



ГОРЬКИЙ ОБ ИСКУССТВЕ

СБОРНИК СТАТЕЙ
И ОТРЫВКОВ

СОСТАВИТЕЛЬ
Е. Э. ЛЕЙТНЕКЕР



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»
Москва 1940 Ленинград

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

В данный сборник, составленный из текстов А. М. Горького, входят, прежде всего, некоторые ранние фельетоны и очерки из серий «Между прочим», «Беглые заметки» и «С Всероссийской выставки», относящиеся к 1895—1896 годам. В дальнейшем книга составлена из более поздних материалов — статей, писем и пр., подобранных часто не полностью, а в определенных извлечениях, — применительно к теме книги.

На протяжении своего почти сорокапятилетнего общественного и писательского пути А. М. Горький был многообразно связан с искусством: с театром как драматург и неустанный инициатор разных театральных начинаний; с изобразительным искусством как большой знаток его, собиратель и инициатор ряда интересных мероприятий, например, в области художественного иллюстрирования книги; с музыкой как большой ценитель и любитель ее и как собиратель фольклорного материала. Не было, пожалуй, ни одного вопроса, ни одной проблемы искусства, по крайней мере, русского, с которыми Горький не соприкасался теоретически или практически, всегда страстно и глубоко.

А. М. Горький прекрасно знал обширную историческую и философско-эстетическую литературу по искусству.

Хорошо известны всегда оригинальные, разносторонние проявления яркой индивидуальности А. М. Горького в отношении театра, изобразительного искусства, музыки и пр. Горький по праву чувствовал себя в этой области не только компетентным исследователем и читателем, он был инициатором, организатором и вдохновителем ряда театров, музеев, галлерей, студий, институтов, лабораторий, мастерских, обществ, ассоциаций, всевозможных учреждений и организаций, с которыми при его жизни так или иначе связывались судьбы передового, революционного искусства.

Горький всегда строит свою литературную критику, свои литературоведческие концепции на присущем ему синтетическом восприятии всех искусств, развивающихся одновременно с художественной литературой. Точно так же специальные литературоведческие и искусствоведческие темы и проблемы в статьях и письмах Горького всегда опираются и строятся на конкретном взаимодействии материала искусства с общим историческим материалом, частью которого является каждое рассматриваемое художественное явление.

В данном сборнике преследуется задача объединения именно таких синтетических, по своему содержанию, высказываний А. М. Горького, относящихся к искусству и литературе. Однако в отношении этого материала книга не отличается предельной полнотой. Более углубленное представление о всем искусствоведческом материале, имеющемся в обширном публицистическом и критическом наследстве Горького, необходимо предполагает знание читателем его публицистических сборников.

В этот сборник не вошли напечатанные в разных советских журналах и газетах отдельные главы издаваемой в настоящее время полностью «Истории русской литературы», рукопись которой связана с каприйским периодом жизни А. М. Горького. На-

пример, главы о Пушкине, Гёте и другие должны были бы, по существу, войти в данную книгу, являясь основополагающими и для понимания взглядов Горького на литературу, искусство, театр и пр. Имея в виду, что подготовленное к печати полное издание «Истории русской литературы» будет широко распространенной, доступной каждому читателю книгой, мы отказались от повторения в этом томе разрозненно опубликованных до сих пор отдельных глав и страниц каприйского курса.

Эстетика А. М. Горького имеет свои источники в глубинах народного творчества — в народном эпосе, в народном языке, в музыке народа, в его изобразительном искусстве. Горький гармонично охватывает все сложные проблемы народного искусства, осмысливая затем опытом народного художественного сознания и общий исторический путь искусства в целом. В то же время корни концепции Горького уходят в последовательное критическое освоение культуры всех исторических формаций.

Необходимо было иметь в виду при подборе материалов и такое обстоятельство, как постоянное стремление А. М. Горького ставить вопросы искусства на интернациональной основе, его неуклонное, в течение десятков лет, самое действенное стремление строить культуру, социалистическую по содержанию, на национальной основе искусств всех народов, населявших старую Россию и вошедших после Октября в состав Великого Советского Союза. Ленинско-сталинская основа разрешения вопроса о культуре, социалистической по содержанию и национальной по форме, была базой методологии Горького.

Путь Горького как художника-революционера и великого пролетарского гуманиста складывался в результате сложного опыта собственных художественных исканий, в результате изучения многообразного материала философских и эстетических школ и привел его к выводам, которые всегда приносили «рабочей партии огромную пользу» (Ленин).

Среди пестрой массы встречавшихся на его общественном и творческом пути деятелей искусства и науки Горький прокладывал свой самостоятельный, особый путь пролетарского писателя-революционера. Но вместе с тем он воспринимал от критически осваиваемого им опыта прошлого подлинную творческую любовь, подлинную творческую самоотверженность в тех случаях, когда искусство прошлого давало ему в этом отношении пример.

Это был путь борца за новые идеалы, за темы и формы искусства новой исторической формации — социализма.

«Величие Горького в том, — говорил на траурном митинге на Красной площади в июне 1936 г. В. М. Молотов, — что его светлый ум, близость к народу и самоотверженный гигантский труд над освоением достижений культуры человечества сделали его беззаветным другом трудящихся и великим вдохновителем борьбы за дело коммунизма...

После Ленина смерть Горького — самая тяжелая утрата для нашей страны и для человечества».

Отдавая большую дань личного интереса к отдельным выдающимся мастерам искусства, испытывая перед ними чувства подлинного преклонения за их труд и яркость их таланта, Горький всегда оставался в основном понимании процессов и явлений искусства на позициях социалистического пролетарского гуманизма, на позициях большевизма, как партийной основы науки и искусства.

Как теоретик и организатор революционного искусства, Горький боролся за основные идеологические позиции новой эстетики, за реальное построение искусства класса-победителя, к которому уже при жизни Горького перешла ведущая роль в политике и культуре, который уже при жизни Горького окончательно победил под знаменем Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина на одной шестой всего мира.]

Евг. ЛЕЙТНЕКЕР



ГОРЬКИЙ
ОБ
ИСКУССТВЕ



ФЕЛЬЕТОНЫ «МЕЖДУ ПРОЧИМ (МЕЛОЧИ, НАБРОСКИ И Т. П.)»

Из «Самарской газеты» 1895—1896 гг.

Я очень доволен...

Третьего дня я был в театре и видел, как г. Дементьев воздавал по заслугам дьяволу — несокрушимому камню преткновения на пути человека к всяческой добродетели.

Г-н Дементьев поставил себе благородную цель рассеять ореол романтизма и фантазии издавна, и до 19 июля 1895 года, окружавший фигуру Мефистофеля, и г. Дементьев достиг своей цели, внушив, мне по крайней мере, полное отвращение к чорту, Гете и Гуно.

Изображая созданного ими чорта, г. Дементьев действительно послал к чорту все традиции сцены, связанные с этой ролью.

Он наделил Мефистофеля голосом престарелого бегемота, грацией голодного верблюда, и получилось нечто адски невероятное, не возбуждавшее к себе ни малейшего интереса или доверия, ничего, кроме желания, чтобы этот Мефистофель скорее убирался в ад и больше никогда уже не вылезал оттуда...

Г-н Дементьев ясно показывал публике, до чего плох и гадок лукавый, и если публика не убедилась в этом — г. Дементьев тут ни при чем.

С экспрессией истинного таланта он создал из Мефистофеля нечто до такой степени оригинальное, что отбил, у меня по крайней мере, всякую охоту видеть в Мефистофеле вечно и надо всем иронизирующий ум, дьявольски тонкий и острый ум, отравленный ядом скептицизма.

Г-н Дементьев навеки избавил от чар лукавого и от иллюзий, связанных с именем его.

Я знаю теперь, что Мефистофель — большое, горластое, грубое и неуклюжее существо, которое и ходить-то по земле не умеет хорошенько.

Я презираю Мефистофеля и обязан этим г. Дементьеву.

Покорнейше благодарю, г. Дементьев.

* * *

Мне также большое удовольствие доставил г. Южин, на протяжении всех пяти актов расхаживавший по сцене в костюме доктора Фауста...

Он делал скромные попытки петь и несколько раз предполагал изобразить публике драматизм своей роли, но он все-таки не решился сделать этого, как следовало... Такая скромность тоже заслуживает благодарности.

* * *

Валентин был невыгодным партнером для Мефистофеля и Фауста, сосредоточивая на себе все внимание и восхищение публики...

Артист до конца ногтей и очевидно добрый человек: он не хотел затушевать своей фигурой товарищей по сцене и в то же время не мог не делать этого...

Тогда он придумал сократить не интересное для них существование на сцене и для этого по возможности стал сокращать свои партии.

Публика разошлась из театра, считая за ним арию «Бог всемогущий»...

Впрочем, г. Девойд сильно досталось в этот вечер... сначала он, «король Карл», сошел с ума и потом, превратясь в Валентина, был заколот Фаустом...

Он прекрасно умер — благородно, как солдат, и правдиво, как крупный артист.

Мне жаль его; пусть бы лучше умерли Мефистофель с Мартой и Фаустом, а он вместе с Маргаритой и Зибелем остался бы жить на радость публики.

Иегудиил Хламида

«Самарская газета», № 155,
21 июля 1895 г.

...в обществе горячо говорят о солке огурцов, о рубке капусты, о переэкзаменовках, о необходимости мочить яблоки, о ценах на дрова, о театре и о том, что в нем будет...

Я думаю, что в нем будет драма.

Сильное желание публики видеть на сцене артистов будет неистово бороться с невозможностью вообразить артистами тех господ, из которых сформирована труппа.

А труппа будет упорно разрушать представления публики о театре, как о месте, в котором можно провести вечер интересно и поучительно.

Я, скажу по совести, не люблю драмы такого сорта.

«Самарская газета», № 172,
11 августа 1895 г.

В воскресенье в Струковском саду происходило торжественное и публично-посрамление музыки г. Мраза и оркестра его.

Играл оркестр златоустовского резервного батальона, и публика бисировала исполняемые им пьесы.

А г. Мраз стоял и в недоумении, кусая свою деревянную палочку, думал:

— Почему же это никто и никогда не одобрял моей деревянной музыки? Разве я играю недостаточно быстро те пьесы, которые требуют медленного темпа?

И он решил, что самарская публика не понимает музыки, если она предпочитает хорошую музыку его музыке.

Я считаю музыку г. Мраза очень высокой — она играет на чердаке вокзала.

Мало того, — желаю видеть ее еще выше.

Тогда бы она была не так слышна.

«Самарская газета», № 181,
23 августа 1895 г.

По городу ходят слухи.

Или, вернее, по городу расхаживают люди и разносят с собой слухи.

Сии люди унылы и печальны, а разносимые ими слухи мрачны и тревожны.

Ибо над головой г-жи Молгачевой собираются тучи, и мрачно настроенные люди — суть ярые молгачисты.

Г-н Гатлер якобы входит в городскую думу с предложением устроить в Струковском саду летний театр.

Молгачисты, услышав об этом, моментально поверглись в уныние.

Г-жа Молгачева, их кумир, должна будет понести убытки от устройства летнего театра.

Этого не должно быть.

Она по гроб своей жизни будет диктаторшей самарского театра, сданного ей на прокормление, и должна пользоваться единолично и безусловно всеми удобствами своего положения.

Так решили ее приверженцы и поныне твердо стоят на страже интересов главы своей партии.

Предложение г. Гатлера нарушает эти интересы. Молгачисты насторожились.

И вот ныне они готовятся к защите г-жи Молгачевой.

Во тьме ночной, сурово нахмурив брови и закутавшись в плащи, они ходят из дома в дом и совещаются о том, как бы это им устроить в думе самую свирепую оппозицию тем из гласных антимолгачистов, которые стали бы защищать предложение г. Гатлера.

Потихоньку закипает борьба двух главнейших и единственных общественных партий г. Самары.

Кто победит в сем... славном споре.

Вопрос, на который, как и на все остальные вопросы, ответит будущее.

Ах, когда я вспоминаю о том, сколько вопросов предстоит разрешить будущему, я начинаю сомневаться в том, что будущее будет...

Оно только потому и может быть интересно, что от него мы ожидаем новизны...

Но какая же может быть в нем новизна, если мы в него, как приживалка в свой ридикюль, то и дело суем разные вопросы?

Оно, на мой взгляд, все засыпано ими, и, право, от него трудно ожидать новизны...

* * *

Ознакомившись весьма подробно со всеми неудобствами и нелепостями самарской жизни, я все-таки не имею чести лично знать г-жу Молгачеву.

Но я не скорблю об этом, — я уверен, что она с открытием театрального сезона покажет себя...

Пока я совершенно объективен по отношению к бедной вдове города, столь богатой защитниками.

Скажу больше: втайне я даже рад факту ее существования. Почему?

Ах, это вполне естественно!

Есть г-жа Молгачева — есть общественная жизнь, так как есть молгачисты и антимолгачисты, есть враждующие общественные партии — Монтекки и Капулетти Самары, борьба интересов и т. д., и пр., и т. п.

Борьба же воспитывает дух человека, оживляет энергию общества, и по-сему да здравствует г-жа Молгачева и ее искusstная борьба со стремлением общества насладиться театральным искусством.

Иногда я представляю себе — нет г-жи Молгачевой.

И тотчас же я вижу — нет общественной жизни.

Театр — единственное развлечение города; он плох, он из рук вон плох уже был и обещает быть еще хуже.

Пока он плох, публика ходит в него и разделяется на две партии.

Одна говорит: труппа прекрасна.

Другая возражает: врете. Труппа никуда не годится.

Возникают споры, изошряющие самарские мозги, что очень хорошо.

А представьте, что в Самаре, паче чаяния, явится умелый антрепренер и сносная труппа.

Тогда единственные общественные партии Самары родственно сольются в одну большую партию обывателей, довольных своим театром. Молгачисты и анти потонут в болоте взаимного примирения, изошрять мозги будет не на чем, вражда, раздоры, все, что оживляет зимой жизнь общества, исчезнет... Будет скучно-прескучно...

Потом нужно будет изобретать новый интерес и пункт раздора, необходимого для оживления жизни.

Это не легко, с нашими-то психическими средствами.

Нет, положительно, г-жа Молгачева необходима Самаре еще более, чем Самара ей. Ибо только она, г-жа Молгачева, фактом своего существования и своей деятельностью оживляет жизнь Самары, заставляя обывателя спорить, вздорить и, главное, рассуждать.

Да живет же г-жа Молгачева и да воинствует самарское общество за и против нее!

Так как очевидно, что воинствовать за что-либо иное и против чего-либо иного это почтенное общество неспособно...

И е г у д и и л Х л а м и д а

«Самарская газета», № 182,
24 августа 1895 г.

Снова горчишники.

Неукоснительно поддерживая свое реноме диких людей, ныне они принялись за избиение гимназистов.

Вполне понятно, почему.

У этих гг. горчишников органическая ненависть ко всему, что так или иначе намекает на культуру, и они положительно не могут равнодушно видеть признаков культуры...

Ибо, несмотря на свою дикость, они все-таки смутно чувствуют, что пройдет век, два века — и они все-таки будут побеждены культурой и подчинятся ей.

А пока они действуют, неукротимые дикари русского Чикаго.

Завтра, быть может, они, собравшись толпой, торжественно из конца в конец пройдут Дворянскую улицу, перебьют на ней окна и по дороге изувечат всех, кто будет иметь несчастье встретиться с ними.

Это вполне входит в программу их маленьких удовольствий и развлечений.

И сколько бы их ни обличали в газетах, сколько бы ни портилось бумаги на составление полицейских протоколов о их поступках, — все равно, смею вас уверить, это ни к чему не приведет.

Человек хочет развлечься как-либо, ибо жизнь, по секрету говоря, довольно-таки скучна.

Человеку культурному есть чем развлечься, но и то он пополняет программу своих развлечений скандалами и разной скверной, довольно-таки частенько.

Не так ли?

Дикому горчишнику нечем развлечься, и он только неистово буянит.

* * *

А дайте ему здоровое развлечение, и он будет буянить меньше.

Устройте для него театр, дешевый, маленький театр, и, поверьте, он не

будет истязать гимназистов, обкусывать взрослым обывателям пальцы и уши, ломать позвоночники и ребра, бросать в глаза золу и сажу.

Ведь он делает все это только ради развлечения.

И в силу своей дикости.

Соблаговолите же устроить ему здоровое развлечение, и этим вы поборете его свирепые инстинкты...

* * *

Мне, кстати, рассказывали, что в прошлом году здесь был и функционировал народный театр.

Он имел очень солидный успех, и горчишники более чем усердно посещали его.

Нехватало билетов, все места были битком набиты.

Но...

Было дано только два или три спектакля, и, несмотря на то, что они имели полный, блестящий успех... дело все-таки развалилось.

Развалилось по тем самым причинам, сила которых всегда разваливает и разрушает наши «симпатичные» предприятия...

Играли любители.

Во главе дела стоял некто один.

Играя, любители, конечно, ссорились друг с другом.

Ссорились из-за всякого пустяка, что всегда бывает у любителей.

Инициатор дела, прежде чем устроить спектакль, должен был справляться с настроением каждого актера.

Сему сапоги ногу жмут — и он по сему случаю впал в пессимизм и не верит в важное значение дела, которому он обещал посильно помочь.

Сия страдает мигренью и черной меланхолией по той важной причине, что на нее недостаточно много обратил внимания кто-нибудь.

Кто-нибудь заявляет, что, согласившись играть, он полагал, что ему предоставлено будет все, от костюма до таланта изображать на сцене жизнь чужой души, господином инициатором дела, — и если этого нет, так это свидетельствует о недостатке внимания к нему, артисту.

Еще кто-нибудь просто капризничает, потому что он не в духе, потому что погода скверна.

И т. д., и т. п., и пр.

Общего серьезного сознания важности дела нет.

Все друг другом недовольны, все друг друга критикуют.

Рак, конечно, пятится назад к спокойному ничегонеделанию, рыба лезет в воду не относящихся до дела рассуждений, лебедь рвется к небесам различных фантазий и не понимает действительности.

Воз с «симпатичным начинанием» стоит неподвижно на одном месте.

Инициатор начинания превращается в скептика и всех ругает во всю мочь и со всем своим уменьем.

Горчишники обижены.

Занялись было ими, показали им, какие интересные на свете бывают развлечения, и, показав дважды, больше не показывают.

Горчишники злятся.

И ломают, сокрушают, истязуют обывателя. А он терпит и плачется.

Право же, не жалко — он мог бы оградиться от горчишника, если б захотел.

Иегудиил Хламида

«Самарская газета», № 187,
7 сентября 1895 г.

Некто, пожелавший остаться неизвестным, прислал мне по городской почте нижеследующую штуку:

«Милостивый государь, ваше благородие, господин Игуидил Хломида!

Что вы писали про горчишников, что для них нужно устроить театр — это верно. Я сам горчишник, молодой еще. Но вы писали правильно. Нужно, что бы для человека было развлечение в жизни.

Потому, что работая, например целый день, я тоже человек как и всякий барин, и хочу как и всякий барин, хорошенького по немножку. А вот, например, в 188-м номере помещена статья «Из нравов горчишников», то она не правда. Сотрудник, коль скоро он пишет, должен писать одну правду, а то выходит скандал лишний.

Я ближайший сосед садика и всегда, почти каждодневно, прохожу по нему и бываю в нем. В нем ходят полицейские, и ничего больше худого и нехорошего нет, никаких драк не бывает. А полицейский Ермаков видно был не в здравом смысле и оттого наговорил разное этой бабе.

И вышло по пословице: «баба сказала повару, а повар всему городу». А про театр это верно.

И покорнейшей прошу напечатать это. 3-го сентября. 1895. Фамилии моей не печатайте, для того я ее вам не написал».

Безграмотно, но, мне кажется, довольно знаменательно.

Горчишник находит, что театр ему, действительно, нужен.

Горчишник пробует писать опровержение. Караул! Выступает на защиту своего класса от нареkania несправедливого.

Очевидно, в горчишнике развиты корпоративные чувства.

Он хочет правды и высказывается против лишнего скандала.

Что [сей сон значит?

И е г у д и л Х л а м и д а

«Самарская газета», № 192,
7 сентября 1895 г.

Сегодня вы, читатель, конечно, пойдете в театр?

Идите, идите — вас ждет там интересное зрелище.

Труппа г-жи Молгачевой дает решительную битву предупреждению публики против сил труппы.

Нам неизвестны пока силы труппы, быть может, они окажутся вполне изрядными.

Труппой сделано на-днях очень ценное приобретение.

На вторые роли, положим, но все-таки!

Я хорошо знаю этого молодого человека, имеющего подвизаться на вторых ролях на сцене нашего театра.

И я рекомендую его — это честный и работающий малый.

Он очень скоро ходит — вот его главное достоинство.

Он был рассыльным при редакции «Самарской газеты», и редакция была очень довольна им.

Хотя в нем не было заметно ничего драматического.

Тем более трагического.

Но, как видите, он большой комик, ибо полагает, что раз он был рассыльным — значит, может быть и артистом.

Не правда ли, какой он артист?

Труппе г-жи Молгачевой везет!

Ах, как-то нам повезет?

«Самарская газета», № 199,
17 сентября 1895 г.

Я чувствую себя в очень щекотливом и весьма неудобном положении.

Скажу более — в ужасном положении...

Я должен писать о театре.

Я должен писать о театре, и я чувствую, что мне гораздо легче написать мои личные воспоминания о Ироде, царе Иудеи, чем самому избивать младенцев.

Я человек добродушный, кроткий и мягкий, как воск.

И это я должен сказать о г. Степине; например, что он, играя роль сокола, проворонил истинный смысл этой роли и был подвижен весьма немного более, чем любая из декораций.

С моим характером решиться на такой суровый отзыв так же трудно, как трудно г. Зубову быть комиком.

И вот я, так же как г. Зубов, возвожу очи горё.

Но г. Зубов возводил их в раек, и раек оценил г. Зубова; я же возвожу их в пространство, — кто оценит меня?

Ах, я переживаю большое внутреннее борение!

Я добр — и должен быть беспристрастным.

Вы думаете, это легко?

* * *

Итак, будем же беспристрастно говорить о театре.

В воскресенье в театре был я, несколько моих знакомых и toute Samara.

Toute Samara смотрела почтенную старую мелодраму, с эффектным боем оконных стекол в четвертом акте этого тяжеловесного произведения.

Заклеванная воронами добродетель в лице г. Сарматова кричит караул и бьет кулаком стекла, за что порок приказывает отправить ее в полицию.

Г-н Сарматов артистически ловко бьет стекла и весьма быстро и умело падает...

Уметь хорошо упасть — это, по-моему, не особенно большая заслуга; со дня своего рождения добродетель только тем и занимается, что при всяком удобном случае падает и падает...

Бог ее знает, почему она так нетвердо стоит на ногах.

* * *

Toute Samara видела своего старого знакомого г. Грубина. Это хороший товарищ.

Не желая подкузнить соколов труппы, он всячески старался не выделяться из общего скромного ансамбля и играл так же скромно, как и все...

Потом toute Samara познакомилась с г-жей Нининой-Петипа.

Это... полная артистка.

В первых трех актах она не возбудила особенного интереса к себе... но в четвертом... но в пятом.

В пятом акте у меня душа ушла в пятки — так эффектна была в пятом акте г-жа Нинина-Петипа.

Она открыла перед публикой очень крупные таланты, и публика оценила их...

Все видели, в чем заключалось и на чем покоилось счастье г. Грубина-Застражаева.

Смысл пьесы стал ясен, как и бессмыслие водевиля, шедшего в заключение.

У г-жи Нининой-Петипа очень крупные серьги в ушах и, ах, какие есть костюмы.

Но, истратив на них около ста тысяч, г. Грубин был нагло обманут. Его обманули модистки... эти враги всех мужей. Они шили костюмы из хорошего материала, но с дурным вкусом. Г-ну Грубину-Застражаеву следует порекомендовать своей супруге переменить портниху.

* * *

Потом г-жа Свободина, г-жа Лодина, г-жа Прокофьева... Г-жи Свободина и Лодина, кажется, еще молоденькие госпожи, а вот г-жа Прокофьева уже не первой молодости госпожа. Конечно, первое впечатление часто бывает ошибочно. Но когда г-жи Лодина и Свободина постареют, они, несомненно, станут опытнее и будут увереннее ходить по земле. Г-жа Стрешнева поет. Г-н Гофман тоже поет. Ведь это они поют, спрашивала публика сначала. Потом она убедилась, что да, это они поют. Почему же людям и не петь, коли они не умеют красиво и естественно говорить.

* * *

Г-н Старков, как член правления, был чрезвычайно хладнокровен. В банке растрата, а он и его товарищи сидят себе неподвижно и в ус не дуют. Г-н Сарматов страдает, и г. Рубин тоже, а остальные четыре господина — ничего. Сидят, смотрят на кассира и управляющего и — хоть бы что. Их, очевидно, несколько не удивляла крупная растрата. Привычка ли это сказалась у них, или же они твердо помнили, что все это одна выдумка князя Сумбатова и г-на Неистовича-Вральченко?

* * *

Засим я возлагаю надежду на будущее. Это всегда так делается, если настоящее не удовлетворительно. Вот погодите-ка, разыграется эта труппа и так будет играть, что театр ежедневно будет полон и касса его лопнет... от обилия сборов. Все достигается практикой. Напрактикуются гг. наши новые знакомые артисты и к концу сезона, примерно, будут доставлять нам своей игрой всамделишное удовольствие. А до той поры потерпите.

Иегудиил Хламида

«Самарская газета», № 200,
19 сентября 1895 г.

...Центром общего внимания архарочной публики служат балаганы, вполне удовлетворяющие вкусам, о необходимости развития которых так много говорят...

Пред одним из балаганов ошалелый от водки, которой он «греется», и охрипший от зазывания зрителей к себе в «миниатюрный цирк», субъект, в красном

трико, засовывает себе в разинутую пасть голову удава, обвивающего ему шею, и благим матом орет:

— Видите!? Смотрите!

Змея, окаменевшая от холода, еле движется на его плечах.

— Это что! — скептически говорит парень, с ног до головы выпачканный в муке. — Нет, кабы к твоей шее наш Иван Митрич присосался — ты бы узнал, каков он есть, настоящий-то удав...

— Н-да! — вторит ему товарищ. — Тот поживее ворочается... Тот не токмо что свою голову в чужой рот совать — он сам живьем людей глотает...

И, довольные своей диалогией, зрители отходят...

У другого балагана толпа смотрит, как на подмостках кривляется и ревет какой-то рыжий детина в костюме клоуна.

— И вон чем в городу-то можно кормиться... — со вздохом замечает обтерзанный, седой и морщинистый мужичок в рваном азяме...

Вокруг него сменяются «городские», а он с робким любопытством переводит слезящиеся глаза с одного лица на другое и отходит в сторону...

Визжат свирепые, расстроенные шарманки и органы, визжат, режут и болезненно кряхтят еще какие-то якобы музыкальные инструменты, кричат, заывая публику, балаганчики...

В воздухе стон стоит от музыки и шума толпы. Но публика еще не освоилась с ярмаркой, держит себя скромно, пьяных незаметно, и около на живую нитку сшитых лавочек с разными товарами — пусто.

Зато полно в тех балаганах, где, потворствуя корыстолюбию и алчности человека, для него расставлены ловкими людьми разные незатейливые ловушки.

Устроены какие-то самодельные рулетки, быстро пожирающие трудовые гроши наивных людей.

Устроены полочки с развешанными на них разными копеечными вещами...

Около каждой вещи вбит гвоздь, и тот, кто, издали бросив железное кольцо, повесит его на гвоздь, получает кольцо...

Важное кольцо: стоит две копейки!

При мне брошено было их до трехсот штук, и ни одно не попало в цель.

Хозяин этого «предприятия» получил, на худой конец, пять рублей за какой-то час времени, проведенный им в подбории с земли брошенных публикой колец.

Недурной заработок...

Ах, сколько у Самары развлечений сегодня!

Во-первых, театр! Все-таки во-первых! Зрите, сколь я великодушен...

Во-вторых, ярмарочные балаганы... Я знаю вкусы публики!

В-третьих, непобедимый скороход «человек — железные легкие», победивший многих лошадей, бегающий по тридцать верст в час от всего, что более осмысленно, чем искусство его ног.

Сей господин сначала просто ходил и делал долги.

Затем он принужден был бегать, ибо за ним гонялись.

Ныне он хочет доказать гг. самарским велосипедистам, что есть на свете люди, которые живут своими ногами по нужде, а не по призванию и не по презрению к своей голове...

Он умеет доказать гг. тутошним велосипедистам, что у него голова есть, для этого он сочинил головокружительно громкую афишу и предлагает посмотреть, какие он головоломные штуки выкидывает при помощи своих ног.

И вдруг он вызовет их состязаться с собой — вызовет и победит!

Им ничего не остается более делать, как положить свои машины и отказаться от мира...

Я думаю, это так и будет.

Оные из них уйдут в монастыри.
Оные женятся и остепенятся.
Иные же просто возьмут и помрут от огорчения...
И славные ноги их зароят в холодные могилы.
Грустно!
И боязно за велосипедистов...

* * *

В-четвертых, самые мелкие люди самого мелочного времени, маркиз Вольге и супруга его Луиза...

Люди немножко интересные, если верить их биографии.

В их биографии рассказано, что они родились, учились, влюбились и женились.

При рождении маркиз Вольге ростом был менее «винной полубутылки».

Составитель биографии, очевидно, знаком с Самарой, выбрав самое понятное для нее сравнение маленького маркиза.

Маркиз ведет дневник...

Какой, должно быть, это маленький дневничок и какие в нем миниатюрненькие впечатления записаны!

Биография говорит, что знакомство с лилипутами «интересно и занимательно», ибо они-де «люди интеллигентные и образованные».

В этом случае видно, что составитель биографии плохо знает Самару и самарского обывателя.

Большой успех здесь имело бы заявление, что лилипуты глотают живых ящериц, кушают толченое стекло, пьют горящий керосин и, в довершение всего, боксируют друг с другом...

* * *

В-пятых, сегодня свистит г. Доценко.

Это мне всего более нравится...

Еще «Свисток» почтенной памяти «Современника» развил во мне любовь к свистунам.

Ко всем свистунам, кроме фабричных и пароходных, машинистов да полицейских служителей...

Конечно, г. Доценко не свистнет так, как умел свистнуть «Современник».

Но и г. Доценко тоже современник наш, современник и показатель печального уклонения наших эстетических вкусов...

Ибо он, этот г. Доценко, всюду имеет успех, а это знаменательно.

И гудил Хламида

«Самарская газета, № 205,
24 сентября 1895 г.

Я в недоумении.

Со мной случилось нечто очень странное.

Я стоял пред неуклюжей кучей старых, заигранных кукол с оторванными ногами и руками и пытался разобрать, что к чему принадлежит и зачем все это свалено в кучу.

Предо мной был злодей из романа Пьера Законнэ или Монтепена.

Добродетельный герой из Омулевского или Мордовцева.

Дубообразный и ветхозаветный купец из беллетристики «Московского листка»:

Мошенник из Февала-отца.

Жуир из произведений Мясницкого.

Купцы и купчихи из Островского.

Все эти личности расхаживали по сцене и разыгрывали якобы драму, именуемую «Расточитель».

Действие пьесы относится к 1867 году, но это не помешало некоторым из ее персонажей одеться по моде 1895 года.

Это, конечно, мелочь.

Самое крупное в пьесе — купец Калина.

Это громадный человек и большой соня.

Он ухитрился заснуть во время самого разгара одного из чрезвычайных скандалов пьесы.

Перед его носом во всю мочь кричит г. Сарматов, немного подальше кричит г. Грубин, кричит весь «мир», а купец Калина спокойно поживает.

Этим он, очевидно, хотел оттенить основное свойство пьесы, и это ему удалось.

Он проснулся только тогда, когда г. Сарматов под ударами разнообразных нелепостей пьесы грохнулся на пол, взметнув ногами до высоты бельэтажа.

Когда сверкнули перед лицом публики добродетельные пятки г. Сарматова, публика взволновалась.

Ей понравилось, что победитель падает так реально и нимало не заботясь о целостности своих костей.

Она захлопала г. Сарматову.

Тут проснулся г. Калина-Кольцов.

— А не похлопают ли и мне? — сообразил он.

И, подняв с пола г. Сарматова, хотел выбросит его в окно.

Но г. Сарматов — тяжеловат, а публика довольно даже равнодушна.

Она ничем не выразила интереса к подвигу г. Кольцова.

Тогда сей последний бросил товарища по сцене на пол сцены, а сам убежал со сцены...

Все это, ей-богу, сущая правда.

* * *

Вообще мне ужасно жалко было г. Сарматова.

Это положительно несчастный человек.

Монологи у него были длинные.

Жену он любил потому, что она совершенно не понимала своей роли в этой странной пьесе, да и на всех пьесах плоховато играет.

Тесть у него был тряпка, хотя очень добрый и молчаливый человек.

И была у него теща.

Г-н Грубин во всю силу и на протяжении всей пьесы злодейски издевался над ним.

Г-н Кольцов пытался выбросить его в окно.

Г-жа Нинина-Петипа подвела его под историю.

Наконец, он, возмущенный нелепостями пьесы и игрой своих собратий, сбросил с себя сюртук и убежал за кулисы.

Но увы ему.

Там кто-то, — я подозреваю в этом г. Кольцова, — схватил его и бросил в огонь.

И этого мало.

Из огня его вытащили и уже совершенно изжаренным приволокли на сцену.

И уж только тогда спустили занавес, оставив меня в совершенном недоумении относительно всего происшедшего.

Решительно ничего не понял я из этой большой пьесы.

Зачем в ней говорилось о новом суде?

Зачем зажарили г. Сарматова?

Как бы то ни было — ведь это первая величина труппы.

Зачем заставили г. Гофмана рассказывать о помещениях для дам и для мужчин на парижском вокзале, когда таковые есть и на самарском?

Г-н Гофман и без того никогда ничего хорошего не говорит.

Зачем доброго г. Грубина заставили изображать бессердечного злодея?

Он слишком хороший актер для такой плохой роли.

И, наконец, зачем поставили эту пьесу и откуда ее взяли?

Боюсь, что у г-жи Молгачевой где-нибудь есть пьеса Стебницкого.

Если это так, она непременно поставит ее.

У нее такая привычка — ставить по две пьесы каждого автора.

Сначала она дала дважды Сумбатова, потом дважды Немировича-Данченко, дважды Шпажинского...

Вдруг она увеличит по доброте своей порции духовной пищи и даст трижды Стебницкого.

Шесть раз кряду Крылова.

Двенадцать Данченку.

Двадцать Нестора Кукольника.

А в конце сезона вытаскивает из тьмы времен Озерова и угостит какой-то «Ипохондрий и Сплином», классической вещицей в стихах, в шести действиях и в двенадцати картинах, с бенгальским огнем и барабанным боем на сорока барабанах.

* * *

«Расточитель» не истощил терпения публики, и мы видели «женское любопытство».

Его изображала г-жа Стрешнева.

Ей было любопытно знать, как отнесется к ней публика, если она, г-жа Стрешнева, покажет публике голые руки до плеч и слишком голые плечи.

Сия служительница голого искусства декольтировалась «сан жен» и любопытствовала...

Публика сверху отнеслась к ней горячо.

Публика снизу отнеслась к ней с любопытством. Г-жа Стрешнева осталась отношением публики довольна, но, не довольствуясь успехом своих природных талантов, захотела еще показать публике и талант искусственный.

Она запела.

Это ее привычка, оценить которую я не берусь.

У меня у самого много дурных привычек.

Иегудиил Хламида

«Самарская газета», № 215,
7 октября 1895 г.

...Коварная самарская публика.

Угощали ее Шпажинским и К°, она была недовольна.

Дали ей Шиллера, она слоняется по коридорам театра и жалуется другу другу:

— Скучно... Должно... Антрактов нет. Жарко.

Антракты и жару делал не Шиллер, а публика.

Шиллер тут совершенно ни при чем.

Он просто, как это всегда делают гении, просто написал прекрасную романтическую пьесу, с огненными шиллеровскими словами, и когда он писал ее, то никак уже не мог подозревать, что эту пьесу будет смотреть самарская публика.

Он не мог предвидеть, что на свете есть публика, способная смеяться в той сцене, где секретарь Вурм диктует письмо Луизе...

В трагически-гнусной сцене жестокого издевательства над честной душой девушки со стороны облеченного властью мерзавца.

Знай он это...

Впрочем, и зная это, он не изменил бы своей пьесы.

Он веровал в человеческое благородство.

И думал тронуть сердца своими огненными словами о чести, правде и прочих мифах.

И трогал раньше...

А ныне вызывает смех и зевоту.

«Он непонятен стал, хотя все так же ясен».

«И пылок и могуч, как в юношестве был».

«Не современен, стар, идеалист святой...»

И е г у д и и л Х л а м и д а

«Самарская газета», № 217,
10 октября 1895 г.

...В пятницу совершилось событие, давно уже ожидавшееся Самарой. Мы видели г-жу Нинину-Петипа в «Мадам Сан-Жен».

Она играла Сан-Жен без стеснения, и люди, знакомые с первоначальной профессией Катри Юбше, остались довольны г-жей Нининой.

Нашли, что она была, как две капли воды, похожа.

Г-н Грубин играл Наполеона, и Наполеон был велик.

Т. е. я хочу сказать, что Наполеон был великонец.

Маршал Лефевр был очень хорошим г. Сарматовым.

Г-н Сарматов вообще очень оригинален, во всех ролях он старается быть прежде всего самим собой.

Он открывает некоторое тайное единство во всех драматических героях, и они у него все похожи друг на друга, как опойковые кимряцкие сапоги.

По программе, г. Зубов должен был играть Фуше, но по рассеянности, должно быть, он воспроизвел перед публикой роль Вурма из «Коварства и любви».

Потом г. Кольцов изображал Савари...

Очень крупная фигура у г. Кольцова...

Потом некоторый придворный господин назвал Наполена «ваша светлость», но Наполеон ничего не сказал ему на это.

Он был вообще очень добродушен и очень мил — качества, которые были более необходимы ему при жизни, чем теперь...

По-моему, теперь совершенно не к чему наделять его тем, чего он никогда не имел.

Ничего уже не исправишь, смягчив характер Наполена после его смерти.

Г-н Стенин изображал Чейпера, человека в белом австрийском мундире, но был очень похож на мешок муки первого сорта с мельницы купца Красикова.

Г-жа Лодина была красива, «что не всякой женщине доступно».

На сцене было еще несколько артистов, которые говорили и двигались немного...

Из них самым лучшим был мамелюк Наполеона; он был адски черен, что очень оригинально, и почти ни слова не сказал, что весьма умно.

* * *

В конце концов в театре было зело скучно, хотя пьеса такого ловкого драмодела, как Сарду, не должна бы наводить уныние.

Иегудил Хламида

«Самарская газета», № 222,
15 октября 1895 г.

В среду в театре мы видели не только «Власть тьмы», но тьму нелепостей. Первая, самая длинная из них, а потому и последняя — это спектакль, продолжавшийся от половины девятого до половины третьего.

Между этими двумя половинами было пролито целое море скуки, и публика купалась в нем по бенефисным ценам.

Мертвую зыбь его пробовали оживлять гг. Грубин и Зубов да г-жа Прокофьева, но их усилий оказалось недостаточно.

Было скучно, и пахло газом более, чем всегда.

Г-жа Лодина изображала сиротку Марину и была довольно милой одной из «Двух сироток».

Г-н Гофман надел на себя посконную рубаху с очень короткими рукавами и, играя роль старика, выделывал такие выкрутасы с вывихлясами, что хоть опытному акробату — и то в пору.

Остальные артисты не только старались показать публике, что они играют, но без всякой тени застенчивости доказывали, что играют они плохо.

А г-жа Нинина-Петипа упорно щеголяла «отсебятиной».

Не берусь судить, почему, потому ли, что не знала своей роли, или потому, что не доверяла художественному вкусу графа Льва Николаевича и думала, что ее слова лучше слов маститого автора.

Для полноты ансамбля в пьесе нехватало участия г. Стенина, который всегда так хорошо умеет показать публике свое неумение держаться на сцене.

Ах, как было скучно!

Из рук дремавшей публики то и дело валились коробки конфет, программы, бинюкли и прочие вещи.

У кого-то в бельэтаже вывалилось и упало в партер даже стекло из часов.

Очевидно, часовые стрелки возмутились, показывая, что давно уже наступило время кончить спектакль, и, возмущенные, вытолкнули стекло вон из ободка.

* * *

Все кончается на этом свете к великому счастью людей.

И шестичасовой спектакль окончился наконец.

Тогда возник вопрос: зачем дирекция театра взимает бенефисные цены на спектакли, замечательные только своей длиной?

Уж если необходимо пятиактную драму растягивать на шесть часов, то следует в интересах здоровья публики делить их на две части: два с половиной акта дать в среду, а остальные два с половиной в четверг.

Но совсем не следует назначать высокие цены за длинные спектакли.

Говорили, что повышение цен вызвано расходами на декорации.

Это несколько странное объяснение.

Если хозяин промышленного предприятия сошьет себе новую тройку, должен ли такой его поступок отражаться на кармане потребителя его фабрикатов?

Не должен бы.

* * *

А равно, и господин в райке не должен бы вести себя так, как он вел.

Помимо того, что он орал голосом человека, у которого вырвали три здоровых зуба, вместо одного больного, он еще надел себе на лапы рукавицы и во всю мочь хлопал ими.

Лицо у него от усердия было красно, как голенище сафьянового сапога у татарина.

Вообще раек настолько шумно оценивал искусство театральной труппы, что, право, такую оценку можно заподозрить в бескорыстии ее.

Я далек от всяких догадок.

Но я искренно желал бы, чтоб некоторые радители из райка поражены были немотой на время театрального сезона.

Особенно тот или та из них, что после каждого акта звенела, как разбитая корчага:

— Петипу, Петипу-у!

И е г у д и и л Х л а м и д а

«Самарская газета», № 238,
4 ноября 1895 г.

...Читали вы письмо «Обывателя» об артисте, на сцене благородном, а в жизни загадке?

Я прочитал и задумался.

Удивительно, не правда ли?

Изображая изо дня в день героев, чистых сердцем, сей господин должен бы выработать себе привычку по-геройски вести себя в и домашнем обиходе,— я говорю о привычке, потому что не верю в существование врожденного благородства в сердце человека, способного на такой грубый поступок.

Но, очевидно, здесь произошел такой психический фокус.

Человеку надоело притворяться благородным, и, уходя со сцены, он действует по своим врожденным и действительным свойствам.

Этим же «надоело» следует объяснить и то, что сей артист во всех своих ролях утомительно однообразен и так скучен.

Любителям кулачных боев рекомендую сегодня отправиться на Преображенскую улицу, где, как и в прошлое воскресенье, местными горчишниками будет дан скулоразрушительный и зубодробительный спектакль.

В качестве «гвоздя» увеселения в драке примет участие какой-то Гришка, обладающий пудовыми кулачищами и несомненным артистическим тактом в искусстве сокрушения костей ближнего.

Это обещает быть очень интересным, если этому развлечению не помешает полиция.

Я предложил бы для усиления интереса этого чисто русского и специфически самарского зрелища следующее:

Попросить принять в нем участие большого артиста нашей театральной труппы г. Кольцова.

Это сильный человек, с несомненной склонностью к нанесению увечий. Мне ужасно понравилось, как он искалечил и поборол Бориса Годунова. Вот бы ему сразиться с талантливым реброломом-горчишником Гришкой! Это имело бы значение, крупное значение.

Если бы Гришка был побит, от этого выиграло бы благочиние и порядок. И если бы, наоборот, Гришка победил, от этого выиграло бы драматическое искусство.

* * *

Кстати о театре и о новостях его.

Говорят, что театральная комиссия официально поставила дирекции театра на вид следующие, мягко говоря, промахи и погрешности в постановке дела, которые следует дирекции поставить.

Нужно приобрести серьезного комика, ибо гг. Зубов и Старков несколько слишком веселы и часто смешат публику там, где по пьесе этого совсем не полагается, заставляя ее чуть не плакать от скуки в тех местах, которые написаны для оживления пьесы и развлечения публики.

На место г. Стенина, сего неподвижного хвата, пригласить настоящего фата, а г. Стенину рекомендовать искать себе место.

Поискать водевильных актеров, ввиду того, что наша водевильная пара, г. Гофман и г-жа Стрешнева, далеко не соответствуют представлению о водевильных актерах, будучи совершенно лишены знакомства с этим жанром и являясь по отношению к сценическому искусству вообще в таком отдаленном родстве, как «седьмая вода на киселе».

Не заставлять такую талантливую и ценную артистку труппы, как г-жа Прокофьева, изображать и классических и драматических старух, ибо это ни для нее полезно, ни для публики приятно.

И, наконец, не назначать ни к селу, ни к городу бенефисных цен за простые спектакли, хотя пользу таких выходов для дирекции театральная комиссия и понимает, но сочувствовать ей не может, потому что и публике не нравятся бенефисные цены и театральная комиссия находит их излишними.

В заключение поставлено на вид и то обстоятельство, что длина спектаклей вылезает за пределы рамок контракта, обуславливающего их продолжительность, кажется, часом ночи, и, кажется, дирекция приняла во внимание это последнее указание комиссии.

По крайней мере «Борис Годунов» был так скомкан, сжат и урезан, что скончался к двенадцати часам ночи, хотя умирал он ужасно медленно, скучно и тяжело.

Очевидно, г. Кольцов предположил, что смерть Бориса последовала от завалов в желудке, — именно на такую болезнь намекали его тон, мимика, позы и жесты.

Но едва ли это исторически верно, хотя и передано артистом очень реально.

И е г у д и л Х л а м и д а

«Самарская газета», № 245,
15 ноября 1895 г.

А также 16 ноября пошевелили вопрос о бытии ревизионной комиссии по рассмотрению отчета о постройке театра.

Это очень тяжелый вопрос.

Пять годков председатель сей еще юной комиссии не собирает ее членов, полагая, очевидно, что вопрос сей слишком молод для того, чтобы появиться в свет.

Пять лет — подумайте!

Совсем младенческий возраст.

Да и потом — такое соображение.

Театр выстроен, в нем играют, и об игре в нем пишутся отчеты.

Зачем же особенно торопиться с рассмотрением отчета о постройке театра?

«Самарская газета», № 251,
21 ноября 1895 г.

...Когда в зале театра замерли звуки тысяча восьмисотого стиха, я вздохнул облегченно и с удовольствием убедился, что, действительно, это не может повторяться часто...

Двенадцать лет автор писал свое «скерцо» — ясно, что это трудолюбивый человек, трудолюбие же есть добродетель; в наше время добродетели редки — и не ясно ли, что г. Дохтуров заслуживает медали «за трудолюбие и искусство» — искусство рифмировать такие слова, как «дело» и «не дело», «кабы» и «столбы», «конверт» и «четверг», «жена» и «вот те на»?

Двенадцать лет труда и в результате — 1 800 стихов.

Ежегодно г. Дохтуров писал до 150 стихов.

Ежемесячно — по $12\frac{1}{2}$.

Еженедельно — по $1\frac{1}{2}$.

Ежедневно...

Не знаю, какая частица стиха падала на день, но очень рад за г. Дохтурова — он принимал свои стихи в таких скрупулезных дозах.

* * *

В пьесе есть содержание, как сказал мне некто из публики.

Содержание это фантастическое, насколько я понял.

Автор изобразил очень скверную привычку некоторых людей меняться друг с другом женами по взаимному соглашению, без всяких печальных перипетий, в здравом уме, твердой памяти и в совершенно трезвом виде.

И хотя в данном случае жены были вполне довольны этой перестановкой их... но все-таки нехорошо.

В театре были барышни, а, как известно, они зачастую превращаются в жен.

Вдруг они усвоят взгляд на легкость расторжения брачных уз.

Потом — автор слишком реалист, несмотря на свои классические стихи.

Он, например, позволил г. Грубину ругаться нехорошими словами.

Все шло хорошо, т. е. все шло так, как того хотел автор, и вдруг г. Грубин, испуганно глядя на публику, закричал:

— Ах вы, жулики!

Это совсем не то, что называется сценическим эффектом.

* * *

А в сцене объяснения в любви герой вдруг сам себя ругает подлецом...

Это, должно быть, делается после объяснения, если только это делается.

Нехорошо, когда человек говорит любимой женщине:
— Счастье мое. Я подлец... и потому я люблю тебя. Я тряпка и идиот...
ибо я без ума от тебя.

Это не поэтично...

Тут нет ничего возвышенного.

А у г. Дохтурова объяснения построены именно на таких мотивах.

Так что можно подумать, что герой потому только и влюбился в героиню, что он дрянной человек.

За всем тем в пьесе много наивности, т. е. оптимизма, хотел я сказать.

Все-таки веселая пьеса, в конце концов.

Надо и то помнить, что другой человек в течение двенадцати-то лет чорт знает сколько глупостей и даже вредных глупостей мог наделать.

И мне очень приятно видеть, что за столь продолжительный срок г. Дохтуров ограничился только тем, что написал пьесу в четырех актах и в стихах, хотя и не везде хороших.

Разве это не хорошо?

* * *

Считаю моей приятной обязанностью отметить приличную и умную игру г. Мирского и в «Волшебном вальсе».

Этот артист — одна из хороших сил труппы, но, к сожалению, он почему-то держится в тени.

А бесспорно, что в амплуа фата он был бы гораздо более на месте, чем г. Стенин.

У него есть игра и есть чувство меры.

А чувство меры — это та умная особенность хорошего артиста, которой в значительной степени лишен г. Зубов и которая вполне развита у симпатичного г. Грубина и не менее симпатичной г-жи Прокофьевой.

И е г у д и л Х л а м и д а

«Самарская газета», № 260,
2 декабря 1895 г.

В свой бенефис г-жа Лодина, эта ясная звездочка нашей труппы, блестяла ярче, чем всегда, и шумные овации публики были вполне заслужены симпатичной артисткой.

Ей подарили кое-что, но она несравненно щедрее одарила зрителей своей горячей, продуманной и нервной игрой.

Вечер ее бенефиса был хорошим вечером, таких вечеров наша труппа дает, к сожалению, мало.

В изображении талантливой художницы фигура Лены, несчастной жертвы золотого тельца, вышла вполне живой, всем понятной и возбуждавшей к себе горячее сочувствие.

На сцене билось в путах условий молодое честное существо, жаждущее жизни и роковым образом принужденное погибнуть; оно страдало, и трепет его нервов сообщался публике.

Артистка плакала настоящими человеческими слезами, а не слезами режиссера, и это было, понятно, отмечено и произвело свое действие. Впечатление от ее игры получилось цельное и глубокое, от души желаю г-же Лодиной всегда производить такое же, — оно с избытком вознаградит ее за трату нервов, и ей не много нужно для этого. Искра божия — талант есть у г-жи

Лодиной. Желаю ей внимательнее относиться к себе и, больше работая над самой собой, меньше работать на сцене пред лицом публики, дабы не переутомиться и не забыть преждевременно своих хороших, тонких способностей истинной артистки.

* * *

Ее собратия по искусству были тоже так хороши, как редко бывают.

Сильно и нервно провела свою роль г-жа Нинина-Петипа.

Несколько шаржируя, но очень умно играла г-жа Прокофьева.

Г-н Сарматов утрировал моральную разнузданность Жоржа и оставил в тени его хорошие стороны, но и он был в ударе.

На своем месте и очень типичен был г. Кольцов, но игру этого артиста положительно портит его манера говорить, глотая слова, и слишком злоупотреблять грудными нотами.

Хороший фат и умный комик г. Мирский был несколько не на месте в драматической роли Осипова, — но он искупил свои недостатки умным исполнением роли старого генерала в водевиле.

Заслуженно вызвали г-жу Линскую за сцену с Жоржем, а г. Грубин был хорош, как всегда.

Г-н Шквалов сильно шаржировал, — и искренность своеобразной любви Сергея Хлопонина совершенно пропала в его изображении.

Вообще же спектакль прошел с ансамблем, далеко не частым в нашей сцене.

Следует ли думать, что наша труппа «разыгрывается», или же это временный подъем ее сил?

Играют много, артистов мало, тщательная работа над ролями невозможна, — это приходится принять к сведению.

* * *

От артистов театра перейду к «артистам» просто, хотя, несомненно, тоже «по призванию».

Разные бывают призвания — того призывает к себе искусство, а этого казенная водка, некоторых скандал, иных шантаж.

А «сотрудника местных газет» г. М. (о нем смотрите хронику) зовет к себе с неотразимой силой кутузка. Нечто роковое есть в жизни этого человека, и ясно видно, что бытие в кутузке ему на роду написано.

Не будь это так, он, конечно, не смешал бы полицейской части с гостиницей и не пришел бы в часть просить себе «номер».

Очевидно, что здесь мы имеем дело с fatalite, и дело совершенно ясно...

Но отнюдь не ясно, зачем г. М. потребовалось назвать себя «сотрудником местных газет».

Хотел ли он этим поднять свое реноме в глазах полиции?

Увы! Уже одно его намерение громко говорит за то, что г. М. не только не сотрудник газет, но даже не был оным.

И — не будет им вовеки.

Ибо о сотрудничестве в газетах предпочтено человеками замалчивать — зане на сие звание в публике установился взгляд, как на нечто зазорное.

Я, конечно, далек от мысли винить в этом публику — ах, боже мой! она и без того во многом виновата.

Но я безусловно обвиняю г. М. в присвоении им звания, ему не принадлежащего, и я напоминаю ему одну народную поговорку, полную мудрости великой.

Она гласит о «суконном рыле» и о «калашном ряде».

Зачем же г. М. лезть в калашный ряд, раз уже сама судьба направляет его в «каталажку»?

Бесполезно, г. М., в этом разе спорить с судьбой.

И присвоение чужого звания ничему тут не поможет...

Все искания человека, отмеченного роком, непременно приведут его в кузку, где бы и чего бы он ни искал и чем бы себя ни называл.

Назови себя хоть Шекспиром, но, «ежели судьба», все равно попадешь в участок.

Непреренно попадешь.

И е г уд н и л Х л а м и д а

«Самарская газета», № 268,
10 декабря 1895 г.

В наше серенькое, меркантильное время, время, когда люди так мало ценят свое человеческое достоинство, то и дело меняя свое первородство на жиденькие чечевичные похлебки земных благ, дон Сезар де Базан, истый дворянин и аристократ по своим понятиям о чести, но демократ по отношению к людям, — в наше время этот испанский дворянин, для которого действительно честь «прежде всего», является смешным и мало кому понятным романическим анахронизмом.

А сколько, однако, истинно хорошего и истинно рыцарского в этой обрванной фигуре бродяги-гранда!

Г-н Сарматов — приятно сказать похвальное слово от души — верно понял изображаемый им характер и провел роль дворянина-бродяги с искренним чувством и с таким огнем, какого до сей поры нам не приходилось замечать в его игре.

Сцену перед смертной казнью он провел почти с такой же бравадой храбреца и с таким же художественным чутьем, как, я видел, вел эту сцену Ленский...

Немножко скептик, немножко фаталист, беззаботный храбрец и благородная душа, дон Сезар был живым на сцене...

Да, г. Сарматов еще первый раз за сезон был так хорош, как хорош был он в этой роли.

* * *

Спектакль не обошелся без легоньких курьезов.

Прежде всего я усмотрел такую вещь. Г-н театральный парикмахер, очевидно, очень много занимается современной политической, главный узел которой, как известно, завязан в Южной Африке.

Должно быть, по сей причине неаполитанец капитан стрелков был загрирован зулусом.

Прямо-таки зулус: медно-красное лицо, черные курчавые волосы, толстые красные губы — портрет короля Сетевайо, и только.

Затем хороши были придворные дамы, роли которых исполнялись если не театральными плотниками, то несомненно пожарными.

Мне также очень понравилась тяжелая каменная стена тюрьмы, которая меланхолично раскачивалась целый акт, как бы думая — упасть или уже не надо?

А часы тюремной башни в продолжение целых двух часов неуклонно показывали двадцать семь минут шестого, хотя г. Сарматов и говорил, что видит на них сначала пять часов, а потом без четверти семь.

Затем есть в театре нашем еще нечто нарушающее цельность художественного впечатления от игры на сцене.

Я говорю о разных забавных физиономиях, высовывающих свои длинные и чумазые носы из-за кулис.

Сначала вам кажется, что из-за кулисы кто-то дразнит вас, показывая вам вареную сосиску.

Потом вам кажется, что это не сосиска, а палец, но палец феноменальной величины.

Наконец, вы видите, что это нос, и даже вы слышите, что это нос, потому что он фыркает.

После чего скрывается затем, чтобы появиться за другой кулисой в сопровождении одного глаза и уха.

Глаз посматривает, ухо шевелится, нос снова фыркает и снова исчезает.

Это, конечно, забавно, если дано в умеренном количестве. Но большой порцией все это — носа зулусы и прочее — вредит цельности художественного впечатления.

И егудиил Хламида

«Самарская газета», № 11,
14 января 1896 г.

Концерт или музыкальный вечер гармониста Невского привлек такую массу публики, что нехватило билетов, и многие, желавшие насладиться звуками родной гармонии и лицезреть игру виртуоза, так и не насладились, несчастные.

Играл Невский в своем роде артистически, как он всегда играет, — я много раз слышал его.

И портил впечатление своей игры тоже артистически, прибегая к тем выходкам, которые вполне уместны перед лицом ярмарочной публики, на сцене какого-нибудь ресторана, но которые оскорбляют в зале клуба и ступенькают достоинства игры.

Но, несмотря на это, гармонисту-виртуозу хлопали и много и громко.

Нравилось то, что было смешно; то же, что было действительно хорошо, не особенно нравилось.

«По улице мостовой» — с чувством, вызвало более одобрения, чем ария из «Фауста» и попури из «Жизни за царя».

Ерунда с аккомпанементом балалайки вызвала всеобщий восторг.

Это была шапка, которая пришлось как раз в пору Сеньке.

Публика была купеческая преимущественно.

Купец был с супругой, с чадами и домочадцами в лице приказчиков.

Музыка родной гармоникки оживила его, и он сейчас же почувствовал в себе русскую удаль.

Русский дух он принес с собой с самого начала: все время пахло квашней, капустой, деревянным маслом и всем прочим.

Истинно русским удаль выразилась при выходе из зала, уже после концерта.

Шли «стенкой», толкая передовых кулаками в бока, в спину, шли налезая друг на друга с шумом, с гиком, со смехом. Шли так, как будто бы потолок зала должен был провалиться в следующую секунду.

Шли, пошучивали по-русски, в таком роде, например:

— Сенька.

— Ау.

— Тесно.

- Здорово.
- Давай щипать.
- Али можно.
- Да вить тесно, чорт.
- И в самделе. Не разберут — кто...

Я не знаю, щипали или нет, но речь об этом шла около меня на лестнице во время страшной давки.
Как видите — было весело.

* * *

Вечер был, и помимо аромата и удали, вполне русский.

Русская опера, попури из русских песен, «Камаринский» Глинки, сам гармонист в русском костюме и плюс его заявление, которым он закончил «Путешествие по Европе»:

Обойдите целый свет,
А России лучше нет.

Это вызвало взрыв патриотизма: «Браво, бис! Невского-а!»

«Путешествие по Европе» тоже вполне русская вещь.

В ней рассказывается о том, какие впечатления выносит русский человек, вылезая за границы своей муры; рассказано истинно по-русски: откровенно, искренно, грубовато и вполне типично.

В Бордо скверное вино, в Дижоне — хорошая горчица, в Брюсселе — кружева, в Париже — дороговизна, в Лондоне — туман и т. д.

Сообразите же: скверное вино у нас есть, хорошая горчица тоже, Брюсселя нет, но есть Балахна, а Петербург в отношении дороговизны и тумана поспорит и с Лондоном и с Парижем.

Значит, у нас не хуже, чем за границей.

Деготь и квас, щи и пареная репа, самовар, лапти и тараканы — все это вещи, пользующиеся в Европе громкой известностью, вещи, которым она завидует, но которых не имеет и едва ли будет иметь.

И отсюда следует, что вы хоть

Обойдите целый свет,
А России лучше нет.

С чем вас и поздравляю.

Из клуба в театр.

Там тоже все вполне оригинально.

Идет мелодрама «Дитя».

Не подумайте, что это г. Кольцов — дитя, о, нет!

По пьесе, дитя имеет два года, так что эту роль даже и г. Стенин не мог играть, хотя у него есть все данные для успешного дебюта в роли двухгодовалого ребенка.

«Дитю» двух лет играл мальчик лет семи.

Его еле вытащили на сцену — оказался тяжеленек несколько, а в тачке вывезти не догадались.

Г-жа Нинина-Петипа играла с жаром и сильно.

До того сильно, что проломил локтем стену.

Мне, конечно, ничуть не жалко стены, но я озабочен состоянием здоровья локотка артистки.

Ей нужно беречь локти и плечи, ибо всю мелодраму она одна вынесла на своих руках.

А мелодрама-то тяжелая.
Затем идет веселый французский водевиль.
Идет хорошо, как вдруг...
Ведь этакий патриотический вечер.
Вдруг на сцену выходит настоящий русский мужик, с настоящей сальной свечкой в руках
Вышел, стоит и улыбается во всю рожу, глядя на публику.
Презффектно — знаете,

И е г у д и и л Х л а м и д а

Р. С. Ах, да. Вниманию дирекции театра.
Вот уже с неделю времени из-за правой передней кулисы высунулся и торчит чей-то нос, очевидно, позабытый своим владельцем и тоскующий о нем.
Очень беспокойный нос: то и дело он прыгает, фыркает, морщится и обнаруживает много других признаков тревожной и тоскующей жизни.
Он вызывает сожаление, погружает в меланхолию и смотрит на публику каким-то символом.
Как будто бы он говорит ей:
— А кто-то останется с носом.
И весь он при этом трепещет — не то от удовольствия, не то от огорчения.
По-моему; убрать бы его.
Возвратить владельцу со внушением впредь не выставлять выдающейся черты своего лица в публичном месте и не вводить людей во искушение, не заставлять их тщетно угадывать значение носа, выглядывающего из-за кулисы и отвлекающего внимание в свою пользу от высокохудожественной игры наших артистов.
Зачем глумиться над бедной самарской публикой, уже убежденной, что она и на следующий сезон останется с носом?
Невеликодушно это.

«Самарская газета», № 19,
24 января 1896 г.

Объявлен масляничный репертуар.
Чего, чего в нем нет!
«Князь Серебряный» в паре с «М-ше Сан-Жен», «Дон-Кихот» с «Цыганкой Зандой».
«Материнское благословение», «Золотая рыбка» и «Разрушение Помпеи».
И много, много — и всего припомнить не имею силы!
Тем более, что афиша крайне странно составлена.
Например: «Дон-Кихот, или Святость это или безумие?»
Или безграмотно это или небезграмотно?
Затем обещано «небывалое представление».
Пойдет «никогда здесь не виданная» пьеса...
Вы думаете — какая?
А все «Золушка», творение шустрого г. Шувалова, автора и масляничной афиши.
Я думаю, что это он — автор афиши.
И должен сказать, что пьесы он составляет лучше, чем афиши.

«Самарская газета», № 23,
28 января 1896 г.

У нас, т. е. у Самары, не замечается особенного интереса к женщине. Это отсталость, и отсталость постыдная, тем более, что к нам приехала женщина в высокой степени интересная, г-жа Недда Эйхенвальд.

Ах, как она играет на арфе.

Ей преподавал это искусство сам пророк и царь Давид, как известно, первый арфист на земном шаре.

Она исполнит на арфе «Грезы», эта вещь замечательно удастся ей, и под ее музыку даже самарская публика уйдет в мир грез, если только она, публика, пойдет в концерт.

Там она увидит своего старого знакомого г. Янова.

Услышит г-жу Шубину.

И если публики в концерте будет много, г-жа Шубина пропоет «Люблю тебя», а если наоборот, — она будет петь «Оставь меня».

И услышит громовый бас г. Трезвинского...

«Искушение».

«Самарская газета», № 56,
9 марта 1896 г.

Когда абиссинцы, тигринцы и разные другие африканские драчуны исколотят Италию до того, что у нее пропадет охота к обучению африканцев тайнам цивилизации, от этого печального события мы должны будем понести большие убытки.

Ибо разоренная Италия будет петь с горя и по необходимости.

Петь дома — невыгодно.

И вот, из нее выйдут на нас целые полки «королей теноров».

И что только это будет!

Несомненно, что пол коммерческого собрания, если он и выдержит 18-го числа, провалится во время концерта того «короля теноров», который появится вслед за Мазини для убеждения Самары в том, как дорого стоит настоящее искусство...

И, о боже, сколько выпьют у нас из кармана денег.

Вот почему я хотел бы, чтоб Италия победила негуса и переехала на жительство в Африку.

Это гораздо ближе, чем ехать в Россию.

Абиссинцы, покоренные оружием, окончательно были бы пленены тенорами...

Хотя и наши тенора несколько испорчены итальянцами...

Тоже дорого берут...

Можно подумать, что каждая нота г. Фигнера, например, самому ему 100 рублей стоит и никак не может без убытка для себя предложить ее публике дешевле 150 рублей.

...Искусство... Святое искусство...

Презренный металл.

Однако как эти вещи, по существу своему ничего меж собой общего не имеющие, в наши дни тесно связаны между собой.

«Самарская газета», № 84,
17 апреля 1896 г.

ПОЛЬ ВЕРЛЕН И ДЕКАДЕНТЫ

В декабре прошлого года в Париже умер Поль Верлен, поэт-декадент, основатель этой болезненно извращенной литературной школы. У могилы этого человека, до дня смерти своей считавшегося только представителем литературной богемы, а ныне уже превозглашенного «великим поэтом», сошлись представители всевозможных школ и фракций, и это редкий пример, чтобы за гробом умершего столь единодушно шли разнородные, враждебные друг другу элементы.

Начавший свою литературную деятельность с подражания Теодору Банвилю и Леконт де Лиллю, Верлен, как и его учителя, явился пред публикой непримиримым «парнасцем», строго храня заветы этой холодной школы, щеголяющей своим бездушным объективизмом, мраморной красотой формы и не признающей ничего выше ее.

Но скоро он, натура, всю жизнь свою искавшая твердой почвы, уклонился от «парнасцев» в сторону «декадентов» и уже в 1880 году был признан главой этой школы, совершенно игнорировавшей форму в противовес парнасцам и до сей поры все еще пытающейся создать что-то новое, грандиозное и создающей только странные намеки и трудно понимаемые картины, внутреннее значение которых едва ли понятно и самим творцам их.

Но, примкнув к этой школе и позднее став во главе ее, Верлен был яснее и проще своих учеников: в его всегда меланхолических и звучащих глубокой тоской стихах был ясно слышен вопль отчаяния, боль чуткой и нежной души, которая жаждет света, жаждет чистоты, ищет бога и не находит, хочет любить людей и не может.

Жюль Леметр говорит об этом человеке, жизнь которого протекала в кабаках, где он пил абсент, и в госпиталях, где он лечился от злоупотреблений абсентом: «Это дитя с душой настолько чистой и честной, что на земле ей не может быть места, где бы она была покойна». Наш А. Майков, сам парнасец, высказал убеждение, что в нашем веке из современных поэтов Запада Верлен яснее всех понял христианство, а Катулл Мендес сказала, что отец декадентского направления был несчастный человек и великий поэт.

Но оценка Верлена как поэта принадлежит будущему и ни в каком случае не входит в рамки нашего очерка. Нам важен Верлен как человек, как культурный тип и как яркий представитель той все более развивающейся группы людей, которых зовут декадентами, расшатанными, падающими и которые охотно принимают эти эпитеты и даже с гордой бравадой рисуются своими болезненными странностями, делающими из них, с обыденной точки зрения, смешных людей с большими претензиями; с точки зрения врача-психиатра — людей психически больных; с точки зрения социолога — анархистов в области не только ис-

куства, но и морали; со всех трех точек зрения — декаденты и декадентство явление вредное, антиобщественное, — явление, с которым необходимо бороться.

Отметим важный факт в развитии этого явления. Это то именно, что общество все более и более внимательно относится к нему и, мало того, признавая за декадентами право на внимание, выделяет из среды их более талантливых, и жадно читает, и смотрит их произведения.

Не говоря о Верлене, ныне признанном за великого поэта, укажу на Морица Метерлинка, чьи драмы, несмотря на туманность их идеи, обошли сцены почти всех театров Европы; на итальянца Аннунцио, чьи романы переводятся, по мере их появления, на все европейские языки; на немца Гауптмана, наделавшего столько шума своей драмой «Ганнеле», и т. д. Это факты, усиливающие важность явления, увеличивающие его социальное значение, — а не надо забывать, что оно, это явление, единодушно признается вредным.

* * *

Обращаем внимание читателя еще и на тот факт, что первые декаденты явились во Франции в конце 70-х годов, когда торжество буржуазии и ее мирозерцания стало несомненным для всех тех, кто не забыл 89-го года и трех ныне забытых слов, провозглашенных в этом году, — слов, за которые было пролито так много крови.

Буржуазия победила и тотчас же начала создавать себе свою жизнь. Ей создали театр Пальерон и Сарду, ей создали поэзию апологет мелких чувств и будничной жизни Коппе и его товарищ, грубый материалист и скептик Ришпен, для нее стал писать свои романы Онэ, и много ей помог укрепиться на почве детерминизма, краеугольного камня ее мирозерцания, сводящего личную волю к нулю и ставящего все в зависимость от сцепления причин, ярый проповедник детерминизма и строгий материалист Золя. Для нее создали музыку, живопись и все, что нужно было ей, для того, чтобы иметь право счесть себя культурной.

Все это было дано быстро, и все это еще быстрее пожиралось доминирующим классом, которому необходимо нужно было торопиться запастись каким-либо внутренним багажом, ибо еще жив был Гюго и около него стояло много других идеологов, людей, которые не могли относиться равнодушно к искажению всего истинно красивого и чистого в угоду новому обществу, требовавшему для своего обихода чего-либо попроще, посрее, не очень высокого, не нарушающего собою сон совести и не зовущего в небеса и на создание новой жизни, а чего-либо упрочивающего, узаконивающего старую жизнь.

Явился спрос на философию, которая оправдывала бы буржуазию, явилось и предложение такой философии. Оптимистическое благодушие Ренана позволяло ему, ради запросов нового общества, войти в противоречия с самим собой. Тэн тоже подложил несколько кирпичей в стену, воздвигаемую буржуазией для защиты себя от возможных укоров совести. Затем еще несколько усилий, несколько штрихов, и положение буржуазии было упрочено.

Тогда во Франции, живущей всегда быстрее всех других стран, создалась атмосфера душная и сырая, в которой, однако, очень хорошо дышалось Полло Астье и всем людям его типа, исповедывавшим прямолинейный материализм и относившимся скептически ко всему, что было идеально и призывало к переустройству жизни, в смысле приближения к истине и справедливости в отношениях человека к человеку.

Создалась атмосфера преклонения пред действительностью и фактом, жизнь стала бедна духом и темна умом, появились невозможные до той поры процессы Вильсонов и К^о, разнообразные Панамы, полное падение морали, оскудение

идеализма, и якобы философская проповедь свободы греха заняла место всегда истинной проповеди свободы от греха, а нравственность все более и более падала.

Стали возможны процессы по обвинению в продаже политических тайн государства его врагам, каков процесс Дрейфуса; стало возможно многое подлое и низкое, многое такое, что было совершенно невозможно даже четверть века тому назад. И в то время, как одним жилось и дышалось в этой атмосфере свободно и легко, другие — более честные, более чуткие люди, с желанием истины и справедливости, люди с большими запросами задыхались в этой атмосфере материализма, меркантилизма и морального оскудения, задыхались, искали выхода вон из буржуазной клоаки, из этого общества торжествующих свиней, узких, тупых, пошлых, не признающих иного закона, кроме инстинкта жизни, и иного права, кроме права сильного.

* * *

Люди эти, с более тонкими нервами и более благородной душой, плутали в темной жизни, плутали, ища себе в ней чистого угла, часто шли против самих себя и гибли, неудовлетворенные, ничего не найдя, гибли с оскорбленной душой, измученные шумом пошлой и развратной жизни, их милой и веселой Францией, раньше страной рыцарей, ныне страной жирных и разнузданных купцов, чувствующих себя господами положения.

Погиб Мопассан, грандиозный талант, отравленный фимиамом буржуазных похвал, растративший себя на создание крошечных, щекочущих нервы и возбуждающих чувственность новелл, которые читались рантье после сытного обеда.

Бурже, начавший так талантливо свою деятельность, из глубокого философа, прекрасно расходовавшего свой здоровый и острый скептицизм на освещение застарелых болезней общества и вскрытие его язв, замаскированных, но не излеченных, превращается в скучного и сухого моралиста в духе католицизма, со склонностью к мистике, в которую уже впал его товарищ Гюисманс.

Напрасно мрачный Бодлер в бессонную ночь спрашивал:

Кому, какой служба святыне,
Свой день употребили мы?

Его считали безумным, буржуазия не выносила его «Цветов Зла», ибо в них он говорил в лицо ей:

Увы! Мы шли путем гордыни
Мамона, ереси и тьмы!
От бога правды, Иисуса,
Мы отрекались со стыдом,
Рабы пресыщенного вкуса
За Валтасаровым столом.

Его не терпели за то, что он укоризненно говорил пресыщенному обществу:

Очнись! Великий грех
Без пользы занимать на божьем пире место!
...Опомнись! бездна ждет, — она неумолима.

И зловеще пророчествовал глухому и слепому обществу:

Уж близок, близок час, когда, восставши грозно,
Природа, Разум, Честь, забытый Долг и Стыд —
Все, все над головой безумца прогремит:
«Умри, о старый трус! Исчезни! Слишком поздно!»

Он, этот Бодлер, «жил во зле, добро любя», и, наконец, погиб, оставив Франции свои мрачные, ядовитые, звучащие холодным отчаянием стихи, за которые

при жизни его называли безумным, а по смерти назвали поэтом и позабыли, слушая Коппе и Ришпена, истых сынов своего общества, парнасца Эредиа, ничего не говорящего сердцу, и вспоминая о Бланвиле и Леконт де Лиль, которые писали так красиво, что их стихи больше походили на мраморные кружева мавританских дворцов, чем на живую рифмованную речь.

И многие другие поэты и писатели погибли, отравленные жизнью современной Франции, погибли, ища во мраке бога, которого отвергло общество, но без которого невозможно существование тех единичных людей, что призваны судьбой идти впереди жизни; много погибло людей оттого, что они были честны и не хотели преклониться пред идолами, нося в своих сердцах вечные идеалы.

И в то время, как они гибли один за другим, общество все пресыщалось своей извращенной культурой и, наконец, начало смутно чувствовать позыв к новизне. Оно нашло ее; обратившись к древним религиозным культам Изиды и Озириса, Будды и Зароастра; оно нашло новизну, воскресив средневековую магию под новым именем оккультизма. И, отслужив обедню пред алтарем Изиды, оно шло в «Кабачок смерти», где, сидя в гробах, заменяющих столы, и попивая пиво из черепов, играющих роль бокалов, оно хладнокровно издевается над великой тайной смерти.

Этот «Кабачок смерти» характерен, как признак крайнего отупения нервов, как грубая материалистическая выходка людей, способных надо всем издеваться, все опрокинуть и разрушить только из желания насладиться ощущением своей силы при виде того, как полетит в грязь и разобьется в прах то, чем ранее дорожили. Пресыщенные буржуа превратились в Геростратов, готовых ежедневно жечь храмы.

Но судьба справедлива.

* * *

Судьба справедлива, — и над современным обществом Франции раздался оглушительный треск бомб; мы говорим не о бомбах Равашоля и его сподвижников, — эти убивали сразу, а имеем в виду те бомбы, которые бросили в общество Метерлинк, Пеладан, Сезансак, Ренэ Гиль, Малларме, Ролина, де Буа, Морсас, Нозль Лумо и другие, под предводительством Поля Верлена, раба «Зеленой феи», абсента.

В 80-х годах в одном из кабаков Латинского квартала сформировался этот кружок молодежи, странно одетый, все критикующий, все отвергающий, говорящий о необходимости создать миру нечто настолько «новое», что сразу оживило бы его. О всем существующем говорили в тоне самой отчаянной бравады и гордого презрения людей, уверенных в себе и в своих творческих способностях.

Что они хотели творить? Едва ли кто-либо из них ясно представлял себе это, но самые фантастические и разнузданные идеи зарождались в их пылких и, без всякого сомнения, болезненно возбужденных мозгах.

Сар Пеладан, одна из самых странных и безумных фигур среди этой группы новаторов, человек, почему-то присвоивший себе звание египетского мага (Sage — mag) и ходивший по улицам в длинном красном плаще, этот Пеладан сказал однажды, пародируя Нерона:

— Если бы весь мир имел одну голову, я влил бы ему в мозг яд безумия.

Товарищи аплодировали ему за эту выходку сумасшедшего: они вообще предпочитали безумное разумному и аномальное — нормальному. Они развивали самые невероятные теории искусства; отрицая парнасцев, относясь скептически к Бодлеру за то, что он «не может отрешиться от морали», как выразился Монтескью Сезансак.

Морис Баррес, в то время только что выступивший со своим «эготизмом» и прославлением энергии, «силы, пред которой все должно преклониться»,

подвергся со стороны декадентов отчаянной критике, и Малларме в статье, направленной против теории Барреса, решительно и смело заявил от лица «декадентов»:

«Не пишите нам законов, не создавайте нам гипотез, теорий и доктрин.

Мы не примем ничего этого. Мы сами создадим себе все это, если захотим. А до того времени мы не хотим ни логики, ничего — это все от человека, все это плоды его ума. Мы тоже люди, г. Баррес, и тоже можем писать книги. Но мы не хотим однообразия и будем сегодня верующими, завтра — скептиками, послезавтра мы будем монархистами или революционерами, если захотим этого. Да, мы сделаем так, как захотим, — и никто не заставит нас сделать иначе».

Они говорили все эти бешеные вещи, несомненно, искренно, и они не могли не чувствовать себя правыми в своих безумствах, видя, что кругом их царит полное бесправие. Их нервы были изощрены до болезненности, они были, несомненно, очень впечатлительными людьми, и весьма вероятно, что, если б в Париже в 80-х годах дрались на баррикадах, — в 90-м году декадентов не было бы. Я рисую их себе так: сначала это были дети, чистые сердцем, какими бываем все мы, к сожалению, очень краткое время. В силу различных условий они выросли более нервными и более чуткими к восприятию внешних впечатлений.

Атмосфера современной культурной жизни любого европейского города дает такие яркие оглушающие картины всевозможных социальных контрастов, что юноше трудно сохранить равновесие души, побыв в ней некоторое время. Признано, что Париж действует в этом разлагающем мозг и сердце направлении гораздо сильнее, чем другие города, что объясняется особенной нервозностью его жизни и живостью французов. Декаденты — люди, изнемогавшие от массы пережитых впечатлений, чувствовавшие в себе поэтически струны, но не имевшие в душе камертонов в виде какой-либо определенной идеи, — юноши, желавшие жизни, но истощенные еще до рождения.

И вот эти слабые духом и телом, болезненно впечатлительные и фантазирующие люди сидели в кабачке Латинского квартала и, все отвергая, все разрушая, бравирова и безумствуя, чего-то ждали...

И, наконец, дождались...

Один из представителей литературной богемы, Артур Рамбо, написал странный, а ныне знаменитый «Цветной сонет», — вещь, на которую он сам смотрел, быть может, не более как на шутку, на красивую игру слов.

В сонете говорится:

А — черный; белый — Е; И — красный; У — зеленый;
О — синий: тайну их скажу я в свой черед.
А — бархатный корсет на теле насекомых,
Которые жужжат над смрадом нечистот.
Е — белизна холстов, палаток и тумана,
И гордых ледников, и хрупких опавал;
И — пурпурная кровь, сочащаяся рана
Иль алые уста средь гнева и похвал.
У — трепетная рябь зеленых волн широких,
Спокойные луга, покой морщин глубоких
На трудовом челе алхимиков седых.
О — звонкий рев трубы, пронзительный и странный,
Полеты ангелов в тиши небес пространной, —
О — дивных глаз ее лиловые лучи!¹

Странно и непонятно, но если вспомнить, что в 1885 году, по исследованию одного знаменитого окулиста, 526 человек из студентов Оксфордского университета, оказалось, окрашивали звуки в цвета и, наоборот, придавали цветам звуки, причем единодушно утверждали, что коричневый цвет звучит как тром-

¹ Перевод г-жи Кублицкой-Пиотух.

бон, а зеленый — как охотничий рожок, может быть, этот сонет Рамбо имеет под собой некоторую психиатрическую почву. Не надо также забывать и безграничность человеческой фантазии, создавшей много вещей гораздо более странных, чем этот «цветной сонет», послуживший для декадентов чем-то вроде откровения и ставший краеугольным камнем их теории искусства.

Они решили, что этот сонет есть не что иное, как первообраз новой поэзии, поэзии, которая действует на ум и воображение, возбуждая чувства, — все пять чувств, — в известных комбинациях, в известной связи.

Нужно, сказали они, связать с каждой буквой известное, определенное ощущение: с А — холод, с О — тоску, с У — страх и т. д.; затем окрасить все буквы в цвета, как это уже сделал Рамбо, затем придать им звуки и вообще оживить их, сделать из каждой буквы маленький живой организм. Сделав так, начать комбинировать в слова, и это поведет к тому, что каждая данная комбинация букв, сопровождаемых цветом, звуком и каким-либо ощущением, в одном слове может дать читателю целый сложный образ, который он воспримет сразу всеми органами восприятия, и судите сами о силе впечатления от стихотворения, написанного такими словами!

Вы читаете и воспроизводите пред собою цвета, запахи, звуки чувства, воспроизводите все это с поразительной ясностью, переживаете в одном стихотворении ряд живых образов.

«Все краски, запахи и звуки за одно», как сказал Бодлер, предвосхитивший идею Рамбо в своем «символистическом» стихотворении «Природа».

Ноэль Лумо, декадент-теоретик, по словам Ренэ Думика, так определяет намерения декадентов и свойства их нового творчества:

«Современный человек, существо с израсходованной нервной силой и истощенным воображением, читая, проглатывает и, не переваривая, извергает из себя книгу или сонет, — это потому, что он изжил себя, дрябл, изношен и думать для него труд, а не удовольствие. Как к больному, который не может жевать и глотать, мы хотим применить к нему искусственное питание, хотим сделать так, чтобы он впитывал в себя идею и образы книги всеми порами своего дряхлого тела; как влагу ванны, вбирал бы он в себя соки идеи. Это, мы уверены, не только вылечит и возродит его, но еще изощрит и разовьет его чувства, обновит его».

А Мореас в предисловии к одной из своих поэм в прозе, о которой Жюль Леметр говорит, что «эта вещь, может быть, имела бы успех у сумасшедших, но разумные, наверное, не одобряют ее, ибо они едва ли поймут в ней хотя бы одну фразу», — Мореас говорит:

«У людей мало слов для того, чтоб они могли понимать друг друга. У них нет форм для выражения чувств. Слова, имеющиеся в их распоряжении, слишком изношены и бледны. Они мало говорят. Они ничего не рисуют. Ах, это большое несчастье, что сначала развиваются чувства, а потом уже язык. Мы остаемся назади языка с нашими чувствами, мы не можем выговорить себя, и вот почему никто никого не понимает. Нам нужны новые слова, много слов, нам всегда нужно бы иметь в запасе несколько лишних слов, ибо часто чувства мимолетны, моментальны, и нам нечем оформить их. Ах, во многом еще мы нищие, и вот почему так часто грабим друг друга».

* * *

Создали теорию, и началась горячка творчества. Верлен стоял впереди всех; он первый усмотрел эстетическое откровение в сонете Рамбо и был самым плодовитым из всех новаторов искусства.

Он, ранее писавший точные и блестящие сонеты в духе «парнасцев», начал создавать такие изломанные вещи, как вот эта, приводимая Гюйо:

«Луна бросала тупыми углами свои цинковые краски; с высоких острых крыш поднимались густые и черные клубы дыма, напоминавшие собою цифру пять» и т. д.

Малларме, Ролина, Сезансак не уступали Верлену, наводняя журналы своими непонятными сонетами. Сначала Париж, жадный на новинки, читал все это, и некоторые вещи имели несомненный успех, как, например, приводимое у Нордау стихотворение «Скука», в котором говорится о «белых лебедях» и где частое повторение носового звука «en», действительно, вызывает скуку, но потом Парижу надоели декаденты, и они принуждены были основать свой журнал.

Но Париж не мог так дешево отделаться от больных людей, им же созданных; среди них оказались люди с действительными талантами, с большим чувством, с глубокой тоской в сердце, люди, «взыскующие града». Взысканное, болезненно развитое воображение не только увеличивало силу их талантов, но и придавало их произведениям странный колорит, то какой-то исступленности, то неизлечимой меланхолии, то пророческого бреда, неясных намеков на что-то, таинственных угроз кому-то. И все это давалось в странных образах, связь которых была трудно постигаема, в рифмах, звучащих какой-то особой, печальной похоронной музыкой. Они пели и жужжали, как комары, и общество хотя и отмахивалось от них, но не могло не слышать их песен. А иногда в общем неясном шуме декадентских стихов раздавался действительно ценный и поэтический звук, искренний и простой, как молитва мытаря.

Печально вздыхает Верлен, то задумчивый и размышляющий о смерти, то настроенный молитвенно, то вдруг гневный и проклинающий, или кающийся в своих грехах и вдруг, издеваясь надо всем этим, воспевающий чары своей возлюбленной «Зеленой феи», медленно, но верно убивающей его. Он писал свои сонеты всегда в кабачке и всегда в компании со стаканом абсента, его музой, его «Зеленой феей».

И в этой обстановке, полубольной и полупьяный, он сообщал публике в кратких и мягко задумчивых стихах свои странные видения:

Я часто вижу сон пленительный и странный,
Мне снится женщина. Ее не знаю я,
Но с ней мы связаны любовью постоянной,
И ей, лишь ей одной, дано понять меня.
Увы, лишь для нее загадкой роковой
Дуда прозрачная перестает служить,
И лишь одна она задумчивой слезою
Усталое чело умеет освежить.
Цвет локонов ее мне грезится неясно,
Но имя нежное и звучно и прекрасно,
Как имена родных, утраченных друзей.
Нем, как у статуи, недвижный взор очей.
И в звуках голоса, спокойно отдаленных,
Звучат мне голоса в могилу унесенных.

Это читали и над этим задумывались. Выступил Метерлинк со своими туманными пьесами. Мрачность их образов пугала воображение и заставляла ум искать в них смысл. Принимались искать, находили и удивлялись; декаденты, люди, еще так недавно объявившие себя стоящими вне всяких моральных законов, ревностно искали бога, доказывали другим необходимость найти его, проповедывали мораль, ту же мораль, что и все проповедывают: веруй, люби и надейся!

Но все это в странных, изломанных фразах, в непонятных стихах, в туманных образах, и наряду с этой моралью масса сонетов звучных, музыкальных, но проникнутых от первой до последней строчки чем-то таким, что ясно чув-

стнуется, но неуловимо для ума. Казалось, что они хотят испугать или огорчить людей. Раздражительная нота тоски, вечной неудовлетворенной тоски и какого-то желания, тоже неудовлетворенного, неустанно звучит в этих стихах, звучит и страшно надоедает ушам общества. Но нечто болезненное и нервное, психоз декадентского творчества постепенно, незаметно, капля по капле, въедается в кровь общества, и оно колеблется. В нем зарождается та болезнь, которую взлелеяли и культивировали в себе его дети, Верлены и Метерлинки, культивировали и ныне привили ему ее тонкий, разрушительный яд.

И вот буржуа, которые ранее шли в храм Изиды и в «Кабачок смерти», потому что такова тогда была мода и быть в этих местах считалось шиком, ныне ходят туда по внутреннему влечению: к Изиде, чтоб как-нибудь, хотя по-язычески, но помолиться; в «Кабачок смерти» — чтоб испытать мистический ужас пред вечной загадкой существования, пред этой «все примиряющей, все выравнивающей, одинаково всех возлюбившей», вечной героиней декадентских стихов — смертью.

Пресыщенные и развратные буржуа, скептики и материалисты, вдруг круто поворачивают назад; является интерес к мистическим книгам средневековых монахов, из старого хлама библиотек достают трактаты о дьяволах и магии, в театре возрождается мистерия, в романах — католицизм, кожаный заводчик Луи Падуан пишет брошюру о Сераписе и в ней пытается доказать, что никогда человек не создавал себе бога более истинного, живого и всеохватывающего, чем Серапис — бог, сотворенный Птоломеями, и, наконец, в 1894 году Жорж де Буа насчитывает в Париже более двадцати всевозможных религиозных культов. А декадентское творчество все разрастается, странные, развинченные и развинчивающие нервы сонеты наводняют страницы журналов, говоря о чем-то неясном, туманном и зловещем. Эти песни разлагающейся культуры звучат похоронным звоном зарвавшемуся, нервно истощенному и эгоистическому обществу и все более истощают его.

Но как случилось, что отрицатели и анархисты декаденты вдруг превратились в проповедников морали и учителей жизни?

Ответ прост. Все они более или менее заражены манией величия, хотят непременно совершить подвиги и насладиться обаянием славы. Это возможно только на почве служения людям. И вот они хотят дать людям то, в чем прежде всего нуждаются сами. Их вдохновение неискренно и аффектировано, их форма не проста и не красива, но она странна, и это вызывает симпатии к ней. У них есть желания, но нет энергии, и, как все культурное общество, они рабы жизни, болезненно бьются в ней, как мухи в паутине, и раздражительно жужжат, наводя уныние и тоску и своей работой еще более обесцвечивая окружающее. Они желали бы на чем-нибудь укрепиться и не видят вокруг себя ни одной точки опоры: от этого они меняют свой цвет, как хамелеоны, сегодня морализируя, завтра являясь апологетами порока и виртуозами его.

Среди них полный раскол: в то время как Метерлинк, Галлифе и Верлен плачут о истязуемой истине, о загрязненных добродетелях и зовут людей к богу, Мореас, Ролина и Пеладан сочиняют скабрзные историйки в духе маркиза де Сад и преподносят их публике под самодельным соусом философии, основное положение которой гласит:

«Мир — это я, и все законы мира — это я. Мое воображение создает, мой ум разрушает; я вижу, что в мире нет ничего, способного противостоять силе моего озлобления, я чувствую, что все, что есть, — это я. И сердце мое полно холодной тоски о древности, когда все было так крепко, хотя люди были еще сильнее, чем я».

Но как та, так и другая группа имеет одну общую родственную черту, страсть заглядывать куда-то во мрак, туда, откуда никто, ни один гений не мог выне-

сти чего-либо ясного, — страсть выходить из пределов жизни в область, которая все еще недоступна уму и всего вероятнее будет понята не им, а сердцем, если только когда-либо она даст понять себя.

Есть наслаждения в бою
И бездны мрачной на краю...

Наслаждения в бою недоступны тем, которые уже в день своего рождения были разбиты наголову, явившись на свет невротатами, но наслаждения «на краю мрачной бездны» им по средствам, и они умеют пользоваться ими, создавая одну за другой свои мрачные фантазии, предаваясь в них бреду безумцев и призывая следовать за собой безвольное и беспринципное общество, жадно ищущее пикантных ощущений и впечатлений.

Таким образом, они, эти расшатанные, являются как бы мстителями обществу, которое создало их, бесконечно разнообразное в творчестве дурного и отрицательного, как бы розгами, которыми судьба сечет культурные классы Европы за то, что они, существуя так давно, не создали для себя жизни, достойной людей.

*«Самарская газета», № 81 и 85,
13 и 18 апреля 1896 г.*

*[«Литературный критик», № 6,
1937 г.]*

ФЕЛЬЕТОНЫ ИЗ ГАЗЕТЫ «НИЖЕГОРОДСКИЙ ЛИСТОК», 1896 год

БЕГЛЫЕ ЗАМЕТКИ

Из всех отделов выставки, открытой сегодня, для меня самым интересным является отдел кустарных производств, и меня прежде всего тянет к нему, потому что именно в этом отделе, — кстати сказать, более других готовом принять гостей, — показывается доподлинная, оригинальная Россия, самобытно творящая и почти свободная от всяких влияний чужой мысли. И вот, желая посмотреть ее свободной от подражаний кому-либо и чему-либо, я пошел в отдел и сразу почему-то наткнулся на пианино вятича Коркина. Это пианино, боюсь, будет на ампулу «гвоздя» отдела. Коркин работал над ним пять лет, не принимая во внимание Беккеров и Шредеров, выпускающих по пяти таких махин в неделю. Но и в пять лет Коркин недоделал пианино — это замечательно самобытно! Он ценит его в 300 рублей; значит, оценивая месяц своей работы в 5 рублей, день в $16\frac{2}{3}$ копейки — это тоже самобытно, если принять во внимание, что рабочие Шредера, Беккера и иных получают от 1 рубля в день до 5 рублей и выше. Нужно быть особенно ярым националистом, чтобы купить эту довольно неприглядную штуку, на которой нельзя играть и которая ничего пока не может выразить, кроме того, что уже выражает, — безалаберность и отсутствие истинно культурного направления в труде русского мужика, его невежество. Какая польза в том, что мужик самобытно делает плохо то, что другими давно уже делается изумительно хорошо?

За пианино следует велосипед. Сразу видно, что это тоже плод оригинального творчества русского человека, сразу видно, что эта вещь сделана «от руки» без необходимых инструментов, без всякой мысли пойти дальше того велосипеда, который послужит мастеру образцом для его плохой копии. Цена велосипеда — 100 рублей, тогда как Блок продает за 85 машины и более легкие и более изящные. Затем, кое-где висят русские ковры с азиатским рисунком — подражание дешевым и плохим текинским и киргизским крашеным верблюжьим войлокам. Лапти, рогожки, чашки и ложки это уж наше... По инициативе семеновского исправника в отдел доставлена изба семеновского кустаря с постепенным, очень наглядным воспроизведением ложкарного промысла, — эта изба поступит после выставки в земский музей и в нем останется как показатель русской оригинальности, на этот раз уже действительной. Отдел Нижегородской губернии декорирован, — надо отдать честь уменью его устроителей, — и красиво и умно, все вещи бросаются в глаза, сразу возбуждают ваше внимание, все на виду и все довольно картинно. Собрано земством до 50 производств, и это имеет очень важное значение как для него самого, впервые еще знакомящегося на практике с кустарной деятельностью своей губернии, так и для всех изучающих ее быт. Экономическое значение кустарных промыслов губернии заслуживает, конечно, более пристального и серьезного изучения, но и теперь, при беглом взгляде на отдел, нельзя не согласиться с людьми, которые говорят, что это значение не будет развиваться, если кустарю не облегчат его работы путем

устройства кредита, ремесленных школ и ознакомления с образцами производств из тех материалов, которые по существу своему удобны и выгодны для кустарной обработки. Кустарю нужны знания и знания, постоянная помощь ему деньгами и советами, пристальное изучение его нужд, необходимо возможно более выгодное, более экономичное направление его труда. Пианино, и велосипеды, и швейные машины пусть уж останутся пока вне сферы приложения его способностей — если мы не хотим никого сместить ими.

Московское земство, имея к тому возможность, идет дальше нижегородского — выставленные им предметы кустарного труда уже являются по отделке очень высокими и удовлетворяющими даже весьма взыскательному вкусу, — но направление деятельности московских кустарей иное, чем нижегородских: в то время как Нижний стремится двинуть на рынок примитивные предметы домашнего обихода, Москва, в лице своих кустарей, дает предметы иного характера. Ее мебель красива и оригинальна, но кресло-качалка Кон и Воцехова стоит 12—18 рублей, а за плетеное кресло московских кустарей назначено 20. Дороговизна, несомненно, затруднит сбыт: Игрушки тоже весьма тонко сделаны и очень изящны, но и дороги. В мебели заметно стремление дать оригинальную вещь, в игрушках больше подражания, но во всем видно участие интеллигентной мысли, на всем лежит отпечаток культуры, сразу понятно, что московское земство уделяет кустарям внимания более других земств и всячески старается поднять производство, расширяя его и улучшая. Есть вещи, сразу останавливающие внимание зрителя; таковы ширмы из прутьев, легкие, изящные, красивого рисунка; такова мебель — диван и несколько стульев со спинками, мягкими и плетеными из какой-то травы. Вообще у московских кустарей есть что посмотреть, как и во всем кустарном отделе. Красива витрина павловской артели г. Штанге — она вся из ножей; хороши витрины вятичей со скульптурой. Вятская скульптура! Аполлон и музы, наверно, никогда не подозревали, что искусство эллинов расцветет через десятки столетий на диком севере России. А однако с этой скульптурой нужно считаться, ибо хотя она от искусства и далека, но составляет промысел не безвыгодный и все развивающийся. Мебель вятичей, благодаря устроенной земством в бразильском пассаже выставке кустарных изделий Вятской губернии, пользуется хорошей известностью, и пользовалась бы еще большей и лучшей, если бы земство снабжало кустарей рисунками стильных мебели, эти рисунки не дороги и очень разнообразны, — их, кстати сказать, в обилии даст «Ремесленная газета».

Кустари иных губерний незаметны среди подавляющих их вятичей, нижегородцев и москвичей. Вообще отдел производит очень хорошее впечатление и, конечно, заслуживает не беглого обзора, а серьезного детального описания экспонатов и приемов работы. Только вот эти пианино, велосипеды, швейные машины из железа и другие вещи, потребовавшие так много труда и имеющие так мало смысла, портят настроение, наводя на грустные мысли о русском человеке, который идет, упорно идет, но все не туда, куда нужно, приходит, работает много, но все не то и не так, как бы нужно.

Разве мало этих Коркиных, трудящихся годы над тем, что уже сделано давно, и сделано так, как им при всем их прилежании, но с голыми руками не сделать, хотя бы они просиживали над вещью по десяти лет. Однако есть люди, которые способны видеть в мучениках, подобных Коркину, гениев, образцы русской «сметки». Труд таких несчастных талантов — им нельзя отказать в таланте восприимчивости, — направленный умно, дисциплинированный и освещенный знанием, мог бы, быть может, создать действительно оригинальные вещи, но пока это даром убитый труд. Жалко Коркиных и К°.

Некто X.

«Нижегородский листок», № 146,
29 мая 1896 г.

БЕГЛЫЕ ЗАМЕТКИ

В художественном отделе прежде всего бросается в глаза высота, на которой находятся гении старого искусства — Микель-Анджело и Рафаэль, Тициан и Мурильо, Рубенс и Ван-Дик. О, как вы высоко поднялись над искусством наших дней! Брюллов и Иванов там же, высоко в куполе здания, а по всему зданию расставлены в несколько рядов плоды современного творчества. Вот г. Рерберг на богатом полотне изобразил Илью Муромца и Нахвальщика, т. е. собственно Илью, ожидающего Нахвальщика. Нахвальщик еще не доехал до Ильи — он чуть виден, за дымкой опалового тумана: скачет там на борзom коне и играет копьем, стремясь сразиться с Ильей. Илья ждет его, держа в руке тяжелую палицу и сурово поглядывая вперед, на потешающегося врага. И все бы это было хорошо, если бы конь Ильи походил на богатырского коня, а не был бы списан с ломовой лошади. Толстоногий, очевидно, опoенный, он стоит, как прирос к земле, и очень напоминает игрушечных лошадок изделия кустарей Семеновского уезда. Такой же неуклюжий и такой же мудро выкрашенный.

Дальше г. Беркос положил на полотно груду разноцветных камней. Это вышло очень тяжело. Камни синие, камни розовые, камни красные — целая гора камешков всех цветов радуги, и в целом картина Беркоса напоминает так называемый «мраморный кисель».

Г-н Сергеев пошел еще дальше по пути смелой композиции. Его «Первый снег» свалился на такие цветы, каких осенью нигде и не бывает, а его «Яблоня в цвету» заставляет предположить, что это хлопчатобумажная яблоня. Снег и цветы яблони несут на себе яркую печать индивидуальности художника; сразу видно, что снег делал он и цветы он, — и то и другое напоминает собой о вате и о Хиве, хотя, кажется, на картинках Сергеева изображается Украина.

У того же г. Сергеева есть грибы, или, вернее, клуб грибов. Грибы разных видов и очень яркой окраски собрались в кучку и, очевидно, говорят о временах, давно прошедших, о тех временах, когда художники угощали публику искусством, а не грибами.

Какой-то искусник сложил из творога пирамиду и вставил ее в рамку, выдает за «Казбек». Публика не верит ему. Много есть и других картин, вызывающих впечатления, которых гг. художники, быть может, и не имели в виду, сочиняя свои картины. Тем не менее вам кажется, что эта картина писана преимущественно клюквенным морсом, эта больше всего синькой, эта всеми красками понемножку. Краски большинства картин ослепительно ярки, идеи мутны и темны. Там какой-то импрессионист повесил на небо медный поднос вместо луны, здесь, у его сотоварища, не признающего законов перспективы, дома лезут друг на друга, без всякой видимой причины.

И было бы в художественном отделе очень грустно, если бы не было в нем Айвазовского, Маковского, «Свадьбы в тырме» Матвеева, картин Киселева из античной жизни и подавляющей картины Касаткина «Шахтерь». Есть одна картина Боткина. «Схватка» Мазуровского привлекает внимание своей жизненностью. Широко, с плеча замахнулся казак шашкой на бритую голову врага, уклоняющегося от удара и готового пустить пулю в храбреца, открывшего весь свой бок... Много публики останавливает перед собой картина Новоскольцева «Опричники», но, кажется, главной приманкой для внимания зрителей служит нагое тело девушки, лежащей на первом плане в позе, постольку же неестественной, как и соблазнительной...

Перед «Поцелуйным обрядом» Маковского — толпа...

Хорошо у акварелистов. Интересны акварели Виллие, дающего ряд мотивов древнерусского орнамента, виды старых русских церквей в Угличе, Романово-Борисоглебске, Ростове и их художественных редкостей. Тонкая кисть и хорошее знание русского стиля бросаются в глаза в каждой его акварели.

Е. Бэм, знающая детскую жизнь и душу, «выставила премилую вещь — «Питер женится — Москва замуж идет» — и еще другую картинку из детской жизни. Обе проникнуты мягким юмором женщины, матерински любящей свой сюжет.

Бросаются в глаза замечательно живописные «Пионы» Шрейбера. «На покое» Морозова, акварели Н. Н. Каразина останавливают пред собой толпы публики. Всего не перескажешь, но... всюду бросается в глаза преобладание пейзажа над жанром, и это невольно наводит на грустную мысль: неужели гг. художники видят на своей родине только красивые кусочки природы и не встречаются с жизнью?

От акварелистов — к финляндцам.

«Здесь веет дух иной», несмотря на то, что здесь много импрессионалистов. Но импрессионализм — это техника. «Пожока» г. Эрнефольта все-таки давит вас глубиной горя, изображенного на ней. Деревня сгорела, и в пепелище ее роятся люди, оставшиеся без крова. Девочка с лицом в саже и тупым от испуга смотрит с полотна на публику большими, жалкими глазами... Всюду огонь, дым, голови, среди них молчаливые, согбенные, выпачканные в саже и копоти люди пытаются спасти хоть что-нибудь. Видишь картину «У костра»... Кисть — груба, работа небрежна, красные блики на снегу, быть может, слишком яркие. Но три финна, греющихся у костра, — живые люди и заставляют думать о себе... «Утро в шхерах» Лунстергельма — так печально и уныло... На него смотришь уже не как на картину, а как на кусок угрюмой природы маленькой горной страны. Хорошее впечатление производят картины Марии Вик. А вот г. Бломстедт для чего-то сделал волны моря радужными и причесал их под гребенку... Есть и еще интересные вещи, — но нет каталога, а ярлыки с именем автора и названием картины или так высоко, что прочитать их невозможно, или их совсем нет.

У финляндских художников представлен публике главный «гвоздь» отдела и самый интересный экземпляр современного «художества».

Таковым, без всякого сомнения, следует считать вызывающую всеобщее любопытство картину г. Галлена «Contepsioartis». Что это такое?.. Не знаю. Думаю, что и никто не знает. Вот сюжет картины. Голый человек, помещенный спиной к публике на яркозеленом фоне, крадется и ловит за хвост белого сфинкса, ползущего по зеленому фону, лишенному перспективы, в какие-то тумбы или частоккол, написанный наверху картины, — если это картина. Внизу, — следовало бы сказать — на первом плане, но раз нет перспективы, будем говорить вверх и вниз, — внизу в зеленое поле воткнуто пять розовых цветочков полукругом, на ровном друг от друга расстоянии. Больше ничего. В общем получается впечатление символизма верхотурских подносов, на которых кустари изображают голубых рыб, состязующихся в беге с яркокрасными собаками, и персидских генералов с четырехугольными глазами. Публики пред картиной масса, и все спрашивают, что это такое. Это, очевидно, высшая мудрость, до которой мог дойти немудрый символист. Странное, грустное впечатление производит эта картина заблуждения человеческого ума. Что в самом деле хотел представить своим зеленым полотном художник? Думал ли он в виде голого человека дать образ современного культурного и нищего духом человечества, стремящегося обнять сфинкса — истину. Не хотел ли он в виде этих искусственных цветов, искусственно воткнутых в землю и оставленных человеком в его стремлении за сфинксом сзади себя, — не хотел ли он изобразить прежние усилия человеческого духа познать истину, ныне оставляемые им, как не удовлетворившие его жажду знать себя и цель жизни? Но что бы он там ни желал изобразить своей зеленой и нелепой картиной — он написал ее скверно. В ней нет красоты, нет логики, техники. И, наконец, смысл ее? В чем ее смысл, о мудрый потомок Вейнемейнена?

Уходя из отдела, опять видишь старое искусство.
Там высоко в куполе Пракситель, Фидий, Зевксис, Аполлон и музы...
Акрополь...

Некто X.

«Нижегородский листок», № 152,
4 июня 1896 г.

АРТИСТ

(С н а т у р ы)

Толпа рабочих-крючников расположилась у железнодорожной насыпи в ожидании, когда им подадут вагоны для разгрузки, и, лениво перебрасываясь односложными замечаниями, скучала. Лица утомлены, в поту и грязи, позы вялые, разговор не клеится, большинство полудремлет, забросив руки за голову... Издали, с выставки и из гостиниц до них доносятся бойкие звуки бравурной музыки, глухой шум голосов, шипение струй фонтана, с другой стороны от них с грохотом и пронзительным свистом носятся взад и вперед паровозы.

— Скучища... — замечает колосс с рыжей бородой в студенческой фуражке.

— А ты вон слушай — музыка, — попевывая, советует ему рябой, коренастый товарищ.

— Веселятся люди... которые имеют время на этот предмет, — сентенциозно говорит пожилой мужичок с лысиной и лицом суздальского типа...

Пауза. Солнце то прячется в облако, то снова выглядывает, и рабочих то и дело одевает тень. Гул музыки несется все задорнее, и грохот паровозов точно гаснет в нем...

— Ишь как заяривают, — с улыбкой зависти говорит молодой круглолицый парень.

— Поди-ка туда и спляши им под музыку-то. Авось, тебе дадут...

— В шею... — доканчивает бородач речь лысого.

Некоторые из толпы хохочут.

— Это самое их веселье не нашего характеру... не понимаемое, значит, нам, — кивая головой на выставку, говорит рябой и коренастый рабочий.

— Нам бы вот ежели Мирон кузницу представил, это бы очень нашему брату приятно, — доканчивает он.

— Могу! В рот те кол с сучками! — раздается из толпы, и этот веселый возглас сразу навевает на нее оживление... Все сдвигаются около кривого, вихрастого мужичонки с морщинистым лицом и с редкой, кустиком, растительностью на шее, подбородке и щеках.

— Ну-ка, Мироша, разыграй! — поощряют его, улыбаясь и немножко заискивая пред ним.

Он уселся на корточки в центре толпы, с любопытством окружившей его сплошным кольцом, взял в руку горсть песка, поднес кулак ко рту и визгливо крикнул:

— Кую! Бум!

Из его горсти вылетела струйка песка.

— Лум! Пш-ши! Бум! Трр...

Он дул в свой кулак углом рта, из кулака вылетал в виде искр песок, другой рукой он колотил себя по выпяченному животу. Раздавались гулкие удары, лицо его вздрагивало, глаз сверкал, ноги отбивали по земле частую дробь... Он весь содрогался и подергивался, точно в пляске святого Витта, и то басом кричал: «Бум! Ох!», то шипел, кривя лицо.

А из кулака во все стороны летели струйки песка, и живот звучал, как барабан. Издали неслась мечтательная мелодия вальса. Легкие, ласкающие душу звуки плыли в воздухе и таяли. Мирон делал такой удивительно разнообразный шум: он шипел, высвистывал, гулко ударял себя в грудь и живот — целая какофония самых странных звуков... Шипело железо, погружаемое в воду, искры трещали, падали глухие удары молота... курился дымок... Пот выступил на лбу артиста.

— Буф! Кую! Ш-ш-ш!.. Все!

— Вагоны подали!

Смеясь, толпа рабочих, оживленная, с пробужденной энергией, пошла выгружать товары. Мирон торжествовал, сверкая своим глазом...

Издали все плыли тихие звуки мелодии вальса.

Некто X.

«Нижегородский листок», № 153,
5 июня 1896 г.

ТРУППА МАЛОГО ТЕАТРА

Вчера в большом ярмарочном театре начались спектакли товарищества артистов императорского Малого театра в Москве. Выставочный сезон достаточно продолжителен, и на долю Нижнего выпал, таким образом, редкий случай серьезно и всесторонне познакомиться с солидной и хорошо организованной труппой артистов. Малый театр пользуется не только всерусской, но и всевропейской известностью и не нуждается, конечно, ни в какой рекомендации. За ним давным-давно прочно установилась слава первоклассной сцены, высоко держащей знамя истинного драматического искусства и обратившей театр в истинную кафедру для проповеди высоких художественных идеалов. Малый театр является хранителем лучших театральных традиций и продолжателем того великого дела создания национального драматического искусства, которому послужили великие, давно сошедшие в могилу гениальные силы русского театра. До сих пор живы в нем щепкинские традиции, оставшиеся в благородных, талантливых руках и сохранившиеся в них в безупречно чистом виде. Жизнь сделала, конечно, свое: идеализм и романтизм Щепкина получил дальнейшее развитие в современном натурализме, как сочетание красоты формы и красоты правды. Жизненность, естественность, зеркальную правдивость изображения видит зритель в Малом театре. Пред ним не проходят знакомые фигуры ходульных героев, козлогласующих и перевирающих жизнь. Вы видите даровитых артистов, вкладывающих в свои роли дисциплинированный ум и чуткое сердце. Ряд художественных образов, созданных Г. Н. Федотовой, М. Н. Ермоловой, А. П. Ленским, А. И. Южиным и др., никогда не умрут в истории культуры России... И в то же время, будучи образцовой школой для сценических деятелей, Малый театр является и школой для жизни. Трудно измерить, учесть и представить в конкретных данных то глубокое духовное влияние, которое оказывал и оказывает Малый театр. Вместе с Московским университетом ему принадлежит крупная, выдающаяся роль в истории умственного развития русского общества, — и будущий историк Малого театра, несомненно, засвидетельствует, что эта роль выполнялась им безукоризненно.

Являясь последователями натуральной школы, артисты Малого театра резко разграничивают себя от новейших школ — грубого золаистического натурализма, или, как остроумно выразился один русский критик, нана-турализма, и от того течения, которое выражается на сцене постановкою пустейших, бессмысленных, балаганных фарсов, развращающих толпу и понижающих ее

эстетический уровень. Высокие, гуманные цели в красивой форме — таковы задачи Малого театра. Хотя у нас гастролирует «молодая» труппа Малого театра, тем не менее она является его детищем, плотью от плоти, костью от кости. Присутствие же в труппе лучших сил «старого» театра гарантирует в том, что вся труппа на Всероссийской выставке будет лучшим художественным экспонатом России. Труппе можно предсказать блестящий успех, — и он, конечно, вознаградит артистов за тот упорный труд, какой им пришлось употребить для подготовки к нижегородской сцене. Репетиции нижегородских спектаклей труппа начала еще в декабре прошлого года, — из этого видно, как серьезно она относится к экспонированию образцовой русской сцены в Нижнем. В добрый час!

Вчера состоялся первый спектакль труппы Малого театра. Шли «Бешеные деньги». Успех — громадный.

Некто X.

«Нижегородский листок», № 154,
6 июня 1896 г.

НА ВЫСТАВКЕ

В воскресенье я чуть-чуть не превратился в ярого самобытника по вине «вопленницы» Федосовой, Маковского и Главача. Федосова — это олицетворение старой русской народной поэзии, она и сама, по внешности своей, старая, спетая песня. Маленькая, хромая, вся в морщинах, с серебристой головой, она как-то выкатилась, а не вышла на эстраду, и выставочная публика, привыкшая видеть пред собой артистов, корректно одетых, с элегантными жестами, импозантных, с эффектами шика во всей фигуре, от прически до кончиков ботинок, — публика была изумлена, видя пред собой эту хромую старушку, в ситцевом платье и в белом ситцевом платке на голове.

Она вышла, в пояс поклонилась публике, села в кресла — и на ее коричневом, морщинистом лице вдруг вспыхнули два ясные огонька, ее живые вдохновенные глаза. И вслед — за ее взглядом на зал — в зале раздался задушевный голос, говоривший старинную народную былинку о Добрыне. Голос старческий, еще довольно ясный, хотя отсутствие зубов у Федосовой заставляет ее шепелявить. На публику повеяло седой стариной, поэзией русского народа, простой, но могучей, такой тоскливой и удалой. Просит-молит Добрыня свою матушку отпустить его во чисто поле; жалко матери расставаться с ним. Федосова подчеркивает сильные места диалога жестами, вдохновляется, вся горит, привстает со стула и наклоняется к публике, как бы желая внятнее и ярче сказать ей о старине, полной кипучих сил и богатырской удалости, полной любви к свободе и искания подвигов.

Она — рапсод. Она живая легенда, и — полуумирающая — она всеми остатками своей жизненной энергии воскрешает перед публикой умершую эпическую поэзию. Голос то повышается, то понижается, и глаза сияют все ярче. Ее антрепренер останавливает ее... Публика — аплодирует, хотя это в большинстве своем публика, ищущая легких развлечений, но и ее тронула, взяла за душу эпическая красота старухи, сила ее изложения и новая ей, публике, мелодия...

— Вопль вдовы по муже, — возглашает «выводящий» Федосову г. Виноградов.

Раздается этот вопль и заставляет публику своей тоскливой, невыразимо *простой* и в то же время неуловимой ухом мелодией, рыдающей, полной страшной боли, вздрогнуть. Слышен какой-то общий вздох. Это истинно народная поэ-

зия, это тот стон, который создал народ, наша стомиллионная масса. Потом вопит невеста, выходя замуж. Этот вопль оплакивает гражданскую смерть личности, и он так же трогательно прост, как и силен чувством тоски, вложенным в него. За каждой песней Федосовой аплодируют все горячее...

Она поет еще веселую свадебную песнь и солдатскую. Последняя прямо поражает своей мелодией, похожей на византийский рисунок, изобилующий тоскливо-удальными выкриками, ахами, эхами, оттягиваниями нот и бесконечными вариациями на основной мотив. Песнь так звучна, хороша, так народна. Конечно. Около Федосовой толпа, ей жмут руки, говорят «спасибо». Она сыплет направо и налево прибаутками, пословицами, поговорками, и ее живые глаза сияют удовольствием.

В концерте Главача я сижу рядом с ней и г. Виноградовым. Он говорит о том, что публики было мало, но расходы по дороге и публикациям окуплены.

— Все на меня расходы, — вздыхает старуха и, помолчав, добавляет: — Туфли мне вот бы...

Ей обещают купить. Она сидит задумчивая, тусклая; вне своей старины, среди этих странных зданий, блеска и всякой вычурности костюмов и зданий, так далеких от истинно русского, ей, очевидно, неловко, не по себе.

Является Главач. Взмах его магической палочки, и зал полон торжественных звуков «1812 года». Прославленное уменье В. И. владеть оркестром — налицо, все партии в полной гармонии, ни один инструмент не выделяется, глубоко народная музыка увертюры, важная, мощная, льется плавными волнами по залу и захватывает вас чем-то новым, высоко поднимающим над буднями современности. Торжественный исторический момент, изложенный в этих звуках, так хорошо рисует широкий размах народной мощи, развернувшейся на защиту своей страны.

Потом играют «Обход» из оперы Гертли «Двое скупых». Это удивительно музыкальная вещица, и ее недаром бисировали. Честь публике — у нее есть вкус. «Обход» начат в чуть слышном миноре — вы понимаете, что где-то далеко, по узким, темным улицам средневекового города идет толпа граждан и поет такую хорошую, бравурную песню. Они еще далеко, их чуть слышно, но они все ближе, и вот они пред вами, шумные, веселые, кажется, немного под влиянием сока из гроздий виноградных... Но они уходят — музыка становится тише. Она тут, вы видите, как смычки дают звуки, и в то же время она исчезает, удаляясь от вас. Все тише, тише, и, чуть слышная, в конце концов, она гаснет в глухой темной дали. Какое тонкое художественное понимание у В. И. Главача и как он хорошо, рельефно рисует музыкальные картины старых мастеров.

Гг. Шолар, Кубанек и Мацукевич играли на скрипке и виолончели с аккомпанементом арфы «Сомнение» Глинки, и рвущий душу трагизм пьесы этой был ими передан так хорошо и сильно, что после целого грома аплодисментов их заставили повторить ее.

Г-жа Кронебер, артистка с очень ясным и красивым голосом, исполнила «Индийскую легенду» из «Лакмэ».

Потом играли «Менует».

В изложении Главача — это действительно король танцев и танец королей, как сказано у Мопассана. Грациозный, такой спокойно-мощный, такой красивый. Под его звуки вспоминается двор Людовика XV, маркизы в фижмах, романтически настроенные дамы, влюбленные пажы и вся эта красочная поэзия старой Франции. Играли увертюру к «Тангейзеру» — как бы для того, чтоб показать, насколько эффективные новшества Вагнера ниже дивной музыки старых мастеров. Художественный такт В. И. Главача виден в каждом взмахе его палочки: кажется, что все смычки соединены с ней невидимыми нитями и ею только и живут.

Некто X.

Первое впечатление не в пользу картины. Она кажется тусклой, в ней мало солнца — и кучи ярких одежд, набросанные на земле, кубки, стопы, братины, — все это недостаточно ярко, недостаточно вырисовывается, как-то очень массивно. И толпа тоже кажется массивной, неживой, без движения. Но стоит посмотреть минут десять, и картина оживает, и вы видите действительную возбужденную, полную страшной силы толпу, собравшуюся «делать историю».

Фигура Минина, стоящего на бочке, очень хороша: понятно, почему все вокруг него так кипит — это его огонь зажег толпу. Все более и ярче вырисовываются в ней отдельные фигуры, убогие, калеки, снимающие с себя крест, красавица-боярыня, вынимающая из ушей серьги, кожемяка, сующий свою косу возбужденному Козьме, стрелец, свирепо взмахнувший над головой своей секирой. Очень оживляют толпу личики детей, выписанные кистью художника, должно быть, очень любящего их. Особенно хороша заспанная девчурка, в одной рубашонке, стоящая почти на первом плане об руку со своей сестрой; старуха, сидящая на земле, около кучи всякого скарба и открывающая бурак, не обращающая ни на что внимания, тоже очень типичная. Вдали сквозь толпу пробивается вершник, толпа течет из ворот кремля такой густой волной, над ней туча пыли, и выше всего старик кремль. Его серые хмурые стены очень хороши на фоне неба в легких, белых облаках. Левый угол картины открывает зеленый кусок Заволжья церковью, утонувшей в купе деревьев.

Можно повторить, что в картине мало воздуха и солнца, но едва ли можно отрицать ее историческую и художественную правду. Толпа Маковского глубоко народна — это именно весь нижегородский люд старого времени собрался отстаивать Москву и бескорыстно, горячо срывает с себя рубаху в жажде положить кости за родную землю. Картина не нравится.

А быть может, она потому нам не нравится, что уже чужда нам, что слишком далека от наших дней, когда мы, раньше срывавшие свои последние рубахи для нужды страны, теперь собрались срывать рубахи с наших выставочных гостей?

Некто X.

«Нижегородский листок», № 159,
11 июня 1896 г.

БЕГЛЫЕ ЗАМЕТКИ

В художественном отделе выставки появилось еще несколько образцов «нового искусства». Все они принадлежат кисти того же Акселя Галлена, зеленая картина которого «Conseptio artis» служит предметом всеобщего изумления; ее идея вызывает у публики целый ряд самых разнообразных толкований. Публика и вообще плохо усваивает идеи, даже самые простейшие, а тут ей предлагают зеленую идею. Выражая на физиономиях желтое недоумение, публика уходит от картины, не разбирая ни того, что помещено рядом с ней, ни того, что над ней. И между тем это интересно... Над зеленой картиной ныне повешена еще пестрая, названная автором «Problème». Что на ней изображено — очень трудно сказать, но я думаю, что это торжественный обед змей и ящериц. Змеи уже откушали и заняты десертом, они едят яблоки, ящерицы погружены в уничтожение коричневого киселя. Фона у картины нет, перспективы меньше, чем на обоях. Она вся пестрая, вся из желтых, зеленых, красных и иных мазков су-

масшедшей кисти. Другая картина — гравюра на дереве «Похищение Сампо» из Калевалы. Но на ней нет ни Сампо, ни похищения, а стоит на каком-то обрубке старик с длинным мечом в руках и свирепо махает им над головами людей, вылезавших из земли. Кто их засунул в землю и как это они там не задохлись — так же трудно понять, как и то, почему «Цветок смерти» Акселя Галлена так похож на подсолнух. «Цветок смерти» тоже гравюра на дереве, он представлен даже в двух экземплярах. Где такой цветок произрастает — неизвестно, в ботанике на этот счет нет никаких указаний, но судя по картине, смерть цветет на болоте. Весьма возможно. С таким же успехом можно представлять ее цветущей на вершине горы, на гребне морской волны и на конце солдатского штыка. Но зачем она цветет как подсолнечник и почему ее цветок украшен огненными языками или искрами или красными лентами? Быть может, это цветок смерти от ожогов? Тогда почему художнику нравится именно этот вид смерти, а, например, не смерть от укусов выставочных комаров? Комары — это бич выставки. Они кружатся около нашего носа, лезут нам в глаза и поют в уши тихо, скучно поют, раздражающе скучно, монотонно, как настоящие русские декаденты. Хоть бы «Будильник» на них карикатуру нарисовал или подлежащее начальство сказало им несколько веских слов по поводу их возмутительного поведения. Может быть, это на них подействует.

Но возвратимся к пискливому и скучному искусству Акселя Галлена. Галлен — еще молодой человек, ему всего 28 лет, он родился в Бьернеборге, а учился в Париже у знаменитого Буржера, у которого училась, между прочим, и наша художница Мария Башкирцева, талантливая настолько, что ее две картины — «Митинг» и «В школу» — куплены правительством Франции для Луврской галереи. Галлен пошел другой дорогой, чем Башкирцева, и вот он рисует нам зеленые и пестрые идеи, очевидно, желая симулировать своей кистью картины Макса Штирнера, тоже рисующего идеи, но обладающего талантом и умом, чего нет, вероятно, у Галлена, как нет этих двух атрибутов истинного творчества и у г. Кузнецова, выставившего картину «Отдых модели». Это картина, выставляя которую для публики обоего пола совсем «не модель». В отдельном кабинете ресторана ее еще можно бы поместить, если лакеи ресторана не оскорбят ее сюжетом. Г-н Кузнецов родился в Одессе в 52-м году и «нигде не воспитывался», как гласит каталог.

В художественном отделе довольно много новинок и скоро ожидается еще несколько.

Некто X.

«Нижнегородский листок», № 160,
12 июня 1896 г.

БЕГЛЫЕ ЗАМЕТКИ

В кустарный отдел поступил еще шедевр русской способности к подражанию — «Пустынный и медведь», сюжет, который заимствован, конечно, из басни Крылова, а краски и вся композиция, очевидно, с обложки морозовско-манушинских изданий. Художник-кустарь сидел над этой картиной три года, и наряду с пианино, которое высиживалось вятичем Коркиным целых пять лет, картина является замечательной вещью: она свидетельствует о способностях мужичка к «художнику» и о полном отсутствии надзора за тем, на что и как он, мужичок, тратит свои силы и способности.

Разве не грустно видеть это чисто русское плохое пианино и чисто русскую плохую картину, вещи, на которые потрачено восемь лет труда и которые никому решительно ни чести не приносят, ни пользы не дают?

Свидетельствуя о том, что наш мужик может делать все, что угодно, — ве-

лосипед и пианино, хирургический инструмент и статую, — все продукты его творчества в то же время указывают на его неразвитость.

Русский человек не бережет ничего своего русского, и русские люди немало не заботятся о том, чтобы наше истинно самобытное оставалось у нас нетронутым и целым и чтобы оно развивалось, а не исчезало. Русская песня уже является редкостью в деревне, она становится достоянием истории народного хозяйства, уходит в прошлое, на ее место выдвигается какая-то нелепица фабричного характера. То же самое творится с русским рисунком, со старым русским орнаментом. Обратите внимание на рисунки кружев, — много ли среди них истинно русских, и посмотрите, как вышиты рубахи деревенских парней и фартуки девушек.

Я видел на одном парне рубаху, на груди которой была вышита реклама фабрики Асмолова, на другой рубахе по подолу вышиты были модели, тоже, очевидно, с какой-то рекламы. Я видел запон, на котором было вышито шесть раз «Жан Блок», а в середине — «Реддавей и Ко». Это было в маленькой деревеньке Уржумского уезда.

Вообще для деревни реклама имеет большое художественно-образовательное значение, и хорошую рекламу Сиу и Брокера, напечатанную на толстом картоне, хорошими красками, деревня принимает у себя гораздо радужнее, чем картины издания «Посредника».

Брокер, Ралле и Пулье являются у нас хранителями и проводниками в деревню старого русского искусства, и на кружевах Балахны, на платках и одеялах Пензы, на деревенских вышивках гладью, в крест и в тамбур русский рисунок сохраняется благодаря этим парфюмерам. Несомненный успех в деревне будет иметь реклама «Генерального общества французской ваксы» и всякая другая пестрая и яркая реклама, ибо русское искусство воспитывалось под влиянием Востока, и пестрота, яркость красок издавна очень нравятся деревне. По этой самой причине литографские работы Сытина ей по вкусу, а однотонные, темные картины «Посредника» не нравятся. В то же время украсить себя деревня всегда хочет и ныне украшает себя, за неимением лучшего, рекламами, которые от времени все улучшаются и будут вытеснять из деревни всякие попытки, вроде попытки «Посредника», если они не будут соотноситься с истинным вкусом народа, воспитанным в нем веками...

В настоящее время, более чем когда-либо, ясно видно, как много вторгается в народную жизнь всяких новшеств, сбивающих ее с пути истинного. Г-н Купон сует ей и свою похабную песню и рекламу, как нечто художественное, в деревню рвется Лодзь с гнилым трико и разными материалами, и теперь-то именно, охраняя народ, следует пристально и зорко следить за ее запросами. Русский старый рисунок должны бы проводить в деревню не парфюмеры, а земства, а гнилую Лодзь изгонять из деревни тоже можно, если научить ее ткать трико и доказать ей, что музыкальные инструменты суть не ее дело, как не ее ума и живопись.

Совсем не нужно кустарных картин, романов, стихов, статуй, но весьма нужно, чтобы портки Гришки были тканы ему женой, а башмаки его жены были сделаны руками Гришки. И со стороны, например, московского земства было бы, пожалуй, куда лучше, если б оно обучило мужика в своих мастерских не игрушки делать, не мебель для гостиных плести, а делать вещи для деревенского домашнего обихода. А то выходит нечто нелепое: мужик не в состоянии для своей избы в окно раму сделать и гонит за этой работой на базар, и тот же мужик художественно выжигает и режет дерево для города, для гостиных.

Некто X.

*«Нижегородский листок», № 178,
30 июня 1896 г.*

БЕГЛЫЕ ЗАМЕТКИ

Вчера я был в царстве теней.

Как страшно там быть, если бы вы знали! Там звуков нет и нет цветов. Там все — земля, деревья, люди, вода и воздух — окрашено в серый, однотонный цвет, на сером небе — серые лучи солнца; на серых лицах — серые глаза; и листья деревьев и то серы, как пепел. Это не жизнь, а тень жизни, и это не движение, а беззвучная тень движения.

Объясняюсь, дабы меня не заподозрили в символизме или в безумии. Я был у Омона и видел синемаатограф Люмьера — движущиеся фотографии. Впечатление, производимое ими, настолько необычайно, так оригинально и сложно, что едва ли мне удастся передать его со всеми нюансами, но суть его я попытаюсь передать.

Когда в комнате, где показывают изобретения Люмьера, гаснет свет и на экране вдруг является большая, серая, тона плохой гравюры, картина «Улица в Париже», — смотришь на нее, видишь людей, застывших в разнообразных позах, экипажи, дома, все это серо, и небо надо всем этим тоже серо, — не ждешь ничего оригинального от такой знакомой картины, не раз уже видел эти улицы Парижа на картинах. И вдруг — экран как-то странно вздрагивает, и картина оживает. Экипажи едут из ее перспективы на вас, прямо на вас, во тьму, в которой вы сидите, идут люди, появляясь откуда-то издали и увеличиваясь по мере приближения к вам, на первом плане дети играют с собакой, мчатся велосипедисты, перебегают через дорогу пешеходы, проскальзывая между экипажами, — все движется, живет, кипит, идет на первый план картины и исчезает куда-то с него.

И все это беззвучно, молча, так странно, не слышно ни стука колес о мостовую, ни шороха шагов, ни говора, ничего, ни одной ноты из той сложной симфонии, которая всегда сопровождает движения людей. Безмолвно колеблется под ветром пепельно-серая листва деревьев, беззвучно скользят по серой земле серые, тенеобразные фигуры людей, точно проклятые проклятием молчания и жестоко наказанные тем, что у них отняли все цвета, все краски жизни.

Их улыбки так мертвы — хотя их движения полны живой энергии, почти неуловимо быстры, их смех беззвучен — хотя вы видите, как сокращаются мускулы серых лиц. Пред вами кипит жизнь, у которой отнято слово, с которой сорван живой убор красок; серая, безмолвная, подавленная, несчастная, ограбленная кем-то жизнь.

Жутко смотреть на нее — на это движение теней, и только теней. Вспоминаешь о привидениях, о проклятых, о злых волшебниках, околдовавших сном целые города, и кажется, что пред вами именно злая шутка Мерлина. Он околдовал целую улицу Парижа, стиснув ее многоэтажные здания до размеров аршина от основания до крыши, уменьшил в соответствующей пропорции людей, лишил их слова, смазал все краски неба и земли в однотонную, серую краску, и в этом виде сунул свою шутку в нишу в стене темной комнаты ресторана. И вдруг что-то щелкает, все исчезает, и на экране является поезд железной дороги. Он мчится стрелой прямо на вас — берегитесь! Кажется, что вот-вот он ринется во тьму, в которой вы сидите, и превратит вас в рваный мешок кожи, полный измятого мяса и раздробленных костей, и разрушит, превратит в обломки и в пыль этот зал и это здание, где так много вина, женщин, музыки и порока.

Но это тоже поезд теней.

Локомотив бесшумно исчезает за рамой экрана, поезд останавливается, из вагонов молча выходят серые фигуры, беззвучно здороваются, безмолвно смеются, неслышно ходят, бегают, суетятся, волнуются... и исчезают. Вот новая картина — за столом сидят три игрока в карты. Напряженные лица,

быстрые движения рук, сдающих карты, вы видите алчность игроков и в дрожании пальцев их рук и в мускулах их лиц... Игра... И все они трое начинают хохотать; хохочет и лакей, принесший им пиво и остановившийся у их стола. Хохочут до колик... но ни звука не слышно. Кажется, что эти люди умерли и тени их обречены вечно молча играть в карты. Следующая картина — садовник поливает цветы. Светлосерая струя воды, вырываясь из рукава, дробится в брызги, они падают на траву, и клумбы, и чашечки цветов, стебли травы сгибаются под их тяжестью. Является мальчишка и, наступая на рукав ногой, прерывает струю... Садовник смотрит в отверстие брандспойта, а мальчик в это время отнимает ногу от рукава, и в лицо садовника бьет вода. Вам кажется, что брызги долетят до вас, и вы хотите уклониться от них. А садовник уже гоняется за озорником по саду, ловит его и колотит. Но звука ударов нет, и не шипит вода, вырываясь из брошенного на землю рукава.

Эта беззвучная, серая жизнь в конце концов смущает и давит вас, кажется, что в ней есть какое-то предупреждение, полное неуловимого, но мрачного смысла, щемящего душу тоской. Начинаешь забывать, где ты, в голове возникают странные представления, сознание как-то гаснет и мутится...

Но вот слышишь — рядом с тобой вызывающий женский смех, задорный говор... и вспоминаешь, что ты у Омона, у Шарля Омона... Но почему же именно здесь приютилось и демонстрируется это удивительное изобретение Люмьера, еще раз доказывающее энергию и пытливость человеческого ума, вечно стремящегося все познать, все разгадать и... создающего по дороге к открытию тайн жизни успех Омону? Я не представляю научного значения изобретения Люмьера, но оно, несомненно, есть, и его, наверное, возможно применить к общей задаче науки — к усовершенствованию жизни человека, к развитию его ума. Это делается не у Омона, где пропагандируется и популяризируется только разврат, — зачем же именно у Омона, среди «жертв общественного темперамента» и ярмарочных гуляк, покупающих здесь поцелуи, — зачем именно тут, в этом месте показывают последнее завоевание науки? В скором времени, вероятно, будет усовершенствовано изобретение Люмьера, будет усовершенствовано в духе Омона — Тулона и К°. Теперь, кроме перечисленных мною картин, показывается еще «Семейный завтрак», идиллия в трех лицах. Молодые супруги и толстый их первенец завтракают. Они оба такие влюбленные, милые, веселые, счастливые, а бебе такой забавный. Картина производит такое хорошее, мягкое впечатление. Место ли этой семейной картине у Омона?

Другая картина — работницы, веселые и смеющиеся, густой толпой льются на улицу из ворот фабрики. Это тоже неуместно у Омона. Зачем здесь напоминать о возможности чистой, трудовой жизни? Бесплезно. В лучшем случае эта картина больно уколет женщину, торгующую поцелуями, и это все.

Я уверен, — эти картины заменят иным, более подходящим к общему тону концертного зала жанром. Дадут, например, картины «Она раздевается» или «Акулина, выходящая из ванны», или «Она надевает чулки». Можно так же фотографировать бои канавинского мужа со своей женой и дать публике под названием «Прелести семейной жизни».

Да, это, несомненно, будет сделано. Буколика и идиллия не могут иметь места на всероссийском торжище, жаждущем пикантного и экстравагантного. И я мог бы предложить несколько сюжетов для демонстрации посредством синематографа и ради развлечения ярмарочной публики: например, следует лшюта посадить на кол, по методу турок, и, фотографировав его, показывать.

Это не особенно пикантно, но весьма поучительно.

БЕГЛЫЕ ЗАМЕТКИ

На выставке последнее время «Русью запахло»...

Я это говорю без всякой задней мысли, имея в виду такие явления, как во- пленница Федосова с ее старинными русскими песнями и эпосом, как капелла Славянского, восстанавливающая XVII век своими боярскими костюмами и воскрешающая старую народную русскую песню, сильно попорченную столкновением с творчеством фабрики, и, наконец, владимирских рожечников. С последними мне привелось поговорить по поводу их искусства, — они, бесспорно, играют с большим искусством напевы русских песен.

— Давно вы этим делом занимаетесь?

— С 1883 года, сударь мой. Эво с какой поры. В тот год мы были приглашены покойным государем и перед ним играли. С той поры и пошел на нас спрос: то туда зовут, то сюда, крестьянством хоть не занимайся.

— А разве вы занимаетесь все-таки?

— Ды-ть как же! На то родились, чтобы крестьянствовать. В дуду-то играть весь век неспособно нам... зазорно будто. Тоже вон волосы седые у иного есть.

— Да чего же зазорного в игре-то?

— Оно конечно... А все как будто не схоже с крестьянским-то делом. Тянет земля к себе — как хошь...

Это говорил седой старик, играющий на большом рожке. У него умное лицо, с задумчивыми темными глазами и характерно окающая речь.

— Нам это так, с полгоря, игра-то, — вступается другой, — а по рождению нашему должны мы пахать.

— И это помним, — подхватывает еще один пожилой рожечник.

— Песни вы хорошо знаете, — говорю я.

— Еще бы те не знать. Чай ведь наши они, крестьянские, — восклицает первый рожечник.

— Мы их до двухсот знаем, а то и больше, — заявляет его товарищ. — Только вот играем-то мы на память, а не по нотам, забываем часто. А ежели бы мы ноты знали, мы бы всякую музыку могли играть. Нас и то немцы охаживали, все хотят дознаться, как это мы угоюзились. По шести целковых давали за рожок... а играть не могут. Возьмет рожок-от в губы, а он у него и не дудит... Сердятся...

— А у меня вот, — перебивает товарища старик-бас, — на шесть душ земли-то. А я с сыном играю вот... и да-а... — задумчиво тянет он и укоризненно качает головой.

— А как публика к вам относится?

— Публика? Ничего, слушает... хвалит...

— Нас везде хвалят, — равнодушно оповещает меня один из артистов, и в тоне его не слышно ни артистического самолюбия, ни любви к своему искусству.

— Славянский вас видел?

— Ну! Он у нас описывал которые песни. Он давно нас знает. Айда-ка сыграем, ребята!

Ребята, в желтых осямах и в высоких поярковых шляпах собираются на эстраде.

И вот льется унылая, переливчатая, грустно вздыхающая русская песня. Кажется, что это поет хор теноров — поет где-то далеко только одну мелодию, без слов. Звуки плачут, вздыхают, стонут... и очень смешной контраст с грустной песней представляют надутые, красные лица.

Печальная песня оборвалась.

— Давно играете?

— Которы лет сорок дуют...

— А грудь не болит?

— Ох, как болит! Как кашель иной раз под сердце-то подкатит... Ну, возьми стакан перцовки, ахнешь — оно и отляжет как будто.

— Чего же вы не бросите вашу игру?

— Да ведь как ее бросишь? Нельзя теперь — известны мы стали... Зовут нас... Ну, и собираешься да идешь... Ино время налетишь на зверя... вроде одного здешнего — вздохнешь, да и пошел домой.

— А что?

— Полтора ста рублей он у нас утянул... вот что.

— А вы бы жаловались.

— Где уж! — и мой собеседник уныло махнул рукой, ярко выразив этим «где уж» свое убеждение в беспомощности.

И все они замолчали, неподвижно сидя на стульях эстрады и позевывая.

Некто X.

*«Нижегородский листок», № 188,
10 июля 1896 г.*

БЕГЛЫЕ ЗАМЕТКИ

Могучее, все нивелирующее время — оно размывает горы в пыль, заносит песками гордые памятники фараонов и покрывает толстой корой снега и льда те равнины, где раньше росли пальмы и гигантские папоротники. Оно сплотило бродячие шайки авантюристов в мощные государства, уничтожило бесследно целые нации, оно все изменяет, вечно творит и уничтожает, и только вкусы людей остаются как бы вне сферы его влияния.

Это особенно резко бросается в глаза в наше время, когда нет разнообразия жизни и слишком разнообразны развлечения людей. Именно в сфере развлечений человек до смешного консервативен, беден фантазией и как бы не поддается времени и его движению.

Не так давно у нас в отделе смеси сообщалось об ужасном развлечении высших классов Лондона — леди и джентльмены смотрят, как на веревке, болтающейся в воздухе сажен на десять от земли, висит человек, рискуя каждый данный момент сорваться с веревки и разбиться о землю. Это развлечение совсем не ново — еще император Доминиан практиковал его с пленными багавами и с удовольствием смотрел, как утомленный варвар выпускал из отекавших рук веревку и летел вниз на копыта, воткнутые в землю.

Парижский «Кабачок смерти» тоже, оказывается, не может претендовать на оригинальность: точь в точь такая же бравада над смертью имела место в одном из лунапариев Рима во времена Клавдия, и почти то же самое показывалось в Толедо в царствование Филиппа Красивого.

В прошлом году, претендуя на оригинальность, Флоренция устроила у себя «праздник смерти». По улицам города двигалась колесница, запряженная скелетами быков¹. На ней восседала в черном бархате, с серебряными блестками смерть с косой в руке. За колесницей ехали скелеты людей верхом на скелетах лошадей, шли трупы полуразложившиеся и еще свежие. Над этой процессией носился запах гниения. На перекрестках, по пути ее, раскрывались могилы,

¹ На быках были надеты попоны с рисунком скелета.

из них выходили трупы, пели заубойные псалмы и снова опрокидывались в могилы или присоединялись к колеснице смерти и с унылым пением шли за ней.

Флоренция осталась довольна этим зрелищем и постановила выдать устройшему его художнику Пиетро ди Козимо 30 000 лир. Не стоило, ибо эта идея не нова. Такое зрелище показывал уже польский магнат Казимир Рох Замой Генриху Анжу — французскому принцу, и еще много раньше, в XI веке, рыцари ордена госпиталя устроили такое же шествие вокруг стен одного из городов иерусалимского королевства...

Как бы ни оригинальничал человек, увя, ему, должно быть, не суждено еще обновить свои развлечения и всеми своими попытками создать в этой сфере что-либо новое, — он только свидетельствует о понижении вкуса к изящному, об оскудении фантазии и еще о чем-то болезненном и мрачном, о чем-то мистическом и жестоком, заразившем его и все более заражающем.

Древние тоже страдали этой болезнью, но она не подавляла в них чувства изящного, и Нерону, душившему своих гостей цветами, вы не откажете в этом чувстве, как нельзя отказать в нем и Борджиям, устраивавшим свои развратные и кровавые обеды с шиком и со вкусом. Ныне грубое осталось, приняв еще более грубые формы, а изящное исчезло. Вспомните американские пьесы, в которых злодей привязывает своего добродетельного врача к лесопильному станку, откуда его освобождают как раз в тот момент, когда настоящая стальная пила готова разрезать его тело. Вспомните о борьбе — спорте, так развившемся в наши дни и не представляющем из себя ничего красивого, а лишь одно грубо животное; вспомните о людях, на головах которых разбивают молотом камни, о людях, гуляющих босыми ногами по остриям гвоздей, о глотающих горячую паклю, зонтики и шапки, о людях, кушающих резиновые калоши и запивающих их пылающим керосином, и о массе другой грубейшей чепухи, служащей любимым развлечением масс.

Во всем этом незаметно никакой эволюции к лучшему, всему этому испокон века аплодируют, и все это от седой старины и до нашего времени не изменяет своих уродливых форм. Консерватизм эстетического вкуса массы заметен всего яснее на том факте, что батальная картина, как бы она ни была грубо написана, всегда привлечет внимание массы более, чем всякая другая. Поставьте для опыта пейзаж Клода Бернара, море Айвазовского, мистическую картину Ге, полотно Рубенса и Ван-Дейка, Семирадского и еще полотна других общепризнанных талантов, самые разнообразные полотна, а к ним, где-нибудь сбоку, приткните «Схватку» Васнецова — и поверьте, публика предпочтет последнюю всем шедеврам вокруг нее.

Она любит кровь, — она всегда любила смотреть, как травили людей зверями, как их избивали, жгли, сдирали с живых кожу и мучили всеми мучками. Она и теперь с удовольствием посмотрела бы на все это — пиджак и брюки, сменив хламиду и тунику, не перевоспитали человеческой души. Но век XIX — век лицемерный, век изощренной лжи и всяческого притворства, и травля людей зверями ныне публично невозможна. Это можно устроить только частным образом, где-нибудь в глухом парке, вдали от зорких очей блюстителей благочиния, и то в миниатюрном объеме. Травля людей запрещена, но любовь к этого рода забаве еще осталась у публики, приняв несколько иные формы, в виде, например, представления укротителей зверей. В данное время в цирке Никитиных ежедневно выступает в роли укротительницы красивая и отчаянно смелая м-ль Маргарита, — фигура, точно ушедшая с картины Дорэ «Красота, побеждающая силу». Она проделывает с четырьмя львами ряд отчаянных эволюций, включительно до вкладывания в пасть льва своей головы. Громадные мощные звери слушаются ее хлыста, но достаточно одного движения челюстей льва — и на месте красивой женщины ляжет труп с разможенной

головой. Потом она, совершенно безоружная, танцует среди львов серпантин — это очень пикантно и щекошет нервы публики до исступления. Нужно видеть цирковую публику в момент, когда артистка кладет свою голову в могучую пасть царя зверей, — публика замирает, молчит, не дышит, ждет... Каждую секунду может брызнуть из нее кровь и мозг женщины, и раздастся треск черепа, разламываемого зубами зверя. Какое ощущение!

Положим, львы Маргариты очень смирны и тощи, но все же это львы, и с ними опасно шутить. А публике нравятся эти шутки, ей приятно видеть, как за ее двугривенный человек рискует жизнью.

Глядя на нее, вспоминаются слова знаменитого укротителя зверей, итальянца Упилио Ваймали, жившего в XVIII веке и оставившего после себя интересные мемуары. Он говорит в одном месте мемуаров:

«Звери совсем не дрессированные, — публика не особенно благоволит к зверям, если они дрессированы хорошо и слушаются укротителя без гнева, публике нравится риск, и чем его больше, тем ей приятнее, она любит возможность драмы, и ей нет никакого дела до тех усилий человека, которые он употребил на победу инстинкта тигров и львов».

Как видите, Ваймали хорошо знал публику. Кстати о цирке. Возникший ранее театра, он и до наших дней продолжает существовать в тех же формах, в каких существовал в древнем Риме и, по свидетельству венецианца Марко Поло, путешественника XV века, в Китае.

Те же наездники, жонглеры, эквилибристы, акробаты, которых персидский сатрап Гнозий любил сбивать с трапеции, бросая в них дротиками, подвижутся на аренах цирков и в наши дни, указывая на медленность эволюции эстетики и морали в массе, в публике. Посмотрите, например, у Никитиных на упражнения артиста Степанова. Он строит пятисаженную башню и вместе с ней падает на землю, рискуя переломить себе позвонки о барьер арены. Публика хлопает ему, хотя эти упражнения некрасивы, тяжелы, опасны. Хлопают именно за опасность — падает человек с такой высоты и... и наверное в скором времени свернет себе шею.

Я двадцать лет наблюдаю цирк и его публику и в этом году вижу то же самое, что видел двадцать лет назад. Та же самая жадная до опасностей публика, с трепетом наслаждения следящая, как человек ради ее одобрения и пятка изломал себе кости и растянул сухожилия.

Артисты знают ее вкусы и все более изощряются в придумывании новых деталей к старым упражнениям. Уже не только укрощают зверей, а пляшут среди них, уже не только влезают на трапеции, а становятся лестницу перпендикулярно и, балансируя ее своим телом, взбираются на ее верхнюю ступень и там жонглируют и играют. Малейшее неверное движение корпуса — и лестница с артистом грохнется на землю, артист «отшибет себе печенки»; в сладком ужасе публика вскрикнет и... на другой день снова пойдет в цирк. Может быть, и в этот вечер кто-нибудь разобьется, не нужно упускать случая посмотреть на такую любопытную вещь.

Да, публика замечательно консервативна в своих вкусах, и свидетельств в пользу этого более чем много дает жизнь.

Развлечений разумных, поучающих, воспитывающих ум и душу — нет. А они могли бы быть. Но на них нет спроса и их не предлагают. И народной аудиторией служит цирк, развивающий в публике туподушие и черствость — качества, совершенно не требующие дальнейшего развития в виде их полной законченности.

М. Г—и й

«Нижегородский листок», № 201,
23 июля 1896 г.

БЕГЛЫЕ ЗАМЕТКИ

М. Врубель и «Принцесса Греза» Ростана

Забракованные академическим жюри панно Врубеля «Принцесса Греза» и «Микула» были куплены известным меценатом С. И. Мамонтовым и вновь появились перед выставочной публикой, но уже не на выставке, а около нее, в павильоне, специально построенном для этих образцов нового искусства.

Павильон еще не открыт и откроется не ранее воскресенья, но мне удалось осмотреть эти панно, наделавшие так много шума и готовые вновь создать его. Я хотел бы поделиться с читателями моим впечатлением и прежде всего считаю нужным рассказать сюжет «Принцессы Грезы».

«Принцесса Греза» написана молодым французским поэтом Ростаном на сюжет, рассказанный в одной из средневековых хроник о родственнице Бозмунда II, короля триполийского, принцессе Мелиссанде, девушке пылкого и мечтательного характера, обладавшей, по словам хроники, «высоким духом и непоколебимой верой в победу святого креста над исламом и в освобождение господня гроба из плена язычников. Ее красота, как и вера ее, воодушевляя рыцарей, стекавшихся из всех стран Европы в Африку на святую борьбу за освобождение Иерусалима, возбуждала их на высокие подвиги духа и, укрепляя силы их рук, зажигала непоколебимое мужество в сердцах их, и далеко по Европе разносилась пилигримами и рыцарями слава о красоте, о силе сердца и ума принцессы Мелисанды Триполийской».

Именно эту Мелисанду и взял Ростан героиней своей двухактной пьесы, написанной просто и сильно, красивым языком и с хорошим знанием эпохи. Пьеса явилась во Франции в начале прошлого года, в разгар вакханалии декадентства, и сразу обратила на себя внимание своим идеалистическим духом и глубоко художественным исполнением. Она была вскоре переведена на русский язык артисткой Куперник-Щепкиной прекрасным белым стихом и в прошлый сезон шла около двадцати раз кряду на сцене Суворинского театра в Петербурге.

Сюжет пьесы очень прост и несложен.

Наслушавшись рассказов о красоте и силе духа принцессы триполийской Мелисанды, француз, мечтатель-трубадур Жофруа, болезненно жаждавший святого подвига, но слабый здоровьем, которое сгорело в пламени его души, страстно искавший идеала, возбужденный вдохновенными песнями Мелисанды, которые приносили во Францию пилигримы и рыцари, возвращавшиеся из Иерусалима, захотел поехать в Триполи, увидеть эту чудную девушку, возбуждавшую во всех изумление силой своего духа, пасть к ее ногам и служить ей так, как она укажет. Мелиссанда в это время находилась под ревностной охраной одного из Комненов, императоров Византии, всегда своекорыстно относившихся к делу святого креста.

Намереваясь жениться на ней и вместе с ее рукой присоединить к своим владениям Триполи, — за смертью Бозмунда и за малолетством сына его, Мелиссанда являлась наследницей престола, — Комнен приставил к ней стражу из дружины варягов, под начальством одного рыцаря, и приказал не допускать к ней никого из Европы. Это обстоятельство еще более воодушевило Жофруа, и он, вместе с одним из своих товарищей, «с мечом в одной руке и с лирою в другой», нанял у пиратов галеру и из Марсели поплыл в Триполи. Дорогой они выдержали бурю, им нехватило припасов, они утомились, работая на растрепанной бурей галере, и не раз дух экипажа падал. Тогда Жофруа

брал лиру и песнью о принцессе Грезе поднимал упавший дух пиратов. Грубые волки моря плакали и восторгались, слушая песню о Грезе. В своем страстном стремлении к идеалу Жофруа умел заразить им всех, кто окружал его. Но его физические силы все гасли, и когда галера бросила якорь в виду Триполи, он не мог сам сойти на берег и послал к принцессе своего товарища.

На этом кончается первый акт. В начале второго Мелиссанда узнает, что прибыл Жофруа, — она уже слышала о нем, — и боится, что стража Комнена убьет его и она не увидит его. В это время к воротам дворца подходит чужеземный рыцарь, и начальник стражи, обнажив меч, идет встретить его. В тоске Мелиссанда слушает, как у ворот стучат мечи, и вот пред ней является рыцарь, возбужденный битвой, полный огня и силы и гордости своей победой. Она думает, что это Жофруа, и он не успевает разубедить ее в этом. Из уст ее текут приветливые речи и похвалы его храбрости, ее глаза горят восторгом и любовью — она все-таки женщина, а он, мужчина, и не торопится вспомнить о своем товарище, умирающем в море, на галере пиратов. И вот, когда у них нехватает слов для выражения чувств, являются поцелуи. Но в конце концов товарищ Жофруа вспомнил о чести и дружбе и указал в окно на галеру, стоявшую в море. А Мелиссанда еще раньше почувствовала, что она ждала большего от Жофруа и что не поцелуи нужны ей. Потрясенная своей ошибкой, проклиная себя, она едет на галеру в сопровождении дам и видит умирающего рыцаря, который встречает ее прерывающейся от слабости и восторга песнью. Он достиг своего идеала, пройдя сквозь многие препятствия, претерпев муки и страдания, — он видит свою Грезу, вот она склонилась над ним.

И, счастливый, он умирает. Это — вся пьеса. В ней много интересных лиц, красивых деталей; она проста, трогательна, и каждое слово ее полно чистого и сильного идеализма, — в наше скучное, нищее духом время она является призывом к возрождению, симптомом новых запросов духа, жаждой его к вере. Эта пьеса — иллюстрация силы идеи и картина стремления к идеалу. Именно этим объясняется ее большой успех у нас и не особенно крупный в буржуазной и меркантильной Франции.

Теперь посмотрим, как иллюстрировал Врубель своей кистью эту простую и трогательную, облагораживающую сердце вещь. При первом взгляде на его панно — в нем поражает туманность и темнота красок. Нет ни яркого африканского неба, ни жаркого солнца пирамид, ни воздуха — общий фон картины напоминает о цвете протертого картофеля и моркови. Присматриваясь пристальнее, вы вспоминаете о византийской иконописи — те же темные краски, то же преобладание прямых линий, угловатость контуров и китайское представление и перспектива.

Едва ли это оригинально, во всяком случае не ново, а после художников Возрождения и среди таких современных мастеров, как Васнецов и Сведомские, Суриков и другие, — не красиво, даже уродливо. Жизни в картине совершенно нет, и концепция ее имеет очень мало общего с сюжетом.

Фигуры пиратов однообразны, и почему-то, — очевидно намеренно, — всем им придана одна и та же поза. Положим, их только трое — но зачем это все они облокотились о плечи друг друга? Это делает их деревянными, а отсутствие скорби или вообще какого-либо выражения на их темных, византийских физиономиях еще более увеличивает их неподвижность. Так же неподвижно-деревянен и товарищ Жофруа, стоящий у мачты, опираясь на неестественно большой и тяжелый меч. Пилигрим Антоний и доктор настолько странно поставлены, что, кажется, они стоят на воде моря и смотрят на галеру через борт. А сама галера, кажется, сдрейфовала на тот борт, который обращен к зрителям, и лежит на нем, позволяя фигурам людей стоять на палубе совершенно

прямо, хотя палуба и кажется наклоненной к зрителям под углом градусов в тридцать. Это уже прямо-таки нелепо. Волны над галерой написаны грязновато-голубой краской, а форма их напоминает о чем угодно, но уж никак не о воде.

Центральные фигуры картины у людей, не знакомых с сюжетом, могут вызвать только недоумение, а пожалуй, и смех над художником. Мелиссанда висит в воздухе, складки ее платья напоминают о древесных стружках, на плече не положено тени, и шея принцессы кажется неестественно, уродливо длинной. Лицо у нее пестрое от разноцветных мазков, долженствующих изображать тени, и вся она слишком воздушна и прозрачна для норманки. Ведь она из рода Роберта Гвискара, завоевателя Сицилии, а он коренной норман, один из сыновей Танкреда Готвиля, графа из департамента Манш, в Нормандии. Ее можно с некоторой натяжкой принять за ангела, за видение умирающего Жофруа, но, умирая за свою Грезу, трубадур не смотрит на нее, а смотрит, по воле Врубеля, на свои неестественно изогнутые, угловатые пальцы, бряцающие на лире невиданной формы. На лице умирающего рыцаря — ни вдохновения, ни счастья, ни важности, — в нем ничего не отражается; в лице принцессы Грезы — ни скорби, ни раскаяния; в лицах пиратов и всех людей на галере, любивших вдохновенного идеалиста, нет ничего, что показывало бы, как они относятся к его смерти. Жофруа не видит Мелисанды, висящей в воздухе, в головах его ложа, а она смотрит не в лицо умирающего за нее рыцаря, а на струны лиры.

И в общем все это исполнено какими-то ломаными линиями, капризными масками, неестественных цветов красками, грубо, с ясной претензией на оригинальность, но без вдохновения, с намерением произвести впечатление, сразу поражающее, но без средств к этому.

Так испортил М. Врубель красивый сюжет Ростана, и не менее удачно он испортил былинку о Микуле, помещенную на другой стене павильона — против «Грезы». Желто-грязный Микула с деревянным лицом пашет коричневых оттенков камни, которые пластуются его сохой замечательно правильными кубиками. Вольга очень похож на Черномора, обрившего себе бороду, лицо у него темно, дико и страшно. Дружинники Вольги мечутся по пашне «яко беси», над ними мозаичное небо все из голубовато-серых пятен, сзади их на горизонте — густолиловая полоса, должно быть, лес. Трава под ногами фигур напоминает о рассыпанном костре щеп, рубаха на Микуле колом стоит, хотя она, несомненно, потная, — должна бы плотно облегать тело. Лошади — в виде апокалипсических зверей.

О, новое искусство! Помимо недостатка истинной любви к искусству, ты грешешь еще и полным отсутствием вкуса... Ведаешь ли ты, что творишь? Едва ли. По крайней мере М. Врубель, один из твоих адептов, очевидно, не ведает. По сей причине он пишет деревянные картины, плохо подражая в них византийской иконописи, и, иллюстрируя одно из юбилейных изданий Лермонтова, приделывает демону каменные крылья, а на обложке либретто «Гензеля и Греть» рисует карикатуры двух идиотов, вместо поэтической парочки: брата и сестры.

В конце концов — что все это уродство обозначает? Нищету духа и бедность воображения? Оскудение идеализма и упадок вкуса? Или простое оригинальничанье человека, знающего, что для того, чтоб быть известным, у него нехватит таланта, и вот ради приобретения известности творящего скандалы в живописи?

М. Г - и й

«Нижегородский листок», № 202,
24 июля 1896 г.

БЕГЛЫЕ ЗАМЕТКИ

Во вчерашнем № нижегородской почты А. А. Карелин поместил письмо в редакцию, в котором по поводу моей заметки о картинах г. Врубеля автор говорит:

Во-первых: что я неверно передал самый сюжет картины — г. Врубель изобразил не момент посещения Мелиссандой Жофруа в то время, когда трубадур умирал и галера уже стояла у берега в Триполи, а момент, когда галера находилась в пути и песня вдохновенного и большого трубадура заставила экипаж галеры видеть очами духа принцессу Грезу. Так что на картине изображена греза о грезе.

Во-вторых: что известный русский знаток искусства профессор Прахов, высокоталантливые художники Поленов и Васнецов чуть не в одно слово признают за Врубелем гениальность, якобы выразившуюся в его, выражаясь мягко, оригинальных панно.

Профан в вопросах искусства, я возражу А. А. Карелину, как один из публики. Оказывается, что, даже зная пьесу Ростана, я неверно понял иллюстрацию к ней кисти Врубеля. Как же истолкуют себе смысл этой картины люди, не знакомые с «Принцессой Грезой», как литературным произведением? В печати были попытки таких толкований. Г. А. Осипов в одной из столичных газет писал, что «Принцесса Греза» изображает русского гения пред шедеврами западноевропейского искусства, а Микула Селянинович есть Илья Муромец, стоящий на страже русской национальности. Толкования такого характера можно варьировать до бесконечности; г. Врубель предоставляет полную свободу воображению зрителя, но едва ли это можно присовокупить к общей сумме его достоинств, которые понятны, как оказывается, только профессионалистам. Искусство прежде всего должно быть ясно и просто, значение его слишком велико и важно для того, чтобы в нем могли иметь место «чуждачества». Оно — столп, на котором покоится религия, почти во все время оно поддерживало ее, и если порой уклонялось и уклоняется от этого великого назначения, то это печальное явление временно и скоро преходяще. Задача искусства — облагодить дух человека, скрасить тяжесть земного бытия, учить вере, надежде и любви. Чтобы достичь этих великих результатов, чтобы служить этим благородным задачам, оно должно быть ясно, просто и поражать ум и сердце. Отвечает ли творчество г. Врубеля этим задачам? Нет, ибо оно темно, туманно, претенциозно, полно какой-то бравады над истинным искусством, бравады, которую называют «чуждачеством».

Я профан, да. Мое мнение — мнение одного из публики, и против него стоят мнения профессионалистов, людей талантливых, высказавшихся за произведения своего соратника, как за гениальные вещи. По их мнению, ни меня, ни кого из той публики, которая ищет в искусстве веяния духа святого, вдохновения, идей, отдыха от суровой действительности, ни к чему не обязывает. Искусство существует не для художников, а для жизни, и не художники сделали гениями Рафаэля и Веласкеза, Ван-Дика и Гвидо Рени, не художники оценили и Иванова.

Искусство ценят люди жизни, те, кто ждет от искусства откровения и поучения. Я внимательно слушаю мнения Прахова, Поленова и Васнецова, с чувством искреннего уважения к автору читаю письмо А. А. Карелина и в заключение говорю: странно мне читать и слушать все это. Или искусство понятно и поучительно, или оно не нужно для жизни и людей. Доказано, что искусство Врубеля понятно только специалистам. Каково же его жизненное значение? Каково значение его картин без комментариев к ним, которых требует для понимания их сюжета и техники?

М. Г — ий

«Нижегородский листок», № 206,
28 июля 1896 г.

БЕГЛЫЕ ЗАМЕТКИ

В массе продуктов фабрично-ремесленного, заводского и кустарного труда, сгруппированных на выставке, совершенно ступшеваны произведения филантропических учреждений, всевозможных частных и общественных приютов, домов трудолюбия, колоний для малолетних преступников, тюрем и других, им подобных учреждений.

А между тем таких учреждений на выставке очень много, и если бы все их продукты трудов опекаемых ими людей собрать в один павильон — получился бы очень большой отдел и замечательно интересная картина, значение и внутренний смысл которой были бы крайне лестны для современного общества.

Присмотритесь к разбросанным по всей выставке экспонатам филантропических учреждений, побывайте в отделе ведомства императрицы Марии, в павильоне принца Ольденбургского, в рукавишниковской колонии для малолетних преступников, посмотрите работы сахалинских каторжан, зайдите в кустарный отдел, где есть работы арестантов, и, в конце концов, вы вынесете из этого обзора очень высокое мнение о коллективном уме современного общества и о его понимании своей пользы.

Вы увидите, что общество с большим успехом утилизирует остатки угасающей жизненной энергии дряхлых богаделенных стариков и старух, что оно умеет, заключив в тюрьму злую, преступную волю, извлекать из нее пользу, как из рабочей энергии, что дети-сироты, глухонемые, слепые, увечные могут работать прекрасные вещи, высокой художественной ценности и крупного практического значения, и что нищий в доме трудолюбия становится полезным для общества членом.

Дальше всех в деле утилизации преступников, нищих, сирот и дряхлых от старости людей пошли практические финляндцы, утилизирующие даже и увечных. Основанное в Гельсингфорсе Общество вспоможения увечным помогает им очень оригинально. Увечные, как это видно по фотографиям, снятым с них, занимаются разными мастерствами, и образцы их трудов очень изящны и высоко оценены. Вы видите, как одорукий мальчик при помощи зубов вытачивает что-то из дерева; видите совсем безрукого, работающего ногами; видите работников, искривленных рахитом, осужденных на вечное сиденье, безногих, кривобоких.

Вы видите увечных трудящимися, и вы готовы пролить слезы умиления из чувства благодарности пред обществом, заставляющим работать на себя даже и тех, кого сама природа создала неспособными к труду. Вот оно, современное человеколюбие, человеколюбие буржуа, скучающей от безделья дамы света.

«Жизнь — это труд», — сказал Тургенев, и те, кто меньше всего трудится, прекрасно поняли его, поняли и изо всех сил, всеми способами стараются реализовать последние капли животной энергии умирающих стариков и старух, скорее капитализировать зарождающуюся энергию детей, извлечь пользу из преступлений, сделать филантропию более дешевой, под предлогом сделаться более разумной.

Само собой разумеется, что по существу дела я не против применения труда в благотворительности, конечно, нет, я только против пересола, ясно бросающегося в глаза при обзоре деятельности филантропических учреждений. Я далек от сомнения в облагораживающем значении труда для преступников, но полагаю, что он излишен и слишком тяжел для детей, старцев и увечных. Старикам, всю жизнь трудившимся, надо дать возможность умереть без труда; увечных, самой природой гарантированных от физической работы, следовало бы воспитывать только со стороны духа; детей-сирот не нужно бы с первого абцуга запрягать в работу — вся жизнь их будет сплошным трудом, дайте же им скопить сил для этой жизни!

Обратите внимание на возбуждающий изумление выставочной публики «оркестр убежища для нищих-детей». Посмотрите на лилипута, играющего на пиколо-флейте — он все четыре часа играет стоя, ибо, когда он садится на стул, его голова ниже пюпитра с нотами. Для этого крошки даже пюпитра по его росту не хотят сделать. Посмотрите также на артиста, играющего на маленьком барабане, на корнет-а-пистоне, гобое, бассэте, на больших трубах. Оркестр играет прекрасно — это так, но чего стоило всем этим младенцам выучиться играть? И вообще подумайте над этим характерным продуктом современной филантропии, над бедными детьми, увеселяющими своей музыкой богатое развлечением общество.

Когда я вижу этот оригинальный оркестр, меня одолевают курьезные фантазии на тему о филантропии будущего. Я вижу в нем афиши, извещающие публику о том, что сегодня вечером в цирке Лицемерского общества попечения о хромых детях состоится блестящее представление труппы акробатов-детей, пораженных рахитом. Следующая афиша извещает, что в городской богадельне состоится утренний спектакль труппы призреваемых. Будет оперетта Оффенбаха «Прекрасная Елена» с участием балета из старух богадельни. Еще афиша извещает о спектакле глухонемых детей-мимистов. Дети исполняют комедию «Флирт».

Конечно, это только мои фантазии... но разве у них нет почвы? Будьте правдивы — ведь есть? Замечая резко бросающееся в глаза направление чело-веколюбия в современном обществе, невольно вспоминаешь знаменитого Герберта Спенсера, талантливого творца буржуазной философии.

В статье «Грядущее рабство» он, со свойственной ему силой мысли, грозит обществу гибелью в рабстве у нищих, увечных и вообще людей, не способных к труду, живущих за счет благотворительности общества. Он говорит о деморализующем влиянии филантропии, об увеличении нуждающихся в помощи, о развитии среди них лени и других пороков — пороков, которые так легко и ясно обеспеченные люди открывают у необеспеченных, — он угрожает обществу перспективой полного рабства, вечного служения пролетариату, работе исключительно на илотов, все разрастающихся в количестве и качественно становящихся хуже — наглее, ленивее и т. д.

Умный англичанин очень прозорлив, но его парадоксальная угроза обществу указывает только на то, что общество еще умнее и прозорливее, чем он, философ. Особенно в наше время ясна эта прозорливость общества и острота его ума, если, я говорю, присмотреться к характеру его филантропической деятельности.

О, нет, оно не дает нищему даром кусок хлеба, оно всегда постарается взять назад себе если не всю стоимость этого куска, то хотя пока одну десятую ее. Пока, а там возьмет и все.

Это хорошо, и, право, я не против этого. Я говорю только о гуманности, о человеколюбии. Ведь все говорят об этих мифических понятиях — почему же и мне не сказать пару слов?

М. Г- и й

«Нижегородский листок», № 208,
30 июля 1896 г.

БЕГЛЫЕ ЗАМЕТКИ

На выставке, как известно, много музыки, музыки всех типов и на все вкусы. Оркестр Главача удовлетворяет требованиям салона, то лаская слух торжественной и мечтательной «Музыкой сфер» и романтическим «Менуэтом»,

то с громом исполняя творения мистика Вагнера; стрелки шумно исполняют разные громкие вещи, и есть что-то милитарно-патриотическое в громком реве широких пастей их медных труб; оркестр «убежища нищих детей» разыгрывает польки, вальсы и всевозможные «попурри», услаждая ими невзыскательные уши мещанства, горничных и швеек, приказчиков и разных служащих людей. Оркестр Эрмитажа густо гудит разные пьесы для облегчения пищеварения и возбуждения жажды у ресторанной публики, и, наконец, «владимирские рожечники» вполне могут удовлетворить своей игрой тех, кто пожелает истинно русской мелодии, заунывной и веселой, разухабистой и тоскливой.

Есть лирика и бравада, есть анакреонтизм и вдохновенные фуги Баха — все, что вам угодно. Но несколько дней тому назад в мир музыкальных звуков на выставке вторглось нечто новое, глубоко элегическое, скорбно-плачущее, безнадежно унылое... Точно хор плакальщиц воет над гробом покойника тоскливые причитания или деревенские бабы горюют на пепле разорившего их пожарища... Вслушиваясь внимательнее, вы чувствуете непригодность таких уподоблений — в скорбной мелодии этой странной музыки звучит что-то совершенно своеобразное, слишком оригинальное, почти неизвестное.

И вот, идя на звук, вы приходите к среднеазиатскому отделу и видите: какие-то чумазы, прокопченные жарким солнцем фигуры, вращая желтыми белками глаз, изо всей мочи дуют в длинные деревянные трубы, и несется по воздуху плачевная мелодия, такая скорбная, такая жалкая... Вокруг этих фигур, сидящих на корточках, стоит полукругом публика и, с любопытством глядя на надутые щеки музыкантов, на их покрасневшие с натуги лица, обсуждает интересный вопрос: лопнут музыканты или нет? А они рвут уши резкими, воющими звуками, и плач их труб щемит сердце тоской. Бесконечное, неисчерпаемое горе слышно в этой дикой музыке, безнадежная скорбь, однообразная иеремиада, о неудачах и тяготе жизни стонет в воздухе. Дикая, грубая, но трогающая душу элегия...

* * *

Кстати, еще нечто о музыке.

Дня два тому назад прихожу слушать Главача в центральный павильон и вижу — нововведение! Для удобства публики поставлены на эстраде и вокруг ее столики и стулья. Это хорошо, ибо раньше, по недостатку скамеек, большинство публики слушало концерты стоя, а теперь можно сидеть, да еще мечтательно облокотиться на стол.

Сажусь за один из столиков и, облокачиваясь, жду мановения магической палочки Главача. Вдруг предо мной, точно из-под пола, выскочил человек с салфеткой подмышкой.

— Что прикажете?

— Дайте программу концерта.

Дает. Читаю: бутерброды разные... стакан кофе... порция... порция... мороженое... Что это такое?

— Дайте мне музыки, — говорю ему.

— Этим-с не торгуем... Мороженого не прикажете ли? Воды разные, сидр...

— Но позвольте — вы кто?

— Человек-с...

— Весьма возможно... А вы зачем здесь?

— По обязанности... при ресторане Астафьева.

— Как? Да ведь это музыкальный павильон?

— Нынче это наш ресторан-с... Мы сюда от Малкиеля переселились...

— А! А Главач?

— И они здесь... Мы около них... а они — вроде как бы около нас...

Я понял. Euviva ресторан! Вот те и салонная и фешенебельная музыка! Можно ждать, что со временем, гонимые недостатком публики около выставки, все околорыбачные братья-разбойники, субсидированные и лишенные этого удовольствия, переселятся на территорию выставки и засядут на ней: места для всех хватит. И Александров Ломач где-нибудь пристроится, и начнется большое переселение увеселительных народов и заселение выставки. Таким образом, этнографические поселки устроятся на выставке сами собой. Румыны, венгры, «трио-грек» и парижанки, «немки, испанки и итальянки, — словом, весь мир» предпринимателей-увеселителей приткнется на разных пунктах выставки: Euviva ресторан!

Некто X.

*«Нижегородский листок», № 209,
31 июля 1896 г.*

БЕГЛЫЕ ЗАМЕТКИ

Павильон товарищества Нобель — прежде всего самое стильное здание на выставке в смысле своей архитектурной законченности. Все, что построено на выставке «в стиле», грешит многими отступлениями от него, неточностями и невыдержанностью. Так, например, «жемчужина русского строительного искусства», — как назвал царский павильон один любезный финн в гельсингфоргской газете, — несмотря на столь лестный отзыв о «жемчужине», заставляет все-таки отнестись с сомнением к чистоте ее национальности.

Воздушность и изящество этого здания, его склонность к готике, выражающаяся в непобедимом стремлении к небу, и общий его вычурный ансамбль — едва ли имеет много общего с духом приземистых великорусских изб, классические образцы которых и до сей поры еще сохранились в Новгородской и Псковской, а также Владимирской губерниях.

Мавританский стиль павильона Средней Азии, помимо того, что он в Средней Азии не совсем у места, ибо она выработала и имеет свою архитектуру, еще и не выдержан, о чем свидетельствуют его арки, лишённые характерного изгиба и выпрямленные, а также и утрированная пестрота здания. Стильных построек вообще на выставке не много, на ней преобладает стиль «рококо — знай наших!» или винегрет из разных стилей, спутанных и перепутанных фантазией наших архитекторов в нечто сильно поражающее зрение, едва ли красивое.

Тем лучше на общем фоне свободного творчества строителей выделяется павильон Нобеля своей художественной красотой и точностью. Он так и кажется выхваченным из какого-нибудь испанского калифата, и при входе в него — если не смотреть направо — иллюзия продолжается. Волшебная путаница рисунка по стенам так и брызжет знойной фантазией мавров — и ах, как неприятно видеть среди этих пестрых красок Востока модель буровой скважины, со всеми подробностями работ по бурению! С точностью и поучительностью, заслуживающей полного подражания, показано, как машины приводят в движение бур, как он входит в почву, как устанавливаются трубы для прохода нефти и вынимается из скважины грунт. Далее вы видите образцы труб и бура, встретившего слишком твердый грунт и смятого в скважине, десятипудовое долото для бурения, расширитель скважин, «башмак» для резания смятых и застрявших в скважине труб, труборезку — громадный прибор, опять-таки употребляемый для очищения засоренных испортившейся трубой скважин, вилку-клещи пудов в пятнадцать, назначенные для захватывания труб, смятых в скважине, ножницы, которыми и геркулес едва ли в состоянии был бы отстричь что-либо, ввиду их величины и тяжести.

Во время бурения, встречая твердые грунты, трубы и самые аппараты для бурения, с страшной силой вгоняемые машиной в почву, часто мнутся, как тесто или замазка, — и вот вы видите и образцы этих сжатых давлением, исковерканных труб и все приборы для очищения засоренных испортившимися аппаратами буровых скважин. Вообще техника дела нефтедобывания представлена в павильоне Нобеля замечательно наглядно и ясно.

Пред вами в миниатюре все, что есть и что делается в закопченной дымом стране «нефтяного короля». Модели его пристаней и флотилии, образцы нефти и ее производных, виды топок, керосиновых ламп, образцы почв, цезарин, озакерин, минеральные масла, нефть и даже двадцатифунтовые камни, поднятые ею из недр земли и выброшенные на воздух через вышки, вместе с черной, густой струей этой неведомо как рожденной жидкости, породившей громадные состояния, целые фабричные города, флотилии судов для ее перевозки, заводы для производства аппаратов эксплуатации жидкости, которая играет в промышленности нашего времени такую видную роль, из которой пробовали делать даже сахар, оказавшийся слишком сладким, и которая сделала жизнь Баку очень горькой, пропитав своим жиром и ароматом весь город.

«Черный городок» представлен в павильоне Нобеля целиком в прекрасной панораме Шильдера, вызывающей всеобщий восторг публики своим художественным и реальным исполнением; эта панорама оставляет далеко за собой пестрое «Покорение Кавказа» профессора Рубо, хотя и не покорившего своей кистью природу Кавказа, но собравшего и собирающего с публики весьма обильную и очень высокую мзду за «посмотрение» на его большое батальное полотно. Картина Шильдера настолько хороша, иллюзия, вызываемая ею, так полна, что прямо-таки хочется пойти по песчаным, пропитанным нефтью, заостренным кубообразным зданиям, улицам этого даже чересчур Черного города.

Пред вами развертывается во все стороны скучное, жаркое, выпачканное нефтью поселение странной мрачной архитектуры...

Редкие прохожие в восточных костюмах идут по улицам. Длинной цепью тянется караван верблюдов, рядом с ними, утопая в песке, шагают погонщики, истомленные африканской жарой. Вам кажется, что вы слышите тяжелые вздохи работающего пара, чувствуете запах нефти, слышите плеск голубого моря, уходящего в даль, позлащенного солнцем. Там, далеко на горизонте, рисуется туманное пятно Ашшеронского полуострова, желтоватое и скучное. Против него — бухта, вся голубая, и по берегу ее раскинулся Баку, город без клочка зелени, издали кажущийся грудой развалин, скучный, жаркий, шумный, пахучий. За ним на горизонте желтоватые горы. Песок, песок... И надо всем этим знойное и расслабляющее солнце... Скучно и тошно от созерцания этой стороны, считающей нефть сотнями миллионов пудов и деньги миллионами рублей. Столько в ней богатств и так она бедна, так забыта богом... А как скверно живет людям в этой Калифорнии Нобелей и Ротшильдов! Как антисанитарен и классически грязен этот город обетованной страны нефтянников — не раз доказывала холера, как зверски грубы его нравы — ежедневно доказывает издающаяся в нем газета «Каспий». Это город, стоящий у «золотого дна» и не имеющий себе равного по бедности жизни и природы.

Уходишь из панорамы Шильдера в таком скверном и подавленном настроении, точно и на самом деле был в Баку. Вот мой комплимент художнику, вполне заслуженный им! Внизу еще несколько его картин, из которых лучшая — «Храм огнепоклонников». Эффекты освещения стен храма вечно горящим огнем на жертвеннике, напоминающем о друидах, и на башнях храма переданы кистью художника великолепно. Бархатно-черное небо написано замечательно, и зарево от огня храма, пылающее на нем, кажется — тре-

пещет. Огонь — живой. Пятна теней ночи и блики этого таинственного огня, с которым связано много мрачных и мистических легенд и сказаний, лежат на полотне так художественно правдиво. Другая картина, «Посещение Черного городка императором Александром III», менее эффектна по исполнению. Могучая фигура императора, ныне вдовствующая императрица, их свита — все это как-то замерло и не кажется движущимся. Панорама устроена Нобелем именно в память этого события, и пятнадцатикопеечный сбор с нее назначается в пользу Общества распространения коммерческого образования. Ввиду такой симпатичной цели и крупного художественного значения картин Шильдера панорама заслуживает полного внимания публики. Впрочем, нельзя пожаловаться на то, что публика плохо посещает этот интересный павильон: до 29 июля в нем перебивало 16 250 человек. Его внешний вид, импонирующий своей важной, стильной красотой, поневоле заставляет заглянуть в него. А в нем бросаются в глаза эти чудные арки мавров и рисунок на стенах, заставляющий вспоминать о картинах и гравюрах Альгамбры. Наконец, вся эта техника нефтепромышленности, такая оригинальная и так наглядно представленная, сопровождаемая объяснениями, способна надолго удержать внимание публики и дает ей полную картину добычи нефти. Хорошо бы также для сравнения и Баку-городу показать на выставке кусочки своей культуры, в виде хотя бы очерка деятельности его самоуправления и двух-трех диаграмм, поясняющих санитарное состояние города, положение в нем начального образования, рассказать о том, как в него ввозят воду в цистернах по железной дороге и как давно говорят об устройстве в нем более удобного и нормального водоснабжения, а также показать процент смертности его населения и прочее в этом духе. Сопоставив культуру города с оглушающими цифрами доходов его граждан-нефтянников, публика вынесла бы из павильона впечатление более определенное и широкое, чем то, с которым она уходит из павильона теперь. С одной стороны, солидно звучали бы сотни миллионов пудов и десятки миллионов рублей, с другой — развернулась бы поразительная картина грязи, дичи и всякой скверны, обязанной своим существованием главным образом тому, что богачи граждане города слишком глубоко погружены в нефть и не могут уделить городу ничего. Ни времени по недостатку его, ни денег по недостатку щедрости у денежных людей.

М. Г-ий

«Нижегородский листок», № 212,
3 августа 1896 г.

ОТВЕТ А. А. КАРЕЛИНУ

Милостивый государь!

Ваш пример неумения толпы читать литературные сюжеты на произведения живописи несколько неудачен. Риксенс воспроизвел на своей картине такой момент из легенды о Дон-Жуане, который не трактовался ни Мольером, ни Толстым и никем из авторов, пользовавшихся легендой; этот момент является результатом устного творчества массы, создавшей легенду; он не вошел в общеизвестную литературу о Дон-Жуане, а потому и не мог быть знаком лицам, суждения которых вы слышали пред картиной Риксенса.

Непонимание современными культурными людьми религиозного искусства Византии, приводимое вами в опровержение моих слов о том, что искусство должно быть просто, ясно и понятно, не опровергает моего положения и решительно ничего не доказывает. Религиозная живопись от веков, следовавших тотчас же за периодом иконоборства, и до предшественников Рафаэля была проникнута мистицизмом, вполне понятным и родным настроению людей того

времени. На всем протяжении своего существования это искусство имело тот же служебный характер, какой имеют в данное время для нас рисунки в быто-описательных и исторических книгах, но, конечно, общее психологическое значение его было обширнее и глубже значения наших иллюстраций. Художник средних веков, изображая религиозный сюжет, был глубоко убежден в том, что он изображает действительность, правду, и хотя он рисовал сверхчувственное, но как бы оставался реалистом. Религиозное предание принималось художником за факт. Художник был проникнут сознанием его буквальной правды и передавал его, как действительность, с бесхитростной верой, а публика того времени подходила к его витрине в настроении таком же, каково было настроение художника в момент творчества. Художник той эпохи изображал не грезы и отвлечения, а документы и факты, ибо религия тогда была реальным фактом, — каждый имел ее в себе и все были проникнуты ею. Художник того времени был убежден и мог убедить, в нем была сила, необходимая для этого, и силу эту он почерпал в вере. И если действительно византийская живопись нам не понятна, то только потому, что мы слишком далеки от того настроения и того веяния мысли, под влиянием которых оно сложилось.

Символ — вернее, аллегория, а не символ проник в христианское искусство под влиянием гонений язычников и совсем не может знаменовать собою свободу искусства, а как раз наоборот, невозможность искусства воспроизводить в надлежащих формах те явления и тех лиц, воспроизводить которые оно желало и стремилось. Позднее аллегория по привычке продолжала существовать. Аллегория коснулась и действительности. В X веке аллегория изображали в виде женщины, приятно улыбающейся, лес — полунагой мужской фигурой, сидящей у скалы со стволом дерева в руках, и т. д. Но эти формы опять-таки не самостоятельно вырабатывались художниками, а представляли собою воспроизведение поэтических уподоблений, имевших место в стихах той эпохи.

И в скором времени все это исчезло, — «нелепое само собою атрофировалось», как сказали вы. Вообще же непонимание нами настроений прошлого вполне естественно и психологически объяснимо, и, таким образом, ваша ссылка на неясность для нас византийства, приведенная в подтверждение непонимания массой искусства вообще, как видите, плохо служит вам в защиту «нового искусства», т. е. «чуждачеств» г. Врубеля и философского творчества Акселя Галлена.

Если вы дадите картину даже и с фантастическим сюжетом, но написанную ясно и просто, — ее поймут. Ведь понимают же «Славословие» Сурикова в Третьяковской галлерее, понимают и «Ковер-самолет» Васнецова здесь на выставке — к слову сказать, богатой картинами, но бедной искусством. Под картиной Поленова «Христос и грешница» не надо подписывать ее название, и Ге, несмотря на его мистицизм, тоже понятен. Понятны все художники, которые мыслят ясно, ибо сказано: «кто ясно мыслит, тот ясно и излагает». Краски — это тот же стиль.

Очевидно, что Врубель и Галлен только потому не понятны, что они плохо сами себе представляют то, что хотят выразить своими красками. Я против приложения эпитета «новое» к искусству этих художников, к их туманным и темным фразам, ничего не говорящим ни уму, ни сердцу. Что есть нового у Акселя Галлена? Из истории живописи мы видим, что попытки изображать отвлеченные идеи красками имели место еще девять веков тому назад. Они были и исчезли, так как никто их не мог понимать, ибо они были не столько произведениями искусства, сколько иллюстрациями к беспомощности человеческого ума, не находившего в себе достаточно сил для того, чтобы дать своим представлениям точные и определенные формы. Когда он развился до того, что мог

создать эти формы, когда слово, самое могучее орудие его спекуляции, количественно обогатилось, — отвлеченные идеи приблизились к его пониманию и краски стали ненужны для философии и психологии.

Галлен находит, что они нужны. Старо. И сюжет его картины стар, как мир: еще Веды трактовали его в истории о принце Начикстасе. И техника его стара — ведь это же техника китайцев и тех живописцев, которые разрисовывают верхотурские подносы. А помимо всего картина его бедна идеями. Неужели представление о человеке вне нации можно дать, показав только спину человека? Почему же не только одни пятки? Заметьте, что эта оригинальная манера представлять человека вне нации не позволит Галлену представить его вне расы. По спине, нарисованной Галленом, несмотря на то, что он набросал на нее лиловых теней, я все-таки вижу, что имею дело с европейцем. Почему же именно европейца, а не индуса взял Галлен для изображения погони за идеалом? В Индии раньше всех стран начали искать идеал и дальше всех ушли в теоретическом искании его.

Неужели представление о человеке вне эпохи и нации можно дать, только нарисовав человека голым? Разве так уж и нельзя из смешения всех архитектурных и декоративных стилей создать нечто совершенно оригинальное, фантастическое и в то же время не принадлежащее никакой эпохе и нации? На какую эпоху указывает и какой нации принадлежит та архитектура, которая изображена на декорации «Снегурочки» во втором акте?..

Ничего, кроме крайней скудости мысли, не видно на картине Галлена, даже и тогда, когда эта картина комментирована; наконец, какое моральное значение имеет погоня за идеалом, изображенная так, как ее изобразил Галлен, и даже изображенная яснее, образнее и доступнее пониманию?

Есть одна картина — я не помню ее автора, — знаю лишь, что это француз. По мостику над пропастью скачет на коне через трупы женщин и детей возбужденный человек, простирая жадно вперед руки. Впереди его фортуна на колесе. Она зовет его к себе и мчится от него вдаль, держа в одной руке рог изобилия, из которого сыплется золото, в другой — лавры. Сама она прекрасна и молода. А сзади человека, почти уже рядом с ним, стремящимся за счастьем, молча скачет, бросая на него тень, смерть в черном плаще и на черном коне. Вам понятна эта картина, вы знаете, как ее назвать. Вы сразу видите, что пред вами погоня за счастьем, скачка смерти. Все ее детали у места — все они объяснимы, несмотря на то, что сюжет картины настолько же абстрактен, как и «Погоня за идеалом». Этот Галлен неуклюж, как истый финн, в своей погоне за оригинальностью. Его желание показать культуру подстриженными апельсиновыми деревьями и маком, рассаженым на одинаковом друг от друга расстоянии на зеленой площади, не дающей понять себя (что она такое? ковер?), смешно и жалко, так же как смешон и жалок тот маленький фейерверк из подсолнухов, который он назвал почему-то «Цветком смерти». На самом деле: цветок сначала кажется ракетой, потом напоминает о подсолнухе; всего же менее он похож именно на цветок.

Есть что-то низкое в этом оригинальничанье: великое, трагическое явление — смерть как бы опошлена этим изображением. Века лучшие умы от авторов Риг-Веды и до Ницше пытались разгадать эту загадку. Явился Аксель Галлен и намазал что-то смешное и жалкое, крохотное. Нам это отдает парижским «Кабачком смерти»!

«Нет большего заблуждения, — говорит Шопенгауэр, — как полагать, что каждое изменение есть прогресс». Вы склонны видеть прогресс в искусстве Галлена и Врубеля? Что же? У всякого свой вкус. Мы с вами во вкусах не сойдемся.

Закключение, которое вы вывели из примера с картиной Рубенса, гласит, что чем выше искусство, тем ниже его значение для жизни, ибо ведь вы гово-

рите, что чем оно выше, тем уже круг понимающих его людей. Я уверен, что искусство нужно жизни, людям, что оно может помочь жить им. Жизнь тяжела, — оно даст возможность отдохнуть от нее, люди грубы, — оно облагородит их, они не особенно умны, — искусство им поможет развиваться. Искусство нужно публике, а не художникам, и нужно давать публике такие картины, которые она понимала бы.

Вы приглашаете меня к признанию за искусством свободы. Я не отрицаю свободы искусства, я только решительно высказываюсь против свободы «чужацеств» в искусстве.

«Искусство есть откровение», — говорит талантливый теоретик-праерафаэлист Джон Рескин, и еще он говорит, что «всякое великое творение представляет собою акт восхваления». Новое искусство не имеет ничего общего с этими положениями эстетика, авторитет которого обязателен для вас, как для человека, видящего в праерафаэлизме — явление отрадное. Я кончу мое возражение вам тем, что категорически заявлю, что ни нового искусства, ни какого-либо искусства в картине Галлена я не вижу, и уверен, что его там нет. За Врубелем я признаю умение владеть кистью и красками и еще большее умение портить хорошие сюжеты. Признаю за всеми свободу суждения, а за публикой право оценки таланта художника.

Не умаляем ли мы, однако, нашим маленьким спором значения искусства? Мне кажется, что вы делаете именно это, суживая роль искусства до служения избранным и являясь апологетом людей, которые дают алчущим вместо хлеба камень.

М. Горький

«Нижегородский листок», № 219,
6 августа 1896 г.

БЕГЛЫЕ ЗАМЕТКИ

В последнем № «Недели» г. Дедлов поместил очень маленькую и очень странного характера статейку о г. Врубеле и его картинах. Статья г. Дедлова написана в тоне, для г. Врубеля весьма лестном, и имеет тенденцию внушить публике, что в лице творца «Принцессы Грезы» и «Микулы» она имеет дело с художником недюжинным, с новатором в области искусства, с душой, тревожно ищущей нового, с человеком, которого мучит *«какая-то греза о чем-то новом, неясном, не дает ему писать, как другие, заставляет его искать небывалого, а может быть, и... несуществующего»*.

Основанием для признания за г. Врубелем всех сих качеств служит г. Дедлову только тот факт, что Врубель пишет не «как другие», хотя г. Дедлов совсем не утверждает, что комментируемый им художник пишет лучше, чем другие, как и вообще ничего не утверждает и доказывает своей статьей, что, впрочем, не мешает ему заключить эту статью «горьким» упреком по нашему адресу.

«В столичной печати, — говорит он, — я не встречал серьезных статей о врубелевских панно. Загадку в пять минут разрешила одна нижегородская газета. Врубель нищ духом и беден воображением.

Его картины — признак оскудения идеалов и упадка вкуса. Его живопись — оригинальничанье человека, знающего, что у него нет таланта, и потому, ради приобретения известности, творящего скандалы в живописи... Эх, господа, господа! Ценители, руководители!»

Нас не может не задеть этот упрек, ввиду его полной неосновательности и ввиду того, что против выставленных нами положений по вопросу о том, есть ли искусство Врубеля «новое» искусство или же оно совсем не искусство,

а только чудачество в искусстве, — против всего, что было сказано нами по существу, г. Дедлов не возражает ни слова. Он просто упрекает нас в поспешности оценки индивидуальности художника и, упрекнув, очевидно, полагает, что этим он оказал большую услугу «новому» искусству, сиречь искусству г. Врубеля, с которым, кстати сказать, г. Дедлов лично знаком. Но даже и личное знакомство с художником не позволяет г. Дедлову сказать о нем что-либо такое, что могло бы поднять престиж г. Врубеля в глазах публики. Нам даже кажется, что г. Дедлов оказал своему знакомому очень неприятную, прямо-таки медвежью услугу, хватив г. Врубеля камнем своей логики не в бровь, а прямо в глаз, и даже однажды угостив его так... не вкусно.

Судите сами: рассказывает г. Дедлов, как однажды пришел он в мастерскую Врубеля и увидел там «Демона» кисти этого художника. Вот как описывает г. Дедлов «Демона»:

«Одутловатое скопческое лицо, без возраста, выпуклые тусклые глаза, с безумным выражением тупой, холодной, но невыразимо тяжелой тоски. На безобразном неподвижном лице — та же печать каменного отчаяния. Глаза не смотрят на зрителя, они никуда не смотрят, но видят все, видят и вас, и вам страшно, вас тянет к себе этот взгляд».

«На картине было выяснено только лицо. Остальное было только начато, вернее, даже и не начато. Стоит, или сидит, или летит его чудовище? За ним — стена, или гора, или ночное небо? Надо окончить, тогда выйдет небывалая картина».

С той поры прошли года, но «небывалой» картины все еще нет, и никто до сей поры, ниже сам г. Врубель, не знает — стоит, сидит или летит Демон со скопческим лицом. Итак, однажды г. Врубель удачно, по рассказам г. Дедлова, написал лицо Демона и до сей поры его не кончил. Что же следует заключить отсюда — что г. Врубель художник гениальный и что наше убеждение в нищете его воображения ошибочно? Во всяком случае рассказав о «Демоне», г. Дедлов, как нам кажется, ничего не сказал лестного для г. Врубеля.

Затем г. Дедлов говорит о «Принцессе Грезе» и о «Микуле». Рассказав, что Врубель нарисовал *«морские волны в виде стружек»* и построил галерею *«из каких-то странных плотов, помостов, балок и брусьев, наваленных и нагроможденных в непонятной связи»*, г. Дедлов поясняет: «Что он хотел этим сказать, что он тут изобразил, — вы не поймете. Да понимает ли и сам он, удалось ли ему поймать тут неуловимое? Нет, не удалось».

Едва ли г. Врубель останется доволен таким заключением своего знакомого, — едва ли. И, наконец, говоря о «Микуле», г. Дедлов заявляет: «Это одно из тех врубелевских произведений, которым завидуют знаменитости, несмотря на то, что это не искусство».

Группируя все сказанное г. Дедловым о Врубеле, мы видим, что все претензии последнего на звание гения и новатора в области искусства ограничиваются тремя работами, причем первая из них хотя, по словам г. Дедлова, и хороша, но не окончена, вторая «не удалась», а третья «не искусство».

Нам кажется, отсюда довольно ясно видно, насколько уместен и основателен упрек г. Дедлова по нашему адресу.

* * *

Покончим, однако, с г. Дедловым и напомним несколько общих положений из области теории искусства, дабы показать, насколько творчество Врубеля далеко от них.

Роль искусства — педагогическая, цель его — установить возможно более полную общность ощущений и чувств. Ощущения и чувства всего более разде-

ляют людей, о вкусах и цветах не спорят, их считают чисто личными, и вот для того, чтобы более объединить и сроднить людей, нужно, так сказать, социализировать их ощущения и чувства, подметить в них одну и ту же всем людям общую черту, выразить ее нотами, красками, словами, и, таким образом, до некоторой степени сделать ощущения и чувства тождественными у того и другого лица.

Отвечает ли современное искусство вообще и в частности искусство Врубеля этой великой задаче, имеет ли оно его в виду? Нам кажется — вообще — нет, а в частности искусство Врубеля стоит неизмеримо далеко от этой задачи, совершенно не хочет знать ее.

По словам г. Дедлова, его знакомый художник занят исканием «небывалого, а может быть, и не существующего». Это странное занятие хотя и очень распространено в наши взбалмошные дни, в тяжелые дни духовного оскудения, но с искусством не имеет ничего общего. Г-жа Гиппиус тоже недавно заявила в стихотворной форме

Я хочу того, чего нет на свете,
Чего нет на свете,

и, на наш взгляд, Врубелю следовало бы предложить ей руку и, по совету Бальмонта, отправиться втроем с поэтом

За пределы предельного,
К безднам светлой безбрежности,

или еще в более отдаленное место, если таковое возможно найти во вселенной.

Мы полагаем, что, сколько бы времени эта почтенная тройка ни употребила на свое путешествие и даже если б она заплуталась по дороге, жизнь и искусство не понесли бы от такого события чувствительного урона. В жизни достаточно непонятного и туманного, болезненного и тяжелого и без фабрикантов фирмы Врубель, Бальмонт, Гиппиус и К°. Жизнь требует света, ясности и нимало не нуждается в туманных и некрасивых картинах и в нервозно-болезненных стихах, лишенных всякого социологического значения и неизмеримо далеких от истинного искусства. Оно облагораживает людей, оно должно служить этой цели, а не развинчивать нервы и притуплять воображение, заставляя его представлять себе морскую волну в форме «деревянной стружки», как это делает, по словам г. Дедлова, его знакомый художник Врубель.

Претензии всех этих скучных людей, вообразивших себя новаторами и воображающих, что их не понимают, так же нелепы, как и обширны; г. Мережковский, ягода одного поля с вышеназванными невропатами, заявляет от лица всей компании: мы — неведомое чуем! — и называет себя сотоварищем «слишком ранними предтечами слишком медленной весны». Эти фразы, в переводе на более удобно-понятный язык, будут значить только то, что господа художники и поэты, пораженные декадансом, модной болезнью, смотрят на искусство, как на область свободного и никакими законами не стесняемого выражения своих личных чувств и ощущений. «Искусство — свободно», — твердо помнят они и с уверенностью занимаются гайдамачеством в искусстве, выдвигая на место кристальночистого и звучного пушкинского стиха свои неритмичные стихи, без размера и без содержания, с туманными образами и с дутыми претензиями на оригинальность тем, а на место картин Репина, Перова, Прянишникова и других колоссов русской живописи — колоссальные полотна, техника которых вполне родственна угловатым и растрепанным стихам m-m Гиппиус и иже с ней. Какой социальный смысл во всем этом, какое положительное значение может иметь эта пляска св. Витта в поэзии и живописи?

Гюйо, определяя искусство, говорит приблизительно следующее: всякое искусство есть средство социального согласия, и даже более глубокое, чем

другие: одинаковым образом думать, без сомнения, есть уже много, но этого недостаточно еще для того, чтобы заставить нас одинаковым образом *желать*, великая тайна заставит нас одинаковым образом *чувствовать*, и это-то чудо совершается посредством искусства. Едва ли можно не соглашаться с этим определением значения искусства талантливим французским эстетиком.

Какое же отношение к социальному искусству, к искусству, имеющему своей целью воспитание духа и чувств человека, какое отношение к искусству, стремящемуся облагородить жизнь, могут иметь картины Врубеля и Галлена, стихи Гиппиус и Бальмонта и вообще все то, что делают в области искусства люди, ищущие «несуществующего» и стремящиеся «за пределы предельного»?

М. Горький

«Нижегородский листок», № 250,
10 сентября 1896 г.

БЕГЛЫЕ ЗАМЕТКИ

Когда появилась афиша, извещавшая публику, что около выставки в здании «картины Врубеля» имеет быть первый общедоступный концерт, публика скептически отнеслась к этому.

— Картины Врубеля? Концерт? Ага, понимаем! Наверное, Вагнером будут угощать. Или вообще что-нибудь этакое... новое в духе картин. Не пойду.

И не пошла, хотя если бы она прочитала программу, то, может быть, и пошла бы. Программа концерта была старая. Пели из «Онегина» и из «Жизни за царя», и пели недурно. И если бы публика была на этом концерте, я лишился бы очень оригинального удовольствия слушать концерт, который исполнялся исключительно для меня. Публикой был я и сами исполнители, которых нельзя считать публикой, хотя они и сходили с эстрады на места для публики и аплодировали своим товарищам.

Было очень приятно смотреть, как гг. Томарс и Буренин поют, а хор сидит и, изображая публику, хлопает артистам. Поет г. Волжинская — и ей хлопают. Резонанс — оглушительный. «Принцесса Греза» так и дрожит, когда г. Томарс пустит в ход все свои голосовые средства. Да, на концерте было пустынно, но весело. Артисты смеются, хористы тоже смеются, я сам хотел смеяться, но так как я один был всей публикой в зале, то сдержался, желая быть корректным и показать гг. исполнителям, какая иногда публика бывает тихая и смиренная, несмотря на то, что сами исполнители так кричат, как будто они дома, а не перед публикой. Попели, сколько по программе следовало, и ушли. И я ушел обзирать околывыставочную территорию.

Около выставки, право, не менее диковинок, чем на самой выставке. Есть, например, дама с бородой и со свидетельством, удостоверяющим, что борода у нее не фальсифицированная. Посмотреть на нее стоит гривенник, и потом можно заплатить рубль, лишь бы не видеть ее никогда более. Есть «живые фотографии» «только для взрослых». Почему именно для взрослых? А потому, что фотографии изображают такие сюжеты, как «Жемчужина гарема» и «После купанья». Есть «Нана», которой не следовало бы подходить с ярмарки так близко к месту торжества русской промышленности. А впрочем? Есть блины, дипломированные в Лионе. Они пекутся тут же на чистом воздухе без всякой крыши над ними, в печке, не имеющей ничего общего с печкой, и даже, кажется, без огня в ней. С виду лионские блины похожи на вафли. Против них, на земле сырой, поместились какие-то коричневые пироги, которые совсем ни на что не похожи.

Всюду рестораны, буфеты и лавочки, в которых продают самарские шляпы из соломы, цейлонский чай, баварский квас, рижское пиво, датские домики, бенгальские тигры, синемаатограф, белье из бумаги, кавказские трости, крымские фрукты, фонограф... Целая маленькая ярмарка, поражающая своей интернациональностью. Едва ли на земном шаре есть страна, в которой было бы так много всего датского, шведского, немецкого, французского, английского. Я уверен, что только у нас можно встретить шведские спички, американских чертей, французскую болезнь и английских клоунов в таком удивительном распространении. Замечательно, что кавказские армяне нашли около выставки место для сбыта своих тростей и серебра. Но ни один из русских кустарных промыслов не фигурирует среди этого интернационального базара, кроме московских пирогов и карманных жуликов.

Возвращаясь к концерту, не могу не отметить того факта, что он, несмотря на свою общедоступность, является как бы излишним. Дело в том, что у нас «слишком много музыки». Две оперы, Главач, Падуриано, балалаечники, бухарцы, нищие, дети, хорваты и еще двадцать всевозможных оркестров — можно оглохнуть от такого обилия музыки, такой хорошей и дешевой.

Было бы, пожалуй, лучше, если бы в здании «картины Врубеля» публике предложили что-нибудь другое, вроде, например, чтения пьесы Ростана или каких-либо объяснительных чтений по искусству живописи и т. д. Это было бы и более интересно и, несомненно, более полезно.

М. Г — и й

«Нижегородский листок», № 217,
8 августа 1896 г.

БЕГЛЫЕ ЗАМЕТКИ

В четверг состоялся концерт оркестра хорватских студентов, и, несмотря на то, что 50 процентов сбора концертанты отчислили в пользу бедных учащихся в нижегородских учебных заведениях, публики на концерте было очень немного. А концерты хорватов очень оригинальны и интересны. Оркестр состоит из студентов разных австрийских университетов и играет на «тамбурицах» разных величин и тонов. Тамбурица — хорватский народный инструмент, это одна из бесчисленных вариаций лютни и явилась отсюда же, откуда явилась наша балалайка, грузинская чонгури, испанская гитара, арабская виола, итальянская мандолина и все другие струнные инструменты этого вида. Студенты играют на тамбурицах, усовершенствованных одним из хорватов-композиторов, Каткичем; их тембр очень разнообразен и нежен, инструменты чутки и отчетливо передают самые тонкие нюансы звука, так что даже такая сложная вещь, как фантазия из «Фауста», в исполнении на тамбурицах не только не теряет ничего, но еще приобретает что-то новое, свежее, приятно ласкающее слух, является перед вами как бы в новых оригинальных одеждах, не в тех, в которых вы привыкли уже видеть ее. Вслед за Гуно сыграл соло, с аккомпанементом оркестра, докторант Джентилица. Пьеса, исполненная им, называется «Отчизне и любви»; это сильная и нежная песня влюбленного поэта и гражданина, написанная Зайцем, лучшим хорватским композитором, написавшим национальную патристическую оперу «Никола Шубич». Никола Шубич — Леонид Хорватин; он с двумя тысячами лучшей хорватской молодежи пал в 1566 году, защищая пограничный город Сигет от войск султана Сулеймана, стремившегося на Вену, где их достойно встретил Собесский.

Кроме пьесы «Отчизне и любви», еще была исполнена из Зайца фантазия из оперы «Ребята, на борт», в которой замечательно мелодично соло тенора.

Хорошо аранжированы Вукичем русские песни, особенно «Матушка-голубушка» и «Эй, ухнем». Последняя в финале поразительно грустно звучит и так тоскливо, трогательно замирает, как этого не услышишь даже и в вокальном исполнении капеллы Славянского, впервые аранжировавшей эту бурлацкую, за душу берущую «воплю». Крайне красивые, просты и в то же время знакомы русскому уху задумчивые «Хорватские мотивы» Каткича, напоминающие наши то заунывные и безнадежные, то удалые и энергичные народные песни.

Но самое оригинальное и интересное в концерте — это «Хорватский дом» Кухача. Кухач еще молодой композитор, патриот и панславист, он уже собрал четыре громадных тома южнорусских мотивов; он и критик и вообще крайне энергичная, живая натура, пылающая страстью к родине, озабоченная ее будущим, посвящающая ей все свои силы. «Хорватский дом» студенты пели как гимн, сняв свои красивые шапочки; и хотя голосовые средства их хора крайне слабы, — это не убило оригинальной мелодии и страстности песни. Приведу ее дословно, как образчик народной поэзии хорват.

Лепа наша дословино
Ой юначька земљо мила,
Старе славе дедовино
Да вы вадза гастна била.
Мила, кано си нам славна
Мила си нам ти едина
Мила куда си нам равна
Мила куда си планина.
Ведро — небо — ведро чело
Благо — преи благе ноци
Топло лето — топло дело
Быстре воде — быстре оче.
Веле горы — веле люди
Руйна лица — руйна вина
Сильни громи, сильни уди
То е наше домовина.
Теци Сава, Драва теци
Нет ти Дуная силу губи.
Куда шумишь — свету реци
Да свой народ Хорват любви.
Док му ниве сунце грие
Док му храще буря вие
Док му мертвы гроб сакрие —
Док му жило сердце бие.

Как видите, это тот же сербский язык, на котором несколько отразилась близость Италии. Песня приблизительно может быть переведена так:

«Прекрасная наша отчизна, о милая страна твоих детей и старой дедовской славы — да будешь ты всегда честной.

Ты мила нам, как страна славная, ты мила нам, как единая, ты мила нам и твоими равнинами и твоими горами.

Ясно твое небо, и ясны лица твоих детей, хороши их груди, и хороши твои ноци, тепло лето, и спора работа, быстро текут воды, и быстры взгляды очей.

Велико твое горе, но велики и твои люди, красно вино, и красны лица, сильны громы, и сильны руки — вот какова ты, наша отчизна.

Течет Драва, и Сава течет; ты, Дунай, не погубишь их силу. Лучше рассказывай всюду, где ты течешь, о том, как Хорват любит свою родину.

Он будет любить ее, пока солнце греет нивы, пока буря сотрясает дубы, [пока мертвые лежат в гробах, а сильное сердце хорвата бьется в его груди].

Я не претендую на совершенную точность перевода, но не правда ли, как проста и сильна эта славная песня? Да, удобно любить родину, когда она такая маленькая, как Хорватия, что ее можно и аршином измерить и умом понять... У нас в народе нет такой песенки, как нет у нас и студенческих оркестров и хоров, знакомящих чужие страны со своей родиной и добывающих этим гроши, потребные на плату за право учения.

И эти хорваты, чехи и другие маленькие славяне очень счастливы, понимая свои страны, и не только поэтому они счастливы, а и потому, что в своих маленьких странах, несмотря на грозящие им германизацию, и мадьяризацию, и латинизацию, они живут и жить дают другим. Двадцать лет тому назад у них было 80 процентов неграмотных, а ныне осталось уже 43 процента. И это дело не австрийского правительства, конечно, а только частных лиц. Австрийское правительство довольствуется тем, что берет с хорватов 56 процентов всех доходов их страны и за это позволяет своим подданным отделяться от мадьяризации своими средствами.

А чехи? У них 3 процента безграмотных. Эти чуть заметные люди на земном шаре обогнали могущественных немцев, и высококультурных французов, и сметливых бриттов в деле народного образования.

Хорваты-студенты производят впечатление живых людей, впечатление очень редкое и ценное по нынешним временам. Они прежде всего политики и имеют в виду прежде всего славянство.

— Эх, вы! — говорил мне один из них. — Сколько времени вы тянулись к морю, пока дотянулись! Сколько это вам стоило! А о том, что мы единственная славянская народность, обладающая тремястами километров берега Средиземного моря, вы и забыли. Помогали бы нам по-родственному, освободив нас от влияния чуждых нам и позволив сплотиться в одну цельную южную Русь, и были бы вы без особых трудов соседями Триеста. Дешево вы нас цените.

Я не политик и по части объединения народностей, как и по части округления границ, плохо понимаю. Я плохо могу себе представить русского человека, которого интересовала бы внешняя политика при таком обилии внутренней. Тем не менее я слушал речь хорватов с глубоким наслаждением. Сколько у них знаний, сколько веры в себя, как они смелы, горячи и как много они — граждане своей маленькой родины. С каким глубоким интересом они спрашивают о том, чего не знают, и как уверенно и сильно говорят о том, что им известно. Мне даже показалось, что и нас, русских, они знают более, чем знаем мы сами себя.

По крайней мере, наша литература и пресса, наша внешняя политика им известны, ей-богу же, более, чем нашим литераторам и нашим внешним политикам.

М. Г — и й

«Нижегородский листок», № 220,
11 августа 1896 г.

БЕГЛЫЕ ЗАМЕТКИ

Много говорилось о том, что художественный отдел на выставке беден, составлен случайно, без строгого подбора образцов, что он не представляет собою сколько-нибудь ясной картины движения нашего искусства и вообще очень не лестно для нас представляет наше искусство. Замечено было и то обстоятельство, что обилие пейзажа в художественном отделе почти совершенно подавляет жанр, а самый жанр не ярок и очень слабо отражает русскую действительность.

Но все-таки он ее отражает, и, значит, можно говорить о том, какие именно стороны жизни человека всего более вдохновляют наших художников. И вот, рассматривая жанр в художественном отделе, видишь целый ряд картин, рисующих смерть, болезни, немощи и разные виды несчастий, преследующих людей. Здесь изображен умирающий отец семейства, там вдова, только что похоронившая мужа, больной брат, похороны ребенка, старик, который пережил свою старуху, и тому подобные картины, довольно однообразно трактующие на

тему о кладбище, как конечном пункте нашего жизненного пути. Иногда наше искусство отступает от своего служения смерти и изображает свадьбу... в тюрьме, зал судебного заседания, где в ожидании приговора томится какой-то преступный юноша, и страдают его мать и сестра, изображает очень мелодраматических нищих на утрированно синем фоне ясной звездной ночи, художественно-деревянных переселенцев, остолбеневших от горя, горбатых аскетов-монахов, делает намек на тяжелые семейные коллизии и драмы. На общем мрачном фоне всех этих невеселых картин очень выпукло выделяется веселый «Сельский праздник» Димитриева-Оренбургского и колоритная «Свадьба в Малороссии». Эти два яркие пятна да еще не без юмора написанный «Урок пения» — почти все, что напоминает зрителю о жизни как о совокупности явлений, окрашенных не исключительно в серые и темные, но и самые разнообразные краски.

И, невольно задумываясь над вопросом, почему именно господа современные художники черпают свои сюжеты преимущественно из области страданий, вспоминаешь, что за последнее время ни одна комедия, кроме «Первой мухи» Величко, не имела успеха и что наша драма все более и более вводит в свои рамки мелодраматические мотивы и эффекты. А наряду с ней на сцене царит грубейший фарс Мясницкого и пошловатые пьески Максфельда. Публика охотно смотрит их и, сидя в театре, весело смеется, а придя домой и соединяясь в компании, говорит об упадке театра и возмущается, — но следует думать, что она более искренняя в первом случае. Драматическая публика идет смотреть, если драма нова, но и новую драму она в большинстве случаев предпочитает старой оперетке. Публика понимает, что «театр есть школа народа», но большинство публики настолько много работает, так поглощено добыванием куска хлеба, в такой степени опутано и подавлено условиями своего быта, что идет в театр уже не как в аудиторию, где проповедуется мораль и карается порок ради торжества добродетели, а как в место, где можно отдохнуть от треклятой серой, скудной будничной жизни. И, видя, что современная драма шита на живую нитку, что она сделана, а не сотворена, что ее завязка и развязка — дело ума и пера автора, а не жизненных условий, что вообще она написана с целью выдать из публики слезу, а не с горячим желанием указать ей способ распутывания разных гордих узлов нашего быта, — публика предпочитает лучше смеяться над топорными фразами, чем плакать над драмой, лишенной всякого социального значения, драмой без вдохновения и без знания пути в жизни и души человека. Таким образом, вина публики в предпочтении ею фарса и буффонады драме ослабляется качествами самой драмы. Публика всегда пойдет смотреть пьесу, в которой есть сила и искренность творчества, и Островский до сей поры милей, хотя его типы уже далеки от наших дней. Но глубокая жизненная правда его творчества не стареет, хотя факты, сырой материал его драм уже и утратили свою свежесть.

Ныне господа кинописатели и драматурги по недостатку в них искреннего чувства и активного настроения, по отсутствию вдохновения и чувства красоты, с холодной кровью, но не без мысли о разовых — строят свои картины и драмы главным образом на факте.

«Это глупо, как факт», — сказал Бальзак, и этим он как нельзя более точно определил значение факта самого по себе. Факт сам по себе только нужен, и он очень мало поучителен и ценен до поры, пока путем толкования и исследования не будет превращен в феномен. Каждый факт — это синтез целого ряда посылок, узел, связующий сотни ниток, квинт-эссенция многих капель сока нервов, крови сердца, слез отчаяния. В каждом факте коренится глубокий смысл, корни его проросли далеко в прошлое, и в каждом факте непременно есть две, всегда одни и те же типические, всем явлениям жизни одинаково присущие черты — степень сознательного участия человека в творчестве факта и степень влияния созданного факта на душу человека и вообще на его жизнь.

И вот в наши дни господа жрецы искусства берут только факт, голый факт, и выбирают обыкновенно мелодраматический. Последнее очень важно для них — мелодраматические факты способны произвести впечатление и потрясти нервы без каких-либо толкований, без комментариев, им только нужно выдвигать вперед более рельефно. Из этого желания произвести в картине и в драме эффект, возможно более потрясающий и резкий, драмострой выводит своих героев на сцену в арестантских халатах, как это делается у Неveuxина во «Второй молодости», застреливают их, режут, и в большинстве случаев совершенно безвинно, губят их разными другими, столь же жестокими приемами, а господа картинописатели изображают смерти, болезни, немощи, кладбища, вдов и сирот. Так как каждый из нас твердо знает, что со временем он будет иметь честь лично познакомиться со смертью, и ввиду того, что знакомство это всем нам столь же неприятно, как и обязательно для нас, — всякое напоминание нам о смерти и об ее атрибутах всегда производит на нас известное впечатление, тем более сильное, чем гуще и темнее будут краски, которыми воспроизведут пред нами это печальное и неизбежное явление. Господа, о которых я веду речь, прекрасно понимают неотразимость влияния мрачного факта на психику человека и понимают, как им выгоден подобный факт. Смерть одна, сама по себе, способна заставить нас задуматься, потрясти нам нервы. И вот эти хитрые господа изображают нам во всех видах смерть. Они предлагают нам ее изображение просто так, как бы в виде фотографии момента, и собирают обильную жатву наших впечатлений. Рассматривая фигуру трупа, написанного масляными красками, я думаю, что будет время, когда и я ни на что уже более не пригожусь, кроме как на модель для такой мертвой картины.

И, поглощенный этой мыслью, я уже не в состоянии заметить недостатки техники художника, который, как могильщик, живет доходами со смерти; я не вижу, что в картине, быть может, нет и тени вдохновения, что она груба и некрасива. Я весь проникнут только жалостью к самому себе, и мне даже некогда пожалеть бедное русское искусство и художника, несчастного человека, не нашедшего иных средств в жизни, кроме эксплуатации смерти...

Вот чем я объясняю себе развитие в искусстве склонности к мелодраматическому жанру и думаю, что я не ошибаюсь. Жизнь вообще, а русская жизнь в особенности, не богата красками — это так, но она и не до такой степени сера и бедна, на какую сводит ее наше современное искусство, в котором так мало красоты и вдохновения и так много претенциозной грубости, выступающей в нем под старым смелым и благородным девизом реализма.

Помимо этого утрированно мрачного вида искусства, у нас нарождается другое — «новое искусство». Но оказывается, что без знания психиатрии о нем нельзя судить более или менее точно, а психиатрия не моя специальность.

М. Г — и й

«Нижегородский листок», № 271,
1 октября 1896 г.

ОЧЕРКИ «С ВСЕРОССИЙСКОЙ ВЫСТАВКИ»

Из газеты «Одесские новости», 1896 год

Вообще с кустарными промыслами России дело, кажется, плохо налажено. Специального отдела кустарных производств России на выставке нет, да, кажется, и ни на одной из пятнадцати предшествовавших не было. А между тем наши кустари, право же, заслуживают своего особого уголка. Как бы это хорошо посмотреть на труд наших кустарей, сконцентрированных в одном здании, построенном теми же кустарями. Здание в стиле великорусской избы, с резными украшениями — одна из таких изб, что еще встречаются в Псковской губернии, — и в нем кустари всей страны — себеплеты-олонцы, кружевницы балахнинские, слесаря из Горбатова, игрушечники из Семенова, гармонщики-вятичи и все другие самобытники-мастера, имя же им легион.

Интересно знать, будут ли на выставке вятские скрипки? Это еще новое кустарное дело, но его уже эксплуатируют, и, кажется, очень энергично, наши известные фирмы, торгующие музыкальными инструментами: Циммерман, Гутхейль, Юргенсон и т. д. Вятский скрипичный ящик очень легкий и звучен, распределение волокон в верхней доске в высокой степени акустично. Это говорят знатоки скрипок.

Пока, со слов «Вятского края», я знаю только, что из Вятки на выставку едет экспонент-столяр, не имеющий от рождения ни рук, ни ног. «Вятский край» говорит, что этот удивительный субъект — крестьянин Ирмуташской волости Уржумского уезда — работает при помощи зубов и плеч. Он делает, и очень чисто, столы, сундуки, веялки, скрипки и т. д. Он также виртуоз — играет на скрипке. Везет с собой много своих изделий и, несомненно, будет одним из «гвоздей» выставки.

*«Одесские новости», № 3645,
30 мая 1896 г.*

В художественном отделе на-днях тоже разыгрался большой художественный инцидент. Потерпевшим является профессор Врубель и сам отдел. Профессор выставил два громадных панно. Одно из них представляло Микулу Селяниновича, другое — принцессу Грезу. Из грациозной, меланхолической и проникнутой глубокой мыслью пьесы Ростана профессор Врубель воспроизвел заключительный акт — сцену посещения принцессой триполлийской умирающего трубадура... Картина изображала палубу галеры, группы пиратов, свиту принцессы и на этом фоне Мелисанду, склонившуюся над ложем человека, так страстно любившего Грезу и умирающего за нее. Я не видел картины и не могу,

да и не сумел бы судить о достоинствах ее исполнения, но, каково бы ни было, профессор Врубель имеет право выставить свою работу, как имеет это право каждый из экспонентов выставки. Достоинство труда определяет публика, окончательное... высказывает выставочное жюри, раз данная картина представлена на выставку — какова бы она ни была — покажите ее публике. С панно Врубеля произошло что-то странное — его публике не хотели показать, явилось жюри от Академии художеств, посмотрело на панно Карелина и Врубеля и распорядилось убрать их. Оба художника совершенно не рассчитывали иметь дело с академическим жюри, и само собой разумеется, что распоряжение их и изумило и обидело. Возбуждается вопрос: какое дело Академии до работ лиц, к ней не причастных и являющихся на выставку в роли экспонентов? Чем объясняется этот странный и совершенно произвольный поступок?

Картина Врубеля возбудила у лиц, видевших ее в отделе, массу самых разноречивых и горячих споров. Одни говорят — это декадентство, другие — это шедевр. Третьи, не впадая в столь противоположные крайности и, к слову, более понимающие искусство, очень определенно говорят: «Картина Врубеля слишком смела и далека от академических шаблонов, талант артиста несомненен, сюжет он понял глубоко, но позволил себе слишком увлечься импрессионизмом, и эта техническая сторона дела сильно стусежала мысль картины, затруднила понимание ее идей». Я ни за одно из этих суждений, я за право человека показать публике то, что он сделал. Пусть на выставке публика получит возможность видеть все течения искусства, ведь выставка для того именно и устроена, чтобы знакомить нацию с результатами ее труда за известный промежуток времени, а никак не для того, чтобы академики сводили на ней свои старые счета с передвижниками.

В результате всей этой путаницы и совершенно неожиданного появления строгого академического жюри панно Врубеля сняли, и одна часть отдела ныне совершенно оголена. Предполагается чем-либо задрапировать ее. Панно Карелина осталось... Врубель, к его счастью, не потерпел убытка от его изгнания с выставки; его «Греза» и «Микула» в эскизах куплены уже каким-то священником, и, как говорят, за довольно солидную сумму. Отдел скоро будет закончен; картины прибыли все и поспешно развешиваются. О внешнем виде отдела — до следующего письма.

*«Одесские новости», № 3647,
1 июня 1896 г.*

Труд народа — действительно труд 112 миллионов сельского сословия — собран в маленьком павильоне кустарного отдела. Все это предметы примитивного обихода — ложки, чашки, лапти, телеги, рогожи. Видно некоторое старание земств развить и расширить кустарные промыслы, — московское земство выставило роскошную мебель, изящные игрушки, вятское — статуэтки из гипса, тоже мебель. Это производит странное впечатление: пахарь, человек, всецело поглощенный «властью земли», в свободное от страды время мастерит для города игрушку, вместо того чтобы шить самому себе сапоги, делает изящное кресло, вместо того чтобы согнуть коромысло для своей жены...

Но не в этом дело, а опять-таки в том, поскольку выставка народна, хотя бы вот в кустарном отделе. Оказывается, что нижегородское земство из ста кустарных промыслов губернии экспонирует только сорок пять — больше не успело собрать. Вятское, нижегородское и московское земства — ясно видны, а остальные засунуты куда-то в углу, мизерны, не видны. Неужели кустарные промыслы развиты у нас только в трех губерниях?

*«Одесские новости», № 3651,
5 июня 1896 г.*

В художественном отделе, именно у финляндских художников, уже есть «гвоздь», сразу привлекающий внимание публики, собирающейся толпами около него. Это зеленая картина какого-то анонимного чухонца, по всей очевидности отчаянного декадента. Чухонское декадентство пошло дальше западного — в нем нет ни аккуратной работы немца, ни французского блеска, ни скучного безумия бритта. Картина — если это картина, а не поднос верхотурского кустаря — изображает отчаянно зеленое поле или занавес, на котором хотели написать зеленое поле. На зеленом поле лежит совершенно голенький паренек, с деревянной физиономией. Он далеко не красавец, и зачем его положили в таком смешном виде на глаза публики — неизвестно. Я бы непременно одел его в кальсоны... Около этого господина в землю воткнуто пять цветочков — странные цветочки, которых нет в природе, именно воткнуты в землю, а не растут в ней. Очевидно, такова идея художника. Белый сфинкс торчит над раздетым парнем, — именно торчит, и торчит над ним в воздухе потому, что перспективы в картине нет. В одном углу ее надпись: «Arcis conspersis», — что это значит? Публика по полчаса стоит и ищет ответа на этот вопрос и смысла в этой свирепо зеленой картине современного шатания человеческого ума и падения вкуса. Я видел такую сцену. К картине подошел солидный генерал; с видом знатока он наклонился к ней, сощурил глаза и, всматриваясь в нее, зачмокал губами. И вдруг, откинувшись с миной изумления на лице, он, торопливо пошарив на груди, достал пенсне и, взбросив его на нос, склонился вновь к картине. Потом полез, пожав плечами, в карман мундира, достал бинокль и стал смотреть в него. Он отходил и снова приближался, широко открывая глаза и морща лоб... Зеленая идея не давалась уму его превосходительства, и вот он покраснел, под цвет своей шинели, и, громко плюнув, быстрыми шагами ушел от дивного творения финляндца. Уж кстати о картинах.

В день выставки открылась панорама француза Рубо «Взятие Ахульго». Об этой панораме было столько речей, ее хвалили так, что публика ждала увидеть в ней художественные произведения. Этой преждевременной репутации много служили отзывы специалистов дела и главное — Н. Каразина. Мнение последнего даже напечатано в «Петербургской газете» и представляет собой сплошной дифирамб Рубо.

Каразин — художник, известность, это так, но чего-нибудь стоит и впечатлительные публики, не забудьте, заранее подогретой к восприятию панорамы как художественного шедевра. Однако вчера я целый час слушал ее отзывы и смотрел гримасы — свойства, далеко не лестного для панорамы. «Глас народа», мне кажется, дает мне право говорить и о моем личном впечатлении. Я видел панораму. Это — панорама, и я не берусь судить о том, лучше ли она других панорам, но по моему искреннему убеждению, основанному на личном наблюдении, мне трудно допустить существование русского солдата с лошадиным хвостом, помещенным даже и не там, где бы следовало, а гораздо выше. Я был на Кавказе, был в аулах, и черкесские сакли там совсем не похожи на коробки из-под сардин. И потом — мосье Рубо слишком любезен, слишком по-дружески любезен к нам. Он убил очень много черкесов и несколько мало русских. Аул Ахульго, неприступная твердыня дагестанских гор, последний оплот отстаивавших свою свободу горцев, защищался, как свидетельствуют о том рассказы участников штурма, дьявольски долго и храбро. Каждая сакля изо всех своих щелей посылала пули в солдат, толпившихся на узких улицах аула, не прикрытых ничем, тогда как горцы стреляли из-за прикрытия. В момент штурма, взятый Рубо, солдат должно было бы больше лежать на земле: их мало, и это сразу бросается в глаза. Я ничего не имею против французской любезности, возникшей, быть может, «на почве франко-русских симпатий», но художественная правда должна быть оценена дороже.

«Одесские новости», № 3654, 8 июня 1896 г.

Выставка сильно-таки протекает. Небо чуть не ежедневно изливает на выставочную территорию целые моря воды, — точно смыть с нее что-то хочет. Способы передвижения по выставке довольно-таки затруднительны: электрическая дорога Подобедова и К^о не действует еще, есть артель ребят, одетых в костюмы моряков и развозящих публику по дорожкам в трехколесных креслах, но этих кресел мало, они дороги и вязнут в песке. Смотреть, как моряк натужится, стараясь спихнуть с места кресло с пассажиром, — неприятно, еще менее приятно слушать, как моряк при этом пытит. Отсутствие удобного передвижения сильно затрудняет осмотр такой громадной площади: дойдешь от входа, положим, до огнеупорных построек, и через полчаса надо уходить назад, потому что времени для осмотра больше нет. Выставка открыта только с 10 до 6 часов.

Публика очень неохотно посещает выставку — далеко от города. Приезжих еще мало. И на выставке видишь все «своих» — всюду экспоненты, «братья-писатели» и начальство.

Но, поскольку публика есть, она собирается около трех облюбованных ею отделов — Средней Азии, Сибири и Крайнего Севера. В Средней Азии пестрота, в Сибири — чучела медведей, у павильона Крайнего Севера — живые тюлени и соловецкие чайки, — вот что массами привлекает серую тридцатикопеечную публику. Объяснений ей никто и никаких не дает — она ходит, хлопая глазами, и при виде тюленей говорит о фараонах и о Черном море, будто бы месте их постоянного жительства. Протозан, выставленный в отделе Средней Азии, в коллекции кавказской утвари и оружия, при мне один почтенный купец объяснил своему семейству так:

— А это, должно быть, алебарда Емельки Пугача...

В отделе Сибири внимание публики останавливают на себе два громадные золотые шара, поддерживаемые гномами. Шары, конечно, деревянные, покрытые сусальным золотом, но простая публика, читая маленькие ярлычки, приклеенные у подножия шаров, приходит в изумление и в восторге шепчет:

— Ба-а-аюшки, золоти-а-а то сколько в Сибири!

На одном шаре надпись: «Шлиховое золото. Вес 9 580 пудов, стоимость его 191 200 000. Добыто в Нерчинском округе с 1835 года». На другом: «Золото, добытое с 1831 года в Алтайском округе. Вес 3 687 пудов, стоимость 73 400 000 рублей».

Около этих шаров, на двух больших черных столах, взятых за уровень моря, вылеплены рельефные карты названных округов. Лепка — превосходная, место рождения руд показано точно и ясно пестрыми, черными, серебряными и золотыми шариками, рассыпанными по горам. Вы выходите, где добываются серебро, золото, уголь, самоцветные камни, и видите, что в обоих округах исследовано гор менее половины, что еще работы здесь хватит на века и сокровищ на сотни миллионов рублей. Большинство россыпей принадлежит кабинету его величества, являющемуся главным и самым интересным экспонатом отдела. Посредине отдела сложен красивый грот из всех минералов, открытых до сей поры в округах. Представлено 44 породы. Грот производит чарующее впечатление. У входа в него помещен медальон работы екатеринбургской гранильной мастерской, принадлежащей тоже его величеству. На овальной доске, из розового орлеца, помещен императорский орел из яшмы. Работа — чудная, и вообще работы екатеринбургской мастерской поражают своей художественностью. Три рельефные панно, изображающие цветы и вырезанные из больших, крайне ценных кусков замечательно богатого красками орлеца, положительно приводят в восторг своей чисто волшебной оригинальностью. Камню приданы такие мягкие формы, точно это не камень, точно из воска вылеплены эти фантастические узоры. Все панно предназначены для храма Воскресения Христова, строящегося на месте катастрофы 1 марта. Для этого же храма мастерские режут в данное время крест из редкого по величине куска розового орлеца, недавно най-

денного на Алтае. Крест, если удастся вырезать его по тому кружевному рисунку, который мне привелось видеть, — будет редкой вещью. В одной из витрин с работами мастерской лежат, в атласном ящике, разные вазочки из редких по ценности минералов. Вазочки, самых причудливых форм, сплошь покрыты тонкой резьбой — цветы, гирлянды листьев, букашки, изображенные на них, кажутся живыми и наклеенными, а не вырезанными из камня. Стоит несколько ваз из колыванской яшмы, на пьедесталах из порфира, — и снова останавливаешься пред ними, поражаясь мягкостью и красотой работы. Одна из ваз стоит 8 000 рублей, есть и дорожы. В круглой витрине, покрытой выпуклым стеклом, помещены образцы золотых самородков и золотого песка с кабинетских россыпей. Тут же громадный кусок печана с изумрудами и ряд нешлифованных изумрудов, очень крупных. Вообще экспозиты кабинета чрезвычайно интересны, что ни вещь, — то редкость, или как образец творчества природы, или как образец работы человеческого ума и рук.

Но... мы не можем жить без «но». Но не представлены ошлифованные и граненные самоцветные камни, нет никаких указаний на способ добычи и обработки руд, нет ничего, что бы уясняло дело горной промышленности в Сибири. Заведующий отделом — лицо мифическое, и видеть его удастся редкому из смертных. Справок взять негде. Ходишь — видишь камни и изделия из камней, но как и какими инструментами достигаются эти удивительные эффекты? Неизвестно. Хоть бы в фотографиях представили последовательные изображения добычи и промывки золота, картину горной работы, жизни шахтеров, работу екатеринбургской мастерской. Ведь нашли же возможным допцы-углепромышленники устроить павильон в виде шахты, входя в который вы сразу постигаете все премудрости условий работ по добыче угля. И, наконец, кабинет поместил уже модель паровой машины, изобретенной неким самоучкой Иваном Ивановичем еще в 1763 году и работавшей на приисках в 1864 году. Конечно, это интересно, но было бы еще более интересно и поучительно видеть условия работы в Нерчинском и Алтайском округах в настоящее время, тем более интересно, что рассказы об этих условиях носят почти всегда фантастически-ужасный колорит.

Просветить Россию, ознакомить ее с Сибирью следует, особенно теперь, когда Сибирь по милости железной дороги подвинулась к нам так близко.

«Одесские новости», № 3655,
9 июня 1896 г.

Выходя из кабинетской комнаты, сразу попадаешь на Сахалин и после кружев из камней видишь пред собой поделки каторжников из корельской березы. Письменные столы, столики для гостиных, шкатулки, разные ящички — все это оригинально и красиво, но едва ли изящно. Видно, что сахалинские мастерские поставлены довольно примитивно, а инструменты грубы. Здесь видишь, что фанерка отстрогана не чисто, там резьба крайне груба. И рядом с вещами работы каторжан лежат массама кружки дерева, указывающие на богатство и разнообразие пород острова. Токарных работ нет, только столярные. Есть плетенье из какого-то кустарника, из лыка. И опять не у кого спросить, как и при каких условиях производится все это. С грустью проходишь дальше, и с каждым шагом убеждаешься, что пред тобой страна, изобилующая разнообразными промыслами, но без рук и без кустарного дела.

Это особенно бросается в глаза при сравнении кустарных работ из такого ценного материала, как мамонтова кость. Ее в отделе Сибири — масса, и обработанной в виде кусков бивней, расположенных на полу. Эти куски весом в 4—5 пудов. В обработке китайца пуд кости достигает стоимости от 700

до 2 500 рублей. В обработке русского-сибиряки от 200 до 1000, а в обработке якута трудно определить, но, как утверждал один из знатоков этого вида производства, якуты, делая из кости своих божков и изображая из нее разных животных, бытовые сцены и т. д., переводят кость и повышают на нее цену без всякой пользы для себя. Их изделия крайне грубы, еле напоминают о предмете своими контурами. Работа русских фигурирует в витрине «образцовой мастерской» Мельгуновой в Тобольске. Есть хорошие вещи, но и дороговизна их велика. Ножи для разрезывания книг, пресс-папье, разные безделушки сделаны не без вкуса. Г-жа Мельгунова рассказывает, что она открыла мастерскую три года тому назад из «принципа», желая оградить кустарей от алчности скупщиков. Дело идет хорошо, выработка крупная, сбыт в одной Сибири.

По ее словам, кустарям у нее «хорошо». Но неподалеку от ее витрины владивостокская фирма «Тифонтай, Юнхозан и Тунли» выставила такие удивительные кружева из кости китайской работы, что пред ними бледнеют наши кустари, со всем их уменьем. Эта фирма самая богатая на берегах Тихого океана. Она выделывает меха, льет бронзу — от запонок до рам и статуй, делает ящички из папье-маше, торгует шелком, разрисованным красками, затканым. Целые горы удивительных вещей китайского стиля уже и теперь собирают около себя толпы публики, желающей покупать все это, но фирма еще не разобралась и не торгует. Собственно, сама она не производит, вещи или покупаются готовыми у кустарей, или же она выдает им на руки свой материал и они, наверное за гроши, творят для нее чудные вещи. Она же выставила группу чучел хищных зверей: черного медведя, громадину, с доброго вола ростом, тигров, пугающих своими размерами, оленей, лиц чернобурых, песцов, куниц, соболей. Группа очень красивая. Тут же бросается в глаза громадный скелет марка, голова камелеопарда с его тяжелыми рогами. Вокруг, повсюду все какие-то странные, не привычные русскому глазу вещи. Кусок березы изображает фигуру сидящего человека, с простертыми вперед руками. Странная игра природы и образов ее; в этом виде собрана очень богатая коллекция: здесь корни дерева образуют цепь; странно переплетаясь, там лежит кусок бука, в виде петли. Со стены смотрят орудия якутской промышленности, жалкие, грубые, — и это под одной кровлей с работами китайцев и екатеринбургских гранильщиков. Необходимые предметы жизни и быта боязно взять в руки, потому что они первобытно грубы, и безделушки, предметы роскоши, тоже боязно взять в руки, но уже потому, что они слишком хрупки и изящны. Они, кстати сказать, преобладают в отделе и настраивают обозревателя на высокоэстетический лад. Видишь, все вещи тонкие, хрупкие, красивые; начинаешь думать, что Сибирь живет, преимущественно выработывая художественные вещи... И вдруг: «Изделия из шерсти своих овец. Крестьянина Барнаульского»... Вот он, русский дух, и вот где Русью пахнет. Заведующие отделом не потрудились даже исправить орфографии картонок, исписанных собственноручно крестьянином. Надпись надо понимать так: «Изделия из шерсти своих овец». Экспонент представил валеные сапоги, очень легкие, прочной валки, хорошо чесаной шерсти. Его изделия имеют интерес и значение, как первый в Сибири опыт обработки продукта местной силой до сего времени; с осени в Сибирь едут целые толпы по сту и более человек шерстобитов из Юрьевца, Галича и других уездов Костромы. Едут на всю зиму и хорошо зарабатывают. Теперь сибиряки начинают пытаться чесать шерсть сами — и если им это удастся, один из главных отхожих промыслов Костромской губернии будет сильно подорван, быть может, даже убит, ибо шерстобиты ездили только в Сибирь, где валеный сапог — необходимость. Вологда, Олонец и весь Север обрабатывают шерсть сами, остальные губернии тоже высылают излишек шерстобитов на отхожие промысла.

Нерчинский приисковый музей выставил образцы «приискательской» одеж-

ды. Здесь следует вспомнить Нефедова¹ (?) «Паутину» и его описания того, как рабочие сорят деньгами, заработанными каторжным трудом. Музей выставил атласную рубаху, шитую шелками, стоимостью в 12 рублей, плисовые шаровары в 3 рубля, армяки и другие одежды. Все это ярко красиво расшито и все сработано руками сибирячек из деревень, окружающих прииски и живущих на заработки шахтеров, творя на их соблазн целые вороха подобных шикарных вещей. Интересны сорочки с грудью и рукавами из настоящей... березовой коры. Сделано так, что вам кажется, будто бы это атлас, разрисованный под цвет бересты. Чучело белого медведя поразительнейшей величины благословляет вас при выходе из отдела лапами, как два обрубка, когти — ужасающие. Когда это чудовище убито — неизвестно кем и где — спросить не у кого. Каталогов и описаний еще нет. Бухарцы, хивинцы, министры и другие редкие экземпляры смертных увлекают за собой в своих обзорах выставки заведующих отделами, и публика, предоставленная самой себе, без всяких надзирателей и без всяких указаний ходит из угла в угол, тупея и роясь в массе зрительных впечатлений. Постановление «руками не трогать», расклеенное повсюду, не соблюдается и по отсутствию надзора ведет к инцидентам.

Какая-то иркутская фирма выставила водку — скверную водку, кстати, мутную, слабую. Перед ее витриной остановился мастеровой, немного выпивший «по случаю воскресенья» — остановился и, с улыбкой покачав головой, громко, со вздохом, произнес:

— Ах ты, губительница моя.

В тот же миг бутылка, изображавшая белого медведя, грохнулась к его ногам.

— Это не я! — возопил мастеровой, испуганно оглядываясь. Не закричи он — и его бы не взяли. Но тут явился откуда-то артельщик и повел беднягу в бюро.

«Одесские новости», № 3656,
10 июня 1896 г.

Вчера, для первого дебюта, труппа московского Малого театра дала «Бешеные деньги» в ярмарочном театре. Спектакль имел громадный успех, вызовом не было конца, возбуждение публики поражало своей силой, хотя публика была в большинстве своем очень интеллигентна. (Ее дала преимущественно выставка — был почти весь административный персонал выставки во главе с С. Ю. Витте, начальником губернии и генеральным комиссаром, представителем прессы, художники и инженеры, инженеры, очень много инженеров.)

Почти весь партер был заполнен людьми «с именем». Все-таки театр был намного не полон, ибо это такой громадный сараище, наполнить который не легко.

Играли действительно хорошо. Г-жа Лешковская (Лидия), Южин — Телятев, Рыбаков — Васильков каждой деталью, каждой нотой своей речи и каждым жестом давали понять публике, что она имеет дело с истинными художниками сцены, с людьми дисциплинированного чувства и чуткого к требованиям истинного искусства ума. Ансамбль замечательный, и сразу видно, что труппа, начавшая репетировать ярмарочные спектакли еще с декабря месяца, не потеряла времени даром и действительно сыгралась на славу. Картина жизни, которую вчера тщательно, тонко и горячо нарисовала труппа публике, обеспечивает за московскими артистами солидный успех, и, несомненно, именно они явятся на Всероссийской выставке самыми лучшими и самыми художественными экспонентами.

«Одесские новости», № 3657,
11 июня 1896 г.

¹ Кажется, Нефедов: «Картины приисковой жизни?»

Кстати, самовары Баташева, Воронцова и других фирм удивительно разнообразны и довольно дешевы. Есть самовары в виде каких-то китайских пагод, глобуса, поддерживаемого Атлантом, вазы самых удивительных форм и т. д. Очень хороши экспонаты этого рода из «белого металла», некий новый сплав, секрета которого не выдают. Они более изящны, чем никелированные, более прочны и никогда не утрачивают своего блеска. Ручки из слоновой кости, решетка — сталь, труба не припаяна, а влита в металл. Стоимость такого самовара на 24 чашки 17 р. 50 к., на 32 — 25 рублей. Формы удовлетворяют самому капризному вкусу, работа тонка и чиста.

Около самоварников бросается в глаза и слепит их своим блеском громадное сооружение в форме от русской вазы, возносящееся к потолку. Оно все из жести; жестяные коробочки, сухарницы, ковши, ведра, игрушки соединены каким-то таинственным способом, и издали эта ваза кажется сделанной из одного куска металла, украшенного очень оригинальной резьбой. Подходить ближе не следует — иллюзия теряется, и эта громоздкая жестяная штука становится довольно-таки нелепой. Вы отворачиваетесь от нее, и вас тянет к себе не то портик в русском вкусе, не то какая-то элегантная беседка, вся пестрая, в ярких красках, испещренная тонким рисунком, блестящая, сияющая... Оказывается, это не что иное, как витрина известной фирмы Левенсон, наводняющей все города России своими изделиями из жести, с напечатанным по ней красками рисунком. Каждый видел пепельницы и коробки этой фирмы, но едва ли кто видел такие удивительные образцы печатания красками по жести, какое дало «Генеральное общество французской ваксы»... Ваксы?! Увы! Что поделаете! Таков век. Искусство прекрасно служит целям рекламы.

Зачем французская вакса выставила эти прелестные картинки на жести, не уступающие живописи по фарфору, не знаю, но что они истинно прелестны — об этом свидетельствует публика с биноклями у глаз, которая постоянно рассматривает их и дружно восхищается. Картины — копии. Тут Рюйсдаль и Ватто в уменьшенном против подлинников виде, Клод Бернар и Мейсонье и еще маркизы, пастушки, идиллия и буколика, жанр и пейзаж.

Я смотрел на них и думал вообще об изяществе реклам, об изяществе, которое все более входит в моду. Часто реклама парфюмерного магазина представляет олеографию или фототипию такой хорошей работы, пред которой, увы! картины для народа, издаваемые «Посредником», находятся в таком же отношении, в каком по отношению к изданиям «Посредника» стоит лубочная мазня Никольского рынка, потребляемая народом в неимоверном количестве. Подумайте — торговцы ваксой и мылом ради увеличения своих барышей дают даром картины более красивые, чем те, которые продаются за деньги и предназначены для воспитания народа. Скажут: а сюжеты картин? Сюжеты — это неважно, ибо это легко достижимо, и даже уже со стороны торговцев заметно стремление дать на своей рекламе картину из русской жизни. Это стремление ведет к тому, что деревенский лавочник, покупая мыло на ярмарке у Ралле и Брокара, в виде премии за покупку выпрашивает себе десяток реклам и продает их в деревне по полгине, — факт, не раз наблюдавшийся в Поволжье. А знаете, как бойко идет мыло Брокер в деревне и почему оно предпочитается ею мылам других фирм? Оно «с премией», — оно завернуто в бумажку с русским узором, и этот узор с брокеровского мыла красуется на выставке; есть рубашка с вышитой шелком грудью, рисунок взят с рекламы фабрики Асмолова о каких-то папиросах и изображает бородатого мужика с оскаленными зубами и приподнятым для приветствия картузом.

О чем свидетельствует все это? О стремлении нашего бедного и чумазого народа украсить как-нибудь и чем-нибудь свою скучную, серую, трудную жизнь. И вот он вышивает на рубахах и «запонах» рекламы. Я видел праздничный запон, на котором было вышито красной бумагой «Жан Блок», «Реддавей», «Жан

Блок», «Жан Блок». Это было расположено по подолу, именно в такой симметрии: Жан Блок вышит вязью, а Реддавей печатными литерами. Вы думаете, это только смешно? Это печально, это очень печально. Ибо это свидетельствует о том, что, как бы много и как бы хорошо ни говорили мы о народе, он все-таки заброшен и забыт, этот стомиллионный, неумытый, добрый и грубый, сильный и усталый народ, духовные запросы которого удовлетворятся так же, как удовлетворялся голод убитого Лазаря.

Но — довольно.

«Одесские новости», № 3659,
13 июня 1896 г

Давно я не переживал ничего подобного.

В чистеньком концертном зале, полном аромата смолистого, свежего дерева, было сначала очень скучно. Публики было мало, и публика была все плохая: кафе-кабацкие завсегдатаи, которым днем нечего делать и которые от скуки лезут всюду, куда их пускают, «интернациональные дамы» из гостиниц, одетые с резким шиком экспоненты, тоже изнывающие от безделья, кое-где среди них скромно ютятся серенькие фигуры учителей и учительниц; два-три студента, несколько журналистов, с утомленными лицами и рассеянными взглядами... В общем — менее половины зала. На эстраде высокий человек с черной бородой и в скверном сюртуке стоит, неуклюже облокотясь о что-то вроде кафедры, и тусклым языком, ломаными, угловатыми фразами, скучно, длинно, бесцветно рассказывает о том, кто такая Ирина Андреевна Федосова. Это учитель олонейской гимназии Виноградов, человек, который знакомит Русь с ее неграмотной, но истинной поэтической.

— Орина, — усердно надавливает он на «о», — с четырнадцати лет начала вопить. Она хрома, потому что, будучи восьми лет, упала с лошади и сломала себе ногу. Ей девяносто восемь лет отроду. На родине ее известность широка и почетна — все ее знают, и каждый зажиточный человек приглашает ее к себе «повопить» на похоронах, на свадьбах, а иногда и просто так, на вечеру... на именинах примерно. С ее слов записано более тридцати тысяч стихов, а у Гомера в «Илиаде» только двадцать семь тысяч восьмьсот пятьдесят...

Он с торжеством специалиста осматривает публику и продолжает:

— Стих у нее — пятистопный хорей. Первый, кто ее открыл для России, — преподаватель Петрозаводской семинарии Барсов. Он еще в 1872 году издал сборник ее стихов и причитаний, и этот сборник был удостоен Уваровской премии. Славянская-Агренева тоже издала два тома ее воплей, и в скором времени государственный контролер Филиппов, любитель и знаток древней русской поэзии, выпустил четыре тома импровизаций, причитаний, воплей, былин, духовных обрядовых и игровых песен Федосовой. В ней — неисчерпаемый запас старины, и она еще многое перезабыла. Напевы ее воплей, самые характерные, записаны фонографом и хранятся в императорском Географическом обществе...

Кажется, он кончил. Публика не слушала его.

— Орина Андреевна! — кричит он. Где-то сбоку открывается дверь, и с эстрады публике в пояс кланяется старушка низенького роста, кривобокая, вся седая, повязанная белым ситцевым платком, в красной ситцевой кофте, в коричневой юбке, на ногах тяжелые, грубые башмаки. Лицо — все в морщинах, коричневое... Но глаза — удивительные! Серые, ясные, живые — они так и блещут умом, усмешкой и тем еще, чего не встретишь в глазах дюжинных людей и чего не определишь словом.

— Ну, вот, бабушка, как ты — петь будешь или рассказывать? — спрашивает Виноградов.

— Как хочешь! Как угодно обществу! — отвечает старуха-поэтесса и вся сияет почему-то.

— Расскажи-ка про Добрыню, а то петь больно долго.

Учитель чувствует себя совсем как дома — плюет на эстраду, опускается в кресло рядом со старухой и, широко улыбаясь, смотрит на публику.

Вы послушайте-тко, люди добрые,
Да былинку мою — правду-истину!..

Раздается задушевный речитатив, полный глубокого сознания этой правды-истины и необходимости поведать ее людям. Голос у Федосовой еще очень ясный, но у нее нет зубов, и она шепелявит. Но этот возглас так оригинален, так непохож на все кафе-кабацкое, пошлое и утомительно однообразное в своем разнообразии, на все то, что из года в год и изо дня в день слушает эта пестробрючная и яркообочная публика, воспитанная на родоно-омоно-тулонских былинах, что ее как-то подавляет этот задушевный голос неграмотной старухи. Шопот прекращается. Все смотрят на маленькую старушку, а она, утопая в креслах, наклонилась вперед к публике и, блестя глазами, седая, старчески красивая и благородная, и еще более облагороженная вдохновением, то повышает, то понижает голос и плавно жестикулирует сухими, коричневыми, маленькими руками.

— Уж ты гой еси, родна матушка! —
Тоскливо молвит Добрыня. —
Надоело мне пить да сражничать!
Отпусти меня во чисто поле
Попытать мою силу крепкую
Да поискать себе доли-счастья!

По зале носится веяние древности. Растет голос старухи и понижается, а на подвижном лице, в серых ясных глазах, то тоска Добрыни, то мольба его матери, не желающей отпустить сына во чисто поле. И как будто позабыв на время о «королевах бриллиантов», о всемирно известных исполнительницах классических поз, имевших всюду громадный успех, публика раздражается громом аплодисментов в честь полумертвого человека, воскрешающего последней своей энергией нашу умершую старую поэзию.

— Теперь вопль вдовы по муже... — говорит Виноградов...

Публика молчит. Откашлявшись, Федосова откидывается в глубь кресла и, полускрыв глаза, высоко поднимает голову.

Лю-убимый ты мой м-уженька-а-а...

Сила страшной, рвущей сердце тоски в этом вопле. Нота за нотой выливаются из груди поэтессы. В зале тихо... Смерть, кладбище, тоска...

— Я не могу этого слышать... не могу... — шепчет сзади меня дама в желтой шляпе и, когда я оборачиваюсь взглянуть на нее, прячет в раздушенный платок взволнованное бледное лицо...

Потом вопила девушка, выдаваемая замуж. Федосова вдохновляется, увлекается своей песнью, вся поглощена ею, вздрагивает, подчеркивает слова жестами, мимикой. Публика молчит, все более поддаваясь оригинальности этих, за душу берущих, воплей, охваченная заунывными, полными горьких слез мелодиями. А вопли — вопли русской женщины, плачущей о своей тяжелой доле, — все рвутся из сухих уст поэтессы, рвутся и возбуждают в душе такую острую тоску, такую боль, так близка сердцу каждая нота этих мотивов, истинно русских, не богатых рисунком, не отличающихся разнообразием вариаций — да! — но полных чувства, искренности, силы и всего того, чего нет ныне, чего не встретишь в поэзии ремесленников искусства и теоретиков его, чего не даст Фигнер и Мережковский, ни Фофанов, ни Михайлов, никто из людей, дающих звуки без содержания...

Федосова была пропитана русским стоном, около семидесяти лет она жила им, выпевая в своих импровизациях чужое горе и выпевая горе своей жизни в старых русских песнях. Когда она запела: «Соберитесь-ка, ребятушки, на зеленый луг», по зале раздался странный звук — точно на кого-то тяжесть упала и страшно подавила его. Это вздохнул человек — ярославский купец Канин, мой приятель, один из экспонентов выставки.

— Ты что?

— Хо-рошо! Так хорошо — слов нет! — ответил он, мотая головой и конфузливо утирая слезы с глаз. Ему под 50 лет, это фабрикант, солидный господин. Узнал свое, старое, сброшенное, и расчувствовался старик.

Слов нет! Русский человек часто употребляет эти два слова и в этом факте есть предупреждение нам. Он говорит: храните старую русскую песню — в ней есть слова для выражения невыносимого русского горя, того горя, от которого мы гибнем в кабаках, в декадентстве, в скептицизме и других смутах отчаяния. Русская песня — русская история, и безграмотная старуха Федосова, уместив в своей памяти 30 000 стихов, понимает это гораздо лучше многих очень грамотных людей.

Она кончила петь. Публика подошла к эстраде и окружила поэтессу, аплодируя ей, горячо, громко аплодируя. Поняли! Хороший это был момент. Импровизаторша, веселая и живая, блестит своими юными глазами и сыплет в толпу прибаутки, поговорки; толпа кричит ей вперевой:

— Хорошо, бабушка Ирина! Спасибо, милая!..

Я спросил у нее портрет, намереваясь послать его вам для газеты, — оказалось, нет готовых...

Нас попросили разойтись — нужно было очистить зал: в четыре часа назначен концерт Главача.

«Одесские новости», № 3660,
14 июня 1896 г.

«Минин» — Маковского. Об этой картине ходят самые разнообразные слухи. Одни — слишком ругают, другие — чересчур хвалят. Это всегда значит, что предмет суждения высоко интересен.

Картина помещена в отдельном павильоне с платой 30 копеек. Это полотно аршин в шесть ширины и десять высоты. Первые впечатления.

...Первое впечатление — оно тускло, работа кажется спешной, точно художник, против своего обыкновения, на этот раз позабыл отделать детали. Но присматриваешься, и первое впечатление совершенно ступшевывается. На полотне выступают яркие живые пятна, и когда, наконец, снова сольешь их в одно целое, картина уже не та, которую увидел в первый момент, это — оставляя вне обсуждения технику — живая вещь, крупный исторический жанр, верный, интересный и очень красивый...

В центре картины на бочке, покрытой какой-то доской, возбужденный и растрепанный Минин, высокий, здоровый мужчина в полушубке, с подоткнутыми за пояс лапами. Он горячо говорит, — это видно, — и указывает толпе на церкви выше его, на горе. Из деревянной маленькой церкви идут священники с хоругвями. Над церковью — стая голубей, пугнутая с колокольни посадскими девицами. Всюду, на горе, около Минина и его кафедры — толпа, волнующаяся, крикливая, охваченная огнем сознания своей задачи. Убогий нищий, с костылем под мышкой, срывает со своей шеи крест, и лицо его взволновано; бледно-здоровенный мясник, засучив рукава рубахи, готов хоть сейчас бить поляков, мускулы голых рук напряжены, лицо зверски-свирепо, изо рта, должно быть, летят «крылатые слова». Парень с глухой, круглой рожой сует Козьме кожаную

кису. Вершник пробивается сквозь толпу, окутанную облаком пыли и льющуюся широким потоком из ворот башни, старого, выдавшего мордву и татар кремля, крепко осевшего там на горе, высоко над толпой. Толпа льет с горы лавиной — она чувствуется за серой, угрюмой стеной кремля. Седобородый мужик истово крестится — он только что положил к ногам Козьмы икону в ризе, татарин в малахае смотрит из-за чьего-то плеча испуганными, но любопытными глазами на оратора-мясника; белоголовая девчоночка, держась сзади за шубенку матери, несущей к бочке свои платья, улыбается блеску кубков и брагин, лежащих на земле. Отовсюду тащат платья, ларцы, посуду из серебра; штоф, парча, шелк валяются кучами под ногами людей. Красавица-боярыня с жгучими глазами и матово-бледным лицом вынимает серьги из ушей. Неподдалеку от нее какой-то странник — плут, пьяница, судя по его роже, — подняв к небу руку, важно проповедует что-то.

Позади Минина молодой стрелец, взмахнув в воздухе тяжелой секирой, орет во все горло, и глаза его налиты кровью... Всюду возбуждение страшное, и выражено оно — на мой взгляд — ярко. Толпа глубоко народна. Видишь, что это именно нижегородский народ; весь Нижний встал на ноги и рычит и мечется с силой ужасной, готовый все ломить с плеча. Испуганные глаза татарина очень понятны. В этой кишащей массе нижегородского люда, собравшегося совершить исторический подвиг, на первом плане картины, у самой рамы, сидит около кучи разного скарба старуха, видно, ключница, и старается открыть берестяной бурак, не обращая внимания на все, что творится вокруг нее. А неподалеку от нее стол, заваленный деньгами, и у стола две девочки. Одна в платье и в сарафане, постарше, очевидно, уже насладились лицезрением всех этих блестящих и ярких вещей и смотрит в лицо своей сестренке, которую держит за руку. Сестренка, — ей не больше четырех лет, — повидимому, только что встала и явилась делать историю в одной рубашонке. Вся беленькая, заспанная, пухлая, она таращит свои голубенькие глазки на эти цветные материи.

Хорошая картина. Быть может, она несколько тускла — в ней мало солнца, мало блеска... Не горит все это золото, серебро, ткани, главы церкви. Небо покрыто белыми легкими клочьями облаков, между ними всюду синева. Но солнца мало. Зато жизни много.

*«Одесские новости», № 3661,
15 июня 1896 г.*

После дня, проведенного среди разнообразной архитектуры выставочных зданий, в пестром хаосе красок, в разношерстной толпе людей, всегда создающей вокруг себя такой страшный шум, строптиво-глухой, недовольный, жадный, наслушавшись громкой музыки, оглушенный звоном колоколов, чувствуешь, что мозг твой засорен, душа подавлена и нервы как-то тупы. Хочется иных впечатлений — таких, которые, лаская душу своей красотой, оживляли бы ее, будя ум своим содержанием — изоцряли бы его. Хочется уйти из царства индустрии, из сферы всевозможных диковин и чудес, — уйти куда-нибудь подальше, куда не долетал бы шум этого искусственно созданного мира и где было бы более просто, не так тесно и не так много резких противоречий, оскорбляющих глаза и душу. Хочется сразу вобрать в себя, всосать всеми нервами эту яркую жизнь в свой мозг, переработать ее в себе, всю сразу, выжать из нее квинт-эссенцию ее внутреннего смысла, и, выкинув ее из головы на бумагу, в виде тесной сотни сжатых строк, сделать это... и больше ни звука о выставке, об этой универсальной лавочке, в которой собрано так много образцов разных несомненно хороших товаров, ибо все они сделаны «на показ». О, конечно, выставка имеет большую цену для торговцев и фабрикантов, но она утомляет человека... и... и слишком много горьких дум она возбуждает...

Выставка поучительна гораздо более как правдивый показатель несовершенств человеческой жизни, чем — как картина успехов промышленной техники страны. А впрочем, речи о таких вещах возбуждают скуку у читателя; читатель в газете ищет прежде всего развлечения. Уступая его вкусу на сей раз, поговорю о развлечениях, ибо и они могут иллюстрировать смысл современной жизни так называемой «культурной толпы» ничуть не хуже всего другого, чем живет эта толпа. Итак, будем говорить о развлечениях культурной толпы.

Известен общий характер ярмарочных развлечений. Это — популяризация разврата и имитация искусства, если можно так выразиться. Разврат здесь понимается как пикантное удовольствие, и чем острее умеют сделать его «пикант», тем большим успехом пользуются и тем больший «фурор» делают виртуозы его популяризации. Искусство — то же развлечение, и чем оно эксцентричнее, чем более оригинальные формы умеют придать музыке, живописи, декламации, пению — тем солиднее его успех, тем глубже симпатии ярмарочной публики к такому популяризатору. Нужно отдать справедливость деятелям кафе-шантантных эстрад, у них много достоинств — они неистощимы в остроумии, с которым развращают свою публику, они крайне чутки к ее запросам, они — веселы, а это самое главное, чего требует от них завсегда́й ярмарочного шикарного кабака.

Я далек от обвинения всех этих «этуалей» и «неподражаемых», «вне конкуренции» стоящих дам, — я не обвиняю их ни в чем. Они суть продукты спроса, выдвинутые временем на рынок разврата. Их создала публика, эта «культурная толпа», наполняющая с 8 часов вечера до 4 часов утра ярмарочные кабаки. Ей нужны были образчики всех видов порока, и нужно было ей дать их в самых изящных и привлекательных формах. Вот ей и дают их. А если завтра на ярмарке появится Петр Амьенский и провозгласит крестовый поход против разврата — эта же самая культурная толпа, сегодня аплодирующая «этуальям», завтра разорвет их на части. Ведь она, в сущности, культурна только внешне, ее культура — это культура портных и сапожников, культура галстука, внутренне же она — стадо, как и всякая другая толпа.

Не бог сотворил всех этих людей в уродливо широких брюках и неприлично коротких тужурках — их создали портные. Этих культурных людей ни в чем нельзя винить — это люди «без руля и без ветрил», люди, у которых вместо желаний — похоти. Их следует сожалеть, как существа, измученные развратом, пресыщенные и жалкие, для которых бытие более тяжело и скучно, чем для всех других людей.

Но будем говорить о развлечениях просто, не морализируя, ибо ведь все равно мораль бесполезна там, где ее некому и нечем воспринять...

* * *

У Ломага ожидают выхода на эстраду одной из «этуалей». Ожидающие возбуждены и нервозно постукивают тростями в пол, судорожно двигаясь на стульях. Среди них преобладает «выставочный человек» с розеткой на груди, в инженерной форме, много купечества — культурного, бывавшего за границей, владеющего двумя-тремя языками, одетого по последней моде, — много «братьев-писателей», окруживших маститую фигуру старика с седыми волосами и таким благородным лицом. Это — человек с крупным именем и хорошим прошлым...

Ему как будто бы не место среди этой камарильи, собравшейся прожить несколько сот дешево доставшихся ей денег.

Вот на эстраду выпорхнула Паула Менотти — гром аплодисментов грянул ей навстречу. Она низко склоняется над рампой, показывая публике обнажен-

ные плечи и грудь, и публика жадными, загоревшимися глазами торопится рассмотреть через стекла биноклей и лорнетов ее роскошное, соблазнительно красивое тело, которое она показывает с такой циничной грацией. Раздаются слова гривуазной песенки, исполняемой с французским шиком, полной двусмысленностей, поясняемых жестами и телодвижениями. Публика замирает в восторге и упоении пред этим искусством «Казино», «Фоли-Бержер» и других бульварных сцен Парижа. Наркотический запах духов несется от этой женщины. Она уходит в буре рукоплесканий... на ее месте стоит уже другая — иные формы, иная песня, но все тот же циничный смысл. Они сменяются, как в калейдоскопе, эти красивые женщины, эксцентрично одетые, или — скорее — раздетые. Они распевают такие вещи, о которых не принято говорить нигде, кроме холостых компаний. Какой-то юноша в мундире студента-горняка, с бледным лицом, нервно вздрагивающими ноздрями, смотрит на сцену и воспитывается. Фабрикант, с толстыми губами, сладко чмокает ими и щурит глаза, и поводит рыжими усами, как влюбленный кот. Сотрудник столичной газеты, отвалившись на спинку стула и положив нога на ногу, лорнирует «этуаль» с видом знатока. Старый писатель в такт песне шелкает себя пальцами по колену и мечтательно улыбается, ни на миг не теряя своей благородной осанки.

Гремит и сладострастно поет музыка — то взрывы страсти, то муки неги, то тоску пресыщения поют струны скрипок. Вахханалия все разгорается, и публика становится все менее похожа на людей.

Душно, шумно, странный аромат носится в зале. А со сцены одна за другой речитативом несутся бойкие реплики полуодетых женщин:

Он был слишком толст,
А она тонка...

Распевает с гадкими ужимками «известная русская шансонетная певица, всюду пользующаяся громадным успехом».

Публика в восторге от ее рассказа, обильно сдобренного разными пикантными подробностями и передаваемого «по-русски» без французских двусмысленностей, а просто, ясно... Атмосфера все более сгущается, все более полна ароматами духов и женского тела. Крики «браво», «бис» оглушают вас...

— Восторг ты мой! — ревет, как медведь, миллионер-золотопромышленник.

Антракт. Публика, толкая друг друга, бежит в уборные артисток. Туда же мчатся лакеи с крюшонами, с фруктами, винами на подносах. Студент-горняк, прижавшись к стене, дрожащей рукой вытирает потный лоб, и глаза его блуждают так странно, что он кажется человеком, которого в этот момент можно нанять за сто рублей для совершения убийства. По зале всюду ходят певички, вызывающе улыбаясь публике. Кругом все так роскошно — культура домов терпимости из года в год повышается, это факт.

Кое-где за столики садятся женщины; к ним подлетают эти кабацкие люди, и через пять минут на столе является вино, раздаются циничные речи, задорный, дразнящий смех...

Однако надо уйти...

* * *

Два мальчика сидят перед костром на берегу Оки, — один из них весь беленький, точно седой, с ясными, голубыми глазами, другой — с острым, худым лицом и с бойкими, плутоватыми глазами. Вокруг них — тьма, и тени вокруг костра дрожат, как будто бы танцуют безмолвный танец теней. Повсюду на темном бархате реки громадные суда подняли вверх мачты с фонарями, над ними небо в серых облаках, вдали недвижной глыбой виден горный берег, и всюду, — по реке, по берегу — сверкают огоньки судов и лодок. Ночь та темна, сыра, грозит дождем...

И вдруг что-то где-то звучно щелкает, картина вздрагивает, вы не верите глазам.

Экипажи едут с экрана прямо на вас, пешеходы идут, дети играют с собачкой, дрожат листья на деревьях, едут велосипедисты — и все это, являясь откуда-то из перспективы картины, быстро двигается, приближается к краям картины, исчезает за ними, появляется из-за них, идет вглубь, уменьшается, исчезает за углами зданий, за линией экипажей, друг за другом... перед вами кипит странная жизнь, настоящая, живая, лихорадочная жизнь главного нервного узла Франции, жизнь, которая мчится между двух рядов многоэтажных зданий, как Терек в Дарьяле, и она вся такая маленькая, серая, однообразная, невыразимо странная.

И вдруг — она исчезает. Перед глазами просто кусок белого полотна в широкой черной раме, и кажется, что на нем не было ничего. Кто-то вызвал в вашем воображении то, что якобы видели глаза, — и только. Становится как-то неопределенно жутко.

Но вот снова картина: садовник поливает цветы. Струя воды, вырываясь из рукава, падает на ветви деревьев, на клумбы, траву, на чашечки цветов, и листья колеблются под брызгами.

Мальчишка, оборванный, с лицом, хитро улыбающимся, является в саду и становится на рукав сзади садовника. Струя воды делается все тоньше и слабее. Садовник недоумевает, мальчишка еще сдерживает смех — видно, как у него надулись щеки, и вот в момент, когда садовник подносит брандспойт к своему носу, желая посмотреть, не засорился ли он, мальчишка отнимает ногу с рукава, струя воды бьет в лицо садовника — вам кажется, что и на вас попадут брызги, вы невольно отодвигаетесь... А на экране мокрый садовник бежит за озорником-мальчишкой, они то убегают вдаль, становятся меньше, наконец, у самого края картины, готовые упасть из нее на пол, они борются — мальчишка пойман, садовник рвет его за ухо и шлепает ниже спины... Они исчезают. Вы поражены этой живой, полной движения сценой, совершающейся в полном безмолвии.

А на экране — новая картина: трое солидных людей играют в вист. Вистует бритый господин, с физиономией важного чиновника, смеющийся, должно быть, густым басовым смехом, против него нервный и сухой партнер тревожно хватает со стола карты, и на сером лице его жадность. Третий наливает в стаканы пива, которое принес лакей и, поставив на стол, стал за спиной нервного игрока, с напряженным любопытством глядя в его карты. Игроки мечут карты и... раздражаются безмолвным хохотом теней. Смеются все, смеется и лакей, взявшись за бока и становясь неприличным у стола этих солидных буржуа. И этот беззвучный смех, смех одних серых мускулов на серых, трепещущих от возбуждения лицах, — так фантастичен. От него веет на вас каким-то холодом, чем-то слишком непохожим на живую жизнь.

Смеясь, как тени, они исчезают, как тени...

На вас идет издали курьерский поезд — берегитесь! Он мчится, точно им выстрелили из громадной пушки. Он мчится прямо на вас, грозя раздавить; начальник станции торопливо бежит рядом с ним. Безмолвный, бесшумный локомотив у самого края картины... Публика нервно двигает стульями — эта махина железа и стали в следующую секунду ринется во тьму комнаты и все раздавит... Но, появившись из серой стены, локомотив исчезает за рамкой экрана, и цепь вагонов останавливается. Обычная картина суতোлки при прибытии поезда на станцию. Серые люди безмолвно кричат, молча смеются, бесшумно ходят, беззвучно целуются.

Ваши нервы натягиваются — воображение переносит вас в какую-то неестественно однотонную жизнь, жизнь без красок и без звуков, но полную движения, жизнь привидений или людей, проклятых проклятием вечного молчания, людей, у которых отняли все краски жизни, все ее звуки, а это почти все ее лучшее...

Страшно видеть это серое движение серых теней, безмолвных и бесшумных. Уж не намек ли это на жизнь будущего? Что бы это ни было — это расстраивает нервы. Этому изобретению, ввиду его поражающей оригинальности, можно безошибочно предречь широкое распространение. Настолько ли велика его продуктивность, чтобы сравняться с тратой нервной силы, возможно ли его полезное применение в такой мере, чтобы оно окупило то нервное напряжение, которое расходуется на это зрелище? Это важный вопрос; это тем более важный вопрос, что наши нервы все более и более треплются и слабеют, все более развинчиваются, все более сильно реагируют на простые «впечатления бытия» и все острее жаждут новых, острых, необыденных, жгучих, странных впечатлений. Синемаграф дает их: и нервы будут изощряться, с одной стороны, и тупеть, с другой, в них будет все более развиваться жажда таких странных, фантастических впечатлений, какие дает он, и все менее будут они желать и уметь схватывать обыденные, простые впечатления жизни. Нас может далеко, очень далеко завести эта жажда странностей и новизны, и «Кабачок смерти» из Парижа в конце XIX века может переехать в Москву в начале XX. Я позабыл еще сказать, что синемаграф показывает у Омона, у нашего знаменитого Шарля Омона, бывшего конюха генерала Буадеффа, как говорят. Пока милейший Шарль привез только 120 француженок-«звездочек» и около десятка «звезд» — и его синемаграф показывает пока еще очень приличные картины, как видите. Но это, конечно, не надолго, и следует ожидать, что синемаграф будет показывать «пикантные» сцены из жизни парижского полусвета. «Пикантное» здесь понимают, как развратное, и никак не иначе.

Помимо перечисленных мною картин, есть еще две — Лион. С фабрики расходятся работницы. Толпа живых, подвижных, весело хохочущих женщин выступает из широких ворот, разбегается по экрану и исчезает. Все они такие милые, с такими скромными, облагороженными трудом, живыми личиками. А на них из тьмы комнаты смотрят их землячки, интенсивно веселые, неестественно шумные, экстравагантно одетые, немножко подкрашенные и неспособные понять своих лионских землячек.

Другая картина — «Семейный завтрак». Скромная пара супругов с толстым первенцем «бебе» сидит за столом.

«Она» варит кофе на спиртовой лампе и с любовной улыбкой смотрит, как ее молодой красавец муж кормит с ложечки сына — кормит и смеется смехом счастливец. За окном колышутся листья деревьев — бесшумно колышутся. Бебе улыбается отцу всей своей толстой мордочкой, на всем лежит такой хорошей, задушевно простой тон.

И на эту картину смотрят женщины, лишённые счастья иметь мужа и детей, веселые женщины «от Омона», возбуждающие удивление и зависть у порядочных дам своим умением одеваться и презрение, гадливое чувство своей профессией. Они смотрят и смеются... Но весьма возможно, что сердца их щемит тоска. И, может быть, эта серая картина счастья, безмолвная картина жизни теней является для них тенью прошлого, тенью прошлых дум и грез о возможности такой же жизни, как эта, но жизни с ясным, звучным смехом, жизни с красками. И, может быть, многие из них, глядя на эту картину, хотели бы плакать, но не могут и должны смеяться, ибо такая уже у них профессия печально-смешная.

Эти две картины являются у Омона чем-то вроде жестокой, едкой иронии над женщинами его зала, и, несомненно, их уберут. Их, я уверен, скоро очень скоро заменят картинами в жанре, более подходящем к «концерту паризьен» и к запросам ярмарки, и синемаграф, научное значение которого для меня пока непонятно, послужит вкусам ярмарки и разврату ярмарочного люда.

Он будет показывать иллюстрации к сочинениям де Сада и к похождениям кавалера Фоблаза. Он может дать ярмарке картину бесчисленных падений

Нана, воспитанница парижской буржуазии, любимого детища Эмиля Золя. Он, раньше чем послужить науке и помочь совершенствованию людей, послужит нижегородской ярмарке и поможет популяризации разврата. Люмьер заимствовал идею движущейся фотографии у Эдисона: заимствовал, развил и выполнил ее... Он, наверное, не предвидел, где и перед кем будет демонстрироваться его изобретение.

*«Одесские новости», № 3681,
6 июля 1896 г.*

Последнее время погода стоит ничего себе, — бывают довольно продолжительные антракты с участием солнца. Нижегородцы догадались, что если после обеда не ложиться спать, а ехать на выставку и пошататься там часочка два, так после этого можно прямо попасть в оперетку.

«Сан-Жен» временно ушла со сцены, и на место ее там водворилась «Прекрасная Елена», а так как дочь царя Приама еще более сан-жен, чем прачка, то публика идет к Малкиэлю с удовольствием. Ходят и в Малый театр, и в цирк, и в оперу, и к Омону. Это хождение весьма сильно отражается на увеличении оборотов местного ломбарда и частных ссудных касс.

В цирке весьма интересная труппа из заграничных знаменитостей. Ярмарка все разворачивается постепенно, и скоро рядом с искусственно созданной выставкой возникает действительно всероссийская выставка, грандиозная, шумная, с оборотом сотни в $1\frac{1}{2}$ —2 миллионов. «Гребновские пески» — пристань для железа — уже полны и кишат нервной жизнью. Сибирская пристань загромождается хлопком, рыбой сухой, вином и т. д. Мануфактурщики понемногу открывают лавки, скобяной товар уже шумит, бакалея готова устанавливать цены.

*«Одесские новости», № 3687,
12 июля 1896 г.*

Еще новость: Омон, антрепренер Лили Дарто, покушавшейся на самоубийство и ныне выздоравливающей, решил выдать ей все обусловленное контрактом содержание, а ее товарищи по профессии собрали ей очень крупную сумму денег. Мне очень приятно отметить «человеческое» в «кафе-кабацком», и я буду надеяться, что вам, читатель, тоже приятно знать, что деятелям омонской сцены, популяризаторам разнузданных развлечений, ничто человеческое не чуждо.

Это хорошо. Но, знаете, иногда видеть добродетель в пороке ужасно неловко — я говорю вообще, не относя ругательских эпитетов к омоновской труппе и имея в виду публику — вообще публику. Порой среди нее попадаются такие субъекты, для которых нет казни, достаточно вознаграждающей их за все их деяния. И вдруг в таком индивидууме, которого и раздавить-то гадко, и вдруг, говорю, в таком субъекте на момент блеснет человек. Этот проблеск есть в одно и то же время и обстоятельство, смягчающее вину индивидуума, и нечто такое, что, заставляя вас признать в нем человека, лишает вас возможности предохранить жизнь от влияния на нее его яда, ставит вас с ним рядом. Христианство учит нас видеть в каждом ближнем брата, — но метрическими справками не докажешь братства всех со всеми, и самолюбие порядочного человека всегда будет против братства с непорядочным. Я хотел бы видеть порядочных людей порядочнее, а подлецов еще подлее — будь это так, жить было бы удобнее. А по нынешним временам в порядочных людях

то и дело видишь нечто, не идущее к их амплуа, а подлецы то и дело совершают добродетельные поступки. «Минул век богатырей!» — да, минул! Нет ни крупных злодеев, ни крупных честных людей.

— А какое это имеет отношение к всероссийской выставке?

Никакого, читатель, никакого! Но я сызмальства склонен к «мудрости эллинской, философией зовоной, сиречь любомудрием», и прошу прощения за сию склонность мою. У всякого человека есть недостатки, более или менее скверные, — об этом я уже сказал на десять строк выше и еще раз повторяю, — я против этого!

Или добродетель, или порок — прочь лигатуру! Это крайность? Конечно, потому, что это хорошая идея, а все хорошие идеи именно потому в большинстве случаев плохи и неприменимы к жизни, что грешат крайностью.

*«Одесские новости», № 3691,
16 июля 1896 г.*

...Далее концерт Главача. Струнный оркестр исполняет «Музыку сорер», дивную вещь, полную обаятельной прелести и ангельски чистых звуков. Бум, бум... трах! Публика вздрагивает, «Музыка сорер» заглушается шопотом публики, и украшенная ценными бриллиантами рука Главача умирает в воздухе. Что такое? Оказывается: маляры, кровельщики и декораторы изволят искать дыры на крыше, дабы всунуть в них флаги и тем убить двух зайцев сразу — здание украсить и доступ воды в него прекратить. Задача прекрасная, но несвоевременная, ибо «Музыка сорер» испорчена.

А чего же вы к нам не едете? У нас теперь такая масса платных и бесплатных развлечений: Славянский, Федосова, Главач, владимирские рожечники, негритянская опера на ярмарке, плохая опера в городе и шансонетка, шансонетка, шансонетка.

«Пляска живота», синематограф, «кинстофон», цирк с дамой-клоуном и прочее такое, и нет конца веселью.

Кстати, у нас есть балет на злобу дня «Сон Фу Зинь-ло». Фу Зинь-ло — китаец, он приехал на выставку и, сев на льдину около отдела Севера, увидел самоедку и влюбился в нее. Потом он покурил опиума, и ему начала грезиться всякая чертовщина — его законная жена, оставленная в Китае вследствие дороговизны провоза на выставку и жизни в Нижнем, самоедка, японка, принцесса Греза и т. д. Балетик глупенький, маленький и скверненький. Одна комическая сценка очень смешит. Жена Фу Зинь-ло приходит на выставку с ротой плешивых китайских солдат и с пушкой и хочет бомбардировать павильон Севера, где ее супруг скрылся с самоедкой. Принцесса Греза разгоняет китайцев. Декорация балета одна в обоих действиях — кусок «Севера», стена павильона Маковского, где выставлен «Минин», и кусок «Эрмитажа». В первом действии на сцене масса публики, загримированной хорошо знакомыми выставке и городу типами и лицами. Но ее так много, что сразу бросается в глаза отсутствие в картине реальной правды.

Танцы очень плохи. Все предприниматели несут — даже еле сносят — убытки. Цирк теряет до 300 рублей в день. Оперетка волком воет, артисты Малого театра тоже плачутся, несмотря на субсидию, опера в городе пустует и делает долги. Омон — благополучен. Под тем предлогом, что нужно посмотреть синематограф, к Омону ездят с семьями, даже с детьми.

*«Одесские новости», № 3693,
18 июля 1896 г.*

Сказать что-либо хорошее, положительное о русском искусстве на Всероссийской выставке — задача такая тяжелая и трудная, что я с наслаждением сложил бы ее на кого-нибудь из моих добрых знакомых, вполне заслуживших малейшую неприятность с моей стороны. Но я должен говорить о том впечатлении, которое производит на публику русское искусство, и да поможет мне бог, а художники пусть не обижаются на меня, ведь я менее всего виноват в том, что их искусство то слишком бледно, то слишком ярко и никогда не захватывает зрителя, не заставляет его чувствовать и думать.

Здание художественного отдела с внешней стороны очень красиво: колонны ионического стиля, ниши, портики, стеклянный купол в центре здания — все это создает солидный ансамбль, и если бы убрать из ниш некоторые из гипсовых статуй, украшающих их, ансамбль был бы еще полнее. Так, например, в одной из ниш помещен атлет, рвущий цепь о колено и весьма нелепо поставленный на одну ногу. В другой нише курносый гений простер крылья и руки над фигурой, очень неприлично свалившейся к его ногам и обнимающей их так, что средняя часть ее туловища смотрит в небо совсем как мортира береговой обороны. Входя в отдел, вы прежде всего попадаете в круг, где расставлены скульптуры: пред вами гипсовая «Русалка» г. Бондаревского. Это не очень толстая, но весьма некрасивая женщина, раскинувшаяся на прибрежном песке и... больше ничего.

Дальше еще нагая женщина. Она взгромоздилась на сфинкса и, простирая вперед, через его голову, свои руки, загадочно улыбается. Ее сотворил г. Пашенко, и сотворил, должно быть, специально для возбуждения недоумения в публике. Она называется «Сфинкс». Но что такое она и зачем она? Можно бы не ставить таких вопросов, если б «Сфинкс» был красив.

Есть Антокольский. Стоит его «Иисус Христос», первоначальный эскиз, созданный еще в 1874 году, «Христианская мученица», «Нестор». Далеко уже назади то время, когда Некрасов советовал Антокольскому изваять «Гарантию и Субсидию», но Антокольский и до сей поры не сделал этого и пропустил самый удобный момент, ибо на земле нет места для станции Субсидии более удобного, чем нижегородская выставка. Здесь ее следовало бы поставить рядом с обелиском и окружить алтарями; благоволия на них курились бы и день и ночь... Об этом здесь есть кому позаботиться.

Но «на нет и суда нет»; будем говорить о том, что есть. Есть статуя Беклемишева «Как хороши, как свежи были розы». Это элегическая и изящная вещица. Есть бронзовый «Прометей, несущий огонь», — его принимают за факельщика, который удирает со всех ног от воскресшего покойника. Затем очень много публики собирают вокруг себя бюсты и статуэтки Гинцбурга, но интерес, возбуждаемый ими, следует частью перенести насчет репутации тех людей, которых в бронзе и мраморе представил художник.

Двенадцать знаменитостей, изображенных г. Гинцбургом: Толстой, Спасович, Менделеев, Рубинштейн, Шишкин, Стасов и др., слишком хорошо известны для того, чтоб публика проходила мимо их.

Затем, к чести Одессы, много внимания привлекают работы ее художника Эдуардса, тонко выполненные и хорошо задуманные. Другой художник из Таврии, Яцунский, дал две вещи — гипс просто «Клоун» и гипс окрашенный «Цыганка». Искусство г. Яцунского не из тех, которые вызывают лестные о них отзывы. Г-н Пашенко, кроме «Сфинкса», выставил еще урну для пепла, «Горе» и вазу для цветов. Урна — маленькая, красивая и очень печальная фигурка женщины, склонившейся к земле. Но хотя все это и так, однако где же русская скульптура? Вся тут.

Идем еще дальше. Всех скульптурных произведений 55, выставленных 16 художниками. У Гинцбурга 15 работ, у Эдуардса 13, остальные, за исключением Антокольского, Беклемишева и Диллон, у которой статуэтка и две

головки тоже очень хороши, — остальные молчат. И мы будем молчать о них, если они ничего не говорят ни уму, ни сердцу. И так, русская скульптура на Всероссийской выставке довольно-таки не важна, ибо и то, что хорошо, т. е. приятно для глаза, не представляет собою ничего такого, что поражало бы зрителя, будило бы в нем мысль и облагораживало его чувства. Хорошо, — да, но и только.

Перейдем к живописи. Около тысячи картин собраны в отделе, и среди них есть картины художников с такими именами, как Айвазовский, Маковский, Бруни, Киселев, Шишкин, Левитан, Ендогуров, Бодаревский, Поленов, Бонч-Томашевский, Ярошенко и др. Подавляющее большинство — люди с малой силой в душе и в руке, но с громадными претензиями на оригинальность и со склонностью к новшествам, вроде импрессионизма. Выставлено очень много видов Кавказа, и если судить о Кавказе по ним, то необходимо придешь к заключению, что горы Кавказа сплошь созданы природой из разных овощей и представляют собой нечто вроде винегрета или пудинга купеческой кухарки, которая в него насовала и мармелада, и чернослива, и винной ягоды, всего, что нашлось у нее под рукою. Зачем эти горы из разноцветных камней, горы вроде екатеринбургских гротов — пресс-папье, и под соусом серого тумана? Зачем и кому нужны эти большие полотна, изображающие такие неестественные горы и такой шерстяной туман?

*«Одесские новости», № 3696,
21 июля 1896 г.*

Решительно не понимаю, почему это современное молодое искусство ставит своей задачей искажение природы, изображая ее такими щедрыми на разнообразие красок кистями, с таким протокольным, геометрически правильным водружением камня на камень и с такой небрежностью к правде природы. Кажется, что горы писались по воспоминанию о них и что это воспоминание было затуманено чем-то очень далеким, от Кавказа, совершенно не похожим на него.

Не лучше обстоит дело с водой. Айвазовский, конечно, водяной гений, но все-таки простому смертному, бывавшему на море, я уверен, никогда не приводилось встречать те волны, которые он изображает. Солнце — великий чародей, но и оно не в состоянии превратить морскую воду в клюквенный кисель, как это часто делает Айвазовский.

Крыжицкий изображает Волгу у ее слияния с Окой, Днепр под Киевом, еще и еще Волгу. Бог с ним, конечно, но тот, кто описывал ему Волгу и Днепр, очевидно, видел их давно уже и всего только один раз. Левитан дает воду — «Лесистый берег», «На Волге — ветрено», «Лилии — нениюфары». Первые две картины достаточно известны. Лилии очень хороши, но вода, из которой они смотрят, какая-то мазутообразная и совершенно не имеет перспективы. У остальных художников вода то напоминает о стекле, то о зельтерской, только что налитой из бутылки в стакан.

В одной раме она без движения и даже не способна к нему, в другом она что-то очень уж подозрительно пенится.

Лес дает Шишкин — лесовик прославленный. И вообще, говорить об именах более или менее известных — бесполезно, читатель знает их, они уж старички, и картины их довольно стары, знакомы по отзывам печати или по выставкам, на которых они появились впервые. Да я и не претендую на роль художественного критика, я имею намерение передать мое, личное впечатление и тот «глас народа», который часто касался моих ушей во время посещения мною отдела.

— Это хуже куда Третьяковской галлерей, — говорили одни.

Бедно и слабо русское искусство на Всероссийской выставке, если судить о нем по образцам его, выставленным в художественном отделе. Исключая Васнецова, недавно доставленной в отдел картины Семирадского, Боткина и перечисленных выше — большинство поразительно бесцветно или слишком цветисто. Сюжеты не оригинальны, исполнение не сильно, не живо, не изящно...

Я не говорю о Куриар и еще двух-трех художниках-артистах, но о тех десятках, которые пишут картины, кажется, только потому, что больше ничего не умеют делать.

Бросается в глаза отсутствие жанра. Кажется, гг. русские художники видят горы, реки, леса и степи своей страны, но не видят и не знают его народа. Быт этого народа, изображенный сильной кистью и смелой рукой, не находит, очевидно, себе места на полотнах современных художников. Жанровые картины почти отсутствуют в массе пейзажей, и, право, маленькая Финляндия может служить уроком России в лице ее художников. Финляндцы выставили около 80 картин, из них до двух третей — жанр, и хороший жанр. Вот, например, картина Альдсгедта «Горе» — вы сразу видите, что художник глубоко чувствовал то, что писал. Картина изображает кладбище: междо могил — группа людей, среди ее гробик, в нем ребенок; лица девочек, поющих надгробные молитвы, прелестны, — так много горя в них и во всех, кто стоит около гробика... Не оригинальная это тема, но вы сразу видите, что она написана вдохновенно и горячо и что это маленькое горе близко сердцу художника. Картина Эрнефельдта «Подожника» изображает людей, роющихся на пожарище в золе и в пепле, среди тлеющих углей, и сколько в нем, в этом полотне, драмы, горя, скорби. На первом плане стоит девочка с испуганным, выпачканным в саже личиком, и в каждой жилке ее лица, в руках, во всей фигуре — сколько жизни, сколько чувства. Прекрасна картина Галлена «У костра». В лесу, на снегу, среди печальных, покрытых инеем деревьев, горит живым огнем костер, и трое финнов сидят вокруг его. На их лицах, как и на всем вокруг них, дрожат багровые отблески огня. Сначала эта картина кажется грубой, потом она оживает и охватывает вас. Вы чувствуете, что еще ярче, чем огонь костра, горит сердце художника любовью к своей суровой стране и к людям ее — хмурым, печальным, утомленным борьбою с ней бедным людям. И с каждой жанровой картины финляндца бьет в глаза эта любовь к своей стране и к ее людям, а именно этого-то и недостает нашим художникам.

«Одесские новости», № 3697,
22 июля 1896 г.

Очень оригинальна, красива и ценна, как вещь крупного художественного и культурного значения, коллекция еврейских орнаментов, извлеченных В. В. Стасовым и бароном Гинцбургом, основателем общества, из старинных еврейских рукописей, хранящихся в императорской Публичной библиотеке и других книгохранилищах. В этих орнаментах Вавилон, Ассирия и правильные геометрические узоры испанских мавров, все, что видел народ библии, он спутал тут в причудливой игре линий... Я ушел из павильона с хорошим чувством на душе, ибо видел, что среди этого народа седой древности есть люди, которые помнят и любят его великое историческое прошлое.

«Одесские новости», № 3698,
23 июля 1896 г.

...Очень характерна 105-я группа этого отдела, занятая исключительно предметами женского рукоделия. Тут все есть — все виды шитья шелками, шерстью и бумагой, шитье золотом, ковры ручного производства, подражание гобеленам, выжигание по дереву, лепка из гипса и кружева, кружева.

Есть изделия, прямо-таки вызывающие изумление, — например, что вы скажете о ковре, сделанном из сюртучных пуговиц, раскрашенных в разные краски? Эта вещь так же дорога, как и некрасива, — ей объявлена цена 1 000 рублей. Это цена хороших десяти персидских или туркменских ковров.

Рассматривая всю эту массу работ из материи и материями из папье-маше и золотых нитей, ищешь новых форм в области художественных рукоделий, тонкого вкуса, красоты, которой женщины служат, не щадя себя, если дело касается до красоты их лиц и форм. Но ничего нового, ничего особенно изящного, просто красивого и, значит, истинно прекрасного нет в этой широкой области дамского труда.

Говорят, что женщины — консервативны. Быть может, вообще это не правда, но относительно рукоделий этот афоризм можно взять за истину. Старинные кокошники теремной работы золотошвеек, старые церковные ризы и вышиванья по полотну куда выше современных ухищрений, совершаемых дамами в сфере изящного. Тогда в работе было много национального — русский рисунок, русский вкус, нечто типичное для страны, нечто иллюстрирующее ее искусство и культуру. А теперь все только подражают, более или менее умело. Подражают гобеленам и брюссельским кружевам, подражают японцам и китайцам; одна дама нашла нужным вышить кусок атласа даже по-чувашски. Все так ярко, блестяще, все кричит и ничто не говорит ни уму, ни чувству. И при этом все баснословно дорого.

Кричат продукты дамского труда, а сами дамы кричат еще громче. Им нужно, чтобы о них кричали газеты, и потому они делают все, что могут, для того, чтобы достичь этого эффекта. И в конце концов наводят на вас скуку.

Очень выгодно выделяются из дамского труда изделия петербургской мастерской искусственных цветов Поповой. Даже вблизи, стоя у самого стекла витрины, вам кажется, что пред вами произведение природы, а не женских рук. Особенно красиво и поразительно верно сделан букет сирени, догадываешься о его искусственности только потому, что в вазе, в которой он стоит, не видишь воды. Даже те цветочки, которые уже осыпались и лежат вокруг вазы, только усиливают иллюзию реальности. А за этим и еще двумя-тремя исключениями, дамский изящный труд на выставке очень неизящен и безвкусен.

*«Одесские новости», № 3706,
1 августа 1896 г.*

На выставке очень оживленно, чему главным образом способствуют лекции, читаемые разными лицами по всевозможным вопросам. Особенный интерес вызвала лекция А. Н. Кремлева об искусстве. Искусство здесь вообще за последнее время служит темой горячих споров и даже газетной полемики, затеянной «Нижегородским листком» с сторонниками «Нового искусства», представленного на выставке картиной Акселя Галлена, о которой я уже писал, и картинами Врубеля, в свое время наделавшими много шума.

*«Одесские новости», № 3715,
11 августа 1896 г.*

«Отдел X. Художественная промышленность», — написано на трех входах в центральное здание. Художественная промышленность занимает почти четверть всего громадного кольца, в котором помещены, как я говорил уже, четыре отдела. Эта отрасль промышленности заслуживает серьезного изучения и глубокого внимания, как верный знаменатель высоты культуры страны. Она должна быть ярким выразителем национального вкуса к изящному, показателем степени и понимания русским человеком красоты, уровня культуры его духа. Помимо столь глубокой важности, она еще и потому интересна, что у нас является впервые на выставке. В 1882 году ее еще не было, а в 1896 году она уже не только имеется, но и ее очень много. Каков успех культуры! В четырнадцать лет мы создали у себя целую область труда, в высокой степени ценного и оплачиваемого очень высоко.

Все таковые соображения долго удерживали меня на почтительном расстоянии от желания рассказать одесской публике о новой отрасли промышленности. Я все хотел собрать как можно более материала, изучить новинки тщательно и сразу поразить читателя открытием Америки в области национального труда — Америки, впрочем, уже открытой до меня маститым Д. В. Григоровичем, который ныне уехал в Ниццу, дабы опочить от забот по устройству этого дела и написать нечто из создавшейся и кипевшей на его глазах жизни около выставки.

Я долго и много ходил по отделу и все искал в нем художественности. Я думал, что, если Руан создал знаменитые фаянсы, Фландрия — обои из тисненой кожи, Саксония — фарфор, Париж — всемирноизвестные «бижутери», наверное, и наши Пермь, Псков, Полтава, Астрахань, Архангельск и Кострома заявили о себе в таком же духе, создав что-нибудь настолько художественное, что оно вызовет подражание всего мира, как вызвали это подражание гобелены, французская бронза, Севр, вазы китайцев, веера и фонари японцев и т. д.

В этом я ошибся. Художественная промышленность главным образом развивается у нас в столицах, в Москве и Петербурге. Это ничего, это неважно, важно то, что она развивается. Только в эту художественную промышленность попали вещи, которым в ней, на мой взгляд, не может быть места. Следует выделить 48 экспонентов из Екатеринбурга, выставивших уральские самоцветные камни, чистые и в золоте. Это нужно перенести по типу работы в кустарный отдел, а по виду — куда угодно, но не в художественный, ибо в гранке камней нет, да и едва ли возможно, художественности, это просто тяжелая, очень портящая зрение и развивающая трясение в руках кустарная примитивная работа, до сей поры ничего не создавшая чего-либо особенно изящного. Камни сами по себе очень хороши, но их делала природа, а екатеринбургские мещане испортили их, грубо оправив в золото и серебро.

Затем следует выделить из этого отдела памятники. Во-первых, это тип производства фабрично-ремесленного, во-вторых, никакого соприкосновения с искусством они не могут иметь, ввиду того, что они не суть произведения скульптурные, ибо ни один из них не воспроизводит ни человека, ни какого-либо орнамента. Памятники из порфира, мрамора и гранита примитивно просты и далеко не красивы, а литые из чугуна не могут быть названы художественными как по типу, так и по виду работы. Исключим еще 77 экспонентов. Следует также исключить и 81 экспонент музыкальных инструментов. Хотя музыка и искусство, но музыкальные инструменты все-таки инструменты, а не искусство. На прошлой, московской, выставке они были на своем месте в группе фабрично-ремесленных производств. Признавая за ними право на эпитет произведений художества, мы должны требовать причисления к группе художественной промышленности и столярного мастерства. Рамка для картины, сделанная из готового багета, вятская мозаика по дереву, семеновская мебель,

соловецкие бураки с фольгой — разве все это тоже заслуживает названия художественных произведений?

Типография, литография и цинкография — тоже не на своем месте, — это ремесла, а не искусства. Книги, газеты, ноты, афиши и объявления, экспонируемые гг. Гопше, Сытиным, Марксом, с грехом пополам могут быть названы искусством, но худо будет нам, если мы будем эстетически развиваться на изданиях перечисленных фирм. Сносная гравюра в конце концов более художественна, чем любая премия к «Ниве». Переплетное мастерство, типографские машины, приборы и принадлежности, ноты, книги — помилуйте, да разве же это художественная промышленность? Машины-то? И даже хотя бы книги.

Они, по нынешним временам, и с внутренней стороны являются продуктами фабрично-ремесленного труда, а как продукты типографской работы они всегда были представлены в отделе ремесел. Откинем в отделе фабрично-ремесленном еще 70 книгоиздателей, переплетчиков, типографов, словолитчиков и, по примеру 1882 года, пошлем туда же 81-го фотографа. Туда же следует изгнать картонажи, корзины и коробки для конфет. Стыдно же считать гофрированную бумагу за образец художественной промышленности страны.

Очистив таким образом X отдел, посмотрим на все, что осталось в нем.

Осталась, например, церковная утварь, иконы, иконостасы, киоты и т. д. Вот, например, царские двери резчика Васильева из Беженца. Работа замечательно тонка, но ее испортили грубейшей позолотой, местами совершенно стусевавшей действительно художественную резьбу. Орлов с сыновьями из Москвы выставил роскошный киот, чисто вырезанный из клена. Вещь красивая, сделана с любовью, и рядом с ней очень обидно видеть иконостасы нижегородца Росланова, тяжелые, аляповатые. Есть еще восемь резчиков, упорно повторяющих своими работами всем известные мотивы иконостасной резьбы — листья неведомых растений и виноградные гроздья в самых ужасных, по безвкусию, сочетаниях, бронза, литейное и чеканное дело представлены 15 экспонентами. О нашей бронзе я уже писал вам, что она не самостоятельна, подражает французским образцам и свирепо дорога. А поскольку она самостоятельно берет мотивы, с ней спорит чугунное литье кишемских заводов в горном отделе, нимало не уступающее ей в изяществе. Лучшие бронзы — это нашего Эдуардса, Бландли и Шнейдера из Москвы, Берто из Петербурга. Судите сами, насколько эти бронзы иностранцев суть выражения русского эстетического вкуса и русской художественности. Затем следуют изделия из сплавов, подражающих бронзе. Здесь первенствует Фаберже, выставивший столовый сервиз. Это нечто весьма тяжеловатое, привлекающее ваше внимание ослепительным блеском гораздо более, чем изяществом форм. Мат очень мал, преобладает шлифовка под серебро, и кажется, что эти вещи, отражая собою все окружающее их, сделаны из кусочков зеркал.

Весьма изящны вещи Норблин и Бух, а как литье из чугуна обращают на себя внимание статуэтки и безделушки Берга из Варшавы.

Золотые, серебряные и ювелирные изделия представлены 58 раз. Среди них опять Фаберже, главенствует овчинниковская мастерская, знаменитая знанием русского чеканного узора, эмали и изяществом работ. Потом не менее знаменитый Хлебников поражает вас группами из серебра и тонкой их работой. Есть еще много изящных, красивых и адски дорогих вещей, но среди них нет ни оригинальности форм, ни новизны... Все те же самые подвески, кольца, портсигары и другие вещи, которые были уже известны нашим дедам. Движения вперед в смысле усовершенствования нет. Я предлагаю знатокам этого вида, или, скорее, подвида, искусства пари. Я берусь на ярмарке под главным домом, во французских магазинах с «бижутерией», как у нас говорят, среди вещей из «нового золота», продающихся «на выбор» от 25 копеек до 3 рублей, найти бро-

ши, кольца, брелоки, цепи, браслеты и т. д. более изящные и более удовлетворяющие художественному вкусу, чем вещи, выставленные в X отделе и оцененные в сотни и тысячи и даже в десятки тысяч рублей. Колье из бриллиантов в 90 000 рублей, выставленное Овчинниковым, заслуживало бы по цене, вызванной обилием и величиной камней, гораздо более тщательной работы. Следуют кавказские работы, но они застоялись в формах и настолько всем известны, что едва ли заслуживают внимания.

Я подошел к промышленности, действительно имеющей право на звание художественной, к женским рукодельям. Шитье по бархату, шелку, коже, кружева, церковные облачения, искусственные цветы, подражание гобеленам... что сказать о всем этом! История человечества от седой древности и до сего времени рекомендует нам быть с дамами осторожнее. «О дамах — или хорошо, или ничего».

Я воздержусь от речей о дамском искусстве и художестве, воздержусь «страха ради иудейска». Я скажу только, что культурное и экономическое значение их художественных произведений — маловажно. Оригинального ничего, подражания хороши, но это подражания. Ковер из сюртучных пуговиц, вещь, не имеющая никакого значения, — это благерство, не более. Воспроизведение «Бурлаков» Репина в фигурках — тоже самое малоценное. Наконец, большинство дамских трудов — труды от безделья. Я знаю кое-кого из дам, выставивших рисунки по фарфору, — эти труженицы имеют по несколько тысяч, некоторые более десяти, годового дохода. Взяли несколько видов фабрично-ремесленного и кустарного труда и выделили их в особый отдел, в котором не получилось ни русского, ни оригинального, ни художественного развития вкуса у наших русских мастеров. Ни одного намека на создание какого-либо своеобразного национального жанра в перечисленных мною видах труда.

Я далек от того, чтобы строго относиться к нашим художественным изделиям, и не ставлю им в упрек их недостатков, — я просто говорю, что у нас нет никакой художественной промышленности, нет ее и не может быть. Кто ее насадил или развивал, когда и как? Никто, никогда. Во Франции ее, действительно, развивали, и это делалось так: в 1663 году, когда знаменитый Кольбер узнал, что в Руане развивается производство фаянса, он предписал губернатору Руана «оказать самое сильное покровительство этой фабрикации, возбудить соревнование между фабрикантами, снабдить их лучшими рисунками». Этого мало, он уговорил Людовика XIV заменить серебряную посуду руанским фаянсом, король дал согласие, двор стал подражать королю, и в четырнадцать лет в Руане работало тридцать семь фабрик, которые довели соперничество и свои фабрики до степени единственных в мире: То же самое сделано было Кольбером для тисненой кожи, заимствованной Парижем из Фландрии. Он устроил до десяти обществ из частных лиц, и эти общества имели целью покровительствовать ремеслам, доставляя в фабричные центры рисовальные образцы, устраивая художественные выставки. Благодаря этим заботам правительства и частных лиц во Франции развилась действительно художественная промышленность, поражающая своим разнообразием, богатством типов, вызывающая всюду подражание, самобытное и изящное. И от Кольбера до сего дня на протяжении трехсот с лишком лет Франция неустанно заботится о дальнейшем развитии этой промышленности, сыгравшей, несомненно, очень видную роль в быстрой уплате французами миллиардов контрибуции. Даже в 1803 году, время, когда Франция задалась крайне ошибочным намерением завоевать всю Европу не своим вкусом, а своими солдатами, — даже и в это время она нашла возможным открыть в главных промышленных пунктах государства центры художественного просвещения. А мы решительно ничего не делаем в этом направлении.

Требуется, например, создать новенький рисунок ситца, батиста, мебельного кретона, трипа. На фабрике имеется художник по этой части. Очень редко сей художник действительно художник, в большинстве же случаев это — крестьянин из Холуя, Палехи и Мстеры, сел Вязниковского уезда, Владимирской губернии, сплошь занятых иконописью. Малый, воспитанный на изображении аскетических лиц, фигур и прямых складок платья, попадает на фабрику в качестве «рисовальщика» и вместо Василия Блаженного и Николы Милостивого должен создать «узорчик повеселее». Чтобы сосед фабрикант «узорчика» не перенял и не выработал по нему партии, художника запирают в отдельное помещение и позволяют ему во все время создания «узорчика» выходить вон не иначе, как под надзором, следят за ним, дрожат над ним. Он сидит и потеет над созданием узора, для которого образцами ему служат узоры ситцев, уже вышедших из моды. С одного из них он берет веточку, с другого листочек, с третьего цветочек, и глядишь, готово какое-нибудь яркое уродство.

Только за последнее время такие мануфактурные тузы, как Морозовы, Баранов и другие, стали нанимать в рисовальщики действительных художников, которых у нас мало, которых взять неоткуда и которые берут дорого — миниатюрские оклады, а рисуют так, что среднеазиатские рынки все-таки остаются рисунками недовольны и тяготеют к англо-индийским мануфактурам, умеющим более ловко угодить восточному вкусу. Положим, что и мы начинаем догадываться, в чем дело, и в X отделе представлены экспонаты пяти наших художественно-промышленных рисовальных школ: Виленской, Петербургской — императорского Общества поощрения художников, Рижского ремесленного училища, Строгановского училища технического рисования в Москве и Петербургского училища технического рисования барона Штиглица. Последнее выставило, действительно, восхитительные работы учеников, особенно заграничных пансионеров. И во всех пяти видно сознательное, глубокое понимание задачи.

Я думаю, что пора мне кончить писать о том, что не существует, но что будет существовать, если мы захотим. Не хочу быть неправым — майоликовые печи Саввы Мамонтова замечательны. Майолика — это самый артистический вид гончарного дела, и эмир бухарский с хивинским ханом оценили наше искусство в этой области, кушив у Мамонтова роскошные облицовки печей...

На что им печи? У них и так жарко...

А видите ли, в чем дело, — печи-то пестрые-препестрые. Вообще достопочтенные азиаты накупили себе удивительно много блестящих и яркопестрых произведений русской художественной промышленности... которой у нас все-таки нет.

*«Одесские новости», № 3726,
23 августа 1896 г.*

Нефтяная промышленность на выставке представлена товариществом бр. Нобель, и нужно отдать справедливость товариществу — его павильон один из интереснейших на выставке. Построенный в строго выдержанном мавританском стиле, он внутри расписан арабесками, вмещает в себе прекрасно написанную Шильдером панораму Черного горodka, еще несколько картин этого художника и всю технику добывания и обработки нефти, представленную в массе образцов сырья, его производных, полной коллекции орудий бурения, моделей складов, наливных судов, буровой вышки и т. д.

...Помимо того, что павильон товарищества знакомит очень обстоятельно и подробно с техникой нефтедобывания, предлагая публике даже камни, выбрасываемые нефтяными фонтанами из недр земли, — в высокой степени кра-

сива и реальна панорама Шильдера, знакомящая с Черным городком, и еще более красива и симпатична цель этой панорамы. За вход в нее взимается 15 копеек, которые идут целиком в пользу Общества распространения коммерческого образования в России. До вчерашнего дня, 6 августа, этих пятиалтынных было уже 22 765. Публика очень охотно смотрит на картины Шильдера и на все, что есть в павильоне. Особенно всем нравится прекрасно написанный «Храм огнепоклонников», и вообще работы Шильдера более интересны и художественны, чем многое из того, что показывают в художественном отделе.

Павильон Нобеля на выставке знакомит не только с нефтепромышленностью, но и с тем, как именно нужно экспонировать продукты на выставках и какие при этом следует иметь в виду цели. Знакомя с одной из главных отраслей русской горной промышленности, Нобели в то же время умеют с чисто американским тактом взять с вас за это пятиалтынный для дела, в высшей степени полезного, и умеют дать вам за этот пятиалтынный столько, сколько г. профессор Рубо, показывающий панораму «Покорение Кавказа», не даст и за 60 копеек.

Его пестрая мазня в батальном духе недостойна даже и быть сравниваемой с прекрасными работами Шильдера, нарисовавшего Черный городок до того реально, что, когда вы на него смотрите, вам делается так тяжело и скверно, точно вы и в самом деле заехали в Баку, в действительно грязное, зверское, жаркое, холерное Баку.

*«Одесские новости», № 3731,
28 августа 1896 г.*

В городском театре продолжает играть опера с Тартаковым во главе. Публика посещает ее очень охотно. Опера эта не маклацкая и поставлена замечательно художественно; голосов выдающихся нет, но ансамбль замечательно ровен, ходы выдрессированы великолепно, оркестр прекрасный, декорация и бутафория намного выше ярмарочного театра... Недавно повешена вторая занавесь, на которой «гениальный чудак» Врубель изобразил некую мечтательную чепуху в зеленоватом тоне. Последнее время в искусстве живописи входит в моду такой прием: один художник пишет картину, а другой ее объясняет публике. Это хорошо, ибо «новое искусство» без комментариев никак не примешь за истинное искусство.

*«Одесские новости», № 3735,
2 сентября 1896 г.*

...Мануфактура могла бы сыграть очень крупную роль в развитии у людей художественного вкуса, если бы цвета и рисунки тканей создавались людьми с развитым эстетическим чутьем. Но в данное время в ней заметно стремление к большому влиянию на нервы, в смысле повышения их раздражимости и возбуждения чувственности человека.

Резкие соединения несоединимых цветов, расположение складок, самые формы костюмов дам — все это рассчитано с очень дурной целью и достигает ее, развивая нервозность.

Нужно несколько присмотреться к публике тесно заставленного витринами мануфактурного отдела, чтобы понять, как отрицательно действуют на чувство и воображение эти разноцветные, утомляющие зрение облака шелка, шерсти, бархата и других материй — имена их ты же мануфактурист — веси. Физиономии дам с блуждающими глазами и с сладострастными улыбками, за-

хлебывающийся шопот восторга и восхищения, зависть и жадность, видимая наблюдателем в каждом жесте и взгляде женщины, — все это производит на мужчину очень тягостное впечатление.

Мануфактурный отдел страшно загроможден витринами, расставленными без плана; между ними всюду проходы, и в сущности отдел представляет собою лабиринт, в котором очень легко заблудиться. Помимо своей пестрой красоты, отдел еще отличается полнотой экспонатов — в нем участвуют все видные фирмы московского фабричного округа и Лодзи. Гг. мануфактуристы не жалели денег на внешний блеск; некоторые витрины стоят почти столько же, сколько стоит порядочный каменный дом в два этажа, и если бы у господ Морозовых и К^о, кроме денег, был и вкус, — отдел явился бы еще более красивым на выставке, чего он и заслуживает, ибо вместе с сельскохозяйственным и горнозаводским — это три отдела, призванные иллюстрировать главнейшие отрасли промышленной деятельности страны.

*«Одесские новости», № 3738,
5 сентября 1896 г.*

ХЕРСОНЕС ТАВРИЧЕСКИЙ

(О черк)

На утесе, омываемом беспокойными волнами Понта, лежат груды камня, зияют глубокие ямы и возвышается полуразрушенная стена, массивностью своей напоминая постройки мифических циклопов, — вот все, что осталось от Херсонеса Таврического, города, в который, по словам Страбона, «многие цари посылали детей своих ради воспитания духа и в котором риторы и мудрецы всегда были почетными гостями».

Даже и беглый взгляд на эти развалины шести тысяч зданий, некогда поражавших своей красотой и роскошью, а ныне превращенных в безобразные кучи щебня, навеивает на душу чувство глубокой скорби, и чем яснее встают воспоминания о прошлом этого цветка эллинской культуры, тем сильнее охватывает зрителя печаль при виде массы человеческого ума, энергии и знаний, превращенных временем в пыль и прах.

Смотришь на унылую картину разрушения, и кажется, что громадный смерч с моря гигантским прыжком кинулся на утес и сравнял с землей большой и богатый город, гордо возвышавшийся над коварно-ласковыми волнами моря. Пространство в восемь верст окружностью все изъязвлено глубокими ямами, засыпано мелко раздробленным щебнем, пустынно, уныло и мертво. Веет грустью кладбища, хотя вокруг ни одного креста, все только ямы и груды камня. Царит тишина, а издали снизу доносится говор волн, немолчные голоса моря, которое видело славу города и постепенное падение его.

Кругом, на далекое пространство, поля тоже усыпаны белыми камнями — это остатки стен, разграничивавших некогда виноградники херсонитов. В одном уголке этого кладбища четыре черные фигуры роятся в куче мусора, как черви в разлагающемся трупе. На расчищенной от мусора площадке возвышается красивый храм во имя св. равноапостольного великого князя Владимира. В древности это место было площадью города Херсонеса, и там, где теперь стоит христианский храм, «величественно возвышалось в слепой гордости, — как говорит молодой монах-проповедник, — языческое копище идола древних жителей сего, господом разрушенного, града. А именовался этот идол богиней Дианой, также называемой Охотницей». Неподалеку от храма св. Владимира находятся многочисленные постройки монастыря, построенного в 1850 году, монастырская церковь во имя св. Ольги. Всего земли под монастырем и храмом св. Владимира 112 десятин 1 477 сажен — и вся эта земля представляет собой археологическую сокровищницу, еще нетронутую и, конечно, уже недоступную для раскопок. За монастырем, по берегу моря, на запад, земля занята сооружениями военно-инженерного ведомства, длинной линией вытянулись батареи, пороховые погреба, стоят пушки, устремив свои стальные пасти в про-

стор моря. Это место, по исследованиям Тунемана и Аркаса, было могильником херсонитов; при сооружении батарей здесь были вырыты надгробные плиты, сосуды из стекла и обожженной глины, в которых ставили в гробницы бальзам, несколько цинковых и глиняных урн с костями, золотых и серебряных украшений, много монет. Таким образом, $\frac{4}{5}$ земли, в высшей степени ценной с научной точки зрения, утрачено для науки, быть может, навсегда утрачено. Археологическим изысканиям и раскопкам доступна только $\frac{1}{5}$ часть Херсонеса, и в данное время ее энергично эксплуатирует заведующий раскопками г. Коцюшко-Валюжинич, наполнивший выкопанными из-под наслоений двадцати веков вещами целый музей, помещающийся тут же, на берегу бухты и на земле Херсонеса в плохоньком сарайчике. Более ценные добычи науки отправляются в Эрмитаж; монастырь также имеет в своем распоряжении целый чулан, беспорядочно набитый вещами, добытыми из земли во время рытья фундаментов для монастырских построек и храма св. Владимира. За шесть с половиной лет изысканий на почве Херсонеса сделана масса очень ценных приобретений для исторической и археологической наук, и это несмотря на тот факт, что почтенные обыватели Севастополя без всякого зазрения совести в продолжение многих лет безнаказанно грабили могильники и таскали мрамор с развалин города для своих построек. И до сего времени случается, что в зданиях Севастополя открывают осколки Херсонеса. Помимо севастопольцев, Херсонес разграбляли и враги его — ордынцы, турки, литовцы Ольгерда и другие. Мартин Броневский, посланник Батория к хану Крыма Магомет-Гирею, говорит, что турки в 1454 году, после взятия Византии, перевезли к себе из Херсонеса колонны из мрамора есерпентина. А некий колонист Цвик выломал в развалинах Сарая, столицы Золотой Орды, мраморную доску с частью начертанного на ней декрета в честь синопского гражданина Каия Евтихиана Навклара, оказавшего херсонитам какие-то важные услуги и за это почтенного ими. Таким находкам нет числа.

Сколько ценных вещей погребено под строениями монастыря и военно-инженерного ведомства и какую утрату для науки составляет эта потеря! Херсонес Таврический был одним из ярких цветков греческой культуры, и нужно видеть находящиеся в музее медальоны, статуи, обломки колонн, капители, посуду из глины, изумительно тонко сделанную и поражающую легкостью, нужно видеть обилие отрытых садовых орудий и рыболовных снарядов, чтобы судить о высоте искусства и великой трудоспособности херсонитов. Город имел громадные виноградники — ныне вокруг него расстилаются пустынные поля, густо усеянные камнем. Современные культуртрегеры не обращают никакого внимания на эту землю, некогда столь тесно занятую, что за «разграничения виноградников в равнине» между спорившими владельцами гражданин Агасикль был почтен благодарными херсонитами мраморной статуей, стоявшей у храма Дианы вместе со статуями других достойных граждан.

Помимо виноградников, обилие рыболовных снарядов и массы устричных раковин, находимых в земле, указывает на высокое развитие у херсонитов промыслов рыболовного и устричного, что и подтверждается свидетельством Страбона.

В городе существовало также много фабрик, изготовлявших амфоры и урны, которыми Херсонес торговал с Ольвией, Пантикапеей, Феодосией, Синопом и другими древними городами Таврии. На энергию и предприимчивость херсонитов указывает и недавно открытый водопровод: вода собиралась из ключей, отстоявших от города на расстоянии более десяти верст, и по тонким гончарным трубам проводилась в город. А чтобы обезопасить себя от набегов скифов, херсониты отгородили стеной всю юго-западную часть полуострова, выдающуюся в море треугольным мысом, одной стороной которого служит Севастопольский рейд, другой — Балаклавская бухта, а основанием — расстояние между рейдом

и бухтой, имеющее в длину более восьми верст. Окружность этого мыса по берегу моря имеет сорок пять верст, и этот-то полуостров херсониты отгородили стеной по всей длине его основания, т. е. стеной восемь верст длины, достигавшей местами до трех сажен в высоту и имевшей до десяти башен — сторожевых пунктов для наблюдения за врагами-кочевниками.

Это сооружение, как видите, не уступает знаменитым стенам римлян Цезаря и Севера, возведенным ими в древней Британии для защиты своих поселений и покоренных племен от набегов непобедимых скоттов и пиктов, обитавших в Албене или Каледонии, нынешней Шотландии. Херсониты — переселенцы из малоазийского города Ираклии Понтийской¹. Они явились в Таврию в конце VII века до Р. Х. и основали здесь Херсонес сначала в семи верстах от Севастополя, на мысе, около нынешнего Георгиевского монастыря. Будучи, как древние греки, предприимчивыми и трудолюбивыми, они скоро развили высокую культуру, и вместе с тем богатство их послужило для диких тавров соблазнительной приманкой. Набеги этих дикарей заставили ираклийцев переселиться на новое место, и они основали новый Херсонес в двух верстах от Севастополя, отгородились своей циклопической восьмиверстной стеной и такой же могучей стеной окружили весь свой город. Развалины городской стены уцелели до сего времени и стоят века, свидетельствуя о громадной энергии и строительном искусстве древних.

* * *

Соборный храм во имя св. Владимира, стоящий в ограде Херсонесского монастыря, с внешней стороны представляет собой красивое здание в византийском стиле, но несколько пестрое и тяжелое. Он построен в форме креста, как древнехристианские храмы, два фундамента которых уцелели и по сие время и находятся рядом с храмом в ограде. Раньше на этом месте стояло восемь христианских храмов, один из них во имя св. Василия, тот самый, в котором принял крещение князь Владимир.

Нижняя церковь собора включает в себе древний фундамент, несколько реставрированный. Он возвышается от пола церкви на полтора аршина и представляет собой именно остатки древнего корсунского храма св. Василия, в нем даже обозначено мраморной оградой то место, где стояла купель князя Владимира. На одной из стен большая картина изображает обряд крещения князя. Церковь низкая, темная, и остатки древнего храма, для которых она служит как бы футляром, усиливают холод и мрак, наполняющий ее. Чувствуешь себя в склепе.

Верхняя церковь поражает своей пестротой. Всюду древневизантийский орнамент, всюду краски, громадные картины, блестящие ризы, золото и холодное сияние мрамора. Иконостас весь из мрамора, его резали в Италии, и он стоит около двух десятков тысяч. Большинство картин работы академиков, но среди окружающей их пестроты и блеска они не производят впечатления.

Весь храм построен из лучшего инкерманского камня, на гранитном основании. Пятьдесят две колонны из итальянского мрамора идут вокруг храма по галлерее, окружающей его. В полукруглых окнах — цветные стекла, окрашивающие море в фантастические краски. Вид на море из храма — широкий и красивый. В общем это сооружение, стоившее более миллиона, является скорее памятником старины, выстроенным на площади древней Корсуни и на месте храма Дианы. Службы в нем пока бывают два раза в год и посещаются Севасто-

¹ Об Ираклии см. у Геродота — «Жизнеописание Солона».

польцами неохотно. Севастополь стоит в двух с лишком верстах от храма, дорога плохая и пыльная.

Монахи хотя и знакомы с бытом древнего Херсонеса и имеют у себя наглядные доказательства неутомимой энергии греков, но не подражают им в этом. Даже рыбу, живя на берегу моря, они покупают на севастопольском базаре и не имеют даже своей лодки для сообщения с городом, на что заведующий раскопками Херсонеса г. Косцюшко-Валюжинич иронически указывает в своем отчете о раскопках в 1895 году. При монастыре есть гостиница для желающих дышать воздухом моря и купаться. Зимой она пустует, летом — полна и представляет одну из статей дохода для монастыря.

Музей древностей Херсонеса, находящийся сейчас же за оградой монастыря, не только внутри битком набит вещами, но и снаружи завален ими. Чего тут нет! Громадные мраморные колонны с ажурными капителями, мраморный лев с городских ворот Херсонеса, гробницы, урны семейные, памятники, громадные глиняные сосуды для хранения вина, обломки барельефов, целые полы из мозаики, и на всем этом лежит отпечаток недосягаемого изящества эллинской культуры.

Сравнивая мраморный иконостас храма св. Владимира с древней резьбой капителей, орнаментов и барельефов, видишь, что современным итальянским мастерам совершенно недоступно такое тонкое понимание красоты рисунка и такое тонкое исполнение, которым обладали херсониты. В музее есть гипсовая головка гидры, — эта маленькая, дурно положенная вещь живет и дышит, глядя на вас из-за стекла витрины. Обломок статуэтки Дианы, голова Зевса, бальзамарии, капители колонн и масса других предметов — все это проникнуто красотой, воистину бессмертной.

Глядя на эти обломки исчезнувшей культуры, понимаешь, как громадно значение простоты в красоте. В сущности все эти изваяния из мрамора просты. И именно поэтому они так красивы. Вот перед нами плита мрамора, на ней начертана гражданская присяга херсонцев. Строки присяги окружены узкой рамкой орнамента. В нем нет ничего замысловатого, рисунок только прост, но он придает всей тяжелой плите колорит художественной вещи.

А вот текст самой присяги, по переводу профессора Латышева ¹:

«Клянусь Зевсом, Землею, Солнцем, Девою (Дианой) и богами, богинями и героями олимпийскими, кои владеют городом и землею и укреплениями херсонисатов: я буду единомыслен относительно благосостояния и свободы города и граждан и не передам ни Херсонеса, ни Керкинитиды, ни прекрасной гавани, ни прочих укреплений и земель, коими херсонисаты владеют, ничего никому — ни эллину, ни варвару, но буду охранять для народа херсонисатов и не нарушу демократии и желающему предать или нарушить не дозволю и не утаю вместе с ним, но заявлю городским демиургам и врагом буду злоумышляющему, и предающему, и склоняющему к отпадению Херсонес, или Керкинитиду, или прекрасную гавань, или укрепления и область херсонисатов и буду служить демиургам как можно лучше и справедливее для города и граждан и... ² народу охраню и не передам на словах ничего тайного ни эллину, ни варвару, что может повредить городу; и дара не дам и не приму ко вреду города и граждан; и не замыслю никакого несправедливого деяния против кого-либо из граждан и никому замышляющему никакого подобного деяния не дозволю, но заявлю и при суде подам голос по законам и в заговор не вступлю ни против общины, ни против кого-либо из граждан, кто не объявлен врагом народа. Если же я с кем-либо вступлю в заговор и если связан какою-либо клятвой по обету, то нарушившему

¹ Из 9-го тома материалов по археологии России.

² Не разобрано.

будет лучше, и мне, и моим, а пребывающему обратное, и если я узнаю какой-либо заговор, существующий или составляющийся, то заявлю демиургам и хлеба вывозного из равнины не буду продавать и вывозить в другое место из равнины, но только в Херсонес — Зевс, и Земля, и Солнце, и Дева, и боги олимпийские. Пребывающему мне в этом, да будет благо и самому, и роду, и моим, а непребывающему — зло и самому, и роду, и моим, и да не приносят мне плода ни земля, ни море, ни женщины, да не...»

Низ плиты отломлен и пока еще не найден. Присяга относится к IV—III веку до Р. Х., ко времени развития города.

Из находок 1826 года заслуживает серьезного внимания золотое ожерелье, отправленное в Эрмитаж. Это ожерелье, судя по снимку, находящемуся в музее, отличается изумительной комбинацией частей, красотой исполнения и своей ценностью. Оно распалось на части от долгого пребывания в земле и состоит из 17 золотых круглых бляшек и еще 64 частей, представляющих собой изящные рубчатые трубочки и пластинки, испещренные тонкой резьбой. В гробнице, из которой была вынута эта ценная вещь, найдено еще бронзовое зеркало, ножные серебряные обручи, бусы из янтаря и агата, два золотые перстня, один из них с овальным аметистом, украшенным головой воина, вырезанной на нем, два кусочка румян, не потерявших своего свойства от многовекового пребывания в земле, две серебряные бляшки с вытесненным на них бюстом Афродиты и двумя амурами по сторонам ее, серьги в виде рысьих голов, топазы, масса древних монет, и нет возможности перечислить все вещи, извлеченные из этого маленького подземного музея.

Несомненно, что в этой гробнице была похоронена женщина, и, быть может, что именно гражданка Гикия, упоминавшаяся выше. Эта догадка основывается на том факте, что гробница была открыта *под стеной* города. Херсониты, очевидно, хорошо понимавшие важность для жизни чистого воздуха, хоронили своих мертвых далеко вне городских стен; Гикия же, в награду за свою услугу гражданам, потребовала, чтоб ее похоронили в стенах города.

Город воспротивился этому и предложил заменить такую почесть восстановлением сожженного ею дворца на общественный счет. Гикия не уступала; тогда граждане дали ей клятву, что исполнят ее желание. Но женщина, зная силу обычая, который она нарушала, задумала испытать сограждан и сделала это так: подговорив своих слуг, она притворилась умершей. Херсониты вынесли ее за город. У могилы Гикия встала и горько упрекнула сограждан за их вероломство. Тогда они дали ей вторую клятву и еще при жизни позволили ей назначить место вечного успокоения, а когда она назначила, то отметили его ее медным, вызолоченным бюстом.

«Но, — говорит Броневский, — было бы правдивым сомнение в том, что херсониты и вторую свою клятву исполнили, ибо сила обычая их весьма велика была». Может быть, они подкопались под стену города и похоронили Гикию, так сказать, на границе ее и их желания. Конечно, это только догадка, подтверждаемая царственной роскошью гробницы и обилием ценностей, оказавшихся на ней.

Собственно говоря, весь полуостров представляет собой неисчислимую по богатству археологическую сокровищницу. На-днях, по словам «Салгира», в селе Серогез крестьяне, раскопав один маленький курган, открыли в нем целый клад: 2 подвески с изображением драконов, 13 уточек-подвесок древнегреческой работы, 24 пластинки с изображением мифологических лиц, еще 15 разнообразных пластинок, 257 трубочек, 130 чечевицеобразных кружков, 192 кружка круглых, 270 треугольных пластинок, массу пуговиц — все до одной вещи из высокопробного золота.

Недавно в херсонесский музей доставлена со степи в высшей степени интересная статуя. Это довольно грубое изображение человека в полный рост,

на голове у него головной убор башкира, за спиной колчан и стрелы, руки сложены на животе, одежды длинные, до пят. Изваяна эта статуя из серого камня, по словам знатоков дела, не находящегося среди горных пород Крыма.

Вообще Крым для исторической науки — золотое дно, как заявляют местные любители археологии. Это естественно — в нем цвели такие роскошные цветы эллинской культуры, как Херсонес, Пантикапея...

Теперь на месте первого — мерзость запустения, на месте второй — Керчь, хранящая в почве своей многое множество ценностей.

Уходя с развалин Херсонеса, уносишь с собой что-то тяжелое и мрачное. Кажется, что ушел с почвы, от которой пахнет дымом, кровью, разлагающимися трупами. Сколько на земном шаре таких развалин! Много ли еще будет и настанет ли время, когда люди будут только созидать, утратив дикую страсть к разрушению?

Будем ли мы когда-либо менее алчны?

М. Горький

*«Нижегородский листок», № 60 и 67,
9 и 20 марта 1897 г.*

ИЗ ПИСЕМ А. М. ГОРЬКОГО А. П. ЧЕХОВУ

[1898 — 1901 годы]

Вторая половина ноября 1898 г.

Н.-Новгород.

Многоуважаемый Антон Павлович!

Сердечное вам спасибо за отклик на мое письмо и за обещание написать мне еще. Очень жду письма от вас, очень хотел бы услышать ваше мнение о моих рассказах. На-днях смотрел «Дядю Ваню», смотрел и — плакал, как баба, хотя я человек далеко не нервный, пришел домой оглушенный, измятый вашей пьесой, написал вам длинное письмо и — порвал его. Не скажешь хорошо и ясно того, что вызывает эта пьеса в душе, но я чувствовал, глядя на ее героев: как будто меня перепиливают тупой пилой. Ходят зубы ее прямо по сердцу, и сердце сжимается под ними, стонет, рвется. Для меня — это страшная вещь, вот «Дядя Ваня» это совершенно новый вид драматического искусства, молот, которым вы бьете по пустым башкам публики. Все-таки она непобедима в своем тупоумии и плохо понимает вас и в «Чайке» и «Дяде». Будете вы еще писать драмы? Удивительно вы это делаете!

В последнем акте «Вани», когда доктор, после долгой паузы, говорит о жаре в Африке, — я задрожал от восхищения перед вашим талантом и от страха за людей, за нашу бесцветную, нищенскую жизнь. Как вы здорово ударили тут по душе и как метко! Огромный талант у вас. Но, слушайте, чего вы думаете добиться такими ударами? Воскреснет ли человек от этого? Жалкие мы люди — это верно, «нудные» люди. Хмурые, отвратительные люди, и нужно быть извергом добродетели, чтобы любить, жалеть, помогать жить дрянным мешкам с кишками, каковы мы. И тем не менее все-таки жалко людей. Я вот человек далеко не добродетельный, а ревел при виде Вани и других иже с ним, хотя очень это глупо реветь, и еще глупее говорить об этом. Мне, знаете, кажется, что в этой пьесе вы к людям — холоднее чорта. Вы равнодушны к ним, как снег, как вьюга. Простите, я, может быть, ошибаюсь, во всяком случае я говорю лишь о моем личном впечатлении. Мне, видите ли, после вашей пьесы сделалось страшно и тоскливо. Так чувствовал я себя однажды в детстве: был у меня в саду угол, где сам я, своими руками, насадил цветы, и они хорошо росли там. Но однажды пришел я поливать их и вижу: клумба разрыта, цветы уничтожены и лежит на их смятых стеблях наша свинья, — больная свинья, которой воротами разбито заднюю ногу. А день был ясный, и проклятое солнце с особенным усердием и равнодушием освещало гибель и развалины части моего сердца.

Вот какое дело. Не обижайтесь на меня, если я что-нибудь неладно сказал. Я человек очень нелепый и грубый, а душа у меня неизлечимо больна. Как, впрочем, и следует быть душе человека думающего.

Крепко жму вашу руку, желаю вам доброго здоровья и страсти к работе. Как ни много хвалят вас — все-таки вас недостаточно ценят и, кажется, плохо понимают. Не желал бы я лично служить доказательством последнего.

А. Пешков

Полесая, 20, Нижний.

Напишите мне, пожалуйста, как вы сами смотрите на «Ваню»? И если я надоедаю вам всем этим — скажите прямо. А то, пожалуй, я и еще напишу вам.

Декабрь 1898 года. Н.-Новгород.

...Ваше заявление о том, что вам не хочется писать для театра, заставляет меня сказать вам несколько слов о том, как понимающая вас публика относится к вашим пьесам. Говорят, например, что «Дядя Ваня» и «Чайка» — новый род драматического искусства, в котором реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа. Я нахожу, что это очень верно говорят. Слушая вашу пьесу, думал я о жизни, принесенной в жертву идолу, о второжении красоты в нищенскую жизнь людей и о многом другом, коренном и важном. Другие драмы не отвлекают человека от реальностей до философских обобщений — ваши делают это.

Конец апреля 1899 года. Н.-Новгород.

...Мне даже подумать больно о том, как, приехав в Москву, я пошел бы с вами смотреть «Чайку». Ни за что бы я не сел в театре рядом с вами! Вы так именно и сделайте — гоните прочь от себя всех, сидите один и смотрите — непременно один. И — дорогой мой Антон Павлович! — напишите мне потом о вашем впечатлении от пьесы, пожалуйста напишите! Это ничего, что она ваша, пишите — понравится она вам на сцене и что, какое место нравится более всего? Очень прошу! И как играли — расскажите. Мне почему-то кажется, что вы будете смотреть на «Чайку» как на чужую — и она сильно тронет вас за сердце.

*Начало января 1900 года.
Н.-Новгород.*

С новым годом!

Живу я — нелепо, как всегда, чувствую себя отчаянно взвинченным, в Ялту поеду в конце марта, в апреле, если не захвораю раньше. Ужасно хочется жить как-нибудь иначе — ярче, скорее, — главное — скорее. Недавно видел на сцене «Дядю Ваню» — изумительно хорошо сыграно было! (Я, впрочем, не знаток игры, и всегда, когда мне нравится пьеса, — ее играют дивно хорошо.) Однако — этот «Дядя» имеет в самом себе силу *заставлять* и дурных актеров хорошо играть. Это — факт. Ибо — есть пьесы, которые никак нельзя испортить игрой, и есть пьесы, которые от хорошей игры — портятся. Недавно я видел «Власть тьмы» в Малом театре. Раньше я смеялся, слушая эту вещь, и она мне даже нравилась немножко, а теперь — я нахожу ее противной, карикатурной, уж никогда не пойду смотреть ее. Сему обязан — игре хороших артистов, беспощадно отнекивших в ней все грубое, нелепое. То же и в музыке: элегию Эрнста и плохой скрипач сыграет, а у виртуоза какая-нибудь дрянненькая пьеска станет прямо-таки гадкой. Читал «Даму» вашу. Знаете, что вы делаете? Убиваете реализм.

И убьете вы его скоро — насмерть, надолго. Эта форма отжила свое время — факт! Дальше вас — никто не может идти по сей стезе, никто не может писать так просто о таких простых вещах, как вы это умеете. После самого незначительного вашего рассказа — все кажется грубым, написанным не пером, а гочно поленом. И, — главное, — все кажется не простым, т. е. не правдивым. Это верно. (В Москве есть студент Георгий Чулков — знаете, он весьма удачно подражает вам, и, ей-богу, пожалуй, он — талантливый малый.) Да, так вот, — реализм вы укокошите. Я этому чрезвычайно рад. Будет уж! Ну его к чорту!

Право же — настало время нужды в героическом: все хотят возбуждающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было выше ее, лучше, красивее. Обязательно нужно, чтобы теперешняя литература немножко начала прикрашивать жизнь, и как только она это начнет — жизнь прикрасится, т. е. люди заживут быстрее, ярче. А теперь — вы посмотрите-ка, какие у них дрянные глаза — скучные, мутные, замороженные.

Огромное вы делаете дело вашими маленькими рассказиками, возбуждая в людях отвращение к этой сонной, полумертвой жизни — чорт бы ее побрал! На меня эта ваша «Дама» подействовала так, что мне сейчас же захотелось изменить жене, страдать, ругаться и прочее в этом духе. Но жене я не изменил — не с кем, только вдребезги разругался с нею и с мужем ее сестры, моим закадычным приятелем. Вы, чай, такого эффекта не ожидали? А я не шучу, — так это и было. И не с одним мною бывает так — не смейтесь. Рассказы ваши — изящно ограненные флаконы со всеми запахами жизни в них, и — уж поверьте! — чуткий нос всегда поймет среди них тот тонкий, едкий и здоровый запах «настоящего», действительно ценного и нужного, который всегда есть во всяком вашем флаконе. Ну, будет, однако, а то вы подумаете, что я это комплименты говорю.

Насчет отдельной книжки моих хороших рассказов — это вы великолепно удумали. Я устрою это, хотя решительно не согласен с тем, что «Спутник» — хороший рассказ. Так ли нужно было написать на эту тему! А все-таки вы мне, пожалуйста, перечислите те рассказы, которые один другого стоят. Ну — «В степи», «Изергиль», «На плотях», «Спутник» — а потом? «Челкаш»? Хорошо. «Мальва»?

Вы относитесь ко мне очень курьезно, т. е. не курьезно, а как-то удивительно нелепо. Т. е. это не вы, должно быть, а я к вам. Престранное впечатление производят на меня ваши письма — не теперь, когда я ужасно развинтился, а вообще. Очень я их люблю и прочее, в том же духе. Вы простите за всю эту канитель, но дело, видите ли, в том, что всякий раз, когда я пишу вам, мне хочется наговорить вам чего-нибудь такого, отчего вам было бы и весело, и приятно, и вообще легче жилось на этой довольно-таки дрянной земле. За сообщение о Средине — спасибо. Он тоже — чертовски хорошая душа. Только я никак не могу понять — за что он любит Тимковского? Вот задача! Поклонитесь ему, Средину.

Да, говорят, вы женитесь на какой-то женщине — артистке с иностранной фамилией. Не верю. Но если правда — то я рад. Это хорошо — быть женатым, если женщина не деревенная и не радикалка. Но самое лучшее — дети. Ух, какой у меня сын озорник. И очень умный — вот увидите, весной привезу его. Только научился у меня ругаться и всех ругает, а отучить я его не могу. Очень смешно, но неприятно, когда маленький, двухлетний шарлатан кричит матери во все горло:

— Сию минуту пошла прочь, анафема!

Да еще чисто так выговаривает ан-нафем-ма!

Однако — до свидания!

Жму руку. «Фома» мой что-то все не выходит. Читали вы, как вас немцы хвалят? А недавно кто-то в Питере написал, что «Дядя» лучше «Чайки». Быть может? Это дело мудреное.

Пишите, пожалуйста.

А. Пешков

Середина января 1900 года.

Н.-Новгород.

Ну, вот и был я у Льва Николаевича. С той поры прошло уже восемь дней, а я все еще не могу оформить впечатления. Он меня поразил сначала своей внешностью: я представлял его не таким — выше ростом, шире костью. А он оказался маленьким старичком и почему-то напомнил мне рассказы о гениальном чуде — Суворове. А когда он начал говорить — я слушал и изумлялся. Все, что он говорил, было удивительно просто, глубоко и хотя иногда совершенно неверно, — по-моему, — но ужасно хорошо. Главное же — просто очень. В конце он все-таки — целый оркестр, но в нем не все трубы играют согласно. И это тоже очень хорошо, ибо — это очень человечно, т. е. свойственно человеку. В сущности — ужасно глупо называть человека гением. Совершенно непонятно, что такое — гений? Гораздо проще и яснее говорить — Лев Толстой — это и кратко и совершенно оригинально, т. е. решительно ни на что не похожее и приятное — как-то сильно, особенно сильно. Видеть Льва Николаевича — очень важно и полезно, хотя я отнюдь не считаю его чудом природы. Смотришь на него, и ужасно приятно чувствовать себя тоже человеком, сознавать, что человек может быть Львом Толстым. Вы понимаете? — за человека вообще приятно. Он очень хорошо отнесся ко мне, но это, разумеется, не суть важно. Не важно и то, что он говорит о моих рассказах, а важно как-то все это, все вместе: все сказанное, его манера говорить, сидеть, смотреть на вас. Очень это слитно и могуче красиво. Я все не верил, что он атеист, хотя и чувствовал это, а теперь, когда я слышал, как он говорит о Христе, и видел его глаза, — слишком умные для верующего, — знаю, что он именно атеист, и глубокий. Ведь это так?

Просидел я у него более трех часов, а потом попал в театр к третьему акту «Дяди Вани». Опять «Дядя Ваня». Опять. И еще я нарочно поеду смотреть эту пьесу, взяв заранее билет. Я не считаю ее перлом, но вижу в ней больше содержания, чем другие видят; содержание в ней огромное, символическое, и по форме она вещь совершенно оригинальная, бесподобная вещь. Жаль, что Вишневский не понимает дядю, но зато другие — один восторг! Впрочем, Астров у Станиславского немножко не такой, каким ему следует быть. Однако все они — играют дивно! Малый театр поразительно груб по сравнению с этой труппой. Какие они все умные, интеллигентные люди, сколько у них художественного чутья! Книппер — дивная артистка, прелестная женщина и большая умница. Как у нее хороши сцены с Соней. И Соня — тоже прекрасно играла. Все, даже слуга Григорий — были великолепны, все прекрасно и тонко знали, что они делают, и, — ей-богу, даже ошибочное представление Вишневского о дяде Ване можно простить ему за игру. Вообще этот театр произвел на меня впечатление солидного, серьезного дела, большого дела. И как это идет к нему, что нет музыки, не поднимается занавес, а раздвигается. Я, знаете, даже представить себе не мог такой игры и обстановки. Хорошо! Мне даже жаль, что я живу не в Москве, — так бы все и ходил в этот чудесный театр. Видел вашего брата, он стоял и хлопал. Никогда не хлопаю артистам — это обидно для них, т. е. должно быть обидно.

А что, видели вы «Сирано де Бержерак» на сцене? Я недавно видел и пришел в восторг от пьесы.

Дорогу свободным гасконцам!
Мы южного неба сыны,
Мы все под полуденным солнцем
И с солнцем в крови рождены.

Мне страшно нравится это «солнце в крови». Вот как надо жить — как Сирано. И не надо — как дядя Ваня и все другие, иже с ним.

Однако я утомил вас, наверное. До свидания!

У меня — плеврит. Кашляю во всю мочь и не сплю ночей от боли в боку. Весной непременно поеду в Ялту лечиться.

Крепко жму руку. Поклонитесь Средину, если увидите, а он пускай поклонится Ярцеву и Алексину.

В а ш А. П е ш к о в

*Вторая половина августа 1900 года.
Мануйловка, Полтавской губернии.*

Сим извещаю вас, дорогой Антон Павлович, что драма М. Горького, доведенная им, в поте лица, до третьего акта, благополучно скончалась. Ее разорвало со скуки и от обилия ремарок. Разорвав ее в мелкие клочки, я вздохнул от удовольствия и в данное время сочиняю из нее повесть.

Говоря серьезно — мне очень неприятна эта неудача. И не столько сама по себе, сколько при мысли о том, с какой рожей я встречу Алексева и Данченко. Пред вами я — оправдаюсь, т. е. драму все-таки напишу. Непременно! Это, знаете, очень любопытно, как дисциплина очень учит дорожить словами. Хотелся сказать: «он с усмешкой посмотрел на шкаф», — а нельзя. Сначала я чувствовал себя так, как будто кто-то неотступно торчит за моей спиной и готов крикнуть — «не смей!» Думаю, что это письмо не застанет вас в Ялте. Но надеюсь, что его перешлют вам. Через несколько дней я уезжаю отсюда в Нижний и буду в Москве. Если вы там, я вас найду. Но если вы где-то в ином месте, — напишите, пожалуйста, в Нижний, когда вы будете в Москве? Я буду там около 20 сентября, непременно. Приеду уже из Нижнего. Очень хочется увидеть вас.

В Нижний пишите на «Нижегор [одский] листок».

Я очень поздоровел здесь. Жена вам кланяется.

Крепко жму руку, желаю всего доброго.

А. П е ш к о в

*Первая половина сентября 1900 года.
Н.-Новгород.*

Драму я не написал и не напишу, пока. Пишу повесть и скоро ее кончу, а как только кончу, — начну драму, начну сначала и в новом роде. Неудача — не боюсь, — был хвален со всех сторон, и хоть силен был звон, а я не оглушен. Прекрасно чувствую, что скоро начнут лаять столь же неосновательно и громко, как и хвалили.

Но все это — не интересно, дорогой и уважаемый Антон Павлович. А вот «Снегурочка» — это событие! Огромное событие — поверьте! Я хоть и плохо понимаю, но почти всегда безошибочно чувствую красивое и важное в области искусства. Чудно, великолепно ставят художники эту пьесу, изумительно хорошо! Я был на репетиции без костюмов и декораций, но ушел из Романовской залы очарованный и обрадованный до слез. Как играет Москвин, Качалов, Грибунин, Ол[ьга] Леон[ардовна], Савицкая! Все хороши, один другого лучше и, — ей-богу, они как ангелы, посланные с неба рассказывать людям глубины красоты и поэзии.

20-го еду в Москву на первое представление, еду во что бы то ни стало. Я нездоров уже, в Москве схватил плеврит сухой в правом легком. Но это пустяки. Вам, по-моему, не следует ехать в Москву, — захвораете. Но ради «Снегурочки» — стоит поехать хоть на северный полюс, право...

Видели бы, как хорош бобыль — Москвин, царь — Качалов и Лель — Ольга Леонардовна! Она будет иметь дьявольский успех — это факт. Его разделят с нею и все другие, но она — ошарашит публику пением, кроме красивой

и умной игры. Музыка в Снегурочке — колоритна до умопомрачения, даром что ее кривой Гречанинов писал. Милый он человек! Любит народную песню, знает ее и прекрасно чувствует.

Художественный театр — это так же хорошо и значительно, как Третьяковская галерея, Василий Блаженный и все самое лучшее в Москве. Не любить его — невозможно, не работать для него — преступление, ей-богу!

*Начало октября 1900 года.
Н.-Новгород.*

Дорогой Антон Павлович!

Я только что воротился из Москвы, где бегал целую неделю, наслаждаясь лицезрением всяческих диковин, вроде «Снегурочки» и Васнецова, «Смерти Грозного» и Шаляпина, Мамонтова Саввы и Крандиевской. Очень устал, обалдел и — рад, что воротился в свой Нижний. «Снегурочкой» — очарован. Ол[ьга] Леон[ардовна] — идеальный Лель. Не дурна в этой роли и Андреева, но Ол[ьга] Леон[ардовна] — восторг! Милая, солнечная, сказочная — и как она хорошо поет! Музыка в «Снегурочке» до слез хороша — простая, наивная, настоящая русская. Господи, как все это было славно! Как сон, как сказка! Великолепен царь Берендей — Качалов, молодой парень, обладающий редкостным голосом по красоте и гибкости. Хороши обе Снегурочки — и Лилина и Мундт. Ох, я много мог бы написать об этом славном театре, в котором даже плотники любят искусство больше и бескорыстнее, чем многие из русских «известных литераторов». Для меня театр, Васнецов и сумасшедшая семья Книппер — дали ужасно много радости...

Васнецов кланяется вам. Все больше я люблю и уважаю этого огромного поэта. Его Баян — грандиозная вещь. А сколько у него еще живых, красивых, мощных сюжетов для картин! Желаю ему бессмертия.

Очень мне понравился в этот приезд умница Данченко. Я прямо рад, что знаком с ним. Я рассказал ему мою пьесу, и он сразу, двумя-тремя замечаниями, меткими, верными, привел мою пьесу в себя. Все исправил, переставил, и я удивился сам, как все вышло ловко и стройно. Вот молодчина!

Переписка А. М. Горького и А. П. Чехова опубликована полностью в книге «М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи и высказывания», под редакцией С. Д. Балухатого, Академия наук, Институт литературы, 1937, издательство Академии наук СССР, Москва — Ленинград.

ВАНЬКИНА ЛИТЕРАТУРА

Блаженной памяти барон Брамбеус имел лакея Ваньку, большого любителя читать различные забористые книжки. Ванька этот, по рекомендации барона-критика, был существом «вида растрепанного и неумытого» и, судя по его любви к литературе, должно быть, состоял в родне с Петрушкой Чичикова. Каждый раз, когда в руки Брамбеуса попадала какая-нибудь безграмотно написанная или глупая книжка, он кричал своего лакея и книжку эту отдавал, говоря:

— Возьми, Ванька, это твоя литература.

Это происходило в 30-х годах, и с той поры, как это ведомо всем арифметикам... прошло лет шестьдесят. Просвещение в столь почтенный срок сильно развилось... Но, кажется, только вширь, а не вглубь. Кажется, что хотя теперь нет ни Брамбеуса, ни крепостных лакеев, но Ваньки, любители забористой литературы, не только не исчезли, а, напротив, должно быть, очень развились, на что решительно и неопровержимо указывает быстрый рост и расцвет «ванькиной литературы». «Листки» московские... русские имеют своими читателями, несомненно, Ванек; такие журналы, как «Звезда», «Родина» и прочие прыщи на лице русской литературы, выписываются Ваньками; такие писатели, как Животов, Пазухин, Рудниковский, Гейнце, работают для Ванек, потомков лакея Брамбеуса. Все это — литература детская.

А вот «Наблюдатель», стоящий 12 рублей в год, или «Новое время», стоящее 17 рублей, не могут вследствие своей дороговизны привлечь к себе внимание Ванек... И поэтому пытаются развести их среди людей более обеспеченных, чем Ванька, которые питаются... прислуживающей им дешевой прессой.

Что названные выше органы способны плодить Ванек и угождать дрянным вкусам, — в этом нельзя сомневаться. «Новое время» известно хлесткостью, руганью, это всегда очень нравится улице. «Новое время» любит ругаться — улица любит слушать крепкие слова. «Новому времени» нужно понизить цену, тогда оно будет оценено Ваньками, наравне с другими уличными органами и шарманками. Вот кстати образцы недобросовестности и передержек, украшающие страницы газеты Суворина; несколько дней тому назад в ней было напечатано следующее:

«Тягостное впечатление производит ругань молодой литературы — эскизов, февральская книжка которой украшена лубочными картинками новейших немецких маляров — декадентов — Стука и Саши Шнейдера. Можно подумать, что русское искусство так глубоко ознакомилось с живописью Запада и артистами Востока, с антиками, что ей только и остается, что класть на притупленный язык извращения мысли, вроде безобразных «фурий» Стука».

Читатель читает эти слова и видит: ба.

«Новое время» защищает добрые нравы и здоровые вкусы. Читателю это нра-

вится, потому что хлестко, а прочитав всю заметку, совершенно неприличную, первую половину которой я привел, он хохочет, он доволен, ему нравится такой площадный и глупый прием, как изменение фамилии писателя Чирикова в Чирьева и Прыщева.

Читатель мог бы вспомнить, что в прошлом году та же самая газета поместила в приложении своем лестную заметку о Саше Шнейдере и снимки с его картонов... но, вероятно, он не вспомнит этого. Он просто решит, что «Жизнь» — журнал, в котором печатаются декадентские картинки. Ему неизвестно, при чем тут эти картинки, и он не знает, что не один Шнейдер и Стук иллюстрируются в «Жизни», а иллюстрируется также и Веклин, снимки с картин которого он недавно видел на страницах «Нового времени». «Новое время» не упоминает о Беклине и о том, почему явились в «Жизни» картинки Стука и Шнейдера, потому что оно желает только выругать «Жизнь», бросить на нее тень... Зачем? Специальность у этой газеты такая. Есть люди, которым все чистое и порядочное органически противно, а статья П. Ге о Беклине, Шнейдере и Стуке — хорошая статья. Рассматривая работы названных художников и показывая снимки с их символических картин, автор статьи воздаст должное тому, что в этих картинах ценно, а по поводу символизма, как направления в искусстве, говорит, что это направление недолговечно.

«Художник безусловно свободен в своем творчестве», — говорит г. Ге, но в искусстве «для нас близко и дорого только то, что связано с нашей жизнью». «Наиболее сложные, наиболее человечные стороны жизни могут быть выражены лишь в реальных образах. Простота в мышлении, реализм в искусстве — последние и самые ценные завоевания новейшей цивилизации человечества». «Произведения Беклина, Стука и Шнейдера и вообще всех символистов не представляют основного русла современного европейского искусства. Это боковое течение».

В нашем обществе есть известный интерес к современному недомоганию мысли на Западе, это недомогание отчасти отражается в нашей литературе и искусстве. «Жизнь» дает статью, в которой пытается объяснить публике, что такое символизм, один из симптомов недомогания современной души. «Новое время» видит картинки, иллюстрирующие статью, и болтает по этому поводу какой-то вздор, имеющий, однако, вполне определенную цель — подорвать в обществе интерес к новому журналу. Это, разумеется, непорядочно, это даже лживо, но «Новому времени» нет дела до порядочности и правды... Оно охотится за успехом, хорошо платит своим фельетонистам и требует от них злобы и резвости... Они и стараются, кто во что горазд, но все одинаково ловко выдрессированы хозяином и все всегда травят кого-нибудь — финнов, марксистов, чуваш, народников, русскую литературу, крымских татар, евреев, поляков... глядя по тому, что больше Ваньке — публике нравится.

...Только в обществе, глубоко индифферентном к вопросам морали, возможны явления, подобные «Новому времени» и «Наблюдателю». Если мы не хотим сказать цыц сочинителям из этих литературных вертепов, значит эти люди приятны нам и грязь, разводимая ими в жизни, не возмущает нас. Они плюют на всех и вся своей желчной слюной, мы видим это и молчим; они бешено режут ругательства — мы слушаем, они клеветуют — нас это не возмущает.

Говорят, по Сеньке и шапка. Ну, Ванька, скверная же у тебя шапка. Неужели ты не чувствуешь, что заслуживаешь лучшего? Неужели ты, действительно, не хочешь и не можешь сорвать с себя эту гадкую и грязную? Ты бы подумал над этим, Ванька, ведь ты уже некрепостной и не лакей, ты достаточно свободен для того, чтобы крикнуть людям, отравляющим тебя всякой мерзостью: «Не хочу мерзостей».

А. П.

МУТЕР — «ИСТОРИЯ ЖИВОПИСИ В XIX ВЕКЕ»

...В данный момент перед нами два выпуска нового издания «Знания» — «История живописи в XIX веке» Мутера. Это большой труд, переведенный на несколько языков и пользующийся за границей крупной известностью. В книге этой Мутер стремится дать сжатый и ясный очерк решительных моментов в развитии искусства с конца XVIII века до наших дней. И, судя по первым главам книги, она должна быть высоко интересной как по обилию материала, так и изложению, ясному, напоминающему язык и манеру Тэна.

В введении к своей книге автор говорит: «Тот, кто взялся рассказать историю живописи в XIX веке, должен удовлетворять совершенно иным требованиям, чем историк искусства предшествовавших времен». Какая большая трудность для историка прошлых времен в отсутствии точных источников. Историк часто оказывался в полном мраке относительно жизненных обстоятельств и произведений великих мастеров прошлого. «Этих трудностей историк современного искусства не встречает на своем пути». Подобное заявление со стороны автора позволяет ожидать от него большей точности в характеристике школ и лиц, а также в изображении эволюции современного искусства. Мы считаем очень ценными следующие слова автора: «XIX век обозначает не только новое столетие, но и новую эпоху всемирной истории. Государственные и общественные перевороты, которые совершились в течение его, средства сообщения, успехи промышленности и торговли коренным образом изменили жизнь...» И, прибавим мы от себя, создали много новых людей, введя в изжившееся буржуазное общество более здорового духовно трудящегося человека с новыми требованиями ко всему порядку жизни этого общества, а в частности и к искусству. «Новые люди, — говорит автор, — нуждаются в новом искусстве». Он не определяет, кто они, эти новые люди, но мы думаем, что это именно указанный трудящийся человек. «Можно было бы предположить поэтому, что XIX век выработал совершенно своеобразный, ясно выраженный стиль». Но этого нет, как известно. «XIX век не имеет своего стиля», во всех областях искусства царит смута и неясность, а некоторые, как, например, архитектура возрождает формы всех предыдущих веков и нового не создает, хотя имеет к этому больше шансов ввиду развития строительной техники. Чем же объяснить такое противоречие? Разве новые формы жизни не влияют на искусство, не вносят в него новизны? «Исторические труды современных писателей, — говорит Мутер, — заставляют предположить, что XIX век — хаос, в котором может разобраться лишь потомство». Он не согласен с этим взглядом и, полагая, что, может быть, уже и теперь мыслим некоторый порядок в изучении современного искусства, посвящает свой труд изучению современного искусства, имея целью указать в нем все новое и важ-

ное, что внесли в него осложненные формы жизни. Таким образом, книга Мутера, как и всякая попытка синтеза, является крайне интересной и важной для нас. Несколько слов о внешности издания. Книга богато иллюстрирована снимками с картин, в трех ее томах будет помещено 1 200 рисунков. Клише все изготовляются за границей. Иллюстрации в первом выпуске несколько темны, но второй, по отчетливости и изяществу снимков, уже вполне может удовлетворить даже и очень придирчивые требования. Цена книги при таком богатстве иллюстраций, объема и высокой во всех отношениях техники очень скромна — только 10 рублей и 12 с пересылкой. Из того, что второй выпуск — 221 стр. — только еще коснулся 30-х годов столетия, ясно, что труд Мутера очень обширен.

М. Г - и й

*«Нижегородский листок», № 314,
15 ноября 1899 г.*

ПИСЬМО И. Е. РЕЦИНУ

Сердечное спасибо за фотографию, глубокоуважаемый Илья Ефимович. Мне крайне дорого ваше внимание, и ваша отзывчивость на мою просьбу глубоко тронула меня.

С удовольствием отвечаю на ваши вопросы. «Читателя» я написал года четыре тому назад. «Читатель» — это я, человек, в беседе с самим собою, литератором. Я, человек, недоволен собою, писателем, ибо я слишком много читал, и книги ограбили мою душу: от чтения я утратил огромное количество оригинального, своего, того, что от природы свойственно мне. Ставши писателем, я начинаю убеждаться, что не свободен в мыслях моих, — как и многие другие, — что я оперирую порой над фактами и мыслями, которые вчитал в себя из чужих книг а не пережил непосредственно сам своим сердцем. Это очень обидно. И это не хорошо, разумеется. Достойно ли человека отраженным светом светить? Недостойно. Я думаю, что каждый должен быть свободен в думах и чувствах своих и говорить лишь *от себя и за себя*, на себя же принимая ответственность за все сказанное. Нехорошо ведь, когда человека спрашивают: как вы дошли до той или иной мысли? — а он отвечал бы: я вычитал ее у того-то. Современная же наша литература вся кажется мне вычитанной; кое-что есть в ней оригинально русского, исключительно русскому духу присущего, кроме бытовых черт. Я же верю в национальность русского характера и считаю, например, Тюлина у Короленко выражением национального русского характера. Тюлин на Ветлуге — это тот же Минин в истории. Явился, создал подвиг и исчез, пропал, уснул. Я не люблю современной нашей литературы еще и за ее пессимизм. Жизнь не так плоха, какой ее любят изображать в книгах, она ярче. И человек в жизни лучше, чем в книге, даже и талантливой. Он сложнее.

По-моему, писатели обижают человека. Разумеется, и я тоже обижаю. Что делать? Стал профессионалом. Это плохо, но, должно быть, неизбежно.

«Проходимец» — живое лицо, ваш петербургский учитель. Это одно из моих бесчисленных приключений. Написан в 97-м году. «Мой спутник» — тоже приключение, плохо изображенное. Это жаль — хорошая тема. Большой писатель мог бы сделать из нее классическую вещь. «Однажды осенью» — тоже живое дело. Написано в 95-м году. «Дружок» — в 98-м. То, что должно звучать во всех этих вещах, есть только чувство возмущения и обиды за человека. Я не знаю ничего лучше, сложнее, интереснее человека. Он все. Он создал даже бога. Искусство же есть только одно из высоких проявлений его творческого духа, и поэтому оно лишь часть человека. Я уверен, что человек способен бесконечно совершенствоваться, и вся его деятельность вместе с ним тоже будет развиваться, — вместе с ним из века в век. Верю в бесконечность

жизни, а жизнь понимаю как движение к совершенствованию духа. Но вижу также, что развитие человека с некоторой поры идет криво — развивается ум наш и игнорируются чувства. Думаю, что это вредно для нас. Нужно, чтобы интеллект и инстинкт слились в гармонии стройной, и тогда, мне кажется, все мы и все, что окружает нас, будет ярче, светлее, радостнее. Верю, что это возможно.

Людей умных, но не умеющих чувствовать, не люблю. Они все злые, и злые низко. Равно не люблю людей — проповедников морали, тех, что считают себя призванными судить всех и вся. В них всегда вижу самомнение фарисея и готов зло смеяться над ними.

Что же сам я после всего этого?

Не знаю. Всякий раз, когда я ставлю перед собой этот вопрос, мне делается хорошо. Ибо я вижу, что никуда не принадлежу пока, ни к одной из наших «партий». Рад этому, ибо — это свобода. А человеку нужна свобода, и в свободе думать по-своему он нуждается более, чем в свободе передвижения. Никому не подчиняться — это счастье, не правда ли? Быть хозяином своей души и не принимать всего чужого, нахально сорящего там свое, — это хорошо!

Таким свободным и счастливым я и вас считаю. И у меня есть свои к тому резоны: когда я посмотрю на умирающего царевича, убитого Грозным, и потом на этих запорожцев, заливающихся здоровым хохотом, на Николая, готового лечь за человека костями, и на проводника-татарина с его самодовольной животной-красивой рожей, мне все это — талантливое, большое, яркое и истинное, — все это говорит мне: вот искусство! Вот как оно широко должно брать жизнь. Бог создал соловья и паука, слона и блоху, и всюду он — великий творец, и во всем он — художник, везде его любовь к жизни, везде напряженное стремление создать вещь как можно лучше, умнее и ярче. Человек во всей деятельности своей, — а в искусстве всего больше, — должен быть художествен, т. е. красив и силен, как бог.

Ну, вы простите меня за это, может быть, неясное и во всяком случае длинное письмо. Желаю вам доброго здоровья, Илья Ефимович, и охоты — горячей охоты работать. Сердцем ваш А. П е ш к о в.

23 ноября 1899 г. Н.-Новгород.

ИЗ ПИСЬМА Ф. Д. БАТЮШКОВУ

А если можно, если это г. Рош не затруднит, — пусть он мне пришлет то место, где будет напечатан «Зазубрина» с рисунком Ильи Ефимовича. «Зазубрина», разумеется, мне не интересен, но на рисунок Репина я посмотрел бы с наслаждением. Итак, — коли можно, то пусть Рош пришлет мне оный рисунок.

.....

Вы, поистине, доставили мне огромное удовольствие, прислав дивную картину Репина. Нравится она мне и всем здесь — чрезвычайно! Как это живо написано, как верно он понял Зазубрину, старика и всех. Хорошо!

«М. Горький, Материалы и исследования», II., под редакцией С. Д. Балухатого и В. А. Десницкого, изд. Академии наук СССР, М.—Л., 1936, стр. 277, 281.

«СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК»

(Героическая комедия Эдмона Ростана)

Герой комедии Ростана — один из тех немногих, но всегда глубоко несчастных людей, на долю которых выпадает высокая честь быть лучше и умнее своих современников. Чем выше над толпой поднимается голова такого человека, тем больше ударов падает на эту голову.

Эркуюль Сирано де Бержерак, бедный дворянин из Беарна, родины Генриха IV, был «комическим автором», современник Сирано, много позаимствовавший у него для своих бессмертных комедий. В то время — в первой половине XVII века — немного было таких людей, как Сирано; его друг Теофраст Ренано — человек, издававший первую в свете газету, Баро — автор бесчисленного количества пьес, осмеивавших придворные нравы, посаженный в Бастилию кардиналом Ришелье за смелую шутку над «Магометом», трагедией его преосвященства. Все эти люди были смелыми людьми — у них в крови было стремление к самостоятельности, к независимости, — это стремление дорого стоило в то время. Каждый вельможа-феодал имел в своей свите «поэта», и этот «поэт» был, разумеется, скomorохом для придворной знати, был их забавой — он был такой же модой, какой у нас во времена Екатерины были арапы и разные уродцы... Он должен был сочинять стихи на все случаи из жизни вельможи,

воспевать его любовниц, лошадей, друзей, его собак; он питался остатками от стола; иногда ему платили деньгами, иногда — пощечинами. Знать хвасталась талантами своих поэтов, как хвастались красой своих коней и собак.

Сирано де Бержерак, остроумный и блестящий стихотворец, отчаянный бреттер и забияка, едкий насмешник, — не мог занять место придворного поэта и жил впроголодь, но независимый, оборванный, но свободный. Многие из вельмож желали бы иметь его украшением своей свиты, но он гордо отказывался от их предложений.

Во втором акте комедии Ростана Бержерак в ответ на убеждения своего товарища Ле Брэ поступить на службу графа де Гиш отвечает:

Но что же делать мне, скажи, мой бедный друг,
Иль подражать тому, что вижу я вокруг,
Забыв об истине, звучащей благородно,
Не смелым быть орлом, но низким червяком,
И пробираться хитростью, ползком
Там, где хотелось бы вверх лететь свободно.
О, нет! Благодарю.

Дрожать и спину гнуть,
Избрав хоть низменный, зато удобный путь,
Забыв о гордости и об искусстве чистом,
С почтеньем посвящать поэмы финансистам.
О, нет! Благодарю.

От избранных особ
Глотать с покорностью тьму самых глупых бредней,
Простаивать часы в какой-нибудь передней.
О, нет! Благодарю.

...В салоне у маркиз, прикинувшись буффоном,
Ловить усмешечки с восторженным поклоном
И улаживать капризный слух
Глухих, но чопорных старух
И дам, изломанных и чинных,
Читая им стихи в раздушенных гостиных.
... Бояться пропустить какой-нибудь визит,
Обдумывать слова, значение позы, жеста
И, наконец, зажить, как пошлый паразит,
Добившись тепленького места.

О, нет. Благодарю. О, нет, благодарю.
Пусть лучше беден я, пускай я буду нищим, —
Довольствуюсь своим убогим я жилищем,
В нем я не уступлю, поверь, и королю,
В нем я дышу, живу, пишу, творю, люблю...
Да. Я существовать хочу вполне свободно,
Смеяться, как хочу, смотреть, как мне угодно,
И громко говорить и песнею моею
Смущать врагов своих и радовать друзей,
Не думать никогда о деньгах, о карьере,
А, повинувшись дорогой химере,
Лететь хоть на луну, все исполнять мечты,
Дышать всем воздухом, гордиться всей свободой,
Жить жизнью одной с волшебницей природой,
Возделывать с в о й сад, любить с в о и цветы.
И если, может быть, минует час суровый
И муза с нежностью вручит венок лавровый
Благодаря судьбе, благодаря ль уму, —
Победу, наконец, восторжествует гений —
Всей дивной радости, всей славы упоений,
Всего — ты слышишь ли — добиться одному.

Ле Б р э

Добиться одному. Да, это все прекрасно...
Но только против всех бороться все ж напрасно,
Зачем себе врагов повсюду наживать,
Какая странная мания.

Этот добряк Ле Брэ не понимает счастья иметь врагов, ему недоступно наслаждение быть ненавидимым, он не знает, что кого многие не любят — тот много стоит... Сирано прекрасно знает все это.

А что же, —

говорит си Ле Брэ, —

Всех, как вы, друзьями называть
И, профанируя те чувства дорогие,
Считать десятками излюбленных друзей?
Нет. Эти нежности не по душе моей.
Не выношу я лжи, и мне сказать приятно:
«Сегодня я нашел себе еще врага».
...Я не хочу любви. Да, это мой порок.
Не надо нежности. Я буду одинок.
Пускай вокруг меня шипит и вьется злоба.
Пусть ненависть меня преследует до гроба, —
Я буду этим горд.

Думать так даже в наши дни не принято. Опасно думать так. Встать одному против всех — кто это может? За эту дерзость в лучшем случае назовут Дон-Кихотом и посмеются, но — вероятнее — раздавят. Да, вырвут сердце и, бросив в грязь, растопчут ногами. Де Гиш предупреждает Сирано:

Скажите, вы читали «Дон-Кихота»?

Сирано

Читал.

Де Гиш

И что ж вы скажете о нем?

Сирано

Что шляпу снять меня берет охота
При имени его одним...

Де Гиш

Послушайтесь вы моего совета
И поразмыслите-ка вы...
Насчет 13-й главы.

Сирано

Глава о мельницах...

Де Гиш

Глава полезна эта...
Да, в битве с мельницей случается легко,
Что крылья сильные забросят далеко:
Того, кто с ней осмелится сражаться,
Она отбросит в грязь.
— А вдруг — за облака,

— гордо восклицает Сирано.

Сирано де Бержерак — это личность, та самая личность, которая, говорят, не имеет никакого значения в ходе истории, но которая, тем не менее, всегда может ускорить движение жизни, если захочет этого. Как ко дну корабля в соленых водах моря пристают различные морские паразиты и, нарастая на судне огромной массой, замедляют ход его среди волн, — так к нашей жизни присасываются многообразные предрассудки и, питаясь соками ее, духом человека, уродуют ее, мешают ей идти свободно к истине и красоте. Борьба с этими чужеродными наростами на теле жизни, борьба с пошлостью и глупостью людей, со всем, что не честно, не красиво, не просто, — вот борьба, которую всю жизнь вел Сирано де Бержерак, герой блестящей остроумием комедии Ростана.

Быть может, в жизни Бержерак был не таков, каким является в изображении умного французского писателя, — что нам до этого! В героической комедии мы имеем перед собой беззаветно смелого гасконца, язык которого остер, как шпага,

а шпага пряма и метка, как язык. Мы видим перед собой сумасброда, весельчака, который убивает пошлость и глупость, воплощенную в лице маркиза Вальвер, — убивает ее, весело декламируя стихи. Сцена дуэли с Вальвером — одна из лучших сцен комедии. Вот она, эта «баллада о дуэли, которую имел поэт де Бержерак с бездельником одним».

С и р а н о (*делая то, что говорит в стихах*)

Свой фетр бросая грациозно,
На землю плащ спускаю я...
Теперь же — появляйся грозно,
О шпага верная моя.
Мои движенья ловки, пылки,
Рука сильна и верен глаз, —
Маркиз, предупреждаю вас,
Что попаду в конце посылки...

(*Обмен ударами шпаг.*)

Мне жаль вас. Где вам воевать!
Зачем вы приняли мой вызов?
Куда же вас пошпиговать,
Предельнейший из всех маркизов?
Бедро? Из крылышка кусок.
Что подцепить на кончик вилки?
Так решено — сюда вот в бок
Я попаду в конце посылки.

Вы отступаете. Вот так.
Белее полотна вы стали.
Мой друг, какой же вы чудак,
Ужель вы так боитесь стали?

Куда девался прежний жар?
Да вы грустней пустой бутылки.
Я отражаю ваш удар
И попаду — в конце посылки.

(*Торжественно заявляет.*)

Посылка.

Молитесь, принц. Конец вас ждет...
Ага! У вас дрожат все жилки...
Раз... два... пресек... три... финта...

(*Ударяя шпагой в бок маркиза.*)

Вот.

И я попал в конце посылки.

(*Кланяется падающему Вальверу.*)

Это красиво. Но, разумеется, мало вероятно, и, ей-богу, жаль, что невероятно. Ибо лучше сразу убить человека, читая стихи, чем медленно и долго увечить его под звуки моральных сентенций.

Этот сумасброд-гасконец любит людей, кто бы они ни были. Он вступается за пьяницу Гижи; он, дворянин, в товарищеских отношениях с трактирщиком, поэтом Рагно; он целует руку продавщицы за буфетом театра почтительно, как руку знатной дамы, и раскланивается с нею, как с герцогиней, благодаря ее за пирожок, который она дает ему, голодному. В XVII веке такое отношение к людям со стороны дворянина совершенно необычно. Сорвав спектакль в театре и выгнав со сцены актера Монфлери, он вознаграждает его товарищей, бросив им весь свой кошелек, и сам остается без копейки.

Л е Б р э (*говорит ему*)

Ты будешь голодать.

С и р а н о (*просто отвечает*)

Что ж! Надо все изведать.
Я должен знать, как тем,
Кто никогда не ест, живется на земле.

Но при духовной красоте Сирано де Бержерак — урод. Он любит и страдает, ибо для него не тайна, что он урод. На его смелом лице вырос огромный, нелепый нос. Де Бержерак знает, что женщина, которую он любит, не отдаст ему своего сердца. Вот как он жалуется другу Ле Брэ на свой нос. Ле Брэ говорит ему:

Иди и вот с таким же жаром
Ей про любовь свою открой.
Сегодня на ее глазах недаром
Ты вел себя, как истинный герой.

Сирано

Ах, не смотри на все сквозь розовую призму,
Поверь, что этот нос вредит и героизму...
Да, друг мой... иногда случается со мной,
Что в сад какой-нибудь я забреду весной...
Все тихо... В небе звезд сверкает рой алмазный,
И этот бедный нос, огромный, безобразный,
Вдыхает с жадностью апреля аромат...
И странные мечты вдруг у меня забродят...
Я вижу — парочки, обнявшись нежно, ходят
И, залиты луной, о чем-то говорят,
И упиваются сиренью...
Тогда я думаю: ужели и ко мне
Не суждено слететь такому упоению?
В мечтах забудусь я... И вдруг... гигантской тенью
Несчастный профиль мой я вижу на стене...
Прощай иллюзия. Я счастлив был — во сне.

И на этой канве — на страданиях красивой, благородной и пылкой души, заключенной в уродливую внешность, на страданиях благородного среди пошлости, Ростан написал свою прекрасную, веселую и трогательную комедию, колоритную, остроумную вещь. Излагать ее содержание последовательно я не стану: в ней не фабула главное, главное в ней — ее герой сумасброд-гасконец.

Вся пьеса на редкость красива и остроумна. Как она переведена — это видно по приведенным обильным выдержкам. И я не откажу себе в удовольствии привести еще одну, большую, сплошь сотканную из острот и ярко рисующую как характер героя, так и талант автора.

Маркиз Вальвер хочет состричь над носом Сирано. Он делает это так: фатовато подбоченясь, подходит к гасконцу и говорит ему:

Послушайте... ваш нос... ваш нос... ваш нос... велик
ужасно.

Сирано (*спокойно*)

Да, ужасно.

Вальвер не находит ни слова еще и преглупо смеется.

Сирано

Как видите, я это перенес.
Что ж дальше? Ничего. Напрасно.
Я откровенно вам скажу,
Вы... были не красноречивы...
Нет, не шутя, я нахожу,
Что лучше пошутить могли вы,
Все время изменяя тон,
Могли не пощадить вы носа,
Могли сейчас со всех сторон
Коснуться этого вопроса.
Так, например, задорный тон:
— О, если б нос такой мне дан был провиденьем,
То ампутации подвергся б тотчас он...

Тон дружеский и с легким сожалением:
 — Наверно, вам мешает пить ваш нос
 И наполняет чашу вашу, —
 Хотите, закажу я вам большую чашу.
 Тон описательный: — Да, это нос. Утес.
 Мыс. Что я — не мыс, а полуостров целый.
 Тон любопытный и несмелый:
 — Позвольте вас спросить, что это за предмет —
 Чернильница или футляр для ножниц?
 ...Тон щеголя: — Ага, всегда поклонник моды,
 Я вижу, изобрел ты вешалку для шляп.
 Удобно, слова нет, и класть не надо в шкаф.
 ...А вот — наивный тон: — Прекрасный монумент,
 Когда для обозрения свободен он.
 Тон недоверчивый: — Оставьте ухищренья.
 К чему шутить со мной?
 Отлично знаю я, что нос ваш наклейной.
 А вот вам тон умильный:
 — Какою вывеской чудесною и стильной
 Для парфюмера мог ваш нос служить.
 Почтительный: — Давно ль, позвольте вас спросить,
 Вы этой башнею владеете фамильной?

Осыпав маркиза градом своих острот, Сирано заключает свой урок нахалу:

Вот, сударь, что б могли вы мне наговорить,
 Когда б хоть каплею рассудка обладали,
 И то — едва ль:
 Вы не сумели б рта раскрыть,
 Как замолкли б моментально.
 Сам над собой шутить я господин,
 Но если вздумает другой шутить нахально,
 Я замолчать его заставлю в миг один...

Знать себе цену в ту эпоху придворного раболепства — крупное достоинство для человека. Знать себе цену всегда — хорошо бы для каждого из нас, уметь постоять за себя — необходимо нам, отчаянно необходимо во дни холопства, растрепания духовного теперь, когда достоинство человека ценится, право же не выше, чем ценилось оно тогда, во времена де Бержерака и Мольера, — великого Мольера, который принужден был пресмыкаться перед пустоголовыми маркизами. В героической комедии Ростана есть много уроков защиты своего я. В центре этой пьесы стоит гордая фигура храбреца-поэта, стоит и громко, звучно поет:

Дорогу гвардейцам гасконским!
 Мы дети одной стороны,
 И нашим коронам баронским
 И нашим мечтам мы верны...
 Дорогу, дорогу гасконцам!
 Мы юга родного сыны.
 Мы все под полуденным солнцем
 И с солнцем в крови рождены...

Это, знаете ли, страшно хорошо — быть рожденным с солнцем в крови. Если б нам, людям, кровь которых испорчена пессимистической мутой, отвратительными, отравляющими душу испарениями того болота, где мы киснем, если б в нашу кровь хоть искру солнца.

Но будет. Сирано де Бержерак давно умер. Мы, к сожалению, живем... т. е. — вернее — мы все рассуждаем, как нам жить. В этом вопросе — вся жизнь живущих сознательно... Бессознательно живущие — более счастливы в сравнении с нами...

Послушаем, как умирает гасконец Сирано, — это очень поучительно. Враги, которых он всегда желал и которых у него было много, разбили ему голову

бревном, не сумев проткнуть сердце шпагой. Это факт исторический. Он, Сирано, мечтал так:

...В румяный час заката,
Сражен рукою честного солдата,
На поле битвы я хотел бы лечь,
А не больному под домашним кровом
И, принимая в сердце острый меч,
Ответить смерти острым словом.

Но его изувечили на улице Парижа в 1645 году, и вот как он с разбитым черепом, в котором уже помутился мозг, встретил смерть. Ему кажется, что темные силы, среди которых он прожил жизнь, с которыми боролся, собрались и идут на него. Выхватывая меч из ножен, он кричит навстречу им:

Что говорите вы, сойдясь сюда толпою?
Вас сотни. Тысячи. Стоите вы стеною.
Ага! Я узнаю вас всех.
Вы — старые враги. Ты — ложь.

(Рубит мечом воздух.)

Вы — предрассудки. Ты — подлость, — вот тебе!
А, змеи клеветы! Вот вам!
Чтоб сдался я! Оставьте шутки.
А, глупость, страшный враг. Вот, наконец, и ты!
Я знаю, что меня ломает ваша сила.
Я знаю, что меня ждет страшная могила,
Вы одолеете меня, я сознаюсь...
Но все-таки я бьюсь... я бьюсь... я бьюсь...

И он рубит мечом, пока не падает на землю мертвый.

— Ах, как это нереально! Ах, как неправдиво! — воскликнут люди с кистой кровью в жилах.

Да, это неправдиво. Но это красиво, и умереть так лучше, чем умереть по принятому обыкновению, с пузырьками микстуры в руке вместо меча, со стоном боли на устах, вместо крика гнева, среди друзей, быть может, огорченных вашими страданиями, но уставших смотреть на вас — желтого, иссохшего и жалкого, — вместо врагов, радостно сопровождающих вас в могилу.

Пьеса Ростана возбуждает кровь, как шампанское вино, она вся искрится жизнью, как вино, и опьяняет жаждой жизни.

М. Горький

«Нижегородский листок», № 4,
5 января 1900 г.

ИЗ ПИСЬМА АНАТОЛИЮ ФРАНСУ

Для меня земля — гордое сердце вселенной, искусство — огненное сердце земли, люди искусства — фибры ее сердца.

Искусство чувствует за всех, грустит со всеми, оно — неиссякаемый источник любви и правды, справедливое, как солнце, оно, воспевая героя, печально любит и ничтожного, оно есть Мать, для которой все люди мира — маленькие, горячо любимые дети.

И только для людей искусства воистину — нет эллина, нет иудея! Для них человек прежде всего — душа, душа печальная и мятежная, душа, искаженная жестокостью скверно созданной жизни. Трагически раздвоенный насилиями над его духом со стороны отвратительных маниаков, которые считают себя призванными небом, чтобы управлять судьбами народов, — каждый человек для искусства — неисчерпаемый источник мудрости и поэзии, великого и жалкого, горя и пошлости.

Да, только люди искусства — всегда верные рыцари на страже вечной красоты, истины и справедливости, вот почему только они — истинные аристократы мира!

Вот почему, когда я увидел в списке друзей русского народа Ваше блестящее имя, имя острого Мирбо, Стейнлейна, чьи рисунки улицы и жизни дали мне много красивой печали и гневного смеха, Ланглуа, Сеньобоса, Клемансо, — все это люди, которых я давно знаю и привык уважать, — вот почему, говорю я, я обрадовался пылкой радостью сердца.

Ибо ваше отношение к русскому народу не только подтверждает мою веру в силу искусства, — оно воскрешает в мире великую мечту о братстве народов.

*«Красное знамя» (Париж),
1 апреля 1906 г.*

О СТАСОВЕ

На севере, за Волгой, в деревнях, спрятанных среди лесов, встречаются древние старики, искалеченные трудом, но всегда полные бодрости духа, непонятной и почти чудесной, если не забыть долгие годы их жизни, полной труда и нищеты, неисчерпаемого горя и незаслуженных обид.

В каждом из них живет что-то детское, сердечное, порою забавное, но всегда какое-то особенное, умное, возбуждающее доверие к людям, грустную, но крепкую любовь к ним.

Такие старики — Гомеры и Плутархи своей деревни: они знают ее историю — бунты и пожары, порки, убийства, суровые сборы податей, — знают все песни и обряды, помнят героев деревни и преступников, ее предателей и честных мрян и умеют равномерно воздать должное всем.

В этих людях меня поражала их любовь к жизни — растению, животному, человеку и звезде — их чуткое понимание красоты и необоримая, инстинктивная вера исторически молодого племени в свое будущее.

Когда я впервые встретил В. В. Стасова, я почувствовал в нем именно эту большую, бодрую любовь к жизни и эту веру в творческую энергию людей.

Его стихией, религией и богом было искусство, он всегда казался пьяным от любви к нему — и бывало, слушая его торопливые, наскоро построенные речи, невольно думалось, что он предчувствует великие события в области творчества, что он стоит накануне создания каких-то крупных произведений литературы, музыки, живописи, всегда с трепетною радостью ребенка ждет светлого праздника.

Он говорил об искусстве так, как будто все оно было создано его предками по крови — прадедом, дедом, отцом, как будто искусство создают во всем мире его дети, а будут создавать внуки, и казалось, что этот чудесный старик всегда и везде чувствует юным сердцем тайную работу человеческого духа — мир для него был мастерской, в которой люди пишут картины, книги, строят музыку, высекают из мрамора прекрасные тела, создают величественные здания, и, право, порою мне казалось, что все, что он говорит, сливается у него в один жадный крик:

— Скорей! Дайте взглянуть, пока я жив...

Он верил в неиссякаемую энергию мирового творчества, и каждый час был для него моментом конца работы над одними вещами, моментом начала создания ряда других.

Однажды, рассказывая мне о Рибейре, он вдруг замолчал, потом серьезно заметил:

— Иногда вот говоришь или думаешь о чем-нибудь, и вдруг сердце радостно вздрогнет...

Замолчал, потом смеясь сказал:

— Мне кажется, что в такую минуту или гений родился или кто-нибудь сделал великое дело.

Заговорили при нем о политике. Он послушал немного и убедительно посоветовал:

— Да бросьте вы политику — не думайте о гадостях! Ведь от этих ваших войн и всей подлости ничего не останется — разве вы не видите? Рубенс есть, а Наполеона — нет, Бетховен есть, а Бисмарка нет. Нет их!

И было ясно, что он несокрушимо верит в правду своих слов.

Политику он не любил, морщился, вспоминая о ней, как о безобразии, которое мешает людям жить, портит им мозг, отталкивает от настоящего дела. Но одна из его родственниц постоянно сидела в тюрьмах, — он говорил о ней с гордостью, уважением и любовью, и каждый арест, о котором он слышал, искренно огорчал его.

— Губят людей. Лучшее на земле раздражают и злят — юношество. Ах, скоты!

Все, в чем была хоть искра красоты, было духовно близко, родственно Стасову, возбуждало и радовало его. Своей большой любовью он обнимал всю массу красивого в жизни — от полевого цветка и колоса пшеницы до звезд, от тонкой чеканки на древнем мече и народной песни до строчки стиха новейших поэтов.

Порицая модернистов, он обиженно говорил:

— Почему это — стихи? О чем стихи? Прекрасное — просто, оно — понятно, а этого я не понимаю, не чувствую, не могу понять...

Но однажды я услышал от него:

— Знаете, вчера читали мне этого, X, — хорошо! Тонко! Такими стихами можно многое сказать о тайнах души... И — музыкально...

Старость консервативна, это ее главное несчастье; В. В. многое «не мог принять», но его отрицание исходило из любви: оно вызывалось ревностью. Ведь каждый из нас чего-то не понимает, все более или менее грешат торопливостью выводов, и никто не умеет любить будущее, хотя всем пора бы догадаться, что именно в нем скрыто наилучшее и величайшее.

Около В. В. всегда можно было встретить каких-то юных людей, и он постоянно, с некой таинственностью в голосе, рекомендовал их как великих поэтов, музыкантов, художников и скульпторов — в будущем. Мне кажется, что такие юноши окружали его на протяжении всей жизни; известно, что не одного из них он ввел в храм искусства.

Седой ребенок большого роста, с большим и чутким сердцем, он много видел, много знал, он любил жизнь и возбуждал любовь к ней.

Искусство создает тоска по красоте; неутолимое желание прекрасного порою принимает характер безумия, — но когда страсть бессильна, она кажется людям смешной. Многие в исканиях современных художников было чуждо В. В., непонятно, казалось ему уродливым, он волновался, сердился, отрицал. Но для меня в его отрицаниях горело пламя великой любви к прекрасному, и, не мешая видеть печальную красоту уродливого, оно освещало грустную драму современного творчества — обилие желаний и ничтожество сил.

Я мало знал В. В. — таким он мне казался, — и эти строки все, что я могу вспомнить о нем.

Мне жалко, что я знал его мало, — жизнь не часто дарит радость говорить о человеке с искренним к нему уважением.

Когда он умер — я подумал:

— Вот человек, который делал все, что мог, и все, что мог, — сделал...

М. Г о р ь к и й

ИЗ ПИСЬМА К. П. ПЯТНИЦКОМУ

[1907 год]

Видели вы в галлее, соединяющей Питти и Уффици, рисунок Рафаэля «Шабаш ведьм»? Любопытно? У него слащаватого юношу посещали видения уродливые, — вероятно, так, — и однажды только, — отразила его неглубокая душа темную действительность...

Из этой великолепной Флоренции не вырвешься, удивительный город. В Уффици был трижды и завтра пойду четвертый раз. Иду с художниками и буду доказывать им, что картина Боттичелли, а именно — автора картины — Липпи. Доказательства моего дерзкого мнения находятся тут же, в Уффици, — это портрет Филиппино, неотразимо похожий на человека в желтом, стоящего в правом углу картины «Поклонение волхвов», и весь тон картины, совершенно не похожий на Боттичелли. Боттичелли не имел такого лица, как на картине, чему опять же есть доказательства.

* * *

Нет, «Поклонение волхвов» написано Боттичелли, это мне доказали с неопровержимой ясностью, но портрет Филиппино Липпи — суть портрет Боттичелли: против этого не спорят. Раньше этот портрет считали портретом Мозаччио.

...Сообщите, видели вы фрески Луки Синьорелли «Пришествие антихриста»? Они в Орвисто? Это — изумительно хорошо, судя по снимкам. Пришлось? Пришлю...

Извещаю Вас, что Давид мне не нравится. Не ругайтесь.

*«Красная газета», Ленинград,
(веч. вып.), 29 марта 1928 г.*

ИЗ НЕОТПРАВЛЕННОГО ПИСЬМА О Л. Н. ТОЛСТОМ

В. Г. КОРОЛЕНКО

Умер Лев Толстой.

Получена телеграмма, и в ней обыкновеннейшими словами сказано — скончался.

Это ударило в сердце, заревел я от обиды и тоски и вот теперь, в полоумном каком-то состоянии, представляю его себе, как знал, видел, — мучительно хочется говорить о нем. Представлю его в гробу, — лежит, точно гладкий камень на дне ручья, и, наверное, в бороде седой тихо спрятана его — всем чужая — обманчивая улыбочка. И руки, наконец, спокойно сложены — отработали урок свой каторжный.

Вспоминаю его острые глаза, — они видели все насквозь, — и движения пальцев, всегда будто лепивших что-то из воздуха, его беседы, шутки, мужицкие любимые слова и какой-то неопределенный голос его. И вижу, как много жизни обнял этот человек, какой он, не по-человечьи умный и — жуткий.

Видел я его однажды так, как, может быть, никто не видел: шел к нему в Гаспру берегом моря и под именем Юсупова, на самом берегу, среди камней, заметил его маленькую, угловатую фигурку, в сером помятом тряпье и скомканной шляпе. Сидит, подперев скулы руками, — между пальцев веют серебряные волосы бороды, — и смотрит вдаль, в море, а к ногам его послушно подкатываются, ластиятся зеленоватые волнишки, как бы рассказывая нечто о себе старому ведуну. День был пестрый, по камням ползали тени облаков, и вместе с камнями старик то светлел, то темнел. Камни — огромные, в трещинах и окиданы пахучими водорослями, накануне был сильный прибой. И он тоже показался мне древним, ожившим камнем, который знает все начала и цели, думает о том, когда и каков будет конец камней и трав земных, воды морской и человека и всего мира, от камня до солнца. А море — часть его души, и все вокруг — от него, из него. В задумчивой неподвижности старика почудилось нечто вещее, чародейское, углубленное во тьму под ним, пытливо ушедшее вершиной в голубую пустоту над землей, как будто это он — его сосредоточенная воля — призывает и отталкивает волны, управляет движением облаков и тенями, которые словно шевелят камни, будят их. И вдруг в каком-то минутном безумии я почувствовал, что — возможно! — встанет он, взмахнет рукой, и море застынет, остеклеет, а камни пошевелятся и закричат, и все вокруг оживет, зашумит, заговорит на разные голоса о себе, о нем, против него. Не изобразить словом, что почувствовал я тогда; было на душе и восторженно, и жутко, а потом все слилось в счастливую мысль:

— Не сирота я на земле, пока этот человек есть на ней!

Тогда я осторожно, чтоб галька под ногами не скрипела, ушел назад, не желая мешать его думам. А вот теперь — чувствую себя сиротой, пишу и пла-

чу, — никогда в жизни не случилось плакать так безутешно и отчаянно, и горько. Я не знаю — любил ли его, да разве это важно — любовь к нему или ненависть? Он всегда возбуждал в душе моей ощущения и волнения огромные, фантастические; даже неприятное и враждебное, вызванное им, принимало формы, которые не подавляли, а как бы, взрывая душу, расширяли ее, делали более чуткой и емкой. Хорош он был, когда, шаркая подошвами, как бы властно сглаживая неровность пути, вдруг являлся откуда-то из двери, из угла, шел к вам мелким, легким и скорым шагом человека, привыкшего много ходить по земле, и, засунув большие пальцы рук за пояс, на секунду останавливался, быстро оглядываясь цепким взглядом, который сразу замечал все новое и тотчас высывал смысл всего.

— Здравствуйте!

Я всегда переводил это слово так: — Здравствуйте, — удовольствие для меня, а для вас толку немного в этом, но все-таки здравствуйте!

Выйдет он — маленький. И все сразу станут меньше его. Мужичья борода, грубые, но необыкновенные руки, простенькая одежда и весь этот внешний, удобный демократизм обманывал многих, и часто приходилось видеть, как россияне, привыкшие встречать человека «по платью» — древняя, холопья привычка! — начинали струить то пахучее «прямодушие», которое точнее именуется амикошонством.

— Ах, родной ты наш! Вот какой ты! Наконец-то сподобился я лицезреть величайшего сына земли родной моей. Здравствуй вовеки и прими поклон мой!

Это — московско-русское, простое и задушевное, а вот еще русское «свободомысленное»:

— Лев Николаевич! Будучи не согласен с вашими религиозно-философскими взглядами, но глубоко почитая в лице вашего великого художника...

И вдруг из-под мужичьей бороды, из-под демократической мятой блузы поднимается старый русский барин, великолепный аристократ, — тогда у людей прямодушных, образованных и прочих сразу синеют носы от нестерпимого холода. Приятно было видеть это существо чистых кровей, приятно наблюдать благородство и грацию жеста, гордую сдержанность речи, слышать изящную меткость убийственного слова. Барина в нем было как раз столько, сколько нужно для холопов. И когда они вызывали в Толстом барина, он являлся легко, свободно и давил их так, что они только ежились да попискивали.

Пришлось мне с одним из «прямодушных» русских людей — москвичом — возвращаться из Ясной Поляны в Москву, так он долго отдышаться не мог, все улыбался жалобно и растерянно твердил:

— Н-ну, — баня! Вот строг... Фу!

И, между прочим, воскликнул с явным сожалением:

— А ведь я думал — он и в самом деле анархист. Все твердят — анархист, анархист, я и поверил..

Этот человек был богатый, крупный фабрикант, он обладал большим животом, жирным лицом мясного цвета, — зачем ему понадобилось, чтоб Толстой был анархистом? Одна из «глубоких тайн» русской души.

Если Л. Н. хотел нравиться, он достигал этого легче женщины, умной и красивой. Сидят у него разные люди: великий князь Николай Михайлович, маляр Илья, социал-демократ из Ялты, штундист Пацук, какой-то музыкант, немец, управляющий графини Клейнмихель, поэт Булгаков, и все смотрят на него одинаково влюбленными глазами. Он излагает им учения Лао-тце, а мне кажется, что он какой-то необыкновенный человек-оркестр, обладающий способностью играть сразу на нескольких инструментах — на медной трубе, на барабане, гармонике и флейте. Я смотрел на него — как все. А вот хотел бы посмотреть еще раз и — не увижу больше никогда.

* * *

Приходили журналисты, утверждают, что в Риме получена телеграмма, «опровергающая слух о смерти Льва Толстого». Суетились, болтали, многословно выражая сочувствие России. Русские газеты не оставляют мест для сомнений.

* * *

Солгать перед ним невозможно было даже из жалости, он и опасно больной не возбуждал ее. Это пошлость — жалеть людей таких, как он. Их следует беречь, лелеять, а не осыпать словесной пылью каких-то затертых, бездушных слов.

Он спрашивал:

— Не нравлюсь я вам?

Надо было говорить: «Да, не нравитесь».

— Не любите вы меня? — Да, сегодня я вас не люблю.

В вопросах он был беспощаден, в ответах — сдержан, как и надлежит мудрому.

Изумительно красиво рассказывал о прошлом и лучше всего о Тургеневе. О Фете — с добродушной усмешкой и всегда что-нибудь смешное; о Некрасове — холодно, скептически, но обо всех писателях так, словно это были дети его, а он, отец, знает все недостатки их и — нате! — подчеркивает плохое прежде хорошего. И каждый раз, когда он говорил о ком-либо дурно, мне казалось, что это он слушателям милостью подает на бедность их; слушать суждения его было неловко, под остренькой улыбочкой невольно опускались глаза и — ничего не оставалось в памяти.

Однажды он ожесточенно доказывал, что Г. И. Успенский писал на тульском языке и никакого таланта у него не было. И он же при мне говорил А. П. Чехову:

— Вот — писатель! Он силой искренности своей Достоевского напоминает, только Достоевский политиканствовал и кокетничал, а этот — проще, искреннее. Если б он в бога верил, из него вышел бы сектант какой-нибудь.

— А как же вы говорили — тульский писатель и — таланта нет?

Спрятал глаза под мохнатыми бровями и ответил:

— Он писал плохо. Что у него за язык? Больше знаков препинания, чем слов. Талант — это любовь. Кто любит, тот и талантлив. Смотрите на влюбленных, — все талантливы!

О Достоевском он говорил неохотно, натужно, что-то обходя, что-то преодолевая.

— Ему бы познакомиться с учением Конфуция или буддистов, это успокоило бы его. Это — главное, что нужно знать всем и всякому. Он был человек буйной плоти, — рассердился — на лысине у него шишки вскакивают и ушами двигает. Чувствовал многое, а думал — плохо, он у этих, у фурьеристов, учился думать, у Буташевича и других. Потом — ненавидел их всю жизнь. В крови у него было что-то еврейское. Мнителен был, самолюбив, тяжел и несчастен. Странно, что его так много читают, не понимаю — почему! Ведь тяжело и бесполезно, потому что все эти Идиоты, Подростки, Раскольниковы и все — не так было, все проще, понятнее. А вот Лескова напрасно не читают, настоящий писатель, — вы читали его?

— Да. Очень люблю, особенно — язык.

— Язык он знал чудесно, до фокусов. Странно, что вы его любите, вы какой-то не русский, у вас не русские мысли, — ничего, не обидно, что я так говорю? Я — старик и, может, теперешнюю литературу уже не могу понять, но мне все кажется, что она — не русская. Стали писать какие-то особенные стихи, — я не знаю, почему это стихи и для кого. Надо учиться стихам у Пушкина, Тютчева,

Шеншина. Вот вы, — он обратился к Чехову, — вы русский! Да, очень, очень русский.

И, ласково улыбаясь, обнял А. П. за плечо, а тот сконфузился и начал баском говорить что-то о своей даче, о татарах.

Чехова он любил и всегда, глядя на него, точно гладил лицо А. П. взглядом своим, почти нежным в эту минуту. Однажды А. П. шел по дорожке парка с Александрой Львовной, а Толстой, еще больной в ту пору, сидя в кресле на террасе, весь как-то потянулся вслед им, говоря вполголоса:

— Ах, какой милый, прекрасный человек: скромный, тихий, точно барышня! И ходит, как барышня. Просто — чудесный!

Как-то вечером, в сумерках, жмурясь, двигая бровями, он читал вариант той сцены из «Отца Сергия», где рассказано, как женщина идет соблазнять отшельника, прочитал до конца, приподнял голову и, закрыв глаза, четко выговорил:

— Хорошо написал старик, хорошо!

Вышло у него это изумительно просто, восхищение красотой было так искренно, что я вовек не забуду восторга, испытанного мною тогда, — восторга, который я не мог, не умел выразить, но и подавить его мне стоило огромного усилия. Даже сердце остановилось, а потом все вокруг стало живительно свежо и ново.

Надо было видеть, как он говорит, чтоб понять особенную невыразимую красоту его речи, как будто неправильной, избыточной повторениями одних и тех же слов, насыщенной деревенской простотой. Сила слов его была не только в интонации, не в трепете лица, а в игре и блеске глаз, самых красноречивых, какие я видел когда-либо. У Л. Н. была тысяча глаз в одной паре.

Сулер, Чехов, Сергей Львович и еще кто-то, сидя в парке, говорили о женщинах; он долго слушал безмолвно и вдруг сказал:

— А я про баб скажу правду, когда одной ногой в могиле буду, — скажу, прыгну в гроб, крышкой прикроюсь — возьми-ка меня тогда! — И его взгляд вспыхнул так озорно-жутко, что все замолчали на минуту.

В нем, как я думаю, жило дерзкое и пылливое озорство Васьки Буслаева и часть упрямой души протопопа Аввакума, а где-то наверху или сбоку таился чаадаевский скептицизм. Проповедывало и терзало душу художника Аввакумово начало, низвергал Шекспира и Данте озорник новгородский, а чаадаевское усмехалось над этими забавами души, да — кстати — и над муками ее.

А науку и государственность поражал древний русский человек, доведенный до пассивного анархизма бесплодностью множества усилий своих построить жизнь более человечно.

Это — удивительно! Но черту Буслаева постиг в Толстом силою какой-то таинственной интуиции Олаф Гульбрансон, карикатурист «Симплициссимуса»; всмотритесь в его рисунок, сколько в нем меткого сходства с действительным Львом Толстым и сколько на этом лице со скрытыми, спрятанными глазами дерзкого ума, для которого нет святых неприкосновенных и который не верит «ни в чох, ни в сон, ни в птичий грой».

Стоит предо мной этот старый кудесник, всем чужой, одиноко изъездивший все пустыни мысли в поисках всеобъемлющей правды и не нашедший ее для себя, смотрю я на него и — хоть велика скорбь утраты, но гордость тем, что я видел этого человека, облегчает боль и горе.

Странно было видеть Л. Н. среди «толстовцев», стоит величественная колокольня, и колокол ее неустанно гудит на весь мир, а вокруг бегают маленькие, осторожные собачки, визжат под колокол и недоверчиво косятся друг на друга — кто лучше подвыл? Мне всегда казалось, что и яснополянский дом, и дворец графини Паниной эти люди насквозь пропитывали духом лицемерия, трусости, мелкого торгашества и ожидания наследства. В «толстовцах» есть что-то общее

с теми странниками, которые, расхаживая по глухим углам России, носят с собой собачьи кости, выдавая их за частицы мощей, да торгуют «египетской тьмой» и «слезками» богородицы. Помню, как один из таких апостолов в Ясной Поляне отказывался есть яйца, чтобы не обидеть кур, а на станции Тула аппетитно кушал мясо и говорил:

— Преувеличивает старичок!

Почти все они любят вздыхать, целоваться, у всех потные руки без костей и фальшивые глаза. В то же время это практичные люди, они весьма ловко устривают свои земные дела.

Л. Н., конечно, хорошо понимал истинную цену «толстовцев», понимал это и Сулержицкий, которого он нежно любил и о ком говорил всегда с юношеским жаром, с восхищением. Как-то в Ясной некто красноречиво рассказывал о том, как ему хорошо жить и как стала чиста душа его, приняв учение Толстого, Л. Н. наклонился ко мне и сказал тихонько:

— Все врет, шельмец, но это он для того, чтобы сделать мне приятное...

Многие старались делать ему приятное, но я не наблюдал, чтобы это делали хорошо и умело. Он почти никогда не говорил со мною на обычные свои темы — о всепрощении, любви к ближнему, о Евангелии и буддизме, очевидно, сразу понимая, что все это было бы «не в коня корм». Я глубоко ценил это.

Когда он хотел, то становился как-то особенно красиво деликатен, чуток и мягок, речь его была обаятельно проста, изящна, а иногда слушать его было тяжело и неприятно. Мне всегда не нравились его суждения о женщинах, — в этом он был чрезмерно «простонароден», и что-то деланное звучало в его словах, что-то неискреннее, а в то же время — очень личное. Словно его однажды оскорбили, и он не может ни забыть, ни простить. В вечер первого моего знакомства с ним он увел меня к себе в кабинет, — это было в Хамовниках, — усадил против себя и стал говорить о «Вареньке Олесовой», о «Двадцать шесть и одна». Я был подавлен его тоном, даже растерялся — так обнаженно и резко говорил он, доказывая, что здоровой девушке не свойственна стыдливость.

— Если девице минуло пятнадцать лет и она здорова, ей хочется, чтобы ее обнимали, цупали. Разум ее боится еще неизвестного, непонятого ему — это и называют: целомудрие, стыдливость. Но плоть ее уже знает, что непонятное — неизбежно, законно, и требует исполнения закона, вопреки разуму. У вас же эта Варенька Олесова написана здоровой, а чувствует художочно, — это неправда!

Потом он начал говорить о девушке из «Двадцати шести», произнося одно за другим «неприличные» слова с простотою, которая мне показалась цинизмом и даже несколько обидела меня. Впоследствии я понял, что он употреблял «отреченные» слова только потому, что находил их более точными и меткими, но тогда мне было неприятно слушать его речь. Я не возражал ему; вдруг он стал внимателен, ласков и начал выпрашивать меня, как я жил, учился, что читал.

— Говорят — вы очень начитанный, — правда? Что, Короленко — музыкант?

— Кажется, нет. Не знаю.

— Не знаете? Вам нравятся его рассказы?

— Да, очень.

— Это — по контрасту. Он — лирик, а у вас нет этого. Вы читали Вельмана?

— Да.

— Не правда ли — хороший писатель, бойкий, точный, без преувеличений? Он иногда лучше Гоголя. Он знал Бальзака. А Гоголь подражал Марлинскому.

Когда я сказал, что Гоголь, вероятно, подчинялся влиянию Гофмана, Стерна и, может быть, Диккенса, — он, взглянув на меня, спросил:

— Вы это прочитали где-нибудь? Нет? Это не верно. Гоголь едва ли знал Диккенса. А вы, действительно, много читали, — смотрите, это вредно. Кольцов погубил себя этим.

Провожая, он обнял меня, поцеловал и сказал:

— Вы — настоящий мужик! Вам будет трудно среди писателей, но вы ничего не бойтесь, говорите всегда так, как чувствуете, выйдет грубо — ничего! Умные люди поймут.

Эта первая встреча вызвала у меня впечатление двойственное: я был и рад, и гордился тем, что видел Толстого, но его беседа со мной несколько напоминала экзамен, и как будто я видел не автора «Казачков», «Холстомера», «Войны», а барина, который, снисходя ко мне, счел нужным говорить со мной в каком-то «народном стиле», языком площади и улицы, а это опрокидывало мое представление о нем — представление, с которым я сжился, и оно было дорого мне.

Второй раз я видел его в Ясной. Был осенний хмурый день, моросил дождь, а он, надев тяжелое драповое пальто и высокие кожаные ботинки — настоящие мокроступы, — повел меня гулять в березовую рощу. Молодо прыгает через канавы, лужи, отряхает капли дождя с веток на голову себе и превосходно рассказывает, как Шеншин объяснял ему Шопенгауэра в этой роще. И ласковой рукой любовно гладит сыроватые атласные стволы берез.

— Недавно прочитал где-то стихи:

Грибы сошли, но крепко пахнет
В оврагах сыростью грибной... —

очень хорошо, очень верно!

Вдруг под ноги нам подкатился заяц. Л. Н. подскочил, заершился весь, лицо вспыхнуло румянцем, и эдаким старым зверобоем как гикнет. А потом — взглянул на меня с невыразимой улыбочкой и засмеялся умным, человеческим смешком. Удивительно хорош был в эту минуту!

В другой раз там же, в парке, он смотрел на коршуна, — коршун реял над скотным двором, сделает круг и остановится в воздухе, чуть покачиваясь на крыльях, не решаясь: бить, али еще рано? Л. Н. вытянулся весь, прикрыл глаза ладонью и трепетно шепчет:

— Злодей на кур целит наших. Вот-вот... вот сейчас... ох, боится! Кучер там, что ли? Надо позвать кучера...

И — позвал. Когда он крикнул, коршун испугался, взмыл, метнулся в сторону, — исчез. Л. Н. вздохнул и сказал с явным укором себе:

— Не надо бы кричать, он бы и так удрал...

Однажды, рассказывая ему о Тифлисе, я упомянул имя В. В. Флеровского-Берви.

— Вы знали его? — оживленно спросил Л. Н. — Расскажите, какой он.

Я стал рассказывать о том, как Флеровский — высокий, длиннородый, худой, с огромными глазами, — надев длинный парусиновый хитон, привязав к поясу узелок риса, вареного в красном вине, вооруженный огромным холщевым зонтом, бродил со мной по горным тропинкам Закавказья, как однажды на узкой тропе встретился нам буйвол, и мы благоразумно ретировались от него, угрожая недоброму животному раскрытым зонтом, пятясь задом и рискуя свалиться в пропасть. Вдруг я заметил на глазах Л. Н. слезы, это смутило меня, я замолчал.

— Это ничего, говорите, говорите! Это у меня от радости слушать о хорошем человеке. Какой интересный! Мне он так и представлялся, особенным. Среди писателей-радикалов он — самый зрелый, самый умный, у него в «Азбуке» очень хорошо доказано, что вся наша цивилизация — варварская, а культура — дело мирных племен, дело слабых, а не сильных, и борьба за существование — лживая выдумка, которой хотят оправдать зло.

— Вы, конечно, не согласны с этим? А вот Додэ — согласен, помните, каков у него Поль Астье?

— А как же согласовать с теорией Флеровского хотя бы роль норманнов в истории Европы?

— Норманны — это другое!

Если он не хотел отвечать, то всегда говорил: «Это другое».

Мне всегда казалось — и думаю, я не ошибаюсь — Л. Н. не очень любил говорить о литературе, но живо интересовался личностью литератора. Вопросы: «знаете вы его? какой он? где родился?» — я слышал очень часто. И почти всегда его суждения приоткрывали человека с какой-то особенной стороны.

По поводу В. Г. Короленко он сказал задумчиво:

— Не великоросс, поэтому должен видеть нашу жизнь вернее и лучше, чем видим мы сами.

О Чехове, которого ласково и нежно любил:

— Ему мешает медицина, не будь он врачом, — писал бы еще лучше.

О ком-то из молодых:

— Притворяется англичанином, что всего хуже удается москвичу.

Мне он не однажды говорил:

— Вы — сочинитель. Все эти ваши Кувалды — выдуманы.

Я заметил, что Кувалда — живой человек.

— Расскажите, где вы его видели.

Его очень насмешила сцена в камере казанского мирового судьи Колонтаева, где я впервые увидел человека, описанного мною под именем Кувалды.

— Белая кость! — говорил он, смеясь и отирая слезы. — Да, да, белая кость! Но — какой милый, какой забавный. А рассказываете вы лучше, чем пишете. Нет, вы — романтик, сочинитель, уж сознайтесь!

Я сказал, что, вероятно, все писатели несколько сочиняют, изображая людей такими, какими хотели бы видеть их в жизни; сказал также, что люблю людей активных, которые желают противиться злу жизни всеми способами, даже и насилем.

— А насилие — главное зло! — воскликнул он, взяв меня под руку. — Как же вы выйдете из этого противоречия, сочинитель? Вот у вас «Мой спутник» — это не сочинено, это хорошо, потому что не выдуманно. А когда вы думаете — у вас рыцари рождаются, все Амадисы и Зигфриды...

Я заметил, что доколе мы будем жить в тесном окружении человекоподобных и неизбежных «спутников» наших — все строится нами на зыбкой почве, во враждебной среде.

Он усмехнулся и легонько толкнул меня локтем.

— Отсюда можно сделать очень, очень опасные выводы. Вы — сомнительный социалист. Вы — романтик, а романтики должны быть монархистами, такими они и были всегда.

— А Гюго?

— Это — другое, Гюго. Не люблю его — крикун.

Он нередко спрашивал меня, что я читаю, и всегда упрекал меня за плохой — по его мнению — выбор книг.

— Гиббон, это хуже Костомарова, надо читать Момсена, — очень надоедливый, но — солидно все. Узнав, что первая книга, прочитанная мною, — «Братья Земгано», он даже возмутился.

— Вот видите — глупый роман. Это вас и испортило. У французов три писателя: Стендаль, Бальзак, Флобер, — ну еще — Мопассан, но Чехов — лучше его. А Гонкуры — сами клоуны, они только прикидывались серьезными. Изучали жизнь по книжкам, написанным такими же выдумщиками, как сами они, и думали, что это серьезное дело, а это никому не нужно.

Я не согласился с его оценкой, и это несколько раздражило Л. Н., — он с трудом переносил противоречия, и порою его суждения принимали странный, капризный характер.

— Никакого вырождения нет, — говорил он, — это выдумал итальянец Ломброзо, а за ним, как попугай, кричит еврей Нордау. Италия — страна шарлатанов, авантюристов, — там рождаются только Аретино, Казанова, Калиостро и все такие.

— А Гарибальди?

— Это — политика, это — другое!

На целый ряд фактов, взятых из истории купеческих семей в России, он ответил:

— Это неправда, это только в умных книжках пишут...

Я рассказал ему историю трех поколений знакомой мне купеческой семьи, историю, где закон вырождения действовал особенно безжалостно; тогда он стал возбужденно дергать меня за рукав, уговаривая:

— Вот это — правда! Это я знаю, в Туле есть две таких семьи. И это надо написать. Кратко написать большой роман, понимаете? Непременно!

И глаза его сверкали жадно.

— Но ведь рыцари будут, Л. Н.!

— Оставьте! Это очень серьезно. Тот, который идет в монахи молиться за всю семью, — это чудесно! Это — настоящее: вы — грешите, а я пойду отмаживать грехи ваши. И другой — скучающий, стяжатель-строитель, — тоже правда! И что он пьет, и зверь, распутник, и любит всех, а — вдруг — убил, — ах, это хорошо! Вот это надо написать, а среди воров и нищих нельзя искать героев, не надо! Герои — ложь, выдумка, есть просто люди, люди и — больше ничего.

Он очень часто указывал мне на преувеличения, допускаемые мною в рассказах, но однажды, говоря о второй части «Мертвых душ», сказал, улыбаясь добродушно:

— Все мы — ужас какие сочинители. Вот и я тоже, иногда пишешь и вдруг — станет жалко кого-нибудь, возьмешь и прибавишь ему черту получше, а у другого — убавишь, чтоб те, кто рядом с ним, не очень уж черны стали.

И тотчас же суровым тоном непреклонного судьи:

— Вот поэтому я и говорю, что художество — ложь, обман и произвол, и вредно людям. Пишешь не о том, что есть настоящая жизнь, как она есть, а о том, что ты думаешь о жизни, ты сам. Кому же полезно знать, как я вижу эту башню или море, татарина — почему интересно это, зачем нужно?

Иной раз мысли и чувства его казались мне капризно и даже как бы нарочито изломанными, но чаще он поражал и опрокидывал людей именно суровой прямою мысли, точно Иов, бесстрашный сопровосник жестокого бога.

Рассказывал он:

— Иду я, как-то, в конце мая, Киевским шоссе; земля — рай, все ликует, небо безоблачно, птицы поют, пчелы гудят, солнце такое милое, и все кругом — празднично, человечно, великолепно. Был я умилен до слез и тоже чувствовал себя пчелой, которой даны все лучшие цветы земли, и бога чувствовал близко душе. Вдруг вижу: в стороне дороги, под кустами, лежит странник и странница, егозят друг по другу, оба серые, грязные, старенькие, — возятся, как черви, и мычат, бормочут, а солнце без жалости освещает их голые синие ноги, дряблые тела. Так и ударило меня в душу. Господи, ты — творец красоты: как тебе не стыдно? Очень плохо стало мне...

Да, вот видите, что бывает. Природа, — ее богами считали делом дьявола — жестоко и слишком насмешливо мучает человека: силу отнимает, а желание оставит. Это — для всех людей живой души. Только человеку дано испытать весь стыд и ужас такой муки, — в плоть данной ему. Мы носим это в себе, как неизбежное наказание, а — за какой грех?

Когда он рассказывал это, глаза его странно изменялись — были то детски-жалобны, то сухо и сурово ярки. А губы вздрагивали, и усы щетинились. Рассказав, он вынул платок из кармана блузы и крепко вытер лицо, хотя оно

было сухое. Потом расправил бороду крючковатыми пальцами мужицкой сильной руки и повторил тихонько:

— Да, — за какой грех?

Однажды я шел с ним нижней дорогой от Дюльбера к Ай-Тодору. Он, шагая легко, точно юноша, говорил несколько более нервно, чем всегда:

— Плоть должна быть покорным псом духа, куда пошлет ее дух, туда она и бежит, а мы — как живем? Мечется, буйствует плоть, дух же следует за ней беспомощно и жалко.

Он крепко потер грудь против сердца, приподнял брови и, вспоминая, продолжал:

— В Москве, около Сухаревой, в глухом проулке, видел я, осенью, пьяную бабу; лежала она у самой панели. Со двора тек грязный ручей, прямо под затылок и спину бабе, лежит она в этой холодной подливке, бормочет, возится, хлюпает телом по мокрому, а встать не может.

Его передернуло, он зажмурил глаза, потряс головою и предложил тихонько:

— Сядемте здесь... Это — самое ужасное, самое противное — пьяная баба. Я хотел помочь ей встать и — не мог, побрезговал; вся она была такая склизкая, жидкая, дотронься до нее — месяц руки не отмоешь, — ужас! А на тумбе сидел светленький сероглазый мальчик, по щекам у него слезы бегут, он шмыгает носом и тянет безнадежно, устало:

— Ма-ам... да ма-амка же. Встань же...

Она пошевелит руками, хрюкнет, приподнимет голову и опять — шлеп затылком в грязь.

Замолчал, потом, оглядываясь вокруг, повторил беспокойно, почти шопотом:

— Да, да, — ужас! Вы много видели пьяных женщин? Много, — ах, боже мой! Вы — не пишите об этом, не нужно!

— Почему?

Заглянул в глаза мне и, улыбаясь, повторил:

— Почему?

Потом раздумчиво и медленно сказал:

— Не знаю. Это я — так... стыдно писать о гадостях. Ну — а почему не писать? Нет, — нужно писать все, обо всем...

На глазах у него показались слезы. Он вытер их и — все улыбаясь — посмотрел на платок, а слезы снова текут по морщинам.

— Плачу, — сказал он. — Я — старик, у меня к сердцу подкатывает, когда я вспоминаю что-нибудь ужасное.

И легонько толкая меня локтем:

— Вот и вы, — проживете жизнь, а все останется, как было, — тогда и вы заплачете, да еще хуже меня, — «руччистее», говорят бабы... А писать все надо, обо всем, иначе светленький мальчик обидится, упрекнет, — неправда, не вся правда, скажет. Он — строгий к правде!

Вдруг встряхнулся весь и добрым голосом предложил:

— Ну, расскажите что-нибудь, вы хорошо рассказываете. Что-нибудь про маленького, про себя. Не верится, что вы тоже были маленьким, такой вы — странный. Как будто и родились взрослым. В мыслях у вас много детского, незрелого, а — знаете вы о жизни довольно много; больше не надо. Ну, рассказывайте...

И удобно прилег под сосной, на ее обнаженных корнях, наблюдая, как муравьишки суетятся и возятся в серой хвое.

Среди природы юга, непривычно северянину разнообразной, среди самодовольно-пышной, хвастливо-разнузданной растительности, он, Лев Толстой — даже самое имя обнажает внутреннюю силу его! — маленький человек, весь связанный из каких-то очень крепких, глубоко земных корней, весь такой узло-

ватый, — среди, я говорю, хвастливой природы Крыма он был одновременно на месте и не на месте. Некий очень древний человек и как бы хозяин всего округа, — хозяин и создатель, прибывший после столетней отлучки в свое, им созданное, хозяйство. Многие позабыто им, многое ново для него, все — так, как надо, но — не вполне так, и нужно тотчас найти — что не так, почему не так.

Он ходит по дорогам и тропинкам спорой, спешной походкой умелого испытателя земли и острыми глазами, от которых не скроется ни один камень и ни единая мысль, смотрит, измеряет, шупает, сравнивает. И разбрасывает вокруг себя живые зерна неукротимой мысли. Он говорит Сулеру:

— Ты, Левушка, ничего не читаешь, это нехорошо, потому что самонадеянно, а вот Горький читает много, это — тоже нехорошо, — это от недоверия к себе. Я — много пишу, и это нехорошо, потому что — от старческого самолюбия, от желания, чтобы все думали по-моему. Конечно, — я думаю хорошо для себя, а Горький думает, что для него нехорошо это, а ты — ничего не думаешь, просто хлопаешь глазами, высматриваешь — во что вцепиться. И вцепишься не в свое дело, — это уже бывало с тобой. Вцепишься, поддержишься, а когда оно само начнет отваливаться от тебя, ты и удерживать не станешь. У Чехова есть прекрасный рассказ «Душечка», — ты почти похож на нее.

— Чем? — спросил Сулер, смеясь.

— Любить — любишь, а выбрать — не умеешь и уйдешь весь на пустяки.

— И все так?

— Все? — повторил Л. Н. — Нет, не все.

И неожиданно спросил меня, — точно ударил:

— Вы почему не веруете в бога?

— Веры нет, Л. Н.

— Это — неправда. Вы по натуре верующий, и без бога вам нельзя. Это вы скоро почувствуете. А не веруете вы из упрямства, от обиды; не так создан мир, как вам надо. Не веруют также по застенчивости; это бывает с юношами: боготворят женщину, а показать это не хотят, боятся — не поймет, да и храбрости нет. Для веры — как для любви — нужна храбрость, смелость. Надо сказать себе — верую, — и все будет хорошо, все явится таким, как вам нужно, само себя объяснит вам и привлечет вас. Вот вы многое любите, а вера это и есть усиленная любовь, надо полюбить еще больше — тогда любовь превратится в веру. Когда любят женщину — так самую лучшую на земле, — непременно, и каждый любит самую лучшую, а это уже — вера. Неверующий не может любить. Он влюбляется сегодня в одну, через год в другую. Душа таких людей — бродяга, она живет бесплодно, это — нехорошо. Вы родились верующим, и нечего ломать себя. Вот вы говорите — красота? А что же такое красота? Самое высшее и совершенное — бог.

Раньше он почти никогда не говорил со мной на эту тему, и ее важность, неожиданность как-то смяла, опрокинула меня. Я молчал. Он, сидя на диване, поджав под себя ноги, выпустил в бороду победоносную улыбочку и сказал, грозя пальцем:

— От этого — не отмолчитесь, нет!

А я, неверующий в бога, смотрю на него почему-то очень осторожно, немножко боязливо, смотрю и думаю:

— Этот человек — богоподобен!

*М. Горький. Собр. соч., т. XXII,
стр. 74. ГИХЛ, 1933.*

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ О Л. Н. ТОЛСТОМ

Гольденвейзер играл Шопена, что вызывало у Льва Николаевича такие мысли. Какой-то маленький немецкий царек сказал: «Там, где хотят иметь рабов, надо как можно больше сочинять музыки». Это — верная мысль, верное наблюдение, — музыка притупляет ум. Лучше всех это понимают католики, — наши попы, конечно, не помирятся с Мендельсоном в церкви.

А. М. Горький, *Собр. соч.*, т. XXII,
стр. 50. ГИХЛ, 1933.

ИЗ ПИСЕМ И. И. БРОДСКОМУ

Милый Исаак Израилевич!

Все ваши открытки получены, — спасибо.

Я был уверен, что Флоренция и вообще север Италии даст Вам много радости. Завтра туда отправляюсь я с Зиной и Юрий с сестрой. Они едут в Россию, а мы останемся во Флоренции, посмотрим Сиену, Лукку, Пизу и т. д. Завидуете?

Вот что: если Вы будете посылать мне монеты, сделайте так, чтобы их не раскрыли дорогою. Нельзя ли послать через канцелярию Академии художеств, как посылку казенную? Устройте это, а? Илья Ефимович [Репин] прислал милое письмо; кланяйтесь ему, когда увидите, и — кстати — скажите, что я помню его обещание дать мне этуод. Помню. Как бы хорошо было мне, отшельнику, иметь перед глазами кусок репинского полотна. Скажите ему это.

Часто вспоминаем Вас, и все уверены, что Вы весною приедете сюда. Хорошо здесь сейчас — стоят такие ласковые теплые дни, и все так мягко — ярко. Славно!

Жене Вашей писал. Не ответила, гордая.

Желаю Вам от всей души здоровья, бодрости, веселья.

А. Пешков

Милый мой Исаак Израилевич!

Вы хотите, чтобы я прислал рукопись «Буревестника» — могу и, конечно, сделаю это для Вас с удовольствием искренним.

Но эта вещь старая, тысячи ртов жевали ее, слова ее, когда-то налитые живым соком сердца, ныне омертвели, поблекли, и — скажу по совести — «Буревестнику» уже не нравится мне.

Как бы чужая вещь. Повторяю: хотите — пришлю.

Однако предпочел бы написать что-либо новое и — для Вас. Постараюсь сделать это, пришлю, понравится — оставьте у себя, не давая в печать. Не понравится — возвратите, и тогда я пришлю желаемого Вами «Буревестника».

Ладно?

А я недавно возвратился из поездки: был во Флоренции, Пизе, Сиене, Лукке и еще кое в каких маленьких городках. Смотрел Содома, Пинтуриккио, Перуджино — я их очень люблю. Видел и еще много ценного, самое же удивительное, сказочное и чарующее — Сиена. Вот куда я поеду с Вами, и это необходимо для Вас, поверьте. Это, кажется, наиболее уцелевший средневековый город, необыкновенной, благородной красоты. Мы видели там на улицах людей в костюмах XV века — смотрите открытки. Вот эти пажи, красавицы, яркие и милые, ходят там. Город разделен на 17 участков, и в каждом участке по сей день существуют знаменосцы, обязанные представлять от своего участка во всех торжественных случаях жизни: на праздниках, похоронах и т. п. Мы, я и Зина, попали на похороны рабочего, и нам показалось, что вдруг мы оба заехали за пятьсот лет назад.

Почти сон.

В городе по сию пору сохранились конные ристалища — остатки древних турниров. Ристалища эти бывают ежегодно на площади. Но всего не перескажешь, надо видеть. Посылаю несколько открыток, чтобы дать Вам хотя приблизительное представление о странном и прекрасном лице города. Тащите Горелова, тащите еще талантливых ребят с собою сюда, и это будет превосходно для русского искусства. Дорогою, пока мы ездил, Зиновий мой скоропостижно влюбился и — уже женат теперь. Я не однажды пожалел о том, что Вас не было прошлое воскресенье — день, когда канрийцы приносили поздравления молодым, — это было трогательно и картинно. Горы цветов, подарков и сотни четыре человеческих лиц, искренно обрадованных чужим счастьем.

Чтобы не думали, что у меня плохая память, посылаю Вам восемь строк стихов из «Детей солнца», если Вам так нужен мой автограф.

Монеты еще не получил: Вы избрали длинный и опасный путь для посылки их, боюсь — растеряют их в три ночи.

Дорогой мой!

Вы меня ужасно обрадовали своим сообщением о картине Серова. Я попрошу Вас: оставьте ее пока у себя и, когда поедете сюда, захватите — хорошо? И с нею вместе — этюд Ильи Ефимовича [Репина], ежели таковой будет. А Валентину Александровичу [Серову] передайте сердечный мой привет: считаю, что он мне подарил эту вещь дважды. И скажите ему: известно мне, что собирается он за границу, а передовой — не пускает его, так, когда его, академика, художника, отпустят и за границу он попадет по всем божеским законам, следует, чтобы он заглянул на остров Капри. Необходимо это. А то я огорчусь, сойду с ума, ослепну, оглохну и заболел чумой. Очень я его люблю, крепкий он человечине и художник божий.

Монеты я не получил, увы. И надежд не имею получить их. Что, где они? Не знаю.

Так все небрежно на еси земли.

Сильно работаю, желаю быть свободен этим летом.

Будьте здоровы, дорогой.

Поздравляю с новым годом Вас, Л[юбовь] М[арковну], дочку и всех добрых людей, кои около Вас.

Еще — спасибо.

А. Пешков

Но если Вы захотели выслать картину Серова, выньте стекло и посылайте обязательно почтой, хорошо упаковав. Мне, конечно, чем скорей, тем приятнее видеть ее у себя, — Вы это понимаете.

Очень ждем Вас.

А. Пешков

Дорогой Исаак Израилевич!

Почему «вечная» сказка? Сказки — они все вечные. Назовите просто «Сказка», и это будет вполне понятно. А «вечная», — как бы указывает на некую философию картины, внушает мысль о тенденции.

Получил «Казаков» и Вашего «Старика» — глубоко благодарен, тронут, — милый Вы человек. Нравится мне старик, очень хороши глаза, особенно хороши. Спасибо.

Жалко мне, что «Фонтан» куплен частным лицом, а не музеем. Такая это ясная вещь и так хорошо бы постоять пред нею полчаса где-нибудь в хорошей галлерее, постоять, подумать о детях, весне, о радостях жизни.

В творчестве Вашем для меня самая ценная и близкая мне черта — Ваша ясность, пестрые, как жизнь, краски и тихая эта любовь к жизни, понятой или чувствуемой Вами, как «вечная сказка».

Рад я, что Вы работаете много и охотно, еще более рад, что скоро увидимся.

Получаю письма от Прохорова и Павлова — работают ребята и, видимо, жизнью своей довольны. Хорошие они оба.

Живу, как всегда, пишу, читаю, много вижу разного народа.

Переберусь скоро на новую квартиру, очень ладно там, все тихо, уютно, и все мои книжки будут сжаты, как в кулаке, вокруг меня.

Приедете — новоселье справим, напою Вас пьяным, сам напьюсь — тут Вы меня сразу и напишете, по совету Серова.

Крепко обнимаю, Любовь Марковне большой поклон.

Какие символы Горелов-то пишет.

Видел снимок с его Л. Толстого.

А Илья Ефимович [Репин] скупец, не дал обещанный этюд.

Ну, ну.

До свиданья.

А. Пешков

М[ария] Ф[едоровна] и все наши очень кланяются.

ИЗ «ХРОНИКИ ЗАГРАНИЧНОЙ ЖИЗНИ»

Недавно в итальянской провинции Романья, в маленьком городке Сан-Мауро, происходило знаменательное торжество: население города и окрестных деревень чествовало память знаменитого поэта Джiovанни Пасколи. Пасколи родился, жил и — год тому назад — умер в Сан-Мауро, городе, который им же назван «гнездом жаворонков среди цветущего хлеба».

Еще весною местное общество взаимопомощи рабочих постановило водрузить в стене дома общества мраморный медальон Пасколи; тогда же на средства рабочих медальон был заказан скульптору Гольфарелли, и в одно из воскресений сентября было устроено празднество открытия памятника поэту.

Собралась масса народу, говорились речи, освещавшие деятельность поэта, читались его стихи, вспоминалось, как он жил бок о бок со своим народом, как — чем только мог — старался облегчить и осветить темную жизнь трудящихся; играл оркестр рабочих — любителей музыки, а со стены дома смотрел на свой народ великий поэт, оживленный в мраморе вдохновением искусного скульптора.

Вся Романья сошла в этот день в Сан-Мауро, чтобы выразить горячую благодарность Народу — Поэту; все шло в маленький дом, где родился «Джiovаннино», знакомый и дорогой всем и каждому. Скромный дом поэта стал для народа храмом, где собраны священные воспоминания о жизни и работе одного из лучших сынов Италии.

Под изображением Пасколи — краткая надпись:

«Умирает человек — Народ бессмертен, и бессмертен Поэт, чьи песни — трепет сердца его Народ».

Если народ умеет чтить своих великих поэтов, если он считает их родными себе — это, значит, народ понял великое значение своих творческих сил и научился уважать себя.

* * *

Интеллигенцию Германии сильно волнует спор, возникший по поводу оперы Вагнера «Парсифаль».

Согласно существующему закону, «Парсифаль» освобождается для всеобщего использования с 1 января 1914 года. Есть ли основание к тому, чтобы «Парсифаль» навеки остался посвященным одному Байрейту, как желал этого Вагнер?

Австриец Герман Бар, известный драматург, — горячий приверженец исключительного права Байрейта на постановку «Парсифаля». В своей статье,

озаглавленной «Охрана Парсифаля», Бар приводит следующие слова из письма Р. Вагнера к баварскому королю Людвигу, датированного 28 сентября 1880 года:

«...Я ничего не имел бы против нашей церкви, в случае, если б она пожелала протестовать против допущения священных мистерий к представлению на сцене, где завтра же могут быть представлены вещи бесстыдные, ибо публике нравится только «бесстыжее». Под этим впечатлением я назвал своего «Парсифаля» мистерией. Итак, мне придется искать священного театра, и для этой цели имеется всего один таковой — мой театр в Байрейте. Там только и исключительно там «Парсифаль» должен быть представляем; никогда «Парсифаль» не должен быть игран перед публикою для ее забавы ни на какой другой сцене; эта цель побуждает меня напрягать все мои силы, чтобы придумать, какими средствами и как бы мне закрепить это назначение за моим произведением».

Но Герман Бар при этом случае усложняет вопрос и требует одновременно вечного права автора на произведение своего духа, высказывая:

«...Я лично отнюдь не сторонник запретительных законов, — говорит он, — я требую такового не для Вагнера, но для «Парсифаля». Мне кажется, что не только право Вагнера, но право каждого автора обозначить и ограничить навсегда — ибо он есть свой собственный арбитр — то место, где он желает, чтобы было представлено его произведение, согласно высказанным им мерам запрещения. Современный действующий закон, отказывающий автору, кто бы он ни был, в этом праве — я ненавижу, требую его уничтожения и издания другого закона, который защищал бы волю автора, не позволял, чтобы его произведение было опрокинуто и разбито однажды. Я требую особого закона для «Парсифаля» и хочу, чтобы по поводу «Парсифаля», как поразительного примера недостаточного покровительства действующего закона воле автора, был создан иной закон, годный для всякого автора, даже если это будет поэт Шульц или художник Мейер».

Потомок знаменитого романиста Ауэрбаха, книгой которого «Дача на Рейне» зачитывалась интеллигенция России, — Альберт Ауэрбах — обратился к литераторам и общественным деятелям Европы и Азии с вопросами, значение которых очень глубоко и задает интересы общемировой культуры:

«1. Держитесь ли вы того мнения, что «Парсифаль» должен быть представляем только в одном Байрейте?

2. Считаете ли вы справедливым и достаточным, чтобы, согласно действующему закону, право собственности автора на его произведения охранялось в течение 30 лет после его смерти?

3. Должно ли быть позволено авторам утверждать навсегда форму, место и способ представления народу их произведения?»

Нужно ожидать, что большинство истинно культурных людей ответят на первый вопрос отрицательно, а тридцатилетний срок права собственности автора будет признан вполне достаточным.

Третий вопрос, вероятно, вызовет горячие споры, ибо в наше время обостренного индивидуализма найдется немало людей, которые, по примеру Германа Бара, станут защищать абсолютное право автора распоряжаться своей книгой, оперой или драмой совершенно произвольно.

Очень возможно, что Бар и сторонники его взгляда встретятся с важным вопросом: в какой мере каждое данное произведение автора является продуктом его личного творчества, и всегда ли оно свободно от сознательных и невольных подчинений, подражаний, заимствований как в области формы и сюжета, так и в области идей?

История литературы дает на этот вопрос ответ не в пользу индивидуалистов: почти каждая книга нового автора внутренне связана с произведениями, предшествовавшими ей, и в каждой новой книге есть элементы старого. Иначе и не может быть, ибо процесс развития духа представляет собою непрерывную ли-

нию, и все писатели подчинены закону литературной наследственности. Стендаль, Бальзак, Флобер и Мопассан были бы невозможны один без другого, — если бы работа первых двух не была совершена ими, эту работу должны были бы совершить Флобер и Мопассан.

Писатель никогда не является случайностью, он всегда историческая необходимость; он — явление, вызванное к жизни духовной работой нации, насыщенное ее творческой силой, оправданное ее потребностью видеть свою жизнь отраженной в искусстве. Индивидуалистам трудно доказать возможность абсолютной свободы творчества, ибо история слишком богата доказательствами противного: писатель всегда внутренне связан данными своей эпохи, нации, класса, подчинен наиболее ярким эпохам времени. Если же эти идеи отжили, превратились в догматы и угнетают людей — писатель борется против них, воодушевленный стремлением к новым идеям, новым формам. Но это стремление уже сложилось раньше, чем он вошел в мир как писатель.

Таким образом, каждое произведение искусства вызывается к жизни духом и запросами нации, общества, писатель творит из готового материала, данного ему историей, а потому продукты его творчества являются национальной собственностью.

Образ Парсифаля создан расой германцев, и тем самым право собственности Вагнера на этот образ необходимо должно быть ограничено.

Вот в кратких словах основания, позволяющие нации противостать произволу писателя, но произвол этот должен быть ограничен еще и в интересах общемировой культуры.

Представьте себе, что Шекспир запретил бы переводить свои труды на язык иных наций, представьте, что то же самое сделали бы Гете, Бальзак, Диккенс и т. д., — что было бы в этом случае с европейской культурой?

К счастью, мы не можем себе представить гениального писателя оторванным от мира и враждебным людям.

Слова Германа Бара вызывают впечатление, не лестное для него; это именно слова человека, для которого интересы единицы выше интересов общества, нации, мира.

Как бы корректируя резко индивидуалистическое выступление Бара, Альберт Ауэрбах посылает свой опросный лист не только всем выдающимся деятелям Европы, но также в Японию и Китай. Очевидно, Ауэрбах уверен, что духовный мир — интернационален и что мнение Сун Ят-сена и Катцуры о судьбе «Парсифаля» столь же ценно, как мнение Клемансо и Бернарда Шоу. Это признание немцем духовной равноценности за китайцем и японцем указывает, как постепенно растет идея интернационализма — идея, которая, несомненно, должна будет излечить современный индивидуализм от болезненных искажений, которым он так легко поддается.

«Современник», книга X, 1912.

В газете «Le peuple» недавно напечатана от лица редакции интересная статья на тему «Социализм и искусство» — мы предлагаем ее вниманию читателя:

«Хорошо было бы не принимать оценок, которые меньше всего соответствуют представлению о социалистической партии, будто бы неспособной споспешествовать развитию искусства. Это ереси, которых ничто не оправдывает, ни программа партии, ни те осуществления, коими мы имеем полное право гордиться. Несправедливо отрицать за демократической партией всякую возможность эстетических проявлений потому только, что ошибки, допущенные невежественными муниципалитетами, сейчас налицо, или потому, что наши текущие усилия направлены к реализации неотложных интересов пролетариата».

Не без большого изумления мы прочли недавно в одном из художественных журналов, в отделе, трактующем о развитии декоративного искусства, жестокую критику «отсутствия» у нас «художественных интересов»...

«Изучая ход социализма, видишь, насколько художественные вопросы, которые имели такое значение у Бабефа, Фурье, Консидерана и, в особенности, у Прудона, ныне не идут в счет и теряют интерес. Кажется, что постепенно, по мере того как социализм занимает все большее место в активной жизни, он не удостаивает заниматься искусством, как бы говоря: моя задача так трудна, что приходится выбрасывать за борт все, что может «мешать».

Это весьма несправедливая критика. И если ошибки, допущенные представителями демократии, уполномоченными быть ее представителями, могут вызывать такую критику, — она, тем не менее, остается тенденциозной и неправильной, главное — неточной.

Несомненно, что делом авангарда рабочей партии является реализация первой задачи социализма, т. е. реализация экономической программы.

Но это совсем не обозначает, будто демократия не имеет или потеряла интерес к прекрасному. Понимая отлично, что вопросы искусства подчиняются социальному вопросу, демократия никогда не пренебрегала возможностью поощрять и вызывать развитие искусств, когда представители ее входили в соприкосновение с таковой возможностью.

Ах, мы прекрасно знаем, что нередко спрашивают о том, в какой мере социалистическая партия будет уважать артистический труд. Ей приписывают самые смешные и неприемлемые отношения.

Будет ли, например, занятие искусством приравнено к метению улиц? Можно ли себе представить, чтобы г. Ростан получил то же вознаграждение, как простой дактилограф? И противники наши возмущаются против варваров-социалистов, мечтающих об обществе, в котором все художественные запросы будут подавлены, а самые благородные и прекрасные проявления всего самого высокого в деятельности человечества будут обесценены.

Какие пустые слова!

Раскритиковав сохранение неравенства в коллективистической системе, ныне упрекают эту систему в попытке уравнивать продукты индустрии с произведениями искусства.

Говорят, будто бы художник, не получая материальных преимуществ, перестанет производить. Художник, скульптор, поэт производят не потому, что их побуждает к тому артистическое вдохновение, но исключительно, чтобы зарабатывать деньги; гениальный автор преследует не идеал свой, но — состояние. Отняв этот стимул, коллективистическое общество тем самым нанесет удар индивидуальной страсти творчества.

Вот чисто финансовское рассуждение. Вне биржи — не существует ни инициативы, ни гения! Мера знания или таланта — монета в сто су!

Но тогда спрашивается, зачем буржуазное общество допустило Миллэ умереть в нищете, как и множество других гениев, непонятых им; почему оно оценивает значение художника только по его известности, по тому шуму, который его окружает; почему оно позволяет обманывать себя рекламой современных Аспазий, заполнивших ныне театры, где, под предлогом служения искусству, они появляются в трико, почти обнаженными, чтобы при публике демонстрировать, как они ложатся спать? Таких примеров можно привести тысячи, и после этого вы будете говорить о «святом искусстве»! Подите, пожалуйста!

Напротив, в обществе, в котором забота о насущном куске хлеба будет исключена, заря искусства разгорится светлее и ярче, избавясь от проклятой обязанности продавать свои произведения, художники воскреснут духом и будут творить, свободные и вольные, величайшие произведения искусства.

Вот каково будущее!

В настоящем — социалистическая партия должна исполнить свои задачи во всей их полноте.

Разве не нашим людям дела обязаны мы тем, что образуются союзы художников, входящих в кружки для ознакомления пролетариата с произведениями искусства, для популяризации его? Разве у нас не учреждаются конкурсы, когда требуются произведения искусства для самого пролетариата, дабы поощрить как художников, так и ремесленников?

Наша партия всегда интересовалась вопросами искусства, насколько ей позволяли обстоятельства. И она должна ими интересоваться, ибо искусство — это квинт-эссенция культуры.

Социализм же — последняя и наивысшая ступень общественных концепций.

«Современник», книга XI, 1912.

В 10-й книге «Современника» за 1912 год мы рассказывали о шуме, который был поднят драматургом Германом Бар в защиту прав семейства Вагнер и театра в Байрейте на исключительную постановку оперы «Парсифаль» в этом театре. Бар и Козима Вагнер образовали «Лигу защиты Парсифаля» и внесли в петиционную комиссию рейхстага соответственный доклад о том, чтоб вопрос «Парсифаля» был разрешен согласно желанию наследников Рихарда Вагнера. 6 февраля доклад этот рассматривался в комиссии рейхстага.

Докладчик Кершенштейнер предлагал уважить просьбу и продлить исключительное право Байрейта на постановку «Парсифаля» из благоволения к воле композитора и вследствие особого характера самой оперы. «Если в настоящее время, — сказал он, — готовятся профанировать ее в Монте-Карло, то вовсе не резон поступать для Германии таким же образом». Что же касается возражения, будто благодаря запрету народ лишится возможности видеть оперу, то докладчик предлагал расхотовать несколько миллионов на посылку в Байрейт лиц неимущих.

Большинство комиссий оказалось на стороне того мнения, что, при всем уважении к воле Вагнера, никоим образом нельзя создавать исключительного закона в пользу его фамилии, и высказалось даже против обсуждения этого вопроса в рейхстаге.

Эта история очень характерна, как яркое доказательство понимания того факта, что духовные ценности являются собственностью всего народа, всей нации и что пользование ими нельзя подчинить эстетическим капризам или корыстным интересам групп и лиц. Для нас, не доросших до этого понимания и нуждающихся более чем кто-либо в правильной оценке культурного значения искусства, история борьбы за «национализацию» «Парсифаля» — глубоко поучительна.

«Современник», книга III, 1913.

ПИСЬМО К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ

Дорогой Константин Сергеевич!

Художник — это человек, который умеет разработать свои личные — субъективные впечатления, найти в них общезначимое — объективное и который умеет дать своим представлениям свои формы.

Большинство людей не разрабатывает свои субъективные представления; когда человек хочет придать пережитому им возможно ясную и точную форму, он пользуется для этого готовыми формами — чужими словами, образами, картинами, — он подчиняется преобладающим, общепринятым мнениям и формирует свое личное, как чужое.

Я уверен, что каждый человек носит в себе задатки художника и что при условии более внимательного отношения к своим ощущениям и мыслям эти задатки могут быть развиты.

Человеку ставится задача: найти себя, свое субъективное отношение к жизни, к людям, к данному факту и воплотить это отношение в свои формы, в свои слова.

* * *

Перед вами — пять мужчин, пять женщин; это значит, что вы имеете перед собою в неразработанном виде десять различных представлений о том, как люди хотели бы жить, десять неясных очерков желанного — десять разных отношений лично к вам.

У каждого из пяти мужчин есть свое представление о желанной женщине, у каждой женщины своя мечта о желанном мужчине.

Одному из пяти мужчин скупой кажется только бережливым, другому он органически противен, третий считает его жалким и несчастным, для четвертого скупой во всем смешон, пятый уподобит его Плюшкину и успокоится на этом, пятый — будет наиболее бездарный человек.

Одна женщина видит себя влюбленной в аскета и побеждающей его аскетизм, другая любит развратника и своей любовью облагораживает его, третья думает, что природа, создав ее женщиной, посмеялась над нею, и не любит мужчин, завидуя их свободе, четвертая просто хочет быть матерью, женой, понимает это назначение своеобразно, глубоко, но почему-либо не может служить ему, пятая берет жизнь просто, не задумываясь ни над чем и причиняя ближним боль, искренно удивляется: как это случилось?

Каждый из десяти видел много извозчиков, лавочников, матерей, актеров, у каждого есть в душе незаметно для него сложившееся, может быть, неясное

ему представление о характерных особенностях извозчика, актера, лавочника, матери — это представление о типе человека той или иной группы, его надобно выяснить, вызвать, оформить по-своему.

Перед вами десять человек так, как вы их видите, так, как они видят каждый сам себя и друг друга; и, наконец, так, как всякий из них хотел бы видеть сам себя.

Наконец, перед вами десять честолюбий — каждый из этих людей желает быть возможно заметным в жизни.

* * *

Вы предлагаете одному из этих людей такое задание:

— «Дайте мне ваше представление о человеке, которому земная жизнь кажется неисправимо испорченной, грязной, она его оскорбляет и ужасает, он верит в бога и загробную жизнь».

Другому вы предлагаете:

— «Выясните себе ваше представление о хорошей женщине, для которой каждый человек — как бы сын ее».

Перед вами встанут два образа: человек, отрицающий жизнь, и другой — женщина, которая чувствует себя хозяйкой мира, творцом всех ее новых сил. Столкнется живое, активное, и мертвое, пассивное. Пусть вам дадут еще образ женщины — Дон-Жуана, которая, подчиняясь чисто половому любопытству или в поисках идеального мужчины, стремится привлечь к себе каждого, кто встанет на ее пути.

Имея эти характеры, вы уже имеете не только материал, но и неизбежность драмы; поставьте эти характеры друг против друга, они тотчас же начнут действовать, т. е. жить.

Вторая дама не преминет подвергнуть аскета искушениям плотским. Первая не в состоянии будет допустить игру с живым человеком. Сам аскет может быть увлечен первой и удивлен второю: он может некоторое время качаться, как маятник, его можно поставить в положение побежденного первой силой и спасенного второю. Во всяком случае, жизнь должна будет отомстить ему за то, что он отрицал ее, — это всегда так бывает, всегда и везде, кроме житий святых отшельников.

Введите к этим трем фигурам еще несколько.

Вы говорите четвертому актеру:

— «Дайте мне характер человека легкомысленного и циника».

Поставьте его в позицию брата второй женщины или любовника первой — он очень осложнит и оживит драму.

Пятому вы скажете:

— «В противовес, — для контраста — первому лицу, — необходим веселый малый, влюбленный в жизнь».

Шестому:

— «Дайте человека, который помят судьбою, потерял надежды, но относится к себе и в прошлом, и в настоящем — юмористически, никого не обвиняя за свои несчастья».

Седьмому:

— «Дайте девушку, которая мечтает о материнстве, о мирной семейной жизни где-то в пустынном уголке земли. Ей кажется, что она может построить жизнь как-то просто очень и мило, по-новому, совсем по-новому».

Восьмой, девятый, десятый и т. д. вводят в пьесу ряд столкновений, ряд эпизодических лиц.

* * *

Если имеются только твердо очерченные характеры — их столкновения неизбежны.

Ибо — если аскет, отрицающий жизнь, однажды в возбуждении восклицает:

— Все зло жизни — от женщины, которая вечно умножает ее, ради только сладкой судороги! —

— это восклицание не может не вызвать у одной — желания разрушить заблуждение человека, у другой — желание отомстить ему. Эти два желания столкнутся — вот уже драма! Но она может трактоваться и как комедия — это уже зависит от того, какое освещение примут факты в процессе их развития.

Не надо забывать, что в этом случае актер не только создает роль, но является и создателем самой пьесы. Каждый создает характер и отстаивает цельность этого характера, нарушаемую влияниями других характеров, стоящих против него, преследующих иные цели, может быть, враждебные ему.

Вы направляете ход пьесы, как в свое время делал это Мольер, часто во время репетиций пьесы, созданной им, изменявший ее сообразно пониманию того или другого актера характеров, данных автором. Вы сокращаете диалог там, где он длинен, ускоряете развитие действия там, где оно медленно.

Вам со стороны яснее действующих лиц видно, достаточно ли обоснован тот или иной поступок лица, уместно ли то, что это лицо сказало?

Необходимо, чтобы актер, актриса совершенно свободно выяснили сами себе образ, творимый ими. Все лишнее должно отпадать в процессе столкновений характеров, желаний, намерений.

Нужно предвидеть уклонения актеров в сторону профессии: каждый будет стремиться создать для себя наивыгоднейшую роль и тем самым может помешать законченности и ясности других ролей, т. е. характеров.

Необходимо также внимательно следить, чтобы в это живое дело не вторглась литература, т. е. чтобы актеры не вводили в создаваемую ими пьесу различных словечек, черточек и поз того, что ими читано или что они видели на сцене. Это воровство может быть совершенно бессознательным, — тем оно опаснее.

По мере того как вырабатывается диалог пьесы, — его записывают, и, таким образом, сцена за сценой создается осто́в драмы. Ее литературная обработка может быть поручена профессионалу-литератору, но нужно стремиться избегать этого, добиваясь и в диалоге и в стиле пьесы возможного совершенства.

* * *

Я предложил бы вам первое время разработать несколько легких тем.

Например:

Какие-то люди, сидя в комнате, вечером, зимою, дожидаются какого-то человека. Это может быть отец или родственник, которого судят в окружном суде и который необходим семье. Оправдывают его преступление, но все знают, что оно было совершено. Диалог может быть очень интересен: люди пытаются убедить себя в том, что они все не верят. Они могут так же искренно считать судимого невинным — это, конечно, другая трактовка. В этом случае люди будут пугать друг друга возможностью обвинения. Можно показать различные степени чувства ожидания, нетерпения. Человек — оправдан, он является веселый, пьяный.

Это может быть и не преступник, а богатый родственник, которого все ждут с подарками, милостями — он является не таким, каким его воображали. Разочарование, огорчение. Можно ставить еще более примитивные задачи: изобразите людей перед экзаменами в школу Художтеатра. Здесь могут быть даны искренно драматические и — рядом — высококомические моменты. Люди сидят,

разговаривают, пытаются скрыть свое волнение, некоторые комически самонадеяны — это, конечно, бездарные — для иных экзамены — вопрос жизни. Уходят в экзаменационную, возвращаются. Злорадство, сострадание, зависть — все чувства могут быть показаны в маленькой сцене.

Наконец, я бы поставил на разработку бытовую комедию, очень несложную.

Возьмем характер человека, который «не привык торопиться» и все любит делать «обдуманно». На самом деле, по существу своему он — лентяй, живет «как-нибудь», в глубоком убеждении, что «все равно, все едино».

Предположим, что в первом действии он собирается жениться — это уже в третий раз, и сватовство продолжается давно. Он знает, что жениться надо, — «все женятся», но не убежден, что ему, женатому, будет лучше жить, чем холостому. Отца у него нет, только мать, она любит сына за мягкость характера, за добрую улыбку, всегда сияющую на его сытом лице. Он — пьет, потому что «все пьют», да и делать, кроме этого, ничего не хочется. Играет в карты, это делается сидя и поэтому не обременяет.

Жениться ему мешает ряд причин: в спальней печь дымит — давно уже! — портного, который должен сшить венчальный сюртук, запой одолел; нет в городе товарища, который должен быть шафером, наконец — квартирант во флигеле пьяница, бьет жену и играет на какой-то отчаянной медной трубе. Прогнать его нельзя: и человек хороший, и денег за квартиру полгода не платил, а оставить — опасно: невеста из хорошего дома, музыкант ее может испугать; он иногда даже в полночь дудит. Нужно ходить к нему, отнимать трубу и даже бить его трубою по голове. Вообще — бесчисленное количество всякого дела, забот, хлопот, разговоров!

В конце первого акта обнаруживается, что невесту просватали за другого. Жених обижен и кричит:

— Ну и чорт с ней! А я все-таки женюсь... на зло всем, возьму и женюсь!

* * *

В первом акте: мать, старушка, влюбленная и любующаяся сыном. Разговор с нею:

— Я, мамаша, молодой, мне торопиться некуда.

— Не торопись, Коленька, только одни жулики торопятся.

Музыкант — человек, которому в трезвом виде жизнь кажется бессмысленной и страшной и который поэтому всегда пьян. Пришел и просит:

— Позвольте трубу...

— А ты опять в полночь задудишь?

— Позвольте трубу. Это мое орудие производства. Даже следовательно не может отнять ее у меня.

— Дал бы ты, Герман, покой жизни!

— Я ее не трогаю. Это она меня.

Подмастерье портного — человек, который на все смотрит как бы сквозь сон и уже устал на всю жизнь.

Разжалованный инженер — строить ему запрещено, потому что все его здания рассыпаются и давят людей. Приехал с сестрою уговаривать Николая строить спичечную фабрику. Человек вида безнадежного, спекулирует на глупости ближних, да и то неуверенно. С ним сестра, вдова, дама веселая, разбитная.

Сосед, мещанин, занимается внешней политикой и всем угрожает нашествием китайцев.

— Обратите внимание на Китай. Особенно усердно прошу — на китайца обратите внимание!

* * *

Во втором действии Николай или Яков женат на сестре инженера. Она любит жить весело, в доме «нетолченная труба»: тут капельмейстер оркестра, с вывихнутой правую рукою, человек, который говорит по нотам о своем знании музыки и великом таланте; трубач; скупщик кошачьих шкур, всегда ругающий мужиков.

— Разве это народ? Одно мечтание и пьянство... Ему говоришь: милый, а он тебя норовит вилой... Это же полоумный народ!

Тут же мещанин с китайцем и какой-то запрещенный дьякон, изобретатель «духового» ружья.

— Оно у меня вроде колеса: колесо и дуло! Ежели вертеть — так оно катает куда угодно...

Хозяин в доме — инженер, но он плохо верит в это и все производит опыты, чтобы понять, насколько прочна позиция. То выгонит трубача, то вдруг разломает печку, чтобы узнать — отчего она дымит?

Хозяин очень удивлен своей женитьбой, влюблен в жену, боится ее и чувствует, что женился — неудобно.

— Вот, мамаша, торопили вы меня...

— Да я не торопила...

— Ну... разговаривали...

К шуму и суете он не привык, но подчиняется веселью. Старается «обдумать» происходящее, но все опаздывает.

— В конце концов — все равно, мамаша, проживем как-нибудь...

— Народу навалилось много на тебя...

— Все хотят есть, главное...

В нем живет черта большой душевной мягкости; — расплывчатость, роззейство тоже свойственны ему. Жена вводит в дом каких-то веселых дам — одна из них бывшая монашка, очень славная, все собирается итти странствовать.

— Вот, буду постарше и — пойду. Живешь, пока идешь.

Инженер равнодушен к ней, но как человек, битый жизнью, — робок.

В третьем действии явился товарищ Николая, купец, деловой, находящий удовольствие в работе, в строительстве. Он разъясняет Николаю, что инженер зорит и грабит его. Николай увлечен веселой монашкой и плохо понимает его.

— Все равно... ну его... Я не жадный... я человек мягкий... и люблю, чтоб жить дружно... без шума.

Жена Николая слышит эту речь и принимает свои меры: кружит голову товарищу. Сначала тот не поддается.

— Я, сударыня, все насквозь вижу...

— Насквозь?

— Совершенно!

— Никола! Все равно?

— Все равно. А что?

— Как-нибудь проживем?

— Ну, конечно...

— Вам это нравится?

Товарищ говорит ей:

— А ведь с вами пропадешь!

— Со мной?

— Вообще... Со всеми тут...

— Что значит — «пропадешь»? Человек живет однажды и — надо жить просто... Верно, Никола!

— Что?

— Надо жить просто?

— Конечно... Ты погоди — вон тут она рассказывает такое, что... как сказка.

У монашки с инженером — роман; она вступила в связь потому, что надобно скорее пройти сквозь это и — кончить, освободиться.

В доме — пожар, все суетятся, но пожар ничтожный и быстро погашен. Жена Николая ведет себя во время суеты насмешливо, спокойно, это нравится его товарищу.

— А вы — храбрая, однако...

И — отсюда завязывается веселый, никого ни к чему не обязывающий роман. Инженер строит фабрику, он имеет вид человека, который давно не пил водки, дорвался и опьянел. Криклив, смешон и глуп, что даже сам порою чувствует, и когда чувствует это, то — конфузится, сердится на себя. В доме идет непрерывная чепуха, все мечутся, точно неприкаянные; весело, шумно, и сквозь шум то и дело доносятся слова бывшей монашки, которая зовет куда-то «на богомолье». В жизни каждого нет своего стержня, все вертятся друг вокруг друга, каждый чего-то ждет от другого, и никто ничего не может дать людям. Все совершается быстро и непрочно, ненадолго, как бы ради самообмана.

Назревает утомление весельем и развал жизни, которая всеми владеет, всех кружит и никому не мила. Не мила!

В четвертом действии мать говорит сыну о том, что его жена изменяет ему с товарищем.

— Гляди, как они по саду гуляют. Разве так чужой мужчина с чужой женщиной ходят?

Николай — смотрит, сначала обижается:

— Эх, пакостница... И он... такой делец... солидный, будто...

— Это все она вертит...

Николай ищет монашенку и находит около инженера в позе, которая смущает его, опрокидывает и оскорбляет.

— Что вы за люди? — кричит он.

— Все — как вы, такие же, — поясняет монашенка. — Совсем — такие: нам тоже некуда себя девать...

Она объясняет Николаю, на его вопрос — «кто нами вертит?» — что все люди сами вертятся оттого, что ничего не любят, ничем к жизни не привязаны и легки.

— А вы-то сами к чему привязаны?

— Я — землю люблю. Я, если б была мужчиной, всю бы землю кругом обошла, везде бы до нее дотронулась, везде бы ее обласкала...

У инженера сгорела его постройка, за которой наблюдал трубач. Он — убит, кается перед сестрой и Николаем, трубач, пьяный, кричит:

— Я во всем виноват! Вот и улика — у меня картуз сгорел. Я! Судите! Мать плачет.

— Разорились мы, Николушка, нищие мы...

— Мы всегда были нищие, — говорит ей невестка, — раньше — с деньгами, теперь — без денег...

Ее любовник, уже опьяненный этой бессмысленной жизнью и выпивший, как и она, тоже посмеивается над товарищем:

— Бездельник ты, Никола! И хорошо, что теперь нужда прижмет тебя.

Николай испуган, растерян, обижен монашкой, ему стыдно перед матерью, жалко ее, он визжит и плачет. Все потерялись перед несчастием, все — бесильны и смешны, и все тотчас же начинают строить планы какой-то новой жизни, мечтать о чем-то, явно невозможном.

Николай — молчит, тычется из угла в угол, думая о чем-то, отвечает невпопад и вдруг — в углу — говорит матери:

— Уйдемте, мамаша, на богомолье! Все равно тут жить нельзя уж...

— Разграбят все без нас...

— Ах, что там! Все едино... Это — может — и лучше даже...

Он торопит мать, внушая ей страх, что он сошел с ума, она подчиняется его желанию и тайно собирает его в путь. В доме уже все примирились, все веселы, мечтают о завтрашнем веселье, и монашенка рассказывает инженеру о том, что хороша дорога из Рязани в Курск.

Незаметно Николай с матерью уходят; последние их слова:

— Эх, часы забыл я взять...

— Зачем, Никола? Можно и по солнышку.

— Ну, будем жить по солнышку... все едино!

* * *

Здесь многое подсказано и даны слова, но — на это не нужно обращать внимания, это не должно вас обязывать к чему-либо. И сама тема, и характеры могут быть изменены неузнаваемо, в процессе развития их актерами. Все это я даю, как площадь, на которой коллективными усилиями может быть построено любое здание.

Важно одно — оживить, привести в движение нетронутый слой тех личных впечатлений бытия, который лежит в душе каждого и обычно изгнивает бесплодно или формируется чужими словами, в чужие формы, подсказанные книжкой, красноречием товарища, влиянием любимой женщины.

М. Горький

Журнал «Октябрь», кн. 6,
1936.

О «КАРАМАЗОВЩИНЕ»

После «Братьев Карамазовых» Художественный театр инсценирует «Бесов» — произведение еще более садическое и болезненное. Русское общество имеет основание ждать, что однажды г. Немирович-Данченко поставит на сцене лучшего театра Европы «Сад пыток» Мирбо, — почему бы не показать в лицах картины из этой книги? Садизм китайцев патологически интересен для специалиста, наверно, не менее, чем русский садизм.

Не будем говорить о том, что еще недавно «Бесы» считались пасквилом и что произведение это ставилось многими из лучших людей России в один ряд с такими тенденциозными книгами, каковы «Марево» Ключникова, «Панургово стадо» Вс. Крестовского и прочие темные пятна злорадного человеконенавистничества на светлом фоне русской литературы.

Очевидно, г. Немирович знает, что есть публика, которой забавно будет видеть неумную карикатуру на Тургенева в годовщину тринадцатилетия его смерти и приятно посмотреть на таких дьяволов от революции, каков Петр Верховенский, или на таких «мерзавцев своей жизни», каковы Липугины и Лебядкины; ведь, глядя на них, очень легко и удобно забыть, что есть люди честные, бескорыстные, а, несомненно, что ныне многие нуждаются в этом забвении, и вот Художественный театр послужит этой нужде, — поможет дремлющей совести общества заснуть крепче.

Но оставим в стороне вопросы совести, а клевету и злые карикатуры сотрет история; — станем говорить о социальной пользе инсценировки «Бесов».

Меня интересует вопрос: думает ли русское общество, что изображение на сцене событий и лиц, описанных в романе «Бесы», нужно и полезно в интересах социальной педагогики?

Неоспоримо и несомненно: Достоевский — гений, но — это злой гений наш. Он изумительно глубоко почувствовал, понял и с наслаждением изобразил две болезни, воспитанные в русском человеке его уродливой историей, тяжелой и обидной жизнью: садическую жестокость во всем разочарованного нигилиста и — противоположность ее — мазохизм существа забитого, запуганного, способного наслаждаться своим страданием, не без злорадства, однако, рисуясь им пред всеми и пред самим собою. Был нещадно бит, чем и хвастается.

Главный и наиболее тонко понятый Достоевским человек — Федор Карамазов, бесчисленно — и частично и в целом — повторенный во всех романах «жесточкого таланта». Это — несомненно русская душа, бесформенная и пестрая, одновременно трусливая и дерзкая, а прежде всего — болезненно-злая; душа Ивана Грозного, Салтычихи, помещика, который травил детей собаками,

мужика, избивающего насмерть беременную жену, душа того мещанина, который изнасиловал свою невесту и тут же отдал ее насиловать толпе хулиганов. Очень искаженная душа, и любоваться в ней нечем.

Может быть, она ищет некий стержень, — прочное основание, которое укрепило бы, кристаллизовало, оформило ее, и потому бунтует, все разрушая, все грязня. Но грязью, мучительством, кровью не залечить своей раны, и пока эта безумная душа ищет себе стержня или наказания, — сколько она, — попутно в монастырь или на каторгу, — прольет в мир гнилого яда, сколько отравит детей и юношества!

Достоевский — сам великий мучитель и человек больной совести — любил писать именно эту темную, спутанную, противную душу. Но все мы хорошо чувствуем, что Федор Карамазов, «человек из подполья», Фома Опискин, Петр Верховенский, Свидригайлов — еще не все, что нажито нами; ведь в нас горит не одно звериное и жульническое! — Достоевский же видел только эти черты, а, желая изобразить нечто иное, показывал нам «Идиота» или Алешу Карамазова, превращая садизм — в мазохизм, «карамазовщину» — в «каратаевщину». Платон Каратаев — как и Федор Карамазов — живые, по сей день живущие вокруг нас люди. Но возможно ли существование народа, который делится на анархистов-сладострастников и на полумертвых фаталистов?

Очевидно, что не эти два характера создали, и хотя медленно, — а все-таки развивают культуру России.

Почему же внимание общества пытаются остановить именно на этих болезненных явлениях нашей национальной психики, на этих ее уродствах? Их необходимо побороть, от них нужно лечиться, необходимо создать здоровую атмосферу, в которой эти болезни не могли бы иметь места.

А у нас показывают гнойные язвы, омертвевшие тела, заставляя думать, что мы живем среди мертвых душ и живых трупов.

Никто не станет отрицать, что на Русь снова надвигаются тучи, обещающие великие бури и грозы, снова наступают тяжелые дни, требуя дружного единения умов и воли, крайнего напряжения всех здоровых сил нашей страны, — время ли теперь любоваться ее уродствами! Ведь они заражают, внушая отвращение к жизни, к человеку, и — кто знает? — не влияла ли инсценировка Карамазовых на рост самоубийств в Москве?

Несомненно также, что русское общество, — пережив слишком много потрясающих сердце драм, — утомлено, разочаровано, апатично. Температура нашего отношения к действительности, к запросам жизни — сильно понижена.

Среди условий, понижающих ее, не малую роль сыграла пропаганда социального пессимизма и возвращение к так называемым «высшим запросам духа», которые у нас, на Руси, ничего не внося в этику, не улучшая наших отношений друг к другу, являются только красноречием, отвлекающим от живого дела. Возникновение этих отрывков прошлого объясняется тем, что Русь, к сожалению, больше чем другие, жила под гнетом церковного и богословского воспитания. Вот почему Гоголь только тогда здоров и деятелен, когда его волю и воображение направляет европеец-Пушкин, человек, знающий прошлое своей страны, но не отравленный им.

Пред нами огромная работа внутренней реорганизации не только в социально-политическом смысле, но и в психологическом. Мы должны тщательно пересмотреть все, что унаследовано нами из хаотического прошлого, и, выбрав ценное, полезное, бесценное и вредное отбросить, сдать в архив истории. Нам больше, чем кому-либо, необходимы духовное здоровье, бодрость, вера в творческие силы разума и воли.

Мы живем в стране с пестрым населением в 170 миллионов людей, говорящих на полусотне языков и наречий; наш нищий народ выпивает водки почти на миллиард ежегодно и — пьет все больше.

Не здесь ли один из источников все растущего хулиганства, которое — в существе своем — та же «карамазовщина»?

Пора подумать, как отразится это озеро яда на здоровье будущих поколений, не усилит ли дикое пьянство — темную жестокость нашей жизни, садизм деяний и слов, нашу дряблость, наше печальное невнимание к жизни мира, к судьбе своей страны и друг к другу?

И вот, в интересах духовного оздоровления, необходимо — как мне кажется — определить социально-воспитательное значение тех идей, которые Художественный театр предполагает показать нам в образах. Нужно ли это увечное представление? Я уверен, что — нет.

Это «представление» — затея сомнительная эстетически и безусловно вредная социально.

Рабски следуя за Художественным театром, театр Незлобина инсценирует «Идиота», тут тоже есть чем полюбоваться, например: агонией туберкулезного Ишполита, эпилепсией князя Мышкина, жестокостью Рогожина, истерией Настасьи Филипповны и прочими поучительными картинами всяческих болезней тела и духа. Не надо забывать, что на сцене театра не так ясны мысли автора, как жесты, и что роман Достоевского, оголенный купюрами, примет характер сплошной нервной судороги.

Я предлагаю всем духовно здоровым людям, всем, кому ясна необходимость оздоровления русской жизни, — протестовать против постановки произведений Достоевского на подмостках театров.

М. Горький

*«Русское слово», № 219,
22 сентября 1913 г.*

ЕЩЕ О «КАРАМАЗОВЩИНЕ»

Мой призыв к протесту против изображения «Бесов» и вообще романов Достоевского на сцене вызвал единодушный отклик со стороны гг. литераторов, более или менее резко выразивших порицание мне. Один из сторонников Достоевского, г. Горнфельд, указал даже, что:

«Противники Горького перегнули палку в противоположную сторону; появились уже гаденькие слова о какой-то творимой им цензуре».

Слова, действительно, лишние и, на мой взгляд, весьма постыдные для тех, кто их придумал.

Но суть дела не в отношении ко мне лично того или другого лица, — это никому не интересно; суть в том, что все высказавшиеся против меня отрицают за обществом его право протестовать против тенденций и явлений, враждебных росту человечности в обществе.

Мнения, высказанные литераторами, слагаются предо мною так:

— Хотя Достоевский и реакционер, хотя он является одним из основоположников «зоологического национализма», который ныне душит нас; хотя он «хулигатель Грановского, Белинского и враг вообще — Запада», трудами и духом которого мы живем по сей день; хотя он — ярый шовинист, антисемит, проповедник терпения и покорности, — но при всем этом его художественный талант так велик, что покрывает все его прегрешения против справедливости, выработанной лучшими вождями человечества с таким мучительным трудом. И посему общество лишается права протеста против тенденций Достоевского, да и вообще против всякого художника, какова бы ни была его проповедь. Однако, когда в 1907 году театр Суворина поставил на сцене «Бесов», общество, в лице прогрессивной печати, протестовало против этой инсценировки, справедливо определив ее, как прием политической борьбы.

Почему же то, что во грех Суворину, Немировичу-Данченко во спасение? Почему общество может протестовать против ничтожной пьески «Контрабандисты», а против сильного и злого романа «Бесы» не может?

Почему ваш, господа, коллективный протест против моего мнения — не цензура, а мой призыв к протесту — призыв к цензуре?

Прошу понять, что я не себя защищаю, — я просто указываю, что общество имеет право протеста против проповеди того или иного художника, — имеет это право и пользовалось им.

Ваше отношение к вопросу мне неясно.

* * *

Возражения, брошенные мне, брошены под заголовком: «Горький против Достоевского», причем один литератор приписал мне намерения крайне свирепые. Он говорит, что если бы я был министром, то сжег бы Достоевского. Министром я не надеюсь быть, но все-таки считаю долгом моим заранее успокоить взволнованного писателя: если и буду, то не сожгу. Не сожгу, ибо русскую литературу люблю и ценю не менее почтенного литератора. Он очень громогласно объявил городу и миру о своем безграничном свободолюбии, но каждый раз, когда я слышу такие объявления, мне хочется спросить объявителя:

— А вы от чего желаете освободиться? Не от всех ли обязанностей человека и гражданина?

Ибо русское понимание «последней свободы» почти всегда скрывает за собою стремление от деяния к созерцанию, от культуры — к дикости и варварству.

Горький не против Достоевского, а против того, чтобы романы Достоевского ставились на сцене.

Я убежден, что одно дело — читать книги Достоевского, другое — видеть образы его на сцене, да еще в таком талантливом исполнении, как это умеют показать артисты Художественного театра.

В книгах для внимательного читателя ясны и реакционные тенденции Достоевского, и все его противоречия, все те страшные натяжки, которых никому другому не простыли бы.

Если тринадцатилетний мальчик Красавин говорит, что — «глубоко постыдная черта, когда человек всем лезет на шею от радости», читатель вправе усомниться в бытии такого мальчика. Если мальчик заявляет: «я их бью, а они меня обожают», и характеризует товарища: «предался мне рабски, исполняет малейшие мои повеления, слушает меня, как бога», — читатель видит, что это — не мальчик, а Тамерлан или, по меньшей мере, околоточный надзиратель.

Когда четырнадцатилетняя девочка говорит: «я хочу, чтоб меня кто-нибудь истерзал», «хочу зажечь дом», «хочу себя разрушить», «убью кого-нибудь», — читатель видит, что это правдоподобно, хотя и болезненно.

Но когда девочка эта рассказывает, как «жид четырехлетнему мальчику сначала все пальчики обрезал на обеих ручках, а потом распял на стене гвоздями», и добавляет: «Это хорошо. Я иногда думаю, что сама распяла. Он висит и стонет, а я сяду против него и буду ананасный компот есть», — здесь читатель видит, что девочка оклеветала: она не говорила, не могла сказать такой отвратительной гнусности. Тут, на горе наше, есть правда, но это — правда Салтычихи, Аракчеева, тюремных смотрителей, а не правда четырнадцатилетней девочки.

И когда на вопрос этой оклеветанной девочки: «Правда ли, что жида на пасху детей крадут и режут?» — благочестивый Алеша Карамазов отвечает:

«Не знаю», — читатель понимает, что Алеша не мог так ответить; Алеша не может «не знать»; он, — таков, каким написан, — просто не верит в эту позорную легенду, органически не может верить в нее, хотя и Карамазов.

Если же читателю будет доказано, что Алеша в юности действительно «не знал», пьют ли евреи кровь христиан, — тогда читатель скажет, что Алеша — вовсе не «скромный герой», как его рекомендовал автор, а весьма заметная величина, жив до сего дня и подвизается на поприще цинизма под псевдонимом: В. Розанов.

Всматриваясь в словоблудие Ивана Карамазова, читатель видит, что это — Обломов, принявший нигилизм ради удобств плоти и по лени, и что его «неприятие мира» — просто словесный бунт лентяя, а его утверждение, что человек — «дикое и злое животное», — дрянные слова злого человека.

Читатель видит также, что Иваново трактирное рассуждение «о ребеночке» — величайшая ложь и противное лицемерие, тотчас же обнаженное самим нигилистом в словах:

«Я никогда не мог понять, как можно любить своих ближних».

Ближний — это и есть ребенок, человек, который завтра унаследует после нас все доброе и злое, совершенное нами на земле, а если Иван не понимает, как можно любить его, — значит все, что он говорит о жалости к «ребеночку», — сентиментальная ложь.

«Весь мир познания не стоит слезок ребеночка», — говорит нигилист, но читатель знает, что это — тоже ложь. Познание есть деяние, направленное к уничтожению горьких слез и мучений человека, стремление к победе над страшным горем русской земли. Вообще, читая книги Достоевского, читатель может корректировать мысли его героев, отчего они значительно выигрывают в красоте, глубине и в человечности.

Когда же человеку показывают образы Достоевского со сцены, да еще в исключительно талантливом исполнении, — игра артистов, усиливая талант Достоевского, придает его образам особенную значительность и большую законченность.

Сцена переносит зрителя из области мысли, свободно допускающей спор, в область внушения, гипноза, в темную область эмоций и чувств, да еще особенных, «карамазовских», злорадно подчеркнутых и сгущенных, — на сцене зритель видит человека, созданного Достоевским по образу и подобию «дикого и злого животного».

Но человек не таков — я знаю.

И вот, находя, что вся деятельность Достоевского-художника является гениальным обобщением отрицательных признаков и свойств национального русского характера, я уверен, что образы его на сцене театра, подчеркнутые игрою артистов, приобретают убедительность и завершенность большую, чем на страницах книг.

Я считаю это социально вредным, ибо человек — не «дикое и злое животное» и он гораздо проще, милее, чем его выдумывают российские мудрецы.

А протест общества против того или иного литератора одинаково полезен как для общества, которому пора сознать свои силы и свое право борьбы против всего, что ему враждебно, так и для личности.

Тот, кто достаточно силен верой в себя и в жизненность своих идей, перешагнет через все сопротивления, и общество душу его не умертвит.

* * *

Один из свободолобивых литераторов, высмеивая мое мнение, между прочим, восклицает:

«Нет, вредной литературы не существует. Чем гениальнее произведение, тем больше его благотворное влияние, даже если гений и заблуждается».

Гениальные книги крайне редки, как это всем известно. Мы живем во дни великой бедности духовной, во дни печального разброда сил; наша текущая литература, усиленно отражая процесс дробления русской души, не позволяет надеяться на то, что художник-гений уже скоро явится среди нас. А «вредная» литература, несомненно, существует, — автор приведенных выше строк сам неоднократно указывал на нее. Несомненно, что он не признает полезной повесть, в которой проповедуется, например, педерастия или сладостно описываются иные извращения полового чувства. Наверное, он не признает полезной книгу, в которой «художественно» восхвалялось бы предательство или гениально защищалась необходимость поголовного истребления турок.

Киплинг очень талантлив, но индусы не могут не признать вредной его проповедь империализма, и весьма многие англичане согласны в этом с ними.

«Вредной» литературы очень много, и у нее есть своя заслуга, — как прыщ указывает, что кожа грязна, так и эта литература свидетельствует о нечистоплотности души.

Что заставило меня говорить на эту тему? Вот что: я знаю хрупкость русского характера, знаю жалостную шаткость русской души и склонность ее, замученной, усталой и отчаявшейся, ко всякого рода заразам. Прочитайте внимательно анкету «Вестника воспитания», прислушайтесь к голосам современной молодежи, — нехорошо на Руси, господа!

Не Ставрогиных надобно ей показывать теперь, а что-то другое. Необходимо проповедь бодрости, необходимо духовное здоровье, деяние, а не созерцание, необходим возврат к источнику энергии — к демократии, к народу, к общественности и науке.

Довольно уже самооплеваний, заменяющих у нас самокритику; довольно взаимных заушений, бестолкового анархизма и всяких судорог.

И Достоевский велик, и Толстой гениален, и все вы, господа, если вам угодно, талантливы, умны, но Русь и народ ее — значительнее, дороже Толстого, Достоевского и даже Пушкина, не говоря о всех нас.

Наша замученная страна переживает время глубоко трагическое, и хотя снова наблюдается «подъем настроения», но этот подъем требует организующих идей и сил больше и более мощных, чем требовал назад тому восемь лет.

М. Горький

«Русское слово», № 248,
27 октября 1913 г.

ДВА ПИСЬМА РОМЭН РОЛЛАНУ

Петроград, конец декабря 1916 года.

Дорогой и глубоко уважаемый товарищ Ромэн Роллан!

Очень прошу Вас написать биографию Бетховена, приуроченную для детей. Одновременно я обращаюсь к Г. Уэллеу с просьбой дать биографию Эдисона; Фритиоф Нансен даст «Жизнь Христофора Колумба»; я — «Жизнь Гарибальди»; еврейский поэт Бялик — «Жизнь Моисея» и т. д... С помощью лучших современных писателей я хотел бы создать целый ряд книг для детей, содержащих биографии великих людей всего мира. Все эти книги будут изданы мной самим.

Вы знаете, что никто так не нуждается в нашем внимании в эти дни, как дети. Жалкое наследство оставим мы, взрослые, нашим детям, покидая этот мир, невеселую жизнь мы им завещаем. Эта глупая война — яркое свидетельство нашей моральной слабости, упадка культуры. Напомним же нашим детям, что люди не всегда были так слабы и дурны, как — увы — мы теперь. Напомним им, что у всех народов были, и сейчас еще есть, великие люди, благородные сердца. Именно сейчас необходимо это сделать, в эти дни зверства и торжествующего скотства. Горячо прошу Вас, дорогой Ромэн Роллан, написать эту «Биографию Бетховена», так как я уверен, что никто не напишет ее лучше Вас...

Я усердно читал все Ваши статьи, вышедшие за время войны, и хочу выразить Вам глубочайшее уважение и любовь, какие они мне внушили. Вы один из немногих, чья душа осталась непомятой безумием этой войны, и величайшая радость — сознавать, что Вы сохранили в своем благородном сердце лучшие принципы человечества. Позвольте мне отсюда пожать Вам руку, дорогой товарищ...

Максим Горький

Петроград, 18—21 марта 1917 года.

Спешу Вам ответить, дорогой Ромэн Роллан. Книга о Бетховене предназначена для подрастающей молодежи (13—18 лет). Это должна быть беспристрастная и интересная повесть жизни гения, эволюции его души, главнейших событий его жизни, преодоленных им страданий и достигнутой славы. Было бы желательно знать все, что только возможно о детских годах Бетховена. Наша цель — внушить молодежи любовь и веру в жизнь. Мы хотим научить людей

героизму. Нужно, чтобы человек понял, что он творец и господин мира, что на нем лежит ответственность за все несчастья на земле и ему же принадлежит слава за все доброе, что есть в жизни. Нужно помочь человеку порвать цепь индивидуализма и национализма. Пропаганда всемирного союза между людьми поистине необходима.

Ваша идея описать жизнь Сократа меня очень радует; пожалуйста, осуществите ее. Вы изобразите Сократа на фоне античной жизни Афин, не так ли?

Ваши замечания, столь тонкие, по поводу книги о Моисее согласуются во всем с моей точкой зрения на роль религиозного фанатизма в жизни, которую он дезорганизует. Но я беру Моисея исключительно как социального реформатора, и для биографии его нужно взять тоже только с этой стороны. Я подумал было о Жанне Д'Арк, но боюсь, чтоб эта тема не заставила нас говорить о «мистической душе народа» и прочих вещах, которых я не понимаю и считаю очень вредными для нас, русских.

Другое дело, жизнь Франциска Ассизского... Если б автор этой книги имел целью показать глубокую разницу между Франциском Ассизским и святыми Востока, русскими святыми, это было бы очень хорошо и полезно. Восток пессимистичен, пассивен, русские святые не любят жизни, они ее отрицают и проклинают. Франциск — религиозный эпикуреец, он эллин, он любит бога, как свое создание, как плод своей души. Он полон любви к жизни и не чувствует унижительного страха перед богом. Русский — это человек, не умеющий жить, но умеющий умирать... Боюсь, что Россия восточнее самого Китая. Слишком уж в нас много мистицизма... Вообще необходимо внушать людям любовь к действию, будить в них уважение к уму, к человеку, к жизни.

Благодарю, искренно благодарю Вас за Ваше дружеское письмо. Большое утешение знать, что где-то, далеко, есть человек, душа которого болит той же болью, что и твоя, любит то же, что дорого и тебе. Так хорошо знать это в дни насилия и безумия... Жму Вам руку, дорогой друг.

Максим Горький

П. С. События в России задержали это письмо. Поздравим друг друга, Ромэн Роллан, поздравим от всего сердца.

*Р. Роллан, Предшественники
(перевод Н. Г. Михайловой, под
редакцией А. Н. Горлина, Гиз,
Л., 1924, стр. 55 — 56).*

ОТЗЫВЫ О ПЬЕСАХ, ПРЕДСТАВЛЕННЫХ НА КОНКУРС МЕЛОДРАМЫ В 1919 ГОДУ

[1.] Девиз: «Acta est fabula»:
Беспомощно, бесталанно.
Тема Мицкевича.

Неслыханное дело:
Убила пани пана.
Убив его, зарыла
В лесочке, где поляна:

Ничего — ни действия, ни характеров. Всюду примитивизм бездарности.

[2.] «Анна». Без девиза.

Эскиз крестьянской пьесы, сделанный неумело, лишенный характеров и действия.

[3.] «Апостолы свободы».

Бытовая пьеса, скучная, крайне запутанного содержания, насыщена дешёвенькими поучениями, к сцене — не приспособлена. Отношение к «апостолам» отрицательное. Один апостол — еврей, другой — русский, но пьяница.

[4.] Девиз: «Арап Петра Великого».

Написано по роману Дюма «Ожерелье королевы» и, в сущности, даже не написано, а — списано. Очень плохо и грубо. Отношение к гр. Калиостро — шаблонное, как к мелкому мошеннику.

Мелодрамы — нет, типичная «переделка».

[5.] Девиз: «Вперед, всегда вперед».

Бытовая пьеса, написана тускло, в старонароднических тонах. Крепостное право, барин продал девку приятелю, обещав сначала ее отдать замуж за своего крепостного. Девка утопилась, парня сдали в солдаты, а добродетельная дочь помещика ушла от него.

Все очень скучно.

Ни к селу, ни к городу — арест учительницы, якобы читавшей запрещенные книги. Автору неизвестно, что при крепостном праве в деревенских школах учительниц еще не было.

[6.] Девиз: «Да будет свет».

Пьеса сугубо коммунистическая, но литературно малограмотная и zelo скучная.

Герой — председатель ЧК, зять попа, каторжанин — разоблачает мощи святого [неразборч.]. Поп, намазав ясу фосфором, соблазняет народ на восстание против советской власти. Комиссар — бывший земгусар, жулик и предатель — получает пулю в затылок из револьвера некоего чрезвычайника. Дочь попа — каторжанка — жалеет отца, но любит чрезвычайно мужа и ре-

волюцию, понимая ее как разоблачение мощей. Масса красногазетной словесности. Действия — нет.

[7.] Девиз: «Да здравствует жизнь».

Драмы — нет, хотя имеется рабочий, умирающий от туберкулеза и очень сознательный, а также его жена, курсистка Вжек, доктора, профессора и прочее. Все они говорят необыкновенно многословно и на самые высокие темы. Благородно и скучно до тошноты.

[8.] Девиз: «Да явится солнце».

Бытовые сцены из сибирской жизни с арестантами, тюрьмой, пьяным приставом и т. д. Краски сильно сгущены, но автор, видимо, талантлив, хотя и написал лубок. Наташа — единственная женщина пьесы — пассивная страдалница — не удалась, без лица, без характера.

Это вне конкурса, ибо форме мелодрамы не отвечает, но следует предложить автору внести некоторые исправления, после чего пьеса может явиться на сцене театра.

[9.] «Королева». Девиз: «Живому — с живыми дорогам».

Вещица слабая. Королевы — нет, характеров — нет, звучных слов — нет. Таланта — тоже нет.

[10.] Девиз: «Жизнь для жизни».

Бытовая пьеса. Крепостное право, помещик-деспот, самодур, занимается разбоем, угнетает дочь, приемыша, крестьян, а — особенно читателя.

Дочь — дура, приемыш — дурак, помещик — тоже.

Действия — нет, смысла — нет, таланта — тоже нет, одно угнетение.

[11.] Девиз из «Гамлета».

Нечто вроде оперетки, множество стихов, весьма плохого качества. Фабула: некто создал проект моста новой конструкции, другой некто из зависти испортил проект. Когда по мосту пустили пробный поезд — он провалился. Автор проекта ищет своего врага, находит и торжествует. На сцене: строение железной дороги, крушение поезда и различные люди читают стихи, одинаково плохие.

[12.] Девиз: «Как волка ни корми».

Не мелодрама. Шито белыми нитками, но не без некоторой ловкости. Шаблонно и театрально — бытовая вещица с тенденцией на тему о законе наследственности. Грубо.

Нянька — лишняя и отвратительно написана.

Хулиган Марко — нарочито груб, но не ярок; сделан неумело. В общем — плохая вещь, убийственно провинциальная и вредная несвоевременностью своих суждений о гнилости и распаде общества.

[13.] Девиз: «Как Клещ «На дне»».

Написано грубо, неумело, но не без таланта. К мелодраме не имеет никакого отношения; первые три акта — типичная бытовая пьеса, четвертый — плохая выдумка. На сцене — невозможна, ибо дает пищу антисемитским настроениям и суждениям. Еврейский публичный дом. В пьесе ни одного русского и ничего русского, кроме полиции, да и то безмолвной.

[14.] Девиз: «Книга бытия».

Действие — в раю. Адам, Ева, Господь, Каин, Авель, Сатана по учебнику Священной истории ветхого завета. Потом автор спускается на землю и делает Адама русским мужиком. Устраивает революцию с бездарнейшим участием в ней Адама, Каина, Авеля и Чорта, играющего роль возбудителя дурных чувств. Затем Адам засыпает на некоторое время, а просыпается уже в социалистическом земном рае, отчасти сохранив инстинкты мужичка-собственника. Автор назвал сию канитель «лубочной мелодрамой». Очень бесталанно.

[15.] «Красная правда». Девиз: «Бытие определяет форму сознания».

На разведку в село является белогвардеец — полковник. Деревенские парни не отличают дружеской пирушки от свадьбы. Полковник ходит на разведку в калошах. Деревенский парень «выражается»: «У меня горит мозг».

Не мелодрама, а бытовая агитационная пьеса на современную тему. Автор — не без таланта. Пьеса — если ее ставить — требует значительных сокращений, исправлений. Есть характеры — напр., Ипат, Катя.

Генерал — невозможен, поп, кулаки — шаблонны.

[16.] Девиз: «Крепка, яко смерть...»

Коммунистическая пьеса с битвой, бомбами, стачками и т. д. Архимиллионер Голдман, его горбатый сын — диктатор, подкупленные вожди рабочих — правые социалисты, конечно. Один из рабочих мечтает об организации всемирной чрезвычайки. Языка — нет, характеров — тоже. Сценически — невозможна: все время на сцене две декорации, два действия, одно — у буржуев, другое — у рабочих. Бесчисленное количество фантастических трансформаций. Таланта — нет, но есть смелость публициста.

[17.] «Майме». Девиз: «Восходящее солнце».

Автор наградил индейцев индусскими богами. Талантом пьеса не блещет, для взрослых — не годится, наивна чересчур, но из нее можно сделать интересный спектакль для детей.

[18.] «Мелодия», она же «Шире дорогу».

Вещь совершенно безграмотная во всех отношениях.

[19.] Девиз: «Мысль изреченная есть ложь».

Бытовая пьеса со студентами, Гаудеамус'ом, философией, невинно страдающими девицами и мамашей, которая плачет в каждом акте.

Бесталанно, малограмотно и претенциозно. Нет знания сцены.

[20.] Девиз: «Нужны не мученики нам смиренья».

Вещь совершенно безграмотная, бездейственная, написана плохими стихами, однако рифмованными. Очень глупо.

[21.] Девиз: «Попытка — не пытка».

Бытовая пьеса обличительного характера. Эпоха — 15-й год. Бездарна и малограмотна.

[22.] Девиз: «Свирель».

Бытовая пьеса, написана неумело, малограмотно.

[23.] Девиз: «Сила и воля».

Бытовая, обличительная пьеса с бакиром-злодеем, талантливым скульптором, идеальной девицей, кафе-шантаном, цыганами и прочими. Всего больше в пьесе — глупости. Автор совершенно бездарен, о современном театре не имеет никакого представления.

Длиннейшие монологи. Девица, проткнувшая себе сердце в конце 3-го акта, живет и говорит пошлости весь 4-й акт.

[24.] Девиз: «Смело вперед к солнцу свободы».

Чепуха. Безграмотно. Чистейший и скучный быт.

[25.] «Старый лев».

Вещица юношеская, подражательная, с претензиями на утонченность. Явное влияние Габриэля д'Аннунцио, Л. Андреева и вообще — книги. Личное творчество — незаметно. Язык бесцветен, сценически — беспомощно.

[26.] Девиз: «Страсть слепее солнца».

Вещь нравоучительная и скучная. Все герои — рыдают. Изобилие монологов и дешевеньких поучений. Сплошной городской быт с водкой и скверненькой философией провинциальной фабрикации. Женщины честные — страдают чахоткой, бесчестные — раскисаются в поведении своем, что одинаково скучно.

Мужчины — честные и подлецы — однообразно глупы, что не естественно.

Автор не знаком с условиями сцены, не имеет понятия о мелодраме.

[27.] Девиз: «Твои цветы останутся...»

Действие происходит «на заре человеческого сознания» — так определяет автор эпоху драмы. Однако в ней действуют — плохими стихами — сенешали, рыцари, менестрели и прочие фигуры средневековья, уже знакомые с гуманизмом, а также весьма яростные гонители свободы религиозной мысли. В числе действующих лиц — Смерть, она тоже говорит плохими стихами.

Детски беспомощная и книжная вещь.

[28.] Девиз: «Терпенье и труд».

Пьеса из предреволюционной эпохи. Солдаты, идеальные сестры милосердия, идеальный еврей и все вообще идеально. На сцене — военный суд и сражение! Много выстрелов, талант замечен в меньшей степени.

[29.] Девиз: «Только одно вечно и неизменно...»

Историческая пьеса из эпохи Грозного в духе Аверкиева, с боярами, гусярами, мамками и стихами, но — без таланта и знания эпохи.

[30.]

Бытовая пьеса. Публичный дом. Проститутка и ее невинная подруга, которую она продает распутным купцам за 200 рублей. Благородный студент, очень глупый. Невинная девица стала проституткой, но это ее не удовлетворяет, и она прыгает в воду, где и утонула на глазах студента, он же, очевидно, и автор.

Определенно бездарно.

«М. Горький. Материалы и исследования», I, Ленинград, 1934, стр. 102.

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ В ИНСЦЕНИРОВКАХ ДЛЯ ТЕАТРА И КАРТИНАХ ДЛЯ КИНЕМАТОГРАФА

Следует начать с пантомимы, которая давала бы возможно ясное представление о жизни первобытных людей, и так, чтобы на фоне быта зрителю стал понятен процесс овеществления и олицетворения впечатлений — фетишизм и анимизм. Нужно провести двуногих животных сквозь все доступные их чувствам потрясения и показать, что заставило их создать вокруг себя и над собою мир добрых и злых божеств. Рядом с этим должен идти процесс систематизации наблюдений — работа практической мысли, которая — впоследствии — становится научной. Здесь можно дать изобретение колеса: дети бросают камни, круглый камень катится быстрее и дальше, взрослые уже раньше наблюдали, что все круглые предметы более способны к движению, чем предметы иных форм. Изобретение светильни и светильника: свежуха в темноте тушу убитого животного и воткнув в нее зажженную ветвь, человек замечает, что растительный жир усиливает горение.

Затем:

Миф о Прометее

Конечно, в примитивных формах — по Гезиоду и Эсхилу, так, чтоб ясна была основная идея — мысль человека, испытующая всеведение Зевса. Месть Зевса, приковавшего мысль к земле. Рассказ Прометея Океанидам о его благодеяниях людям и его пророчество о низложении Зевса. Немножко использовать Лукиана.

Сценическое изображение различных культов: культ Ваала, Озириса - Изиды, Астарты, Друидов, Диониса, персидских магов, элевзинские празднества и т. д.

За сим:

Олимп

Можно дать фрагменты из V песни «Илиады», Лукиана, из «Теогонии» Гезиода и т. д.

Сатурналии, Розарии и прочие празднества религиозно-бытового характера.

Идиллия Теокрита

Лирические сцены.

Дать несколько картин исторического жанра, напр.

Въезд Гелиогабала в Рим

Триумф Цезаря — гальский, как самый великолепный, Пир у Нерона и т. д.

Этот ряд картин следует заключить инсценировкой некоторых эпизодов жизни Христа, обязательно дать

Нагорную проповедь

и в параллель ей:

Проповедь Будды в Бенфесе

Рядом с этой серией полагал бы вполне уместным дать несколько картин из истории Прометеевой — исследующей мысли; хорошо бы инсценировать один из диалогов Сократа, суд над ним, его смерть; показать Платона, излагающего Дионисию Младшему идеи своего образцового государства, Архимеда, Гиппократа и т. д.

Следует показать аганы и богослужение в катакомбах, а затем возникновение монашества, христианской аскезы и картину разрушения монахами языческого храма.

Ефесский собор

Никейский — VII Вселенский, культ св. девы Марии, — и, в своем месте, — умерщвление свободы религиозной жизни.

Византия, Иоанн Златоуст и [неразбор.] Евдоксия.

Картина быта германцев
англосаксов
франков

Гунны. Прием Атиллой послов Рима.

Быт арабов во «времена [неразбор.]». Эпизод из жизни Магомета.

Михаил III, роскошь Византии.

Быт норманнов по саге о Орритбофе.

Призвание варягов славянами.

Возвышение папской власти. Григорий VII и Генрих IV. Каносса.

Организация и нравы рыцарства.

Пир в замке рыцаря-феодала.

Проповедь Крестовых походов.

Цеховая жизнь.

Жизнь студенчества.

Духовенство.

Коронование Петrarки.

ОХОТА НА НОСОРОГА

Прежде всего от нас потребуют исторической точности, это — законное требование, мы должны считаться с ним.

Не слишком ли крупное и сильное животное взято?

Для того, чтобы применить этот способ ловли зверей — яму, нужно было видеть однажды зверя в яме. Тремограст должен сказать: я видел зверя в земле в яме.

Убить носорога — трудно, как убит он — забросан камнями? Или? Орудия охоты — какие, кроме камней?

Слишком много глаголов, а обилие их указывает на разнообразие жизнедеятельности.

Некоторые понятия кажутся преждевременными. Напр., «Трусливый бьет женщину» — это уж нечто рыцарское, очень позднее.

Женщины были и очень храбрые люди, герои.

«Не бог — боится» — чувство страха было свойственно даже богам позднейшего времени. Вообще бог в этой сцене — едва ли на месте, ибо — это — вероятно — еще эпоха фетишизма, когда богов не наделяли такими чувствами, как страх, радость, печаль и т. д.

Много кишек.

Горе.

Пар.

Уменьшительное — корешки — все это очень сомнительно.

*«М. Горький. Материалы и исследования»,
I, Ленинград, 1934 г., стр. 105.*

ТРУДНЫЙ ВОПРОС

Какой театр наиболее сердечно ответил бы духу времени — преобладающему настроению людей, социально чутких, искренно желающих обновления человека?

Известно, что почти на каждый сложный вопрос можно дать не мало ответов, из которых только один явится приблизительно и временно верным.

Я дерзаю считать приблизительно верным такой ответ: в наше время необходим театр героический, театр, который поставил бы целью своей идеализацию личности, возрождал бы романтизм, поэтически раскрашивал бы человека.

Этот вывод слагается из таких посылок: гром и вихрь революции разбудил в душах людей, которые жили в угнетении и обиде, все темное и злое, что было накоплено ими в тайниках сердца. На поверхность жизни хлынул сокрушающий поток чувств давней ненависти, торжествующей мести, зависти и жадности — инстинктов, воспитанных веками. Эти чувства опьянили людей страстной жаждой разрушения всех начал, которые, раньше сдерживая и угнетая человека-зверя, служили почти неодолимой помехой росту в человеке человечности.

Вскрылись и потекли кровавым гноем все древние нарывы оскорбленной души; немой человек, которого слишком долго и крепко держали за горло, ныне рычит, ревет, как свободный зверь, угрюмо и радостно беснуется, но плохо верит в свою свободу и поэтому яростно кусает ближнего своего, столь же уродливо воспитанного историей, как сам он. Революция, по существу и смыслу своему, — явление исторически оправданное, особенно неизбежное у нас на Руси, — явление, цель которого — освежить страну, ввести в ее жизнь новые творческие силы, но пока революция — все еще процесс разрушения, все еще главенствует память о древних обидах, оскорблениях, идет борьба, и, увлекаясь ею, люди относятся к уничтожению друг друга, как к спорту, к убийству человека, точно к охоте на зверя.

В этом хаосе гневно торжествует зло прошлого, и хотя попытки создать новые формы быта — несомненны, однако, весьма возможно, обречены на неудачу, ибо для новых форм необходимо новое содержание, а его — нет.

Есть новые мысли, но нет новых чувств, и новые мысли бессильно, бескрыло бьются в мятели старых чувствований.

Раб свободен, но он — живет все теми же мелкими страстями, которые делали и делают жизнь противной.

И — самое главное — освобожденный раб все еще не чувствует себя свободным человеком, хозяином жизни, бесстрашным творцом нового; он признал

себя хозяином вещей мира, но чужд лучшим идеалам его. И не уверен в своей моральной победе, не понимает огромного значения того, что уже совершенно, хотя бы только физически.

Этому человеку необходимо показать другого, о котором он сам и все мы издавна мечтали, человека-героя, рыцарски самоотверженного, страстно влюбленного в свою идею — какова бы она ни была, — человека честного деяния, великого подвига.

Коллектив будет мертвым, бездушным телом, если он не создаст из плоти своей новую личность, которая приближалась бы к идеалу ценного, доброго, сильного, бесстрашного человека.

Необходимо научить людей любить, уважать истинно человеческое, и надо, чтобы они умели, наконец, гордиться собою.

Поэтому — *на сцене современного театра необходим герой в широком, истинном значении понятия, нужно показать людям существо идеальное, о котором весь мир издревле тоскует.*

— Это будет не живой человек, а схема, «рабочая гипотеза»?..

Возможно. Но здесь возникает другой вопрос, — вопрос о *творческой силе искусства*, искренние жрецы коего веруют, что искусство — выше действительности, независимо от нее.

Да будет по вере их!

М. Горький

Сборник «Дела и дни Большого
драматического театра», № 1,
сентябрь 1919 г.

ОТЗЫВ О ПЬЕСЕ «ПОМЕЩАННЫЙ»

Драматическая форма — самая трудная форма литературы. Начинающим писателям драма кажется легкой и удобной, потому что ее можно писать с первой до последней строки диалогом, т. е. разговором, не изображая бытовой обстановки, не описывая пейзажа, не поясняя описаниями душевной жизни героев.

Но — драма требует движения, активности героев, сильных чувств, быстрой переживаний, краткости и ясности слова. Если этого нет в ней — нет и драмы. А выразить все это чистым разговором — диалогом — чрезвычайно трудно и редко удается даже опытным писателям.

Можно сказать, что для драмы требуется, кроме таланта литературного, еще великое умение создавать столкновения желаний, намерений, умение разрешать их быстро, с неотразимой логикой, причем этой логикой руководит не произвол автора, а сила самих фактов, характеров, чувств.

Автор пьесы «Помещанный» не имеет представления о драме — это сразу видно по его характеристикам действующих лиц: характеры героев должны выясняться в действии, автору не нужно подсказывать их.

Если литература ставит себе целью поучение — она должна учить образами, фактами, вскрывать смысл жизни и противоречия ее путем сопоставления событий, столкновения основных чувств и характеров. Необходимо, чтобы неизбежное, обоснованное — для всех читателей и зрителей было ясно именно как неизбежное и обоснованное, а необоснованное, устранимое, как такое. Нужно уметь показать и заставить поверить, что этот человек — не мог поступить иначе, а этот — мог, но не поступил по мотивам корысти, жалости, по неразумению. Автор не рассуждает, а изображает.

Нашему автору все это незнакомо. Его герои слишком много рассуждают, причем материал рассуждений взят ими не прямо из жизни, а из брошюр.

Вообще — драмы нет.

Но из этого материала можно бы сделать недурной рассказ. Интересен Семен с его философией «чем проще, тем лучше», это азиатская философия, которая может привести к выводам и поступкам самым неожиданным.

Философия Григория «забыть на время всякое попечение о себе» — весьма опасна. Едва ли можно забыть о себе «на время». Или человек навсегда забудет о своем личном человеческом и, быстро измотав себя до опустошения, — погибнет; если же он ухитрится забыть о себе «на время», как это удалось некоторым интеллигентам, то через несколько времени он начинает горько проклинать дни своего подчинения социальным инстинктам, как делают многие интеллигенты. Григорий мог бы дать материал для отдельного рассказа.

«Помешанный» — фигура ходульная, напоминающая характеры, любимые старой народнической литературой и выдуманные ею.

Автору, если он одержим страстью к писательству, необходимо учиться, изучать русский народный и литературный язык. Он пишет «эронически» и вообще не очень тверд в грамматике.

Но у него есть хорошее чувство, смелость, ум и много интересных наблюдений над людьми.

Если он может, он должен отнестись к себе серьезно и попробовать писать маленькие рассказы из быта рабочих.

А писать нужно просто, как будто беседуя по душе с милейшим другом, с лучшим человеком, от которого ничего не хочется скрыть, который все поймет, все оценит с полуслова.

В простоте слова — самая великая мудрость, пословицы и песни всегда кратки, а ума и чувства вложено в них на целые книги.

«М. Горький, Материалы и исследования», I, 1934 г.

ПИСЬМО НЕИЗВЕСТНОМУ

Мне грустно говорить это, — я думаю, что пьеса не удалась. Почему?

Вы написали ее акварелью, а такие вещи необходимо писать жирными, масляными красками. Вы изображаете людей такими, каковы они в обманчивом освещении литературы — искусства, — и ваши люди — не те, о которых нам рассказывает история. Те были грубы, мускулисты, они редко мылись и говорили друг другу отвратительно откровенным языком деревенских парней. Так же они говорили и с дамами. Их облагородили и смягчили труверы. наших героев трудно представить одетыми в толстую кожу и железо — для этого они не достаточно сильны. Их жестокость так же наивна, как наивна была их вера в бога, которого они ощущали почти физически. И вообще это были люди почти исключительно физических ощущений — именно поэтому бог был для них язычески близок и страшен не более сюзерена, короля.

Труверы, рыцарские романы, романтики и — в наше время — Метерлинк показывают нам этих людей в ложном свете. Вы не нашли достаточно убедительных слов и образов, которые заставили бы меня поверить вам, как можно верить автору легенды о Тристане—Изольде или Метерлинку. Вы видите — я говорю не как реалист-«бытовик», а как человек, признающий за искусством его священное право убеждать меня во всем, в чем оно желает убедить.

Жанна у вас недостаточно ощутима. В ней нет пафоса, не показана та сила, которая влечет к ней, за нею. Она не настолько безумна, чтоб можно было поверить в святость ее чар, в ее силу. И в то же время она недостаточно сильна, «горласта», не убедительна физически. Средневековая мистика обладала крепкими кулаками. В пьесе для Жанны отведено слишком мало места.

Такой же де Рец, но еще более схематичен. Актерам нечего делать с этими ролями, актерам дано слишком мало материала. Очень жаль, что из королевы Марии вы тоже не сделали роли, а это могла бы быть очень красивая роль. Карл тоже смазан, — не за что схватиться актеру. Хороши Изаго и паж.

Перехожу к самой конструкции пьесы: первое действие все неудачно, на мой взгляд, а первая картина особенно неудачна, являясь сплошным монологом. В сравнении с этой картиной (не разобрано собственное имя. — *Ред.*) дано очень мало на всем дальнейшем протяжении пьесы.

Для зрителя будет не ясен переход между третьим—четвертым действиями, четвертое не закончено, оборвано, пятое как-то не нужно и слабо, нет театрального удара. И на протяжении всей пьесы слишком много эпизодических людей: Ла Ир, канонир Жақ, Кошон, стрелки и т. д. — все они делают очень много затруднений режиссеру, но едва ли нужны пьесе. В то же время Батард и Треймуиль недостаточно хорошо написаны, слишком сухи, историчны.

И вообще история у вас не в гармонии с литературой; первые персонажи слишком новолитературны, эпизодические фигуры, наоборот, взяты сухо и книжно.

Очень крепко чувствуется, что вы много работали над этой вещью, но — в общем — она оставляет впечатление перевода с французского.

Может быть, я отнесся слишком сурово? Что ж делать? Вы приучили меня ждать от вас чего-то значительного, и я уверенно жду. И — право же — моя уверенность не пошатнулась ни на одну линию оттого, что эта вещь мне кажется неудачной.

В сущности — это очень странно: вы смелый человек, вы взяли интересную тему, но — на этот раз — подошли к делу как-то не по-своему робко, не свободно. Читая, я, местами, досадовал.

А. П.

ПИСЬМО ПИАНИСТУ ДОБРОВЕЙНУ

Дорогой Добровейн!

Мне очень грустно, что вы уехали, и, вот, захотелось послать вслед вам несколько слов искренней благодарности за те вечера, которые вы наполнили вашей прекрасной музыкой, — я никогда не забуду этих вечеров.

Ваша музыка и артистически совершенное исполнение ее вами — действуют на меня с огромной силой, магически освежая душу. Это — настоящая, глубоко взятая вами русская музыка, но вы умеете влагать в нее несколько дикий лиризм, изящество и грацию, которые, выгодно подчеркивая ее силу, придают ей общечеловеческое универсальное значение. Когда я слушаю вас, — я слышу жалобы, стоны и роковые вопросы мировой души, ее неукротимый бунт, ее печаль и драму.

Вы — большой поэт, и, если вам нужна мировая слава, — я уверен, что она ждет вас.

Вам необходимо работать, работать самозабвенно, не думая ни о чем, кроме музыки, относясь к вашему таланту так страстно и нежно, как к любимой женщине, которой вы хотели бы отдать всю душу без остатка.

Профан в музыке, я все-таки человек, кое-что испытавший, я много чувствовал, искусство не чуждо мне, и для меня его область — область самых глубоких и мудрых наслаждений. Я немало слышал музыки, но редко испытывал с такой поглощающей меня силой ощущение красоты и радости, как испытываю это, слушая вас.

Мой дорогой друг, — всей душой желаю вам бодрости и силы для того, чтобы вы могли пребороть все то мелкое и ничтожное, что мешает художнику посвятить себя целиком священному делу служения искусству.

Будьте здоровы и не сомневайтесь в моей искренней любви к вам, в моем удивлении перед вами — художником.

Крепко жму руку.

М. Горький

«Театр и музыка», 1923, № 9 (22):

ВАХТАНГОВ В ТЕАТРЕ «ГАБИМА»

Ярким доказательством всепобеждающей силы таланта является театр «Габима».

Это — маленький театрик, скрытый в одном из запутанных переулков Москвы. Зал его вмещает не более двухсот зрителей. Стены зала обиты серой тканью, из которой шьют мешки, и эта грубая ткань придает театру колорит внушительной серьезности, суровой простоты.

Маленькое дело стоило величайшего труда, огромного напряжения духовных сил. Его создали молодые евреи под руководством талантливого артиста Цемаха и почти гениального режиссера Вахтангова, ныне человека смертельно больного от непосильной работы, — его приносили на репетиции в санитарных носилках. (Только что узнал: Вахтангов уже скончался.)

Это замечательное дело создавалось в голоде, холоде, в непрерывной борьбе за право говорить на языке Горы, на языке гениального Бялика. Все артисты «Габима» — юноши и девушки, которым приходится зарабатывать кусок хлеба изнуряющим трудом. Но, проработав день в различных учреждениях, в суете, притупляющей ум и душу, эти люди, религиозно влюбленные в свой звучный древний язык, в свое трагическое искусство, собирались на репетиции и до поздней ночи разучивали пьесы с упорством и самозабвением верующих в чудесную силу красивого слова.

Я знаю, какие трудности, какие сопротивления приходилось преодолевать этим людям, сколько ими затрачено энергии на борьбу с глупостью, завистью, злобой, но — я не стану рассказывать о страданиях там, где можно говорить о великой победе духа. Мы слишком много говорим о дурном, и это только укрепляет его в нашей жизни. Не пора ли нам учиться презирать наши страдания?

Я трижды видел в этом театре одноактную пьесу Пинского «Агасфер», или «Наби», и был на репетиции пьесы Анского «Гадибук». Роль героя пьесы Пинского играл прекрасный артист Цемах, он дал потрясающий образ пророка эпохи разрушения Иерусалима Титом. Он играл с нечеловеческой силой и убедительностью. Не понимая языка, наслаждаясь только его силой и звучностью, я чувствовал все муки пророка, чьи слова не доходят до сердца народа, страстно любимого им, чувствовал все великое отчаяние чуткого сердца.

Но не только игрою Цемаха и на редкость талантливого артиста Варди, не силою самой пьесы определялось впечатление, глубоко волнующее душу, — нет, это впечатление вызвала гармония исполнения, музыкальная стройность игры всех артистов и каждого из них.

Развевалась серая ткань занавеса — точно исчезла стена, отделяющая настоящее от далекого прошлого, — и пред глазами встал ярко пестрый базар у стены маленького городка Иудеи, сквозь ворота видна знойная равнина, на горизонте одиноко и криво торчит пыльная пальма.

И, с этого момента, властная сила красоты, обняв сердце ваше, погружает его в жизнь еврейского города, уносит в прошлое за две тысячи лет — и вот оно живет в грозный день гибели Иерусалима.

«Что тебе — русскому, атеисту — Иерусалим и Сион, что тебе гибель Храма?» — спрашивает разум.

А сердце горестно трепещет, видя муки пророка, который предчувствует несчастье народа, видя суетность народа, который осмеивает вещие предвидения пророка своего, муки его разможенной души.

Это потому так глубоко чувствуешь чужое, как свое, что на сцене молодые талантливые люди живут правдивее, чем в этой, действительной, волчьей жизни, где, защищая себя и любимое свое, человеку так часто приходится лицемерить и лгать. Я говорю о человеке еврее, о том, кого травят, как крысу, и свои и чужие собаки, о человеке, который — по природе своей — так или иначе в том или этом талантлив и хочет работать на благо души своего народа и умеет непобедимо, страстно любить даже ту страну, где его мучают, — страну погромов.

Этот удивительный по красоте и гармонии спектакль напомнил мне лучшие годы знаменитого Московского Художественного театра в то время, когда его прекрасные артисты были молоды и воодушевлены верою в святость своего дела.

Но у артистов «Габима» есть — мне кажется — сильное преимущество перед Художественным театром его лучшей поры, — у них не меньше искусства, но — больше страсти, экстаза.

Театр для них — богослужбное дело, и это сразу чувствуешь. Все слова, жесты, мимика — глубоко гармоничны, и во всем горит та мудрая правда, которую рождает только искусство, только талант.

Страшно много труда вложено в этот маленький театр и — создалось еще одно великолепное доказательство волшебной силы искусства, талантливости еврейского народа.

«Габима» — театр, которым могут гордиться евреи. Этот здоровый красавец ребенок обещает вырасти Маккавеем.

*«Театр и музыка», № 1—7;
14 ноября 1922 г.*

О М. М. ПРИШВИНЕ

Писать о Вас, Михаил Михайлович, не легко, потому что надобно писать так же мастерски, как пишете Вы, а это, я знаю, не удастся мне.

И есть какая-то неловкость в том, что М. Горький пишет нечто вроде пояснительной статьи к сочинениям М. Пришвина, оригинальнейшего художника, который почти уже двадцать пять лет отлично работает в русской литературе. Как будто я подозреваю читателей в невежестве, в неумении понимать.

Неловко мне писать еще потому, что хотя работать я начал раньше Вас, но, внимательный читатель, я многому учился по Вашим книгам. Не думайте, что я сказал это из любезности или из «ложной скромности». Нет, это правда, — учился. Учусь и по сей день, и не только у Вас, законченного мастера, но даже у литераторов моложе меня лет на тридцать пять, у тех, которые только что начали работать, чьи дарования еще не в ладах с умением, но голоса звучат по-новому сильно и свежо.

Учусь же я не потому только, что «учиться никогда не поздно», но и потому, что человеку учиться естественно и приятно. А прежде всего, конечно, потому, что художник может научиться мастерству только у художника.

Учиться я начал у Вас, М. М., со времени «Черного араба», «Колобка», «Юрая непуганных птиц» и т. д. Вы привлекли меня к себе целомудренным и чистейшим русским языком Ваших книг и совершенным умением придавать гибкими сочетаниями простых слов почти физическую ощутимость всему, что Вы изображаете. Немногие наши писатели обладают этим умением в такой полноте и силе, как Вы.

Но, вчитываясь в книги Ваши, я нашел в них еще одно более значительное достоинство и уже исключительно Ваше: ни у кого из других художников русских я его не вижу.

Писать пейзаж словами у нас многие очаровательно умели и умеют. Стоит вспомнить И. С. Тургенева, аксаковские «Записки ружейного охотника», превосходные картины Льва Толстого, А. П. Чехов «Степь» свою точно цветным бисером вышил. Сергеев-Ценский, изображая пейзаж Крыма, как будто Шопена на свирели играет. Есть и еще много искусного, трогательного и даже мощного в изображении пейзажа нашими мастерами слова.

Я очень долго восхищался лирическими песнопениями природе, но с годами эти гимны стали возбуждать у меня чувство недоумения и даже протеста. Стало казаться, что в обязательном языке, которым говорят о «красоте природы», скрыта бессознательная попытка заговорить зубы страшному и глупому

зверю Левиафану — рыбе, которая бессмысленно мечет неисчислимые массы живых икринок и так же бессмысленно пожирает их. Есть тут что-то похожее на унижение человеком самого себя перед лицом некоторых загадок, еще не разрешенных им. Есть нечто «первобытное и атавистическое» в преклонении человека пред красотой природы, красотой, которую он сам силою воображения своего внес и вносит в нее.

Ведь нет красоты в пустыне, красоты в душе араба, и в угрюмом пейзаже Финляндии нет красоты, — это финн ее вообразил и наделил ею суровую страну свою. Кто-то сказал: «Левитан открыл в русском пейзаже красоту, которую до него никто не видел». И никто не мог видеть, потому что красоты этой не было, и Левитан не «открыл» ее, а внес от себя, как свой человеческий дар Земле. Раньше его Землю щедро одаряли красотой Рюйсдаль, Клод Лоррен и еще десятки великолепнейших мастеров кисти. Великолепно украшали ее и ученые, такие, как Гумбольдт, автор «Космоса». Материалисту Геккелю угодно было найти «красоту форм» в безобразнейшем сплетении морских водорослей и в медузах, он нашел и почти убедил нас: да, красиво. А древние эллины, тончайшие знатоки красоты, находили, что медуза отвратительна до ужаса. Человек научился говорить прекрасными, певучими словами о диком вое и реве метелей зимних, о стихийной пляске губительных волн моря, о землетрясениях, ураганах. Человеку и слава за это, пред ним и восторг, ибо это сила его воли, его воображения неутомимо претворяет бесплодный кусок Космоса в обиталище свое, устрояя Землю все более удобно для себя и стремясь вовлечь в разум свой все тайные силы ее.

Так вот, М. М., в Ваших книгах я не вижу человека коленопреклоненным перед природой. Да, на мой взгляд и не о природе пишете Вы, а о большем, чем она, — о Земле, Великой Матери нашей. Ни у одного из русских писателей я не встречал, не чувствовал такого гармонического сочетания любви к Земле и знания о ней, как вижу и чувствую это у Вас.

Отлично знаете Вы леса и болота, рыбу и птицу, травы, зверей, собак и насекомых, — удивительно богат и широк мир, познанный Вами. И еще удивительней обилие простейших и светлых слов, в которые Вы воплощаете любовь Вашу к Земле и ко всему живому ее, ко всей «биосфере». В «Башмаках» сказано Вами: «хочется довести силу слова до очевидности физической силы».

Читая «Родники Берендея», я вижу Вас каким-то «лепообразным отроком» и женихом, а Ваши слова о «тайнах земли» звучат для меня словами будущего человека, полновластного владыки и Мужа Земли, творца чудес и радостей ее. Вот это и есть то совершенно оригинальное, что я нахожу у Вас и что мне кажется и новым и бесконечно важным.

Обычно люди говорят Земле:

— Мы — твои.

Вы говорите ей:

— Ты — моя.

А это так и есть. Земля больше наша, чем мы привыкли думать. Замечательный русский ученый Вернадский талантливо и твердо устанавливает новую гипотезу, доказывая, что плодородная почва на каменной и металлической планете нашей создана из элементов органических, из живого вещества. Это вещество на протяжении неисчислимого времени разъедало и разрушало твердую, бесплотную поверхность планеты вот так же, как до сего дня лишаи «каменелюбки» и некоторые другие растения разрушают горные породы. Растения и бактерии не только разрыхлили твердую кору земли, но ими создана и атмосфера, в которой мы живем, которой дышим. Кислород — продукт деятельности бактериорастений. Плодородная почва, из которой мы добываем хлеб, образована неисчислимым количеством насекомых, птиц, животных, листвою

деревьев и лепестками цветов. Миллиарды людей удобрили Землю своей плотью, — поистине, это — наша Земля.

И вот это ощущение Земли, как своей плоти, удивительно внятно звучит для меня в книгах Ваших, Муж и Сын Великой Матери.

Я договорился до кровосмешения? Но ведь это так рожденный Землею человек оплодотворяет ее своим трудом и обогащает красотой воображения своего.

Вселенная? Благоустройством вселенной искусно и усердно занимаются космологи, астрономы, астрофизики. Уму и сердцу художника ближе и важнее благоустройство его Земли. Космические катастрофы не так значительны, как социальные. Оттого, что где-то в недрах Млечного пути угаснет чужое нам солнце, наше небо не станет бедней и темней. Солнце вспыхнет снова, но вот уже прошло девяносто лет, а новый Пушкин не родился.

Тайны Космоса не столь интересны и важны, как изумительная загадка: каким чудом неорганическое вещество превращается в живое, а живое, развившись до человека, дает нам Ломоносовых и Пушкиных, Менделеевых и Толстых, Пастера, Маркони и сотни великих мыслителей, поэтов, работников по созданию второй природы, творимой нашей человеческой мыслью, нашей волею?

По вашим книгам, М. М., очень хорошо видишь, что Вы человеку — друг. Не о многих художниках можно это сказать так легко и без оговорок, как говоришь о Вас. Ваше чувство дружбы к человеку так логически просто исходит из Вашей любви к Земле, из «Геофилии» Вашей, из геооптимизма. Иногда кажется, что Вы стоите на какую-то одну ступень выше человека, но это отнюдь не унижает его. Это вполне оправдано Вашей сердечно-зоркой дружбой к нему, каков бы он ни был: злой по нужде или добрый по слабости, мучитель из ненависти к мукам или жертва из привычки покорствоваться фактам. Ваш человек очень земной и в хорошем ладу с Землею. У вас он более «гео- и биологичен», чем у других изобразителей его, он у Вас — наизаконнейший сын Великой Матери и подлинная живая частица «Священного тела человечества». Вы как-то особенно глубоко и всегда помните, насколько мучителен и чудесен был путь его от эпохи кремневого топора до аэроплана.

А главное, что восхищает меня, это то, что Вы умеете измерять и ценить человека не по дурному, а по хорошему в нем. Эта простая мудрость усваивается людьми с трудом, да и усваивается ли? Мы не хотим помнить, что хорошее в человеке — самое удивительное из всех чудес, созданных и создаваемых им. Ведь в сущности-то у человека нет никаких оснований быть «хорошим», доброе человеческое не поощряется в нем ни законами природы, ни условиями социального бытия. И все-таки мы с Вами знаем немало воистину хороших людей. Что делает их такими? Только желание. Иных мотивов я не вижу: человек хочет быть лучше, чем он есть, и это ему удастся. Что на Земле нашей более великолепно и удивительно, чем это сложнейшее существо, хотя исполненное противоречий, но воспитавшее в себе страшную силу воображения и дьявольскую способность всесторонне осмеивать себя самого?

Любоваться человеком, думать о нем я учился у многих, и мне кажется, что знакомство с Вами, художником, тоже научило меня думать о человеке — не умею сказать, как именно, но лучше, чем я думал.

И особенно русский человек после того, что пережито, и при том, что переживается им, заслуживает какого-то иного, более повышенного отношения к нему, более внимательного и почтительного. Разумеется, я очень хорошо вижу, что он все еще не ангел, но мне и не хочется, чтобы он был ангелом, я хотел бы только видеть его работником, влюбленным в свою работу и понимающим ее огромное значение.

Для всех нас, встающих на ноги к творчеству новой жизни, глубоко важно, чтобы мы почувствовали себя родными и близкими друг другу. Этого требует суровое время, в котором мы живем, и грандиозная работа, за которую взялись.

«Еже писах — писах».

Вероятно — в чем-то ошибся и что-то преувеличил. Но, может, я и ошибся и преувеличил, зная, что делаю, ибо, как известно, я человек умствующий и в некотором отношении заносчивый. Я думаю, что ошибаться в ту сторону, куда ошибаюсь я, — не вредно, ибо я делаю это не потому, что я намерен утешить себя или ближних «возвышающим обманом», а по предчувствию, что ошибаюсь в сторону той правды, которая неизбежно осуществится, которая одна только и необходима людям, которой они и должны воодушевить самих себя, Мужей Земли.

М. Горький

Напечатано впервые в журнале «Красная новь» (1926, № 12; декабрь, стр. 230—233), затем в виде вступительной статьи к первому тому собрания сочинений М. Пришвина (Гиз, М.—Л., 1927, а также в издании 1929 года, включено в книгу «М. Горький о писателях», изд. «Федерация», М., 1928).

О ТОМ, КАК Я УЧИЛСЯ ПИСАТЬ

Товарищи!

Во всех городах, где удалось мне побеседовать с вами, многие из вас спрашивали устно и записками: как я научился писать? Спрашивали меня об этом письмами со всех концов СССР рабселькоры, военкоры и вообще начинающая литературную работу молодежь. Многие предлагали мне «написать книгу о том, как надо сочинять художественные рассказы», «выработать теорию литературы», «издать учебник литературы». Такой учебник я не могу, не сумею сделать, да к тому же такие учебники, — хотя и не очень хорошие, но все-таки полезные, — уже есть.

Необходимо для начинающих писать знание истории литературы, — для этого полезна книга В. Келтуяла «История литературы», изданная Госиздатом; в ней хорошо изображен процесс развития устного — «народного» — творчества и письменного — «литературного». В каждом деле нужно знать историю его развития. Если бы рабочие каждой отрасли производства, а еще лучше — каждой фабрики, знали, как она возникла, как постепенно развивалась, совершенствовалась производство, — рабочие работали бы лучше, чем они работают, с более глубоким пониманием культурно-исторического значения их труда, с большим увлечением.

Нужно знать также историю иностранной литературы, потому что литературное творчество, в существе своем, одинаково во всех странах, у всех народов. Тут дело не только в формальной внешней связи, не в том, что Пушкин дал Гоголю тему книги «Мертвые души», а сам Пушкин взял эту тему, вероятно, у английского писателя Стерна, из книги «Сентиментальное путешествие»: не важно и тематическое единство «Мертвых душ» с «Записками Пиквикского клуба» Диккенса, — важно убедиться в том, что издавна всюду плелась и всюду плетется сеть «для уловления человеческой души», что всегда, всюду были, везде есть люди, которые ставили и ставят целью работы своей освободить человека от суеверий, предрассудков, предубеждений. Важно знать, что всюду хотели и хотят успокоить человека в приятных ему пустяках и везде, всегда были и есть мятежники, которые стремились, стремятся поднять бунт против грязной и подлой действительности. И очень важно знать, что, в конце концов, мятежники, указывая людям путь вперед, толкая их на этот путь, все-таки преодолевают работу проповедников успокоения и примирения с мерзостями действительности, созданной классовым государством, буржуазным обществом, которое заразило и заражает трудовой народ подлейшими пороками жадности, зависти, лени, отвращения к труду.

История человеческого труда и творчества гораздо интереснее и значительнее истории человека, — человек умирает, не прожив и сотни лет, а дело его живет века. Сказочные успехи науки, быстрота ее роста объясняются именно тем, что ученый знает историю развития своей специальности. Между наукой и художественной литературой есть много общего: и там и тут основную роль играют наблюдение, сравнение, изучение; художнику, так же как ученому, необходимо обладать воображением и догадкой — «интуицией». Воображение, догадка дополняют недостающие, еще не найденные звенья в цепи фактов, позволяя ученому создавать «гипотезы» и теории, направляющие более или менее безошибочно и успешно поиски разума, который изучает силы и явления природы и, постепенно подчиняя их разуму и воле человека, создает культуру, которая есть наша, нашей волей, нашим разумом творимая «вторая природа».

Это всего лучше подтверждается двумя фактами: знаменитый химик Дмитрий Менделеев создал на основании изучения всем известных элементов — железа, свинца, серы, ртути и т. д. — «Периодическую систему элементов», которая утверждала, что в природе должно существовать множество других элементов, никем еще не найденных, не открытых; он указал и признаки — удельный вес — каждого из этих элементов, никому не известных. Ныне все они открыты, а кроме их, методом Менделеева найдены и еще некоторые, существования которых и он не предполагал.

Другой факт: Гонорий Бальзак, один из величайших художников, француз, романист, наблюдая психологию людей, указал в одном из своих романов, что в организме человека наверняка действуют какие-то мощные, неизвестные науке соки, которыми и объясняются различные психо-физические свойства организма. Прошло несколько десятков лет, наука открыла в организме человека несколько ранее неизвестных желез, вырабатывающих эти соки — «гормоны», — и создала глубоко важное учение о «внутренней секреции». Таких совпадений между творческой работой ученых и крупных литераторов — немало. Ломоносов, Гете были одновременно поэтами и учеными, так же как романист Стриндберг, — он первый в своем романе «Капитан Коль» заговорил о возможности добывать азот из воздуха.

Искусство словесного творчества, искусство создания характеров и «типов» требует воображения, догадки, «выдумки». Описав одного знакомого ему лавочника, чиновника, рабочего, литератор сделает более или менее удачную фотографию именно одного человека, но это будет лишь фотография, лишенная социально-воспитательного значения, и она почти ничего не даст для расширения, углубления нашего познания о человеке, о жизни.

Но если писатель сумеет отвлечь от каждого из 20—50, из сотни лавочников, чиновников, рабочих наиболее характерные классовые черты, привычки, вкусы, жесты, верования, ход речи и т. д., — отвлечь и объединить их в одном лавочнике, чиновнике, рабочем, — этим приемом писатель создаст «тип», — это будет искусство. Широта наблюдений, богатство житейского опыта нередко вооружают художника силою, которая преодолевает его личное отношение к фактам, его субъективизм. Бальзак субъективно был приверженцем буржуазного строя, но в своих романах он изобразил пошлость и подлость мещанства с поразительной, беспощадной ясностью. Есть много примеров, когда художник является объективным историком своего класса, своей эпохи. В этих случаях значение работы художника равноценно с работой ученого-естествоведника, который исследует условия существования и питания животных, причины размножения и вымирания, изображает картины их ожесточенной борьбы за жизнь.

В борьбе за жизнь инстинкт самозащиты развил в человеке две мощные творческие силы: познание и воображение. Познание — это способность наблюдать, сравнивать, изучать явления природы и факты социальной жизни, короче

говоря: познание — есть мышление. Воображение тоже, в сущности своей, мышление о мире, но мышление по преимуществу образами, «художественное»; можно сказать, что воображение — это способность придавать стихийным явлениям природы и вещам человеческие качества, чувствования, даже намерения.

→ Мы читаем и слышим: «ветер плачет», «стонет», «задумчиво светит луна»; «река нашептывала старые былины», «лес нахмурился», «волна хотела сдвинуть камень, он морщился под ее ударами, но не уступал ей», «стул крякнул, точно селезень», «сапог не хотел влезать на ногу», «стекла запотели» — хотя у стекла нет потовых желез.

Все это делает явления природы как бы более понятными для нас и называется «антропоморфизмом», от греческих слов: антропос — человек и морфе — форма, образ. Тут мы замечаем, что человек придает всему, что видит, свои человеческие качества, — воображает, вносит их всюду — во все явления природы, во все созданные его трудом, его разумом вещи. Есть люди, которым кажется, что антропоморфизм не уместен и даже вреден в искусстве словесном, но люди эти сами говорят: «мороз щипал уши», «солнце улыбалось», «наступил май», они не могут не говорить: «дождь идет», хотя дождь не обладает ногами, «погода подлая», хотя явления природы не подлежат нашим моральным оценкам.

Один из древнегреческих философов — Ксенофан — утверждал, что если бы животные обладали способностью воображения, то львы представили бы себе бога огромным и непобедимым львом, крысы — крысой и т. д. Вероятно, комариный бог был бы комаром, а бог туберкулезной бактерии — бактерией. Человек вообразил бога своего всеведущим, всемогущим, всетворящим, т. е. наделил его лучшими своими стремлениями. Бог — только человеческая «выдумка», вызванная «томительно бедной жизнью» и смутным стремлением человека сделать своей силой жизнь более богатой, легкой, справедливой, красивой. Бог вознесен людьми над жизнью, потому что лучшим качествам и желаниям людей, зародившимся в процессе их труда, не было места в действительности, где идет тяжелая борьба за кусок хлеба. Мы видим, что когда передовые люди рабочего класса осознали, как следует перестроить жизнь для того, чтобы их лучше получило свободу развития, — бог стал ненужен им, как выдумка уже пережитая. Исчезла необходимость прятать свое хорошее в бога, потому что понятно, каким путем воплотить это хорошее в живую, земную действительность.

Бог создан так же, как создаются литературные «типы» по законам абстракции и конкретизации. «Абстрагируются» — выделяются — характерные подвиги многих героев, затем эти черты «конкретизируются» — обобщаются в виде одного героя, скажем — Геркулеса или рязанского мужика, Ильи Муромца; выделяются черты, наиболее естественные в каждом купце, дворянине, мужике, и обобщаются в лице одного купца, дворянина, мужика, — таким образом получаем «литературный тип». Этим примером созданы типы Фауста, Гамлета, Дон-Кихота, и так же Лев Толстой написал кроткого «богом убитого» Платона Каратаева, Достоевский — различных Карамазовых и Свидригайловых, Гончаров — Обломова и т. д.

Таких людей, каковы перечисленные, в жизни не было; были и есть подобные им гораздо более мелкие, менее цельные, и вот из них, мелких, как башни или колокольни из кирпичей, художники слова додумали, «вымыслили» обобщающие «типы» людей, — нарицательные типы. Всякого лгуна мы уже называем — Хлестаков, подхалима — Молчалин, лицемера — Тартюф, ревнивца — Отелло и т. д.

Основными «течениями», или направлениями, в литературе считаются два: романтизм и реализм. Реализмом именуется правдивое, неприкрашенное изоб-

ражение людей и условий их жизни. Формул романтизма дано несколько, но точной, совершенно исчерпывающей формулы, с которой согласились бы все историки литературы, пока еще нет, она не выработана. В романтизме необходимо различать тоже два резко различных направления: пассивный романтизм, — он пытается или примирить человека с действительностью, прикрашивая ее, или же отвлечь от действительности к бесплодному углублению в свой внутренний мир, к мыслям о «роковых загадках жизни», о любви, о смерти, — к загадкам, которые не разрешимы путем «умозрения», созерцания, а могут быть разрешены только наукой. Активный романтизм стремится усилить волю человека к жизни, возбудить в нем мятеж против действительности, против всякого гнета ее.

Но по отношению к таким писателям-классикам, каковы Бальзак, Тургенев, Толстой, Гоголь, Лесков, Чехов, трудно сказать с достаточной точностью, кто они — романтики или реалисты? В крупных художниках реализм и романтизм всегда как будто соединены. Бальзак — реалист, но он писал и такие романы, как «Шагренева кожа», произведение, очень далекое от реализма. Тургенев тоже писал вещи в романтическом духе, так же как и все другие крупнейшие наши писатели, от Гоголя до Чехова и Бунина. Это слияние романтизма и реализма особенно характерно для нашей большой литературы, оно и придает ей ту оригинальность, ту силу, которая все более заметно и глубоко влияет на литературу всего мира.

Взаимное отношение реализма и романтизма будет для вас, товарищи, яснее, если вы остановите внимание ваше на вопросе: «Почему возникает желание писать?» На этот вопрос есть два ответа. Один из них дает моя корреспондентка, дочь рабочего, девушка 15 лет. Она говорит в письме своем:

«Мне 15 лет, но в такой ранней молодости во мне появился писательский талант, причиной которого послужила томительно бедная жизнь».

Было бы, конечно, правильной, если бы она сказала не «писательский талант», а — желание писать, для того, чтобы украсить своей «выдумкой», обогатить ею «томительно бедную жизнь». Тут возникает вопрос: о чем же можно писать, живя «бедной жизнью»?

На него отвечают инородческие племена Поволжья, Приуралья, Сибири. Многие из них еще вчера не имели письменности, но уже за десятки веков до наших дней они обогащали и украшали свою «томительно бедную жизнь» в глухих лесах, на болотах, в пустынных степях Востока и тундры Севера песнями, сказками, легендами о героях, вымыслами о богах; вымыслы эти именуются «религиозным творчеством», но в существе своем они тоже художественное творчество.

Если бы у моей пятнадцатилетней корреспондентки действительно появился бы талант, — чего я, разумеется, от всей души желаю, — она, вероятно, писала бы так называемые «романтические» вещи, старалась бы обогатить «томительно бедную жизнь» красивыми выдумками, изображала бы людей лучшими, чем они есть. Гоголь написал «О том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Старосветских помещиков», «Мертвые души», он же написал и «Тараса Бульбу». В первых трех вещах им изображены люди с «мертвыми душами» и это — жуткая правда; такие люди жили и живут еще до сего дня; изображая их, Гоголь писал как «реалист».

В повести «Тарас Бульба» он изобразил запорожцев боголюбивыми рыцарями и силачами, которые поднимают врага на пике, хотя древко пики не может выдержать пятипудовую тяжесть, переломится. Вообще таких запорожцев не было, и рассказ Гоголя о них — красивая неправда. Тут, как во всех рассказах «Рудого Панька» и во многих других, Гоголь — романтик, и, вероятно, потому романтик, что устал наблюдать «томительно бедную» жизнь «мертвых душ».

Человек все еще во многом зверь, но вместе с этим он — культурно — все еще подросток, и приукрасить его, похвалить — весьма полезно: это поднимает его уважение к себе, это способствует развитию в нем доверия к своим творческим силам. К тому же похвалить человека есть за что, — все хорошее, общественное творится его силою, его волей.

* Значит ли, что тем, что сказано выше, я утверждаю необходимость романтизма в литературе? Да, защищаю, но при условии весьма существенного дополнения к «романтизму».

Другой корреспондент мой, 17 лет, рабочий, кричит мне: «У меня так много впечатлений, что не писать я не могу».

В этом случае стремление писать объясняется уже не «бедностью» жизни, а богатством ее, перегруженностью впечатлений, внутренним позывом рассказать о них. Подавляющее большинство моих молодых корреспондентов хотят писать именно потому, что они богаты впечатлениями бытия, «не могут молчать» о том, что они видели, испытали. Из них выработается, вероятно, немало «реалистов», но я думаю, что в их реализме будут и некоторые признаки романтизма, который неизбежен и законен в эпоху здорового духовного подъема, а мы переживаем именно такой подъем.

Итак, на вопрос, почему я стал писать, отвечаю: по силе давления на меня «томительно бедной жизни» и потому, что у меня было так много впечатлений, что «не писать я не могу». Первая причина заставила меня попытаться внести в «бедную» жизнь такие вымыслы, «выдумки», как «Сказка о соколе и уже», «Легенда о горящем сердце», «Буревестник», а по силе второй причины я стал писать рассказы «реалистического» характера — «Двадцать шесть и одна», «Супруги Орловы», «Озорник».

По вопросам о нашем «романтизме» необходимо знать еще следующее. До Чехова — рассказы «Мужики», «В овраге» — и Бунина — «Деревня», все его рассказы о крестьянах, — дворянская наша литература любила и прекрасно умела изображать крестьянина человеком кротким, терпеливым, влюбленным в какую-то надземную «Христову правду», которой нет места в действительности, но о которой всю жизнь мечтают мужики, подобные Калинычу Тургенева из рассказа «Хорь и Калиныч» и Платону Каратаеву из «Войны и мира» Толстого. Таким кротким и выносливым мечтателем о «божеской правде» начали изображать крестьянина лет за 20 до отмены крепостного права, хотя в то время крепостная деревня уже обильно выдвигала из своей темной среды талантливых организаторов промышленности: Кокоревых, Губониных, Морозовых, Колчиных, Журавлевых и т. д. Вместе с этим процессом все чаще в журналистике вспоминалась колоссальная легендарная фигура выходца из «мужиков» — Ломоносова, поэта и одного из крупнейших ученых.

Фабриканты, судостроители, торговцы, еще вчера бесправные, смело занимали в жизни место рядом с дворянством и, подобно древнеримским рабам-«вольнотпущенникам», садились за один стол со своими владыками. Крестьянская масса, выдвигая таких людей, как бы демонстрировала этим силу и талантливость, скрытую в ней, массе. Но дворянская литература как будто не видела, не чувствовала этого и не изображала героем эпохи волевого, жадного до жизни, реальнейшего человека — строителя, стяжателя, «хозяина», продолжая любовно изображать кроткого раба, совестливого Поликушку. В 1852 году Лев Толстой пишет очень грустный очерк «Утро помещика», прекрасно рассказывая о том, как рабы не верят доброму, либеральному владыке. С 1862 года Толстой начинает воспитывать крестьянских детей, отрицать «прогресс» и науку, убеждает: учись хорошо жить у мужика, а с 70-х годов пишет рассказы для «народа», изображая в них христоролюбивых, романтизированных мужиков, учит, что самая праведная и блаженная жизнь — в деревне, самый святой труд — мужицкий труд «на земле». А затем в рассказе «Много ли человеку земли

нужно» он говорит, что земли надобно человеку всего три аршина, только на могилу.

Жизнь уже создавала из кротчайших христолюбцев строителей новых форм экономической жизни, талантливых крупных и мелких «буржуа», хищников Разуваевых и Колупаевых, изображенных Глебом Успенским, а рядом с хищниками — и мятежников, революционеров. Но все эти люди не замечались литературой дворян. Гончаров в романе «Обломов», — одном из самых лучших романов нашей литературы, — противопоставил русскому обленившемуся до слабоумия барину — немца, а не одного из «бывших» русских мужиков, среди которых он, Гончаров, жил и которые уже начинали командовать экономической жизнью страны. Если писатели-дворяне изображали революционера, так это был или чужеземец-болгарин или бунтовщик на словах Рудин. Волевой, активный русский человек, как герой эпохи, оставался в стороне от литературы, где-то «за пределами поля зрения» литераторов, хотя он заявлял о себе довольно шумно, — бомбами.

Можно привести очень много доказательств того, что активный, призывающий к жизни, к деянию романтизм был чужд русской дворянской литературе. Шиллера она не смогла создать и вместо «Разбойников» превосходно изображала «Мертвые души», «Живой труп», «Мертвые дома», «Живые мощи», «Три смерти» и еще множество смертей. «Преступление и наказание» Достоевским написано как будто тоже в противовес «Разбойникам» Шиллера, а «Бесы» Достоевского — самая талантливая и самая злая из всех бесчисленных попыток опорочить революционное движение 70-х годов.

Литературе разночинцев-интеллигентов активный социально-революционный романтизм тоже был чужд. Разночинец был слишком занят своей личной судьбой, поисками своей роли в драме жизни. Разночинец жил «между молотом и наковальней», молот — самодержавие, наковальня — «народ».

Повести Слепцова «Трудное время» и Осиповича-Новодворского «Записки ни павы, ни вороны» — очень правдивые, сильные произведения — рисуют трагическое положение умных людей, которые не имеют прочной опоры в жизни и живут «ни павами, ни воронами» или же становятся благополучными мещанами, как об этом рассказал Куцеский и замечательно талантливый, умный, недостаточно ценимый Помяловский в своих повестях «Молотов» и «Мещанское счастье». Кстати, обе его повести весьма современны и очень полезны для наших дней, когда оживающий мещанин довольно успешно начинает строить для себя дешевенькое благополучие в стране, где рабочий класс заплатил потоками крови своей за свое право строить социалистическую культуру.

Так называемые писатели-народники — Златовратский, Засодимский, Вологдин, Левитов, Нефедов, Бажин, Николай Успенский, Эртель, отчасти Станюкович, Каронин-Петропавловский и много других — усердно и в тон дворянской литературе занимались идеализацией деревни, крестьянина, который представлялся народникам социалистом по натуре, не знаящим иной правды, кроме правды «общинной», «мира» — коллектива. Первым, кто внушил такой взгляд на крестьянство, был блестяще талантливый барин А. И. Герцен, его проповедь продолжал Н. К. Михайловский, изобретатель двух правд: «правды истинной» и «правды справедливости». Влияние этой группы литераторов на «общество» было не прочно и кратковременно, их «романтизм» отличался от романтизма дворян только слабой талантливостью, их мечтатели — мужички «Минай», «Митяй» — плохие копии с портретов «Поликушки», «Жалиныча», «Каратаева» и прочих преподобных мужичков.

Примыкая к этой группе, но будучи более зоркими социально и талантливей всех, даже вместе взятых, народников, работали два очень крупных литератора: Д. Н. Мамин-Сибиряк и Глеб Успенский. Они первые почувствовали и отметили разноречие деревни и города, рабочего и крестьянина. Особенно

ясно было это Успенскому, автору двух замечательных книг: «Нравы Растеряевой улицы» и «Власть земли». Социальная ценность этих книг не утрачена и для наших дней, да и вообще рассказы Успенского не потеряли своего воспитательного значения; литературная молодежь может хорошо поучиться у этого писателя умению наблюдать и широте знаний действительности.

Выразителем резко отрицательного отношения к идеализации деревни является А. П. Чехов в его упомянутых рассказах «Мужики», «В овраге» и в рассказе «На даче», а особенно резко это отношение выражено И. Буниным в повести «Деревня» и во всех его рассказах о крестьянстве. Крайне характерен тот факт, что так же беспощадно изображают деревню писатели-крестьяне Семен Подъячев и Иван Вольнов, очень талантливый, все более заметно растущий писатель. Темы — жизнь деревни, психика крестьянина, — живые темы наших дней, крайне важные, — это начинающие литераторы должны хорошо понять.

Из всего сказанного достаточно ясно следует, что в нашей литературе не было и нет еще «романтизма», как проповеди активного отношения к действительности, как проповеди труда и воспитания воли к жизни, как пафоса строительства новых ее форм и как ненависти к старому миру, злое наследие которого изживается нами с таким трудом и так мучительно. А проповедь эта необходима, если мы действительно не хотим возвратиться к мещанству и далее — через мещанство — к возрождению классового государства, к эксплуатации крестьян и рабочих паразитами и хищниками. Именно такого «возрождения» ждут, о нем мечтают все враги Союза Советов, именно ради того, чтобы понудить рабочий класс к восстановлению старого, классового государства, они экономически блокируют Союз. Литератор-рабочий должен ясно понимать, что противоречие между рабочим классом и буржуазией — непримиримо, что разрешит его только полная победа или же гибель. Вот из этого трагического противоречия, из трудности задач, которые повелительно возложены историей на рабочий класс, и должен возникнуть тот активный «романтизм», тот пафос творчества, та дерзость воли и разума и все те революционные качества, которыми богат русский рабочий-революционер.

Разумеется, мне известно, что путь к свободе очень труден и не пришло еще время всю жизнь спокойно пить чай в приятной компании с красивыми девушками или сидеть сложа руки перед зеркалом и «любоваться своей красотой», к чему склонны очень многие молодые люди. Действительность все более настойчиво внушает, что при современных условиях спокойненькой жизни не устроишь, счастлив не будешь ни вдвоем, ни в одиночку, что мещанско-кулацкое благополучие не может быть прочным, — основы этого благополучия всюду в мире сгнили. Об этом убедительно говорят озлобление, уныние и тревога мещан всего мира, панические стоны европейской литературы, отчаянное веселье, которым богатый мещанин пытается заглушить свой страх перед завтрашним днем, болезненная жажда дешевых радостей, развитие половых извращений, рост преступности и самоубийств. «Старый мир», поистине, смертельно болен, и необходимо очень торопиться «отрясти его прах с наших ног», чтобы гнилостное разложение его не заражало нас.

В то время как в Европе идет процесс внутреннего распада человека, у нас, в трудовой массе, развивается крепкая уверенность в своей силе и в силе коллектива. Вам, молодежи, необходимо знать, что уверенность эта всегда возникает в процессе преодоления препятствий на пути к лучшему и что эта уверенность — самая могучая творческая сила. Надобно знать, что в «старом мире» человечна, — а потому и неоспоримо ценна, — только наука; все же «идеи» старого мира, — за исключением идеи социализма, — не человечны, потому что так или иначе пытаются установить и оправдать законности «счастья» и власти единиц, в ущерб культуре и свободе трудовой массы.

Не помню, чтобы я в юности жаловался на жизнь; люди, среди которых я начал жить, очень любили жаловаться, но, заметив, что они это делают из хитрости, для того, чтобы скрыть в жалобах свое нежелание помочь друг другу, — я старался не подражать им. Затем я довольно скоро убедился, что больше всего любят жаловаться люди, не способные к сопротивлению, не умеющие или не желающие работать, и вообще люди со вкусом к «легкой жизни» за счет ближних.

Страх перед жизнью был хорошо испытан мною; теперь я называю этот страх — страхом слепого. Живя — как об этом рассказано мною — в обстановке весьма тяжелой, я с детства видел бессмысленную жестокость и непонятную мне вражду людей, был поражен тяжестью труда одних и животным благополучием других; рано понял, что чем «ближе к богу» считают себя люди религиозные, чем дальше они от тех, кто работает на них, тем более беспощадна их требовательность к рабочим людям; вообще видел всякой мерзости житейской гораздо больше, чем ее видите вы. Кроме того, я ее видел в формах более отвратительных, потому что перед вами болтается мещанин, испуганный революцией и уже не очень уверенный в своем праве быть таким, каков он есть по природе своей; а я видел мещанство совершенно уверенным, что оно живет хорошо и что эта его хорошая, спокойненькая жизнь установилась прочно, навсегда.

В ту пору я уже читал переводы иностранных романов, среди которых мне попадались и книги таких великолепных писателей, как Диккенс и Бальзак, а также исторические романы Энсворта, Бульвер-Литтона, Дюма. Эти книги рассказывали мне о людях сильной воли, резко очерченного характера; о людях, которые живут иными радостями, страдают иначе, враждуют из-за несогласий крупных. А вокруг меня мелкие людишки жадничали, завидовали, озлобились, дрались и судились из-за того, что сын соседа перебил камнем ногу курице или разбил стекло в окне; из-за того, что пригорел пирог, переварилось мясо во щах, скисло молоко. Они могли целыми часами сокрушаться о том, что лавочник накинул еще копейку на фунт сахара, а торговец мануфактурой — на аршин ситца. Маленькие несчастья соседей вызывали у них искреннюю радость, они прятали ее за фальшивым сочувствием. Я хорошо видел, что именно копейка служит солнцем в небесах мещанства и что это она зажигает в людях мелкую и грязную вражду. Горшки, самовары, морковь, курицы, блины, обедни, именины, похороны, сытость до ушей и выпивка до свинства, до рвоты, — вот что было содержанием жизни людей, среди которых я начал жить. Эта отвратительная жизнь вызывала у меня то снотворную, притупляющую скуку, то желание озорничать, чтобы разбудить себя. Вероятно, о такой же скуке недавно писал мне один из моих корреспондентов, человек 19 лет:

«Всем своим трепетом ненавижу эту скуку с примусами, сплетнями, собачьим визгом».

И вот иногда эта скука взрывалась бешеным озорством; ночью, влезая на крышу, я затыкал печные трубы тряпками и мусором; подбрасывал в кипевшие щи соль, вдувал из бумажной трубки пыль в механизм стенных часов, вообще делал много такого, что называется хулиганством; делал это потому, что, желая почувствовать себя живым человеком, я не знал, не находил иных способов убедиться в этом. Казалось, что я заблудился в лесу, в густом буреломе, перепутанном цепким кустарником, в перегное, куда нога уходит по колено.

Помню такой случай: улицей, на которой я жил, водили арестантов из тюрьмы на пароход, который по Волге и Каме отвозил их в Сибирь; эти серые люди всегда вызывали у меня странное тяготение к ним; может быть, я завидовал тому, что вот они под конвоем, а некоторые — в кандалах, но все-таки идут куда-то, тогда как я должен жить, точно одинокая крыса в подвале, в грязной кухне с кирпичным полом. Однажды шла большая партия, побрякивая кандалами, шагали каторжники; крайними, к панели, шли двое скованных по руке и по ноге; один из них, большой, чернобородый, с лошадиными глазами, с глубоким,

красным шрамом на лбу, с изуродованным ухом, — был страшен. Разглядывая его, я пошел по панели, а он вдруг весело и громко крикнул мне:

«Айда, парнишка, прогуляйся с нами!»

Он этими словами как будто за руку взял меня.

Я тотчас подбежал к нему, — конвойный обругав меня, оттолкнул. А если бы не оттолкнул, я пошел бы, как во сне, за этим страшным человеком, пошел бы именно потому, что он — необыкновенен, не похож на людей, которых я знал; пусть он страшен и в кандалах, только бы уйти в другую жизнь. Я долго помнил этого человека и веселый, добрый голос его. С его фигурой у меня связано другое, тоже очень сильное впечатление: в руки мне попала толстая книга с оторванным началом; я стал читать ее и ничего не понял, кроме рассказа на одной странице о короле, который предложил простому стрелку звание дворянина, на что стрелок ответил королю стихами:

Ах, дай мне жить и кончить жизнь свободным селянином,
Отец мой был мужик простой, — мужик мне будет сыном.
Ведь славы больше в том, когда наш брат, простолюдин,
Окажется крупней в делах, чем знатный господин.

Я списал тяжелые эти стихи в тетрадь, и они много лет служили мне чем-то вроде посоха страннику, а может быть, и щитом, который защищал меня от соблазнов и скверненьких поучений мещан, — «знатных господ» той поры. Вероятно, в жизни многих юношей встречаются слова, которые наполняют молодое воображение двигающей силой, как попутный ветер наполняет парус.

Лет через десять я узнал, что эти стихи из «Комедии о веселом стрелке Джордже Грине и о Робин Гуде», комедии, написанной в XVI веке предшественником Шекспира — Робертом Грин. Очень обрадовался, узнав это, и еще больше полюбил литературу, издревле верного друга и помощника людям в их трудной жизни.

* * *

Да, товарищи, страх перед пошлостью и жестокостью жизни был хорошо испытан мною; дошел я и до попытки убить себя, а затем, на протяжении многих лет, вспоминая эту глупость, чувствовал жгучий стыд и презрение к себе.

Я избавился от этого страха после того, как понял, что люди не так злы, как невежественны, и что не они и не жизнь пугает меня, — а испуган я моей социальной и всяческой малограмотностью, моей незащищенностью, безоружностью перед жизнью. Именно так. И мне кажется, что вам следует особенно хорошо подумать над этим, потому что страхи, стоны и жалобы кое-кого из вашей среды тоже не что иное, как результат ощущаемой жалобщиками безоружности перед жизнью и их недоверия к своей способности бороться против всего, чем извне, — а также изнутри, — угнетает человека «старый мир».

Вы должны знать, что люди, подобные мне, были одиночками и пасынками «общества», а вас — уже сотни, и вы — родные дети трудового класса, который осознал свои силы, обладает властью и быстро учится ценить по заслугам полезную работу единиц. Вы имеете в лице рабоче-крестьянской власти — власть, которая должна и может помочь вам развить свои способности до совершенства, что она, постепенно, и делает. И делала бы гораздо более успешно, если бы ей не мешала жить и работать буржуазия, ее и ваш кровный враг.

Вам нужно запастись верою в себя, в свои силы, а эта вера достигается преодолением препятствий, воспитанием воли, «тренировкой» ее. Необходимо учиться побеждать в себе и вне себя дрянненькое наследие прошлого, а иначе — как же вы «отречетесь от старого мира»? Эту песню не стоит петь, если нет сил, нет желания делать то, чему она учит. Уже и маленькая победа над собою де-

лает человека намного сильнее. Вы знаете, что, тренируя свое тело, человек становится здоровым, выносливым; ловким, — так же следует тренировать свой разум, свою волю.

Вот одно из замечательных достижений такой тренировки: недавно в Берлине демонстрировалась женщина, которая, держа в каждой руке по два карандаша, а пятый в зубах, могла одновременно писать пять различных слов на пяти разных языках. Это казалось бы совершенно невероятным и не потому, что физически трудно, а потому, что требует неестественного раздробления мысли, однако, — это факт. С другой стороны, факт этот указывает, как, в сущности, бесплодно тратит человек свои блестящие способности в хаотическом буржуазном обществе, где для того, чтобы обратить на себя внимание, нужно ходить по улицам вверх ногами, устанавливать — едва ли практически полезные — рекорды скоростей движения, играть в шахматы одновременно с двадцатью противниками, достигать невероятнейших «трюков» в акробатике и стихосложении, вообще героически и головоломно фокусничать для развлечения скуки пресыщенных людей.

Вам, молодежь, надобно знать, что все действительно ценное, навсегда полезное и прекрасное, чего достигло человечество в областях науки, искусства, техники, — создано единицами, которые работали в условиях невыразимо трудных, при глубоком невежестве «общества», враждебном сопротивлении церкви, своекорыстии капиталистов, при капризных требованиях «меценатов» — «покровителей науки, искусства». Надо помнить также, что среди творцов культуры много простых рабочих, каким был знаменитый физик Фарадей, каков Эдисон; что прядильный станок изобрел цырюльник Аркрайт, одним из лучших художников-гонимых был кузнец Бернар Палисси; величайший драматург мира Шекспир — простой актер, таков же великий Мольер, — таких примеров успешной «тренировки» людьми своих способностей можно насчитать сотни.

Все это оказалось возможным для единиц, работавших, не имея того огромного запаса научных знаний, технических удобств, которыми обладает наша современность. Подумайте же, насколько облегчены задачи культурной работы у нас, в государстве, где поставлено целью полное раскрепощение людей от бессмысленного труда, от цинической эксплуатации рабочей силы, — от эксплуатации, которая создает быстро вырождающихся богачей и грозит вырождением трудовому классу.

Перед вами стоит совершенно ясное и великое дело «отречения от старого мира» и создания нового. Дело это начато. И, по примеру нашего рабочего класса, всюду растет. И какие бы препятствия ни ставил этому делу старый мир, — оно будет развиваться. К нему постепенно готовится рабочий народ всей земли. Создается атмосфера сочувствия работе единиц, которые теперь являются уже не осколками коллектива, а передовыми выразителями творческой воли его.

Перед такой целью, впервые смело поставленной во всей ее широте, вопрос: «Что делать?» не должен бы иметь места. «Трудно жить»? Да так ли уж трудно? И не потому ли трудно, что возросли потребности, что хочется много такого, о чем отцы ваши и не думали, чего они и не видели? И не стали ли вы излишне требовательны?

Я знаю, разумеется, что среди вас есть уже немало таких, которым понятна радость и поэзия коллективного труда, — труда, который стремится не к тому, чтобы накопить миллионы копеек, а к тому, чтобы уничтожить пакостную власть копейки над человеком, самым великим чудом мира и творцом всех чудес на земле.

* * *

Отвечаю на вопрос: как я учился писать.

Впечатления я получал и непосредственно от жизни, и от книг. Первый по-

рядок впечатлений можно сравнить с сырьем, а второй — с полуфабрикатом, или, — говоря грубо, чтобы сказать яснее, — в первом случае передо мной был скот, а во втором — снятая с него отлично обработанная кожа. Я очень многим обязан иностранной литературе, особенно — французской.

Мой дед был жесток и скуп, но — я не видел, не понимал его так хорошо, как увидел и понял, прочитав роман Бальзака «Евгения Гранде». Отец Евгении, старик Гранде, тоже скуп, жесток и вообще похож на деда моего, но он — глупее и не так интересен, как мой дед. От сравнения с французом русский старик, не любимый мною, выиграл, вырос. Это не заставило меня изменить мое отношение к деду, но это было большим открытием — *книга обладает способностью доказывать мне о человеке то, чего я не вижу, не знаю в нем.*

Скучная книга Джорджа Эллиота «Мидльмарч», книги Ауэрбаха, Шпильгагена показали мне, что в английской и немецкой провинции люди живут не совсем так, как в Нижнем-Новгороде, на Звездинской улице, но — не многим лучше. Говорят о том же, о своих английских и немецких копейках, о необходимости страха перед богом и любви к нему, однако они, так же как люди моей улицы, — не любят друг друга, а особенно не любят своеобразных людей, которые тем или иным не похожи на большинство окружающих. Сходства между иностранцами и русскими я не искал, нет, я искал различий, но находил сходство.

Приятели деда, разорившиеся купцы Иван Щуров, Яков Котельников рассуждали о том же и так же, как люди в знаменитом романе Теккерея «Базар житейской суеты». Я учился грамоте по Псалтирю и очень любил эту книгу, — она говорит прекрасным музыкальным языком. Когда Яков Котельников, мой дед и вообще старики жаловались друг другу на своих детей, я вспоминал жалобы царя Давида богу на сына своего, бунтовщика Авессалома, и мне казалось, что старики говорят неправду, доказывая один другому, что люди вообще, а молодые в особенности, живут все хуже, становятся глупее, ленивее, строптивее, не богобоязненны. Точно то же говорили лицемерные герои Диккенса.

Внимательно прислушиваясь к спорам сектантских начетчиков с попами, я замечал, что и те и другие так же крепко держатся за слово, как церковники других стран, что для всех церковников слово — узда человеку и что есть писатели, очень похожие на церковников. В этом сходстве я скоро почувствовал что-то подозрительное, хотя — интересное.

Никакой системы и последовательности в моем чтении, конечно, не было, все совершалось случайно. Брат моего хозяина Виктор Сергеев любил читать французские «бульварные» романы Ксавье де-Монтпена, Габорио-Законнэ, Бувье, а прочитав этих авторов, наткнулся на русские книги, в которых насмешливо и враждебно описывались «нигилисты»-революционеры. Я тоже прочитал «Панургово стадо» Вс. Крестовского, «Некуда» и «На ножах» Стебницкого-Лескова, «Марево» Ключникова, «Взбаламученное море» Писемского. Интересно было читать о людях, почти ничем не похожих на людей, среди которых я жил, а скорее родственников каторжника, приглашавшего меня «прогуляться» с ним. «Революционность» этих людей осталась, конечно, не понятой мною, что и входило в задачи авторов, которые писали «революционеров» одной сажой.

Случайно попались в мои руки рассказы Помяловского «Молотов» и «Мещанское счастье». И вот, когда Помяловский показал мне «томительную бедность» мещанской жизни, нищенство мещанского счастья, я, хотя и смутно, а все-таки почувствовал, что мрачные «нигилисты» чем-то лучше благополучного Молотова. А вскоре за Помяловским мною была прочитана скучнейшая книга Зарубина «Темные и светлые стороны русской жизни» — светлых сторон я в ней не нашел, а темные стороны стали для меня понятней и противней.

Плохих книг я прочитал бесчисленное количество, но и они были полезны мне. Плохое в жизни надо знать так же хорошо и точно, как хорошее. Знать надо как можно больше. Чем разнообразнее опыт, тем выше он поднимает человека, тем шире становится поле зрения.

Иностранная литература, давая мне обильный материал для сравнения, удивляла меня своим замечательным мастерством. Она рисовала людей так живо, пластично, что они казались мне физически ощутимыми, и притом я их видел всегда более активными, чем русские, — они меньше говорили, больше делали.

Настоящее и глубокое воспитательное влияние на меня, как писателя, оказала «большая» французская литература — Стендаль, Бальзак, Флобер; этих авторов я очень советовал бы читать «начинающим». Это действительно гениальные художники, величайшие мастера формы, таких художников русская литература еще не имеет. Я читал их по-русски, но это не мешает мне чувствовать силу словесного искусства французов. После множества «бульварных» романов, после Майн-Рида, Купера, Густава Эмара, Понсон-дю-Террайля, — рассказы великих художников вызывали у меня впечатление чуда.

Помню, — «Простое сердце» Флобера я читал в троицын день, вечером, сидя на крыше сарая, куда залез, чтобы спрятаться от празднично настроенных людей. Я был совершенно изумлен рассказом, точно оглох, ослеп, — шумный весенний праздник заслонила предо мной фигура обыкновеннейшей бабы, кухарки, которая не совершила никаких подвигов, никаких преступлений. Трудно было понять, почему простые, знакомые мне слова, уложенные человеком в рассказ о «неинтересной» жизни кухарки, — так взволновали меня? В этом был скрыт непостижимый фокус, и, — я не выдумываю, — несколько раз, машинально и как дикарь, я рассматривал страницы на свет, точно пытаюсь найти между строк разгадку фокуса.

Мне знакомы были десятки книг, в которых описывались таинственные и кровавые преступления. Но вот я читаю «Итальянские хроники» Стендаля и снова не могу понять — как же это сделано? Человек описывает жестоких людей, мстительных убийц, а я читаю его рассказы точно «жития святых» или слышу «Сон богородицы» — повесть о ее «хождении по мукам» людей в аду.

И уже совершенно поражен был я, когда в романе Бальзака «Шагреневая кожа» прочитал те страницы, где изображен пир у банкира и где одновременно говорят десятка два людей, создавая хаотический шум, многогласие которого я как будто слышу. Но главное — в том, что я не только слышу, а и вижу, кто как говорит, вижу глаза, улыбки, жесты людей, хотя Бальзак не изобразил ни лиц, ни фигур гостей банкира.

Вообще искусство изображения людей словами, искусство делать их речь живой и слышной, совершеннейшее мастерство диалога всегда изумляло меня у Бальзака и французов. Книги Бальзака написаны как бы масляными красками, и когда я впервые увидел картины Рубенса, я вспомнил именно Бальзака. Читая безумные книги Достоевского, я не могу не думать, что он весьма многим обязан именно этому великому мастеру романа. Правильлись мне и сухие, четкие, как рисунки пером, книги Гонкуров и угрюмая, темными красками живопись Золя. Романы Гюго не увлекали, даже «93-й год» я прочитал равнодушно; причина этого равнодушия стала мне понятна после того, как я познакомился с романом Анатоля Франса «Боги жаждут». Романы Стендаля я читал уже после того, как научился многое ненавидеть, и спокойная речь, скептическая усмешка его очень утвердили мою ненависть.

Из всего сказанного о книгах следует, что я учился писать у французов. Вышло это случайно, однако я думаю, что вышло не плохо, и потому очень советую молодым писателям изучать французский язык, чтобы читать великих мастеров в подлиннике, и у них учиться искусству слова.

«Большую» русскую литературу — Гоголя, Толстого, Тургенева, Гончарова, Достоевского, Лескова я читал значительно позднее. Лесков несомненно влиял на меня поразительным знанием и богатством языка. Это вообще отличный писатель и тонкий знаток русского быта, писатель, все еще не оцененный по заслугам перед нашей литературой. А. П. Чехов говорил, что очень многим обязан ему. То же, я думаю, мог бы сказать и А. Ремизов.

Указываю на эти взаимные связи и влияния для того, чтобы повторить: знание истории развития иностранной и русской литературы необходимо писателю.

* * *

Лет двадцати я начал понимать, что видел, пережил, слышал много такого, о чем следует и даже необходимо рассказать людям. Мне казалось, что я знаю и чувствую кое-что не так, как другие; это смущало и настраивало меня беспокойно, говорливо. Даже читая книги таких мастеров, как Тургенев, я думал иногда, что, пожалуй, мог бы рассказать, например, о героях «Записок охотника» иначе, не так, как это сделано Тургеневым. В эти годы я уже считался интересным рассказчиком, меня внимательно слушали грузчики, булочники, «босьяки», плотники, железнодорожные рабочие, «странники по святым местам» и вообще люди, среди которых я жил. Рассказывая о прочитанных книгах, я все чаще ловил себя на том, что рассказывал не верно, искажая прочитанное, добавляя к нему что-то от себя, из своего опыта. Это происходило потому, что факты жизни и литература сливались у меня в единое целое. Книга — такое же явление жизни, как человек, она — тоже факт живой, говорящий, и она менее «вещь», чем все другие вещи, созданные и создаваемые человеком.

Слушали меня интеллигенты и советовали:

— Пишите! Попробуйте писать.

Нередко я чувствовал себя точно пьяным и переживал припадки многоречивости, словесного буйства от желания выговорить все, что тяготило и радовало меня, хотел рассказать, чтоб «разгрузиться». Бывали моменты столь мучительного напряжения, когда у меня, точно у истерика, стоял «ком в горле» и мне хотелось кричать, что стекольник Анатолий, — мой друг, талантливый парень, — погибнет, если не помошь ему; что проститутка Тереза — хороший человек и несправедливо, что она — проститутка, а студенты, пользуясь ею, не видят этого, так же как не видят, что «Матица», старуха нищая, — умнее, чем молодая, начитанная акушерка Яковлева.

Втайне даже от близкого моего друга, студента Гурия Плетнева, я писал стихи о Терезе, Анатолии, о том, что снег весной тает не для того, чтобы стекать грязной водой с улицы в подвал, где работают булочники, что Волга — красивая река, крендельщик Кузин — Иуда-предатель, а жизнь — сплошное свинство и тоска, убивающая душу.

Стихи писал я легко, но видел, что они — отвратительны, и презирал себя за неуменье, за бездарность. Я читал Пушкина, Лермонтова, Некрасова, переводы Курочкина из Беранже и очень хорошо видел, что ни на одного из этих поэтов я ничем не похож. Писать прозу — не решался, она казалась мне труднее стихов, она требовала особенно изощренного зрения, прозорливой способности видеть и отмечать невидимое другими и какой-то необыкновенно плотной, крепкой кладки слов. Но все-таки стал пробовать себя и в прозе, избрав, однако, стиль прозы «ритмической», находя простую — непосильной мне. Попытки писать просто приводили к результатам печальным и смешным. Ритмической прозой я написал огромную «поэму» «Песнь старого дуба». В. Г. Короленко десятком слов разрушил до основания эту деревянную вещь, в которой я, кажется, изложил свои размышления по поводу статьи «Круговорот жизни»,

напечатанной, если не ошибаюсь, в научном журнале «Знание», — статья говорила о теории эволюции. Из нее в памяти моей осталась только одна фраза: «Я в мир пришел, чтобы не соглашаться» — и, кажется, действительно не соглашался с теорией эволюции.

Но Короленко не вылечил меня от пристрастия к «ритмической» прозе и, спустя еще лет пять, похвалив мой рассказ «Дед Архип», сказал, что напрасно я одобрил рассказ «чем-то похожим на стихи». Я ему не поверил, но дома, просмотрев рассказ, горестно убедился, что целая страница, — описание ливня в степи, — написана мною именно этой проклятой «ритмической». Она долго преследовала меня, незаметно и неуместно просачиваясь в рассказы. Я начинал рассказы какими-то поющими фразами, например, так: «Лучи луны прошли сквозь ветви кизила и цепкие кусты держи-дерева», и потом, в печати, мне было стыдно убедиться, что «лучи луны» читаются, как лучины, а «прошли» — не то слово, какое следовало поставить. В другом рассказе у меня «извозчик извлек из кармана кисет», — эти три «из» рядом не очень украшали «томительно бедную жизнь». Вообще я старался писать «красиво».

«Пьяный, прижавшись к столбу фонаря, смотрел, улыбаясь, на тень свою, она вздрагивала», — а ночь по моим же словам — была тихая, лунная, такими ночами фонарей не зажигали, тень не могла вздрагивать, если нет ветра, и огонь горит спокойно. Такие «описки» и «обмолвки» встречались почти в каждом моем рассказе, и я жестоко ругал себя за это.

«Море смеялось» — писал я и долго верил, что это — хорошо. В погоне за красотой я постоянно грешил против точности описаний, неправильно ставил вещи, неверно освещал людей.

«А печь стоит у вас не так», — заметил мне Л. Н. Толстой, говоря о рассказе «Двадцать шесть и одна». Оказалось, что огонь крендельной печи не мог освещать рабочих так, как было написано у меня. А. П. Чехов сказал мне о Медынской в «Фоме Гордееве»: «У нее, батенька, три уха, одно — на подбородке, смотрите!» Это было верно, — так неудачно я посадил женщину к свету.

Такие, будто мелкие, ошибки имеют большое значение, потому что они нарушают правду искусства. Вообще крайне трудно найти точные слова и поставить их так, чтобы немногими было сказано много, «чтобы словам было тесно, мыслям — просторно», чтобы слова дали живую картину, кратко отметили основную черту фигуры, укрепили сразу в памяти читателя движения, ход и тон речи изображаемого лица. Одно дело — «окрашивать» словами людей и вещи, другое — изобразить их так «пластично», живо, что изображенное хочется тронуть рукой, как часто хочется потрогать героев «Войны и мира» у Толстого.

Мне нужно было написать несколькими словами внешний вид уездного городка средней полосы России. Вероятно, я сидел часа три, прежде чем удалось подобрать и расположить слова в таком порядке:

«Волнистая равнина вся исхлестана серыми дорогами, и пестрый городок Окуров посреди ее — как затейливая игрушка на широкой сморщенной ладони».

Мне показалось, что я написал хорошо, но когда рассказ был напечатан, я увидел, что мною сделано нечто похожее на расписной пряник или красивенькую коробку для конфет.

Вообще — слова необходимо употреблять с точностью самой строгой. Вот пример из другой области: было сказано — «религия — опиум».

Но врачи дают опиум больным, как средство, утоляющее боль, значит — опиум полезен человеку. А о том, что опиум курят, как табак, и что от курения опиума люди погибают, что опиум — яд, значительно более вредный, чем водка-алкоголь, — широким массам неизвестно.

Мои неудачи всегда заставляют меня вспоминать горестные слова поэта: «Нет на свете мук сильнее муки слова».

Но об этом гораздо лучше, чем я, говорит А. Г. Горнфельд в книжке «Муки слова», изданной Госиздатом в 1927 году.

Очень хорошую книжку эту я усиленно рекомендую вниманию «молодых товарищей по перу».

* * *

«Холоден и жалок нищий наш язык», — сказал, кажется, Надсон, и редкий из поэтов не жаловался на «нищету» языка.

Я думаю, что это — жалобы на «нищету» русского, а вообще человеческого языка, и вызывает их то, что есть чувствования и мысли неуловимые, невыразимые словом. Именно об этом прекрасно говорит книжка Горнфельда. Но, минуя «неуловимое словом», русский язык неисчерпаемо богат и все обогащается с быстротой поражающей. Чтобы убедиться в быстроте роста языка, стоит только сравнить запасы слов — лексиконы — Гоголя и Чехова, Тургенева и, например, Бунина, Достоевского и, скажем, Леонида Леонова. Последний сам в печати заявил, что он идет от Достоевского; он мог бы сказать, что в некоторых отношениях — укажу на оценку разума — он зависим и от Льва Толстого. Но обе эти зависимости таковы, что свидетельствуют лишь о значительности молодого писателя и отнюдь не скрывают своеобразия его. В романе «Вор» он совершенно неоспоримо обнаружил, что языковое богатство его удивительно; он уже дал целый ряд своих, очень метких слов, не говоря о том, что построение его романа изумляет своей трудной и затейливой конструкцией. Мне кажется, что Леонид — человек какой-то «своей песни», очень оригинальной, он только что начал петь ее, и ему не может помешать ни Достоевский, ни кто иной.

Уместно будет напомнить, что язык создается народом. Деление языка на литературный и народный значит только то, что мы имеем, так сказать, «сырой» язык и обработанный мастерами. Первым, кто прекрасно понял это, был Пушкин; он же первый и показал, как следует пользоваться речевым материалом народа, как надобно обрабатывать его.

Художник — чувствилеще своей страны, своего класса, ухо, око и сердце его; он — голос своей эпохи. Он обязан знать как можно больше, и чем лучше будет знать прошлое, тем более понятным явится для него настоящее время, тем сильнее, глубже почувствует он универсальную революционность нашего времени и широту его задач. Обязательно, необходимо знать историю народа и так же необходимо знать его социально-политическое мышление. Ученые, — историки культуры, этнографы, — указывают, что это мышление выражается в сказках, легендах, пословицах и поговорках. Именно пословицы и поговорки выражают мышление народной массы в полноте особенно поучительной, и начинающим писателям крайне полезно знакомиться с этим материалом не только потому, что он превосходно учит экономии слова, речевой сжатости и образности, а вот почему: количественно преобладающим населением Страны Советов является крестьянство, та глина, из которой история создавала рабочих, мещан, купцов, попов, чиновников, дворян, ученых и художников. Мышление крестьянства наиболее усердно воспитывалось церковниками государственной церкви и отколовшимися от нее сектантами. Оно издавна приучено думать в готовых, окостеневших формах, какими и являются пословицы и поговорки, большинство которых не что иное, как сжатые поучения церковников. «Сильную руку — богу судить», «Подумаешь — горе, раздумаешь — божья воля», «Где смерд подумал, там и бог не был», «Ты богу угоди, а сам думать — погоди!», «Тише едешь — дальше будешь», «Не в свои сани не садись», «Всяк сверчок знай свой шесток», — существуют сотни таких пословиц, и в любой из них легко можно открыть спрятанные за словами поучения библейских пророков, «отцов церкви» Иоанна Златоуста, Ефрема Сирина, Кирилла Иерусалимского и других.

Когда я читал книги «консерваторов», «охранителей и защитников самодержавного строя», в книгах этих я не находил ничего нового для себя именно потому, что каждая страница их повторяла в развернутой форме, — в расширенном толковании, — ту или другую из пословиц, с детства знакомых мне. Было совершенно ясно, что вся премудрость консерваторов — К. Леонтьева, К. Победоносцева и других — пропитана той «народной мудростью», в которой наиболее крепко сжата церковность.

Есть, разумеется, значительное количество пословиц другого смысла, например: «Нам — жить в кротости, а нас палкой по кости», «Богом барину — телятина жарена, а мужику — хлебушка краюха, да — в ухо», «Живем — не тужим, бар не хуже, они — на охоту, мы — на работу, они спать, а мы — опять, они высиятся, да — за чай, а мы — цепами качай».

Вообще пословицы и поговорки образцово формируют весь жизненный, социально-исторический опыт трудового народа, и писателю совершенно необходимо знакомиться с материалом, который научит его сжимать слова, как пальцы в кулак, и развертывать слова, крепко сжатые другими, развертывать их так, чтобы было обнажено спрятанное в них, враждебное задачам эпохи, мертвое.

Я очень много учился на пословицах, — иначе: на мышлении афоризмами. Помню такой случай: мой приятель, балагур Яков Солдатов, дворник, метет улицу. Метла новенькая и не омызгана. Посмотрел Яков на меня, подмигнул веселым глазом и сказал:

«Хороша метла, а сорье — не вымести дотла, я его подмету, а соседи поднесут».

Мне стало ясно: дворник верно сказал. Если даже и соседи подметут участки свои, — ветер нагонит сору с других улиц; если и все улицы города почистятся, — пыль прилетит с поля, с дорог, из других городов. Работа около собственного дома, конечно, необходима, но она будет богаче результатами, если ее расширить на всю свою улицу, на весь город, на всю землю.

Так можно развернуть поговорку, а вот пример того, как она создается. В Нижнем-Новгороде начались заболевания холерой, и какой-то мещанин стал рассказывать, что доктора морят больных. Губернатор Баранов приказал арестовать его и отправить на работу санитаром в холерный барак. Но, проработав некоторое время, мещанин будто бы благодарил губернатора за урок, а Баранов сказал ему:

«Окунувшись башкой в правду — врать не станешь!»

Баранов был человек грубый, но не глупый, я думаю, что он мог сказать такие слова. А, впрочем, все равно, кто сказал их.

Вот на таких живых мыслях я учился думать и писать. Эти мысли дворников, адвокатов, «бывших» и всяких других людей я находил в книгах одетыми в другие слова, таким образом факты жизни и литературы взаимно дополняли друг друга.

О том, как создаются мастерами слова «типы» и характеры, я уже говорил выше, но, может быть, следует указать два интересных примера: «Фауст» Гете — один из превосходнейших продуктов художественного творчества, которое всегда «выдумка», вымысел или, вернее, «домысел» и — воплощение мысли в образ. «Фауста» я прочитал, когда мне было лет двадцать, а через некоторое время узнал, что лет за двести до немца Гете о Фаусте писал англичанин Христов Марлоу, что польский «лубочный» роман «Пан Твардовский» — тоже «Фауст», так же как роман француза Поля Мюссе «Искатель счастья», и что основой всех книг о Фаусте служит средневековое народное сказание о человеке, который в жажде личного счастья и власти над тайнами природы, над людьми продал душу свою чорту. Сказание это выросло из наблюдений над жизнью и работой средневековых ученых «алхимиков», которые стремились делать золото,

выработать эликсир бессмертия. Среди этих людей были честные мечтатели, «фанатики идеи», но были и шарлатаны, обманщики. Вот бесплодность усилий этих единиц достичь «высшей власти» и была осмеяна в истории приключений средневекового доктора Фауста, которому и сам чорт не помог достичь всезнания, бессмертия.

А рядом с несчастной фигурой Фауста была создана фигура, тоже известная всем народам: в Италии это — Пульчинелло, в Англии — Понч, в Турции — Карапет, у нас — Петрушка. Это — непобедимый герой народной кукольной комедии, он побеждает всех и все: полицию, попов, даже чорта и смерть, сам же остается бессмертен. В грубом и наивном образе этом трудовой народ воплотил сам себя и свою веру в то, что — в конце концов — именно он преодолет все и всех.

Эти два примера еще раз подтверждают сказанное выше: «анонимное» творчество, т. е. творчество каких-то неизвестных нам людей, тоже подчиняется законам абстракции, отвлечения характерных черт той или иной общественной группы и конкретизации, обобщения этих черт в одном лице этой группы. Строгое подчинение художника этим законам и помогает ему создавать «типы». Так Шарль де-Костер сделал «Тилия Уленшпигеля» — национальный тип фламандца, Ромэн Роллан — бургондца «Кола Бреньона», Альфонс Додэ — провансальца «Тартарена». Создавать такие яркие портреты «типичных» людей возможно только при условии хорошо развитой наблюдательности, умения находить сходства, видеть различия, только при условии учиться, учиться и учиться. Где отсутствует точное знание, там действуют догадки, а из десяти догадок — девять — ошибки.

Я не считаю себя мастером, способным создавать характеры и типы, художественно равноценные типам и характерам Обломова, Рудина, Рязанова и т. д. Но все же для того, чтобы написать «Фому Гордеева», я должен был видеть не один десяток купеческих сыновей, неудовлетворенных жизнью и работой своих отцов; они смутно чувствовали, что в этой однотонной, «томительно бедной жизни», — мало смысла. Из таких, как Фома, осужденных на скучную жизнь и оскорбленных скукой, задумавшихся людей в одну сторону выходили пьяницы, «прожигатели жизни», хулиганы, а в другую — отлетали «белые вороны», как Савва Морозов, как пермский пароходчик Н. А. Мешков, снабжавший средствами партию эсеров, калужский заводчик Гончаров, москвич Н. Шмидт и еще многие. Отсюда же выходили и такие культурные деятели, как череповецкий городской голова Милютин и целый ряд московских, а также провинциальных купцов, весьма умело и много поработавших в области науки, искусства и т. д. Крестный отец Фомы Гордеева, Маякин, тоже сделан из мелких черточек, из «словосиц», и я не ошибся: после 1905 года, — после того, как рабочие и крестьяне вымостили для Маякиных дорогу к власти своими телами, — Маякины, как известно, играли немалую роль в борьбе против рабочего класса, да и теперь еще мечтают вернуться на старые гнезда.

Молодежь ставит мне вопрос: почему я писал о «босяках»?

Потому что, живя в среде мелкого мещанства, видя пред собой людей, единственным стремлением которых было стремление жульнически высасывать кровь человека, сгущать ее в копейки, а из копеек лепить рубли, я тоже, как девятнадцатилетний корреспондент мой, «всем своим трепетом» возненавидел эту комариную жизнь обыкновенных людей, похожих друг на друга, как медные пяτάки чекана одного года.

Босяки явились для меня «необыкновенными людьми». Необыкновенно в них было то, что они, люди «деклассированные», оторвавшиеся от своего класса, отвергнутые им, — утратили наиболее характерные черты своего классового облика. В Нижнем, в «Миллионке», среди «золотой роты» дружно уживались бывшие зажиточные мещане с моим двоюродным братом Александром Каши-

риним, кротким мечтателем, с художником-итальянцем Тонтини, учителем гимназии Гладковым, бароном Б., с помощником полицейского пристава, долго сидевшим в тюрьме за грабеж, и со знаменитым воров «Николкой-генералом», настоящая фамилия которого была Фан-дер-Флит.

В Казани, на «Стеклянном заводе», жило человек двадцать таких же разношерстных людей. «Студент» Радлов или Радунов; старик-тряпичник, отбывший десять лет каторги; бывший лакей губернатора Андриевского Васька Грачик; машинист Родзиевич, сын священника, белорусс; ветеринар Давыдов. В большинстве своем люди эти были нездоровы, алкоголики, жили они не без драк между собою, но у них хорошо было развито чувство товарищеской взаимопомощи, все, что им удавалось заработать или украсть, — пропивалось и проедалось вместе. Я видел, что хотя они живут хуже «обыкновенных людей», но чувствуют и сознают себя лучше их, и это потому, что они не жадны, не душат друг друга, не копят денег. А некоторые из них могли бы копить, в них еще остались признаки «хозяйственности» и любовь к «порядочной» жизни. Копить они могли бы потому, что Васька Грачик, ловкий и удачливый вор, приносил им нередко свою добычу и сдавал ее «казначею» Родзиевичу, который распоряжался «хозяйством» завода бесконтрольно и был удивительно мелкий, безвольный человек.

Помню несколько сцен такого рода: кто-то украл и принес хорошие охотничьи сапоги, решено было пропить их. Но Родзиевич, больной, за несколько дней перед этим избитый полицией, сказал, что пропить следует только голенища, а головки отрезать и дать «студенту», он ходит в развалившихся опорах.

«Застудит ноги — сдохнет, а человек хороший».

Головки отрезали, но старый каторжанин предложил сшить из голенищ две пары лаптей, одну — для себя, другую — для Родзиевича. Так и не пропили сапоги. Грачик объяснял свою дружбу с этими людьми и щедрую помощь им своей любовью к «образованным».

«Я, брат, образованного человека люблю пуще красивейшей женщины», — говорил он мне. Это был странный человек, черноволосый, с тонким, красивым лицом, с хорошей улыбкой; всегда задумчивый, малословный, он вдруг взрывался буйным, почти бешеным весельем, плясал, пел, рассказывал о своих удачах, обнимался со всеми, точно уходил на войну, на смерть. На его средства в Задней Мокрой улице, — где теперь Московский вокзал, — в подвале трактира Бутова кормилась человек восемь каких-то нищих, стариков и старух, а среди них молодая сумасшедшая женщина с годовалым ребенком. Воров он стал так: будучи лакеем губернатора, провел ночь с своей возлюбленной, а утром, возвращаясь домой, похмельный, выхватил у бабы-молочницы стойку молока и начал пить; его схватили, стал драться; строгий мировой судья Колонтаев, великий либерал, посадил его в тюрьму. Васька, отсидев срок наказания, залез в кабинет Колонтаева, изорвал у него бумаги, стащил будильник, бинокль и снова попал в тюрьму. Я познакомился с ним, когда его после неудачной кражи в Татарской слободе преследовали ночные сторожа, — одному из них я подставил ногу, этим помог Василию убежать и сам побежал с ним.

Странные были люди среди босяков, и много я не понимал в них, но меня очень подкупало в их пользу то, что они не жаловались на жизнь, а о благополучной жизни «обывателей» говорили насмешливо, иронически, но не из чувства скрытой зависти, не потому, что «видит око, да зуб неймет», а как будто из гордости, из сознания, что живут они — плохо, а сами по себе лучше тех, кто живет «хорошо».

Изображенного мною в «Бывших людях» содержателя ночлежки Кувалду я увидел впервые в камере мирового судьи Колонтаева. Меня поразило чувство собственного достоинства, с которым этот человек в лохмотьях отвечал на во-

просы судьи, презрение, с которым он возражал полицейскому, обвинителю и потерпевшему — трактирщику, избитому Кувалдой. Также изумлен был я беззлобной насмешливостью одесского босяка, рассказавшего мне случай, описанный мною в рассказе «Челкаш». С этим человеком я лежал в больнице города Николаева (Херсонского). Хорошо помню его улыбку, обнажавшую его великолепные белые зубы, улыбку, которой он заключил повесть о предательском попустке парня, нанятого им на работу. «Так и пустил я его с деньгами; иди, болван, ешь кашу!»

Он мне напомнил «благородных» героев Дюма. Из больницы мы вышли вместе, и, сидя со мною в люнетах лагеря за городом, угощая меня дыней, он предложил: «Может, — займешься со мною хорошим делом? С тебя, думаю, толк будет».

Я был очень польщен этим предложением, но в ту пору я уже знал, что есть дело более полезное, чем контрабанда и воровство.

Так вот чем объясняется мое пристрастие к «босякам» — желанием изображать людей «необыкновенных», а не людей нищеватого, мещанского типа. Тут, конечно, сказались и влияние иностранной и прежде других французской литературы, более красочной и яркой, чем русская. Но главным образом тут действовало желание прикрасить за свой счет — «вымыслом» — «томительно бедную жизнь», о которой говорит пятнадцатилетняя девушка.

Это желание, как я уже сказал, называется «романтизмом». Некоторые критики считали мой романтизм отражением философского идеализма. Я думаю, что это неправильно.

Философский идеализм учит, что над человеком, животными и над всеми вещами, которые человек создает, существуют и главенствуют «идеи»; они служат совершеннейшими образцами всего, творимого людьми, и человек, в деятельности своей, вполне зависит от них, вся его работа сводится к подражанию образцам, «идеям», бытие которых он, якобы, смутно чувствует. С этой точки зрения где-то над нами существует идея кандалов и двигателя внутреннего сгорания, идея туберкулезной бациллы и скорострельного ружья, идея жабы, мещанина, крысы и вообще всего, что существует на земле и что создается человеком. Совершенно ясно, что отсюда вытекает неизбежность признать бытие творца всех идей, какое-то существо, зачем-то создающее орла и вошь, слона и лягушку.

Для меня не существует идеи вне человека, для меня именно он и только он является творцом всех вещей и всех идей, именно он — чудотворец и в будущем владыка всех сил природы. Самое прекрасное в мире нашем то, что создано трудом, умной человеческой рукой, и все наши мысли, все идеи возникают из трудового процесса, в чем убеждает нас история развития искусства, науки, техники. Мысль приходит после факта. Пред человеком я потому «преклоняюсь», что кроме воплощений его разума, его воображения, его домьсла — не чувствую и не вижу ничего в нашем мире. Бог есть такая же человечья выдумка, как, например, «светопись», с той разницей, что «фотография» фиксирует действительно сущее, а бог — снимок с выдумки человека о себе самом, как о существе, которое хочет — и может быть — всезнающим, всемогущим и совершенно справедливым.

И если уже надобно говорить о «священном», — так священно только недовольство человека самим собою и его стремление быть лучше, чем он есть; священна его ненависть ко всякому житейскому хламу, созданному им же самим; священно его желание уничтожить на земле зависть, жадность, преступления, болезни, войны и всякую вражду среди людей, священен его труд.

М. Горький, Литературно-критические статьи. М., 1937, стр. 325—352.

О МУЗЫКЕ ТОЛСТЫХ

Тишина этой ночи, помогая разуму отдохнуть от разнообразных, хотя и ничтожных огорчений рабочего дня, как бы нашептывает сердцу торжественную музыку всемирного труда великих и маленьких людей, прекрасную песню новой истории — прекрасную песнь, которую начал так смело трудовой народ моей родины.

Но вдруг в чуткую тишину начинает сухо стучать какой-то идиотский молоточек, — раз, два, три, десять, двадцать ударов, и вслед за ними, точно кусок грязи в чистойшую, прозрачную воду, падает дикий визг, свист, грохот, вой, рев, треск, врываются нечеловеческие голоса, напоминая лошадиное ржание, раздаются хрюканье медной свиньи, вопли ослов, любовное кваканье огромной лягушки, — весь этот оскорбительный хаос бешеных звуков подчиняется ритму едва уловимому, и, послушав эти вопли минуту-две, начинаешь невольно воображать, что это играет оркестр безумных, они сошли с ума на сексуальной почве, а дирижирует ими какой-то человек-жеребец, размахивая огромным фаллосом.

Это — радио, одно из величайших открытий науки, одна из тайн, вырванная ею у притворно безгласной природы. Это радио в соседнем отеле утешает мир толстых людей, мир хищников, сообщая им по воздуху новый фокстрот в исполнении оркестра негров. Это — музыка для толстых. Под ее ритм во всех великолепных кабаках «культурных» стран толстые люди, цинически двигая бедрами, грязнят, симулируют акт оплодотворения мужчиной женщины.

Издревне великие поэты всех народов, всех эпох вдохновенно тратили творческие силы свои на то, чтобы облагородить этот акт, украсить его достойно человека, чтобы не равнялся в этом человек с козлом, быком, боровом. Созданы сотни и тысячи прекрасных поэм, воспевающих любовь. Это чувство играло роль возбудителя творческих сил мужчины и женщины. Силою любви человек стал существом неизмеримо более социальным, чем самые умные животные. Поэзия земного, здорового, активного романтизма в отношении полов имела огромное социально-воспитательное значение.

«Любовь и голод правят миром», — сказал Шиллер. В основе культуры — любовь, в основе цивилизации — голод.

Пришел толстый хищник, паразит, живущий чужим трудом, получеловек с лозунгом: «После меня — хоть потоп», — пришел и жирными ногами топчет все, что создано из самой тонкой нервной ткани великих художников, просветителей трудового народа.

Ему, толстому, женщина не нужна как друг и человек, она для него — только забава, если она не такая же хищница, как он сам. Не нужна ему женщина

и как мать, потому что хотя он и любит власть, но дети уже стесняют его. Да и власть нужна ему как бы лишь для фокстрота, а фокстрот стал необходим потому, что толстый — уже плохой самец. Любовь для него — распутство и становится все более развратом воображения, а не буйством распущенной плоти, чем была раньше. В мире толстых эпидемически разрастается «однополая» любовь. «Эволюция», которую переживают толстые, есть вырождение.

Это — эволюция от красоты менуэта и живой страстности вальса к цинизму фокстрота с судорогами чарльстона, от Моцарта и Бетховена к джазбанду негров, которые наверно тайно смеются, видя, как белые их владыки эволюционируют к дикарям, от которых негры Америки ушли и уходят все дальше.

— Погибает культура! — вопят защитники власти толстых над рабочим миром. Пролетариат грозит погубить культуру! — вопят они и лгут, потому что не могут не видеть, как всемирное стадо толстых людей вытаптывает культуру, не могут не понимать, что пролетариат — единственная сила, способная спасти культуру и углубить и расширить ее.

Нечеловеческий бас ревет английские слова, оглушает какая-то дикая труба, напоминая крики обездоленного верблюда, грохочет барабан, верещит скверненькая дудочка, раздирая душу, крякает и гнусаво гудит саксофон. Раскачивая жирные бедра, шаркают и топают тысячи, десятки тысяч жирных ног.

Наконец, музыка для толстых разрешается оглушительным грохотом, как будто с небес на землю бросили ящик посуды. Снова светлая тишина, и мысли возвращаются домой.

«О музыке толстых». М., Музгиз, 1931. Статья была напечатана в газете «Правда», № 90, 18 апреля 1928 г. (стр. 2), вышла в 1931 г. отдельным изданием.

ИЗ СТАТЬИ „О КУЛЬТУРЕ“

Наука является основой культуры, главной силою, творящей «вторую природу», которая и есть — культура.

Религию и умозрительную философию — на мой взгляд — следует отнести к художественному творчеству, к искусству человека воплощать свой опыт, свои чувства и мечты в образы, формулировать свои впечатления в мысли. В образе бога человек воплощал свои лучшие желания, свои мечты о всеведении, всемогуществе, свое стремление преодолеть стихийные силы первой природы, враждебной ему. Есть много оснований думать, что первобытные люди создавали богов «по образу и подобию» мастеров культуры: кузнецов — Вулкан, Тор, стряпух — Геба, Фрейя — охотников, мореходов и т. д.

Рабочему классу должно быть особенно близко и понятно убеждение, что все на земле создается силами разума, воображения и воли человека и что иных сил, творящих культуру, — нет.

Из грубых кусков обожженной глины — кирпичей — рабочий строит величественные здания, «дворцы культуры», города. Из бесформенных кусков руды он создал и создает все, чего не было и нет в «первой природе», карманные часы, железнодорожные мосты, хирургические инструменты, двигатели, внутренний мир людей — типографские машины и т. д., — разумом своим он одухотворяет железо и сталь.

Ученый, наблюдая, исследуя все существующее в первой природе, учит человека создавать вторую за счет сил первой, заботится о его здоровье, о продлении его жизни. Художник, наблюдая внутренний мир людей — психику, — показывает человеку величие и низость его, силу его разума и силу его звериных свойств.

Три человека строят культуру: ученый, художник и рабочий. Передовой рабочий класс, каким является наш, советский, должен знать, что нет труда, который не имел бы культурного значения, что чем сильнее любовь к труду, тем выше культура и что к полной, всеобщей победе над старым миром он придет скорее, если хорошо поймет решающее значение науки, искусства, труда.

Мне кажется, что в таком понимании культуры заложены основы той новой морали, которая должна вооружить рабочего на упорную борьбу против всего, что в нем, рабочем, живет как позорное наследие старого мира, — на борьбу против лени, пьянства, жестокости, против его стремленьишка поскорее устроить для себя спокойненькое, мещанское житьишко в ущерб великим, героическим задачам его класса.

Впервые напечатана в однодневной газете «Культурный поход», выпущенной ЦК ВЛКСМ, Главполитпросвет и обществом «Долой неграмотность» в 1928 году, в сентябре—октябре. Под статьей авторская дата: «10 сентября». Вошла в сборник «Публицистические статьи», 1931 и 1933.

О ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Литератор — глаза, уши и голос класса. Он может не сознавать этого, отрицать это, но он всегда и неизбежно орган класса, чувствилище его. Он воспринимает, формирует, изображает настроения, желания, тревоги, надежды, страсти, интересы, пороки и достоинства своего класса, своей группы. Он и сам ограничен всем этим в своем развитии. Он никогда не был и не может быть «человеком внутренне свободным», «человеком вообще».

Такой совершенно свободный «человек для всех» — Человек Человечества — возможен только в будущем, когда свободному росту его сил и способностей не станет препятствовать искажающее давление идей и эмоций национальных, классовых, религиозных.

А до той поры и пока существует классовое государство, литератор — человек определенной среды и эпохи — должен служить и служить, хочет он этого или не хочет, с оговорками или без оговорок — интересам своей эпохи, своей среды. И если исторически необходимым стремлениям его класса, его группы препятствует государство, церковь, враждебный класс, — литератор идет против государства, церкви, класса, рискуя своей свободой, не щадя своей жизни. Он человек действительности более, чем всякий другой человек, если только он, работая над нею, как над своим материалом, позаботился всесторонне изучить ее.

Но действительностей — две. Одна — действительность командующих, «власть имущих» классов, которые во что бы то ни стало утверждают свою власть над человеком, начиная с малолетства его в семье, затем в школе и церкви, не брезгуя и не стесняясь массовыми буйствами непокорных. В этой действительности сосредоточено все самое лучшее и социально ценное, что накопило человечество веками труда и творчества, эта действительность обладает всеми изумительными достижениями науки, искусства, техники. Это — «культурная» действительность.

Другая — действительность подвластных, покоренных и покорных — безрадостная жизнь в непрерывном, тяжелом труде, в нищете, ведущей к физическому вырождению. Ужас и позор этой действительности слишком хорошо известны.

В течение многих веков философы, богословы, ученые социологи пытались примирить эти две резко различные, совершенно непримиримые действительности, но они, все более различаясь, становятся все более глубоко враждебны одна другой.

В наше время по этому поводу уже не философствуют, а — изредка и понемножку — дерутся, чаще же торгуются, как делают это, например, вожди

социал-демократов Европы, люди, которые убеждают хозяев немножко уступить, а рабочих — поменьше спрашивать.

Есть много людей, которые, видя обострение классовой вражды и понимая, что маленькие драки угрожают разрастись до размеров гражданской войны, — до «социальной революции по-русски», — боятся, что за этой войной последуют: гибель наций, гибель европейской культуры и прочие ужасы. Этот страх заставляет идолопоклонников культуры доказывать возможность мирного сотрудничества классов, доказывать, что только путем эволюции, постепенного и медленного развития политико-экономических отношений люди могут прийти к «благороднейшему и мирному житию».

«Кроме страха перед социальной революцией, никаких иных оснований для проповеди этой — нет. Пролетариат Европы перестанет верить в дружеское сотрудничество баранов и волков, буржуазия не обнаруживает упадка своей воли и власти. Наоборот: воля ее, видимо, весьма укреплена сознанием легкости, с которой она, борясь между собою, выдвинула на бойню многомиллионные массы рабочих и крестьян, а в их числе и социал-демократов. И, снова рассчитывая на глупость, на неорганизованность трудового народа, она готовится повторить свое преступление против него, снова намерена столкнуть силы рабочих и крестьян Европы в междоусобной войне для защиты ее интересов, ее алчности и жадности, для укрепления ее власти над рабочим классом.

Вот таковы те две действительности, в которых родился, воспитался, живет и работает литератор.

Рабочий класс Союза Советов, взяв в свои руки власть над страной, решил уничтожить эти две непримиримые действительности, насыщенные кровавым цинизмом, наглейшей ложью, лицемерием, жестокостью и позором, решил уничтожить их и создать третью действительность подлинного социального равенства, которая должна исключить из жизни причины основных пороков людей: инстинкт собственности, зависть, жадность и страх перед будущим, страх за жизнь. Именно такая действительность создается в Союзе Советских Социалистических Республик волею, разумом, энтузиазмом коммунистов — рабочих и крестьян.

Необходимым условием создания такой действительности является диктатура рабочего класса, чей труд всегда был основой роста и развития культуры. Главное содержание культуры, суть ее и смысл — наука, техника, искусство. А в искусстве — наиболее доступная пониманию масс и поэтому наиболее мощная как средство культурного воспитания — художественная литература.

Отсюда ясно, как велика может быть в жизни роль писателя и как строги должны быть его требования к самому себе, к своей работе.

Опытный и даровитый литератор-интеллигент, обладая профессионально изощренным умением наблюдать, давно уже и отлично видел, — видит и в наши дни, — отвратительные противоречия двух действительностей. Он умеет и смеет изображать, обличать грязный, циничный, отвратительный порядок жизни, основанной на беспощадном угнетении людей хищниками и паразитами. Свифт, Рабле, Вольтер, Лесаж, Байрон, Теккерей, Гейне, Верхарн, Анатоль Франс и немало других — все это были безукоризненно правдивые и суровые обличители пороков командующего класса; у нас в прошлом — Грибоедов, Гоголь, Лев Толстой, Салтыков-Щедрин и несравнимый ни с кем Александр Пушкин, человек совершенно изумительного таланта. Современная литература не богата столь крупными талантами, но она в массе своей продолжает работу критики действительности с неменьшей правдивостью, зоркостью и не менее сурово. Общий тон ее становится все более мрачным и безрадостным, все более резко отрицательным по отношению к жизни и нравам буржуазии. Двадцать лет тому назад были бы невозможны книги такого типа, как «Эльмар Гантри» и «Эрроусмит» Синклера Льюиса, «Разгул» С. Адамса — в С. Ш. Америки, как книги Тол-

лера, Ремарка, Эрнеста Глезера, И. Бехера — в Германии, Гексли, Гэлсуорси и других — в Англии.

Почти все наиболее честные и талантливые литераторы Европы и С. Ш. Америки, единодушно порицая условия жизни капиталистического государства, прекрасно видят, как буржуазная действительность мучает и уродует человека. Их искренно и более или менее глубоко волнует беззащитное положение человеческого существа в капиталистическом государстве, они все защищают право личности на свободу. И, увлеченные рыцарским делом защиты личности, всегда немножко рисуясь благородством своим, они не замечают, что личность, к сожалению, выучилась страдать и жаловаться гораздо лучше и делает это с большей охотой, чем она учится борьбе против условий, вызывающих ее страдания, ее жалобы.

Иногда некоторые из современных литераторов Европы приезжают на две-три недели, на месяц к нам в Союз Советов, в огромную страну с населением в полтора миллиона, в страну, которая пережила героическую трагедию гражданской войны, в страну, где ее рабочий класс решительно начал новое и невероятно сложное дело действительного освобождения человека от искажающего гнета национальных, классовых, религиозных идей, суеверий, предрассудков.

Вместе со своим широким, но, видимо, не очень глубоким знанием отвратительных явлений буржуазной действительности, вместе со своим радикализмом литераторы-иностранцы привозят национальное чванство людей «старой культуры», привычки благовоспитанных мещан к «умеренности и аккуратности» и весь багаж старинных, глупеньких предубеждений европейца против России. Прошлого русского народа, его истории, они не знают, настоящее знают только в освещении своей прессы, которая не имеет оснований освещать нашу, современную действительность объективно и правдиво. Тот факт, что грамотный русский знает Европу лучше, чем грамотный европеец Россию, — им неизвестен.

Зрение всех людей организовано так, что люди прежде всего замечают и подчеркивают недостатки, пороки и вообще — слабые места «ближнего» своего. Это замечается и подчеркивается не потому, что люди страстно жаждут видеть ближнего украшенным всеми добродетелями и всячески сильным человеком. Этого желают только на словах, на деле же и приятно и полезно видеть ближнего уродом, бездарным, глупым и вообще — существом, которое вполне оправдывает беспощадное, циничски-жестокое отношение к нему, — существом, которое требует самых суровых мер для его воспитания.

Такое отношение к человеку издревле и весьма прочно установлено религией, философией — учением о правде; основная цель такого отношения совершенно ясна, — цель эта оправдывает необходимость власти «культурного» меньшинства, т. е. европейского мещанства, над большинством, т. е. над сотнями миллионов трудового народа.

Наши молодые писатели, если они хотят честно работать в деле строительства нового мира, должны хорошо понять суть и смысл такого отношения к людям, должны иначе организовать свое зрение, — а если они не сумеют этого, они пойдут по той же дороге, которой шли отцы христианской церкви и буржуазные моралисты.

Зрение иностранных наблюдателей советской действительности останавливается не на фактах новой стройки, а на мусоре разрушаемого старого. Так как старого у нас больше, то и мусора больше. Одноэтажные, отрепанные временем, дряхлые, полугнилые домики Москвы и других городов еще долго будут численно преобладать над огромными, разумно построенными зданиями. Воспитанные веками привычки людей тоже не скоро исчезнут. Мещанская заносчивая грубость, чванство мелкого чиновничества, пренебрежительное его

отношение к человеку исчезнет тоже не завтра. Подлость, мерзость, нахальство, хулиганство и всяческая разнузданность пустила у нас корни так же глубоко, как и в «культурной» Европе. Все это — так, и все это вполне естественно.

Но под этим наследством прошлого, над ним, среди него есть уже немало такого, чего никогда и нигде не было. Оно незаметно искаженному зрению европейца, да и наша собственная близорукость недостаточно ясно различает его. Еще вчера мы тоже были мещанами, не менее противными, чем любой европейский мещанин, да и сегодня остаемся, в большинстве, таковыми же. Но мы начинаем хорошо понимать, что мещанство — позор и несчастье мира, и мы уже не закрываем глаз на тот факт, что социализм у нас строится все еще индивидуалистами в окружении 125 миллионов древних индивидуалистов «от земли». И тем не менее мы все-таки успешно вводим в жизнь именно социализм. Молодые литераторам нашим следует видеть и понимать это.

Иностранные соглашения, всесторонне и подробно в течение нескольких недель изучив нашу сложную действительность, возвращаются в свои насиженные гнезда, и там наиболее честные из них пишут глупости, а бесчестные пишут ложь и клевету. Ложь и клевета пишутся не только потому, что этого требует и за это хорошо платит буржуазная пресса, а и потому, что сами литераторы, будучи не в силах понять все, что они видели, чувствуют вражду к тому, что поняли. Вражду вызывает у них факт диктатуры рабочего класса в Союзе Социалистических Республик.

Многовековое тяжелое прошлое воспитало людей уродливыми индивидуалистами. Самый лживый, лицемерный и самый влиятельный из всех «учителей жизни» — церковь, проповедуя «любовь к ближнему, как к самому себе», в прошлом жгла десятки тысяч людей на кострах, благословляла «религиозные» войны, «Варфоломеевские ночи», «Сицилийские вечерни», бесчисленные кровавые погромы; в настоящее время она водит людей на битвы друг против друга с крестом в руках, а на кресте — по ее учению — был распят за любовь к людям сын божий. Нет лжи более откровенной и отвратительной, чем ложь христианской религии.

Настоящее все более наглядно учит людей, что в капиталистическом государстве, где неизбежна ожесточенная борьба за власть, за уютный угол, вкусный кусок хлеба, — в этом государстве «человек человеку» действительно «волк» и ничем другим не может быть. Большинству людей, воспитанных и воспитываемых буржуазной действительностью, так же органически трудно представить себе жизнь иной, чем она есть, как трудно волю или кроту вообразить себя оленем или орлом. Только рабочий класс понимает, что старый мир грозит ему одичанием, вырождением и что его необходимо разрушить.

Но даже люди, радикально критически настроенные против жестокой, пагубной, грозящей людям гибелью власти капиталистов, даже они все-таки не могут понять, что диктатура рабочего класса — необходимое условие строения нового мира. Они соблазнены богатством, красотой и удобствами материальной культуры мещанства, они относятся к ней идолопоклоннически.

Соблазн — понятен; тот факт, что людям очень нравится жить удобно и красиво, еще не рисует их плохо, — плохо то, что каждый считает себя заслуживающим житейских удобств. Преклонение пред старой культурой — тоже естественно, когда в основе его живет чувство органической связи настоящего со всем лучшим и социально ценным, что сделано в прошлом, когда человек понимает, что цена культуры неисчислимо высока, что это цена крови и жизни миллиардов людей, которые несколько тысячелетий работали для того, чтоб создать сокровища науки, искусства, техники, — вооружение, необходимое нам для дальнейшей борьбы за создание рабочего государства, культуры для всех, культуры, которая уничтожит человека расы, нации, класса и создаст Человека Человечества.

Дело явной исторической необходимости, дело построения на фундаменте лучшего в прошлом нового будущего, новой действительности, единой для всех и лишенной основного, непримиримого, экономического противоречия, — это дело возбуждает у «идолопоклонников» культуры страх за нее, чувство недоверия к творческим силам рабочего класса и вражду к нему. Страх за культуру, какими бы красивыми словами ни прикрывался он, — в существе своем есть страх лишиться материальных удобств жизни.

Неправильная и враждебная оценка сил и способностей рабочего класса может быть «добросовестным заблуждением» людей социально малограмотных. Среди литераторов есть люди, которые слишком влюблены и углублены в свое мастерство и смотрят на жизнь равнодушно, только как на материал для книги. Действительность для них безразлична, если она не царапает им кожи, не бьет их, не вышибает из привычной и удобной позиции бесстрастных зрителей драм и трагедий жизни. Выбитые из этой позиции, они начинают жаловаться, злиться, немножко клеветать и, вообще, словесно хулиганить. Но — люди этого типа и сродных с ним постепенно уходят и скоро уйдут из жизни.

На смену им являются молодые писатели. Они должны хорошо понять значение и цель своей эпохи. Эта эпоха по глубине и широте исторического процесса, который созрел и развивается в ней, — значительнее, трагичнее и будет — не может не быть! — плодотворной более всех эпох пережитых.

Дело наших литераторов — трудное, сложное дело. Оно не сводится только к критике старой действительности, к обличению заразительности ее пороков. Их задача — изучать, оформлять, изображать и, тем самым, утверждать новую действительность. Нужно учиться видеть, как в чадном тлении старой гнили вспыхивают, разгораются огоньки будущего. У молодых писателей есть что сказать о новых радостях жизни, о разнообразном цветении творческих сил в стране. Они должны искать вдохновений и материалов в широком и бурном потоке труда, создающего новые формы жизни, им следует жить как можно ближе к творческой воле нашей эпохи, — воля эта воплощена в рабочем классе.

Молодые писатели должны знать, что история вполне убедительно доказала бесплодность борьбы за свободу единицы и властно диктует необходимость борьбы за освобождение всего трудового народа. Особенно хорошо надо понять, что действительность создается человеком, и если она плоха — в этом никто не виноват, кроме нас.

Коварные удары, злые крики, стоны и шопоты людей старого мира не должны смущать, это — судороги и бред умирающего.

Правда трагедии и комедии одинаково поучительна, так же как правда лирики и сатиры.

М. Горький, Литературно-критические статьи. М., 1937, стр. 463—469.

«НАРОД ДОЛЖЕН ЗНАТЬ СВОЮ ИСТОРИЮ!»

Слова эти нередко повторялись либеральными «просветителями народа» задолго до Октябрьской революции: этими словами выражалось желание русской буржуазной интеллигенции вооружить трудовой народ знанием его прошлого и вызвать в нем активно-отрицательное отношение к самодержавному строю царей Романовых, которые не решались разделить «полноту своей власти» с помещиками, фабрикантами и банкирами. В государствах Западной Европы капиталисты давно уже отобрали власть у королей и являлись полными хозяевами земли и жизни народа; само собой разумеется, что они захватили власть руками того же народа. Что выиграли рабочие и крестьяне от этого перехода власти из одних рук в другие, из рук королей и дворянства в руки банкиров и фабрикантов? На этот вопрос отвечает действительность наших дней: страсть к наживе превратилась у капиталистов Европы в бессмысленную, механическую привычку, жестокое выжимание трудовой энергии рабочих привело капитализм к небывалому экономическому кризису, свыше тридцати миллионов рабочих выброшены на улицу и голодают, а капиталисты, пользуясь беззащитностью людей труда, понижают заработную плату тех, которые еще имеют работу.

«Народ должен знать свою историю». До Октябрьской революции рабоче-крестьянская масса не могла знать свою историю по той простейшей причине, что рабочие и крестьяне были почти сплошь безграмотны или малограмотны. Но если б даже эта причина вдруг, каким-то чудом, была уничтожена, — все-таки трудовой народ не узнал бы подлинной исторической правды о своем прошлом. Он не узнал бы ее не только потому, что знание правды было строго запрещено царской цензурой и что кроме цензуры существовал специальный департамент полиции и охранные отделения, которые ревниво следили, чтоб правда не просачивалась в гущу класса трудящихся, но и потому еще, что знание настоящей правды было невыгодно, опасно для помещиков, фабрикантов, банкиров. Истинная, неоспоримая правда истории сводится к тому, что вся жизнь рабочих и крестьян есть не что иное, как борьба людей безоружных, малограмотных, бесправных против людей, вооруженных всеми знаниями, которые выработала наука, и обладающих всеми правами для грабежа чужого труда.

«Народ должен знать свою историю». Что рассказала бы ему правдивая история его прошлой жизни?

Он знал бы из ее рассказа, что его разум, его воля не участвовали в процессе истории, а весь он, вся его масса служила материалом для его же закрепощения своекорыстной и бесчеловечной воле капиталистов. Узнал бы, что изредка, в разных странах, у него нехватало сил терпеть каторжную жизнь бесправного раба, и тогда из среды его, из его плоти, вырастали организаторы его гнева и мести, появлялся итальянец Фра-Дольчино, немец Фома Мюнцер, чех Иван Гус,

появлялись русские: Иван Болотников, Степан Разин, Емельян Пугачев. Судьба всех этих восстаний была одинакова: войска церкви, королей, царей — те же крестьяне, хорошо вооруженные холопы бояр и дворян, — гасили восстания кровью своих братьев, вождей убивали палачи, а те побежденные, которые оставались в живых, снова попадали во власть бояр, дворян, королей, царей.

История рассказала бы им, как полуграмотные попы обучали трудовой народ терпению и покорности «властям, поставленным от бога», как мужиков загоняли в монахи и силой их строили монастыри, увеличивая число «мирских захребетников», создавая государство, в котором мужик работал сошкой, а захребетник его — ложкой. Укрепляя силу и влияние свое на безграмотный народ, церковь создавала нехитрые фокусы, названные ею «чудесами», создавала из бояр «святых» угодников божиих, все это делалось в угоду властям. Основная задача всех церквей была одна и та же: внушать бедным холопам, что для них нет счастья на земле, оно уготовано для них на небесах, и что каторжный труд на чужого дядю — дело богоугодное. Мужика «во святые» не допускали, но заниматься грешным делом кулачества и мироедства не мешали ему. Большому зверю выгодно, если маленький жирен, жирного приятнее сожрать. Наиболее ловкие и хитрые единицы трудового народа, выбиваясь из темной, каторжной, нищенской жизни, присоединялись к тем, кто сидел на шее трудящихся, и тоже садились на эту выносливую шею...

В Октябре 1917 года у нас положено начало новой истории. Каждый грамотный рабочий и крестьянин должен знать ее, потому что она строится именно на этой извечной правде, которая, всегда привлекая к себе трудовой народ всего мира, нередко зажигала в нем огонь желания осуществить ее, построить жизнь на ее основе. Это — единственная правда, сила которой может изменить к лучшему все условия жизни рабочих и крестьян. Первый, кто неопровержимо доказал, что старая история человечества дожила до последних лет, что настало время для создания новой истории — истории полного освобождения трудового народа из жестокого плена богачей, — человек этот был Карл Маркс.

Он и за ним гениальный последователь его Владимир Ленин твердо и навсегда установили простую и ясную истину до той поры, пока будут существовать условия, которые позволяют одному человеку жить на счет труда десятков, сотен тысяч людей, — жизнь трудового народа, пролетариата города и деревни, не может быть изменена к лучшему. Изменить каторжные условия труда и недостойные людей формы общественной жизни, построенной на жадности, зависти, на непрерывной борьбе, бессмысленно истощающей трудовую энергию рабочего народа, — изменить эти позорные условия может только рабочий класс. Для этого он должен взять в свои руки политическую власть, а также всю землю и все, что она производит и дает посредством приложения к ней разумного, планомерного человеческого труда, — все полезное людям, что скрыто в ее недрах, все орудия производства: инструменты, машины, фабрики, пароходы и вообще все, что создано и создается трудом рабочих, а служит для укрепления над ними бессмысленной и безответственной власти капиталистов.

Известно, что все социалисты приняли это за истину, но большинство из них утвердилось на том, что такое решительное изменение основных условий жизни трудового народа возможно только путем тихого и мирного сглаживания противоречий между капиталом и трудом, путем постепенной, медленной «эволюции». Отсюда ясно, что большинство социалистов II Интернационала — не революционеры и ничем не отличаются от просвещенных либералов, которые, соглашаясь «в принципе» с необходимостью изменения форм общественной жизни, на практике преследуют свои личные интересы, интересы людей, желающих командовать жизнью рабочего класса. Эти социалисты так часто предавали рабочий класс, что о них можно бы не говорить, если бы они не были способны на дальнейшие измены и предательства.

Владимир Ленин, человек огромного и ясного ума, решительный и строгий революционер непреклонно заявил, что основная задача искреннего социалиста — развивать классовое чувство пролетариата деревни и города до сознания необходимости организации вооруженного восстания против помещиков и фабрикантов в целях захвата политической власти.

Его учение привилось, организовало классовое сознание рабочих, создало партию прекрасных бойцов и обеспечило пролетариату победу над врагами. В стране Союза Социалистических Советов нет иных хозяев, кроме рабочих и крестьян, все ее богатства принадлежат только им.

В Союзе Советов начато и успешно развивается строительство первого в мире государства социалистического. Трудно выкорчевать из жизни навыки, предрассудки и суеверия, воспитанные в людях веками, но этот процесс выветривания наследий старой, мрачной истории развивается с должной быстротой, и уже мы имеем право сказать, что в Союзе Советов нет такого угла, куда бы не проник революционный дух новой истории.

Он будет действовать еще более решительно и успешно, если пред массой рабочих и крестьян широко развернуть грандиозную и трагическую картину начала новой истории. Начало это — гражданская война 1918—1921 годов, небывалое по силе выражение воли рабочих и крестьян, историческая картина бесчисленных боев голого, голодного, почти безоружного пролетариата с армиями офицеров и буржуазной молодежи, с прекрасно вооруженными армиями, которые защищали власть помещиков, фабрикантов, банкиров. Этими армиями командовали ученые генералы, им помогали капиталисты всей Европы.

История гражданской войны — история победы великой правды, воплощенной в рабочем классе. Эту историю должен знать каждый боец на культурно-революционном фронте, каждый строитель нового мира.

Над созданием такой книги по истории гражданской войны начал работать т. Ворошилов и другие специалисты военного дела и, конечно, специалисты-историки. Это будет книга, доступная пониманию даже не очень грамотного человека. Чтобы сделать ее легко читаемой, к обработке военного материала будут привлечены наши лучшие художники слова, — те из них, кто побывал на фронтах гражданской войны, вооруженный винтовкой или пером.

Эта «История» необходима не только старым бойцам, которые теперь, неутомимо работая на стройке социализма, побеждают сопротивление материалов древней человеческой косности, неверие людей в свои силы, не только для того, чтобы они гордо вспомнили свои битвы и победы. Она нужна молодежи нашей для того, чтобы молодежь узнала героизм своих отцов и умела понять, кто дрался за свою избу и корову, кто за свободу рабочего класса, за социализм. Она необходима для миллионов пролетариата всех стран, миллионов, от которых уже недалеко дни великих битв. Эта книга должна быть яркой летописью героизма и вдохновлять на героизм.

В то же время она будет действительной и правдивой историей всех зверств и разрушений, нанесенных нашей стране ее бывшими хозяевами, она должна показать всю мерзость ненависти хищников, которым сломали лапы и выбили клыки. Она покажет, как подло фабриканты и помещики разрушили хозяйство народа своей страны. Она убедит добродушных и мягкосердечных, что капиталист уже не человек, а существо, в котором безумная жажда наживы выела все мало-мальски человеческое. Эта «История» должна быть книгой итога всей крови, пролитой капиталистами ради того, чтобы только сохранить для себя привычные условия удобной, красивой и насквозь подлой жизни двуногих зверей, воспитанных на пожирании чужой силы.

Это будет книга нашей правды, которая явилась в старый мир, чтоб преобразить его и воскресить к новой жизни.

*М. Горький, о литературе.
М., 1938, стр. 103.*

РЕЧЬ, ПРОИЗНЕСЕННАЯ ДЛЯ ЗВУКОВОГО ФИЛЬМА «НАШ ГОРЬКИЙ»

Я скажу несколько слов о кинематографе, о его роли, которой он пока что не выполняет. При всех средствах, которыми он обладает, кинематограф мог бы играть огромную роль в мире. В частности, в нашей стране эта роль была бы значительней, чем где-либо в других странах. Я не говорю уже о применении кинематографа в школьном деле. Он должен ознакомить школу с историей культуры, дать школьнику ясное представление о таких трудных, скажем, науках, как биология, например, во всех ее дисциплинах. Мог бы показать трудящимся историю культуры, в частности, историю русской культуры, которую мы совершенно не знаем.

Кинематограф мог бы показать и взрослому — огромной человеческой массе, которая учится быть хозяином жизни, — все, что совершается сейчас в мире, и все, что когда-то было, и все, что делается и даже что намерен делать. Мне кажется, что деятели кинематографа должны приложить все усилия, чтобы сделать из кинематографа мощное орудие культуры, орудие, которое помогло бы глубже стать нашей массе в позицию людей, которые умеют чувствовать во всем, что нужно и не нужно нашей стране, что нужно утвердить и что надо отбросить.

*Журнал «Кино» (№ 44,
24 сентября 1932 г.).*

О ПЬЕСАХ

Наиболее трудно и плохо усваиваются простые мысли. Вот, например, за сто лет до наших дней Гете сказал: «В деянии начало бытия».

Очень ясная и богатая мысль. Как бы самосильно является из нее такой же простой вывод: познание природы, изменение социальных условий возможно только посредством деяния. Исходя отсюда, Карл Маркс сказал: «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его».

Простые мысли плохо усваиваются потому, что человечество века прожило в туманах соблазнительной и лукавой мудрости, совершенно необходимой владыкам жизни для того, чтобы скрыть позор, ужас и непримиримость социально-классовых противоречий, которые в наши дни доразвились до мерзостной очевидности, — прикрыть ее уже невозможно никаким суемудрием, никакой хитрой ложью. Но издревле данная привычка мудрствовать лукаво все еще действует, и особенно крепко сидит она в мозгах людей, не считающих себя ответственными за мерзость жизни. Разуму этих людей простые истины как бы химически враждебны.

О том, чем занимались и занимаются философы, кратко, но вполне вразумительно рассказал баснописец Иван Хемницер в басне «Метафизик». Суть этой басни такова: некий молодой человек, гуляя в поле и размышляя «о начале всех начал», свалился в яму, откуда своими силами вылезти не мог. Ему бросили веревку, но он тотчас же поставил вопрос: «Веревка — что такое?» Ему сказали, что философствовать о веревке как «вещи в себе» не время, — вылезай. Но он спросил: «А время — что?» Тогда его оставили в яме, где он и по сей день рассуждает: необходима ли вселенная, и если необходима, то — зачем?

Метафизики, отрывая мысль от деяния, переносят ее в бесплодную область чисто словесных, логических построений, а время достигается только какместилище движения, т. е. деяния.

Рабочий класс, идущий ныне к власти над миром, является родоначальником нового человечества и совершенно нового отношения к миру, — он наполняет время своей работой и осознает весь мир как свое хозяйство.

Художник слова вправе представить себе рабочий класс в образе исторического, всемирного человека, источником самой мощной, все побеждающей энергии, создателем «второй природы» — материальной и «духовной» культуры.

Работа возбуждает мышление, мышление превращает рабочий опыт в слова, сжимает его в идеи, гипотезы, теории — во временные рабочие истины.

Всякий знает, что превратить слово в дело гораздо труднее, чем дело в слово.

Литератор, работая, одновременно превращает и дело в слово и слово — в дело. Основной материал, с которым работает писатель, — слово.

Народная мудрость очень верно и метко — в форме загадки — определяет значение слова: «Что такое: не мед, а — ко всему льнет?»

В мире нашем нет ничего, что не имело бы имени, не было бы заключено в слово. Все это — примитивно просто, но мне кажется, что значение слова недостаточно освоено молодыми писателями пьес.

Нахожу нужным предупредить, что все нижеследующее говорится мною не как автором пьесы, а как вообще литератором и театральным зрителем. У нас, к сожалению, вошло в обычай, что молодой человек, написавший одну-две пьесы, воображает себя «сих дел мастером», тотчас же начинает прилаживать к ним газетные статейки или же устные доклады, в коих рассказывает «городу и миру» о методах своего творчества, и даже иногда пытается сочинить нечто вроде «теории драмы». В силу соображений, которые в дальнейшем — я надеюсь — будут поняты правильно, я считаю себя вправе последовать дурному примеру. Я написал не две, не пять, а около двадцати плохих пьес, и как старый литератор обязан поделиться с молодежью моим опытом.

Пьеса — драма, комедия — самая трудная форма литературы, трудная потому, что пьеса требует, чтобы каждая действующая в ней единица характеризовалась и словом и делом самосильно, без подсказываний со стороны автора. В романе, в повести люди, изображаемые автором, действуют при его помощи, он все время с ними, он подсказывает читателю, как нужно их понимать, объясняет ему тайные мысли, скрытые мотивы действий изображаемых фигур, оттеняет их настроения описаниями природы, обстановки и вообще все время держит их на ниточках своих целей, свободно и часто — незаметно для читателя — очень ловко, но произвольно управляет их действиями, словами, делами, взаимоотношениями, всячески заботясь о том, чтобы сделать фигуры романа наиболее художественно ясными и убедительными.

Пьеса не допускает столь свободного вмешательства автора, в пьесе его подсказывания зрителю исключаются. Действующие лица пьесы создаются исключительно и только их речами, т. е. чисто речевым языком, а не описательным. Это очень важно понять, ибо для того, чтобы фигуры пьесы приобрели на сцене, в изображении ее артистами художественную ценность и социальную убедительность, необходимо, чтоб речь каждой фигуры была строго, своеобразно, предельно выразительна, — только при этом условии зритель поймет, что каждая фигура пьесы может говорить и действовать только так, как это утверждается автором и показывается артистами сцены. Возьмем, для примера, героев наших прекрасных комедий: Фамусова, Скалозуба, Молчалина, Репетилова, Хлестакова, Городничего, Расплюева и т. д., — каждая из этих фигур создана небольшим количеством слов и каждая из них дает совершенно точное представление о своем классе, о своей эпохе. Афоризмы этих характеров вошли в нашу обыденную речь именно потому, что в каждом афоризме с предельной точностью выражено нечто неоспоримое, типическое.

Мне кажется, что отсюда достаточно ясно, какое огромное и даже решающее значение имеет речевой язык для создания пьесы и как действительно необходимо для молодых авторов обогащать себя изучением речевого языка.

Общим и печальным пороком нашей молодой драматургии является прежде всего бедность языка авторов, его сухость, бескровность, безличность. Все фигуры пьес говорят одним и тем же строем фраз и неприятно удивляют однообразной стертой, заношенностью слов, что совершенно не совпадает с нашей бурной действительностью, с тем напряжением творческих сил, в котором живет страна и которое не может не отражаться и в области словотворчества. Подлое и вредоносное или честное, социально ценное дело превращается на сцене театра в скучный шум бесцветных, небрежно связанных слов.

Мы живем в атмосфере ненависти к нам со стороны дикарей Европы, ее капиталистов, нам тоже нужно уметь ненавидеть, — искусство театра должно помочь нам в этом; вокруг и среди нас шипит огорченное мещанство, — театр, обнажая пред зрителем гнуснейшую сущность мещанина, должен возбуждать презрение и отвращение к нему; нам есть чем гордиться, есть чему радоваться, но все это не отражается в художественном слове с должной силой. Наша молодая драматургия — ниже героической нашей действительности, а основное назначение искусства — возвыситься над действительностью, взглянуть на дело текущего дня с высоты тех прекрасных целей, которые поставил перед собою рабочий класс, родоначальник нового человечества. Мы заинтересованы в точности изображения того, что есть, лишь настолько, насколько это необходимо нам для более глубокого и ясного понимания всего, что мы обязаны искоренить, и всего, что должно быть создано нами. Героическое дело требует героического слова.

Что искусство никогда не было, не могло быть «самоцелью» для себя — в наши дни это слишком ясно по тому, как трагически обессилело оно вместе с дряхлостью класса, его старого заказчика и потребителя, и как быстро растет оно вместе с культурно-революционным ростом пролетариата. Так же как религия, оно в буржуазном обществе служило определенным классовым целям, так же как в области религии, в искусстве были еретики, которые безуспешно пытались вырваться из плена классового насилия и платили за позор слепой веры в «незыблемые истины» мещанства истошающей тревогой неверия в безграничную творческую силу исторического человека, в его неоспоримое право разрушать и создавать.

Лично я причиной неверия считаю отсутствие страсти к познанию и недостаток знаний. Но, разумеется, я не утверждаю, что знание требует веры в него, знание — непрерывный процесс изучения, исследования, и если оно становится верованием, значиф, оно — прервалось.

В нашей стране жажда знаний разгорается все более пламенно; особенно мощно и продуктивно эта жажда заявляет о себе в области науки и техники. Молодые наши ученые и техники изумляют зрелостью своей, пафосом любви к знанию, обилием своих достижений и дерзновением намерений. Молодые литераторы явно недооценивают значения знаний. Они как будто слишком надеются на «вдохновение», но, мне кажется, что «вдохновение» ошибочно считают возбудителем работы, вероятно, оно является уже в процессе успешной работы как следствие ее, как чувство наслаждения ею. Не совсем уместно и слишком часто молодые литераторы употребляют громкое и тоже не очень определенное церковное слово — «творчество». Сочинение романов, пьес и т. д. — это очень трудная, кропотливая, мелкая работа, которой предшествуют длительное наблюдение явлений жизни, накопление фактов, изучение языка.

«Творчество» большинства драматургов наших сводится к механическому, часто непродуманному и произвольному сочетанию фактов в рамках «заранее обдуманного намерения», при этом «классовая начинка» фактов взята поверхностно, да так же поверхностно обдуманно и «намерение»; плохо обдуманное намерение увечит факты, не обнажает их смысла, а к этому добавляется грубая шаблонность характеристик людей по «классовому признаку». Неоспоримо, что «классовый признак» является главным и решающим организатором «психики», что он всегда с различной степенью яркости окрашивает человеческое слово и дело. В каторжных, насильнических условиях государства капиталистов человек обязан быть покорнейшим муравьем своего муравейника, на эту роль его обрекает последовательное давление семьи, школы, церкви и хозяев, чувство самосохранения усиливает его покорность закону и быту; все это — так. Но конкуренция в недрах муравейника до того сильна, социальный хаос в буржуазном обществе так очевидно растет, что то же самое чувство

самосохранения, которое делает человека покорным слугой капиталиста, вступает в драматический разлад с его «классовым признаком».

В наши дни в среде европейской интеллигенции такие «разлады» становятся обычным явлением, они неизбежно будут количественно возрастать в соответствии с ростом социального хаоса и, естественно, усиливать хаос. Разумеется, далеко не вся масса таких фактов говорит об отмирании или даже ослаблении «классового признака», о наличии глубокого идеологического перерождения, — нет, гораздо чаще дело объясняется просто: старый хозяин одряхлел, разоряется, — слуги приближаются к новому хозяину и вовсе не всегда в намерении работать с ним, а лишь для ознакомления с его качествами. Кроме этого, не следует забывать, что некоторые животные обладают способностью «мимикрии» — способностью подражания окружающей обстановке, слияния с нею в целях самосохранения, самозащиты. Обычно слияние это неглубоко, оно исчезает, как только миновала опасность.

Классическим случаем такой мимикрии является поведение русской «революционной» интеллигенции в 1904—1908 годах. Затем необходимо знать и помнить, что некоторые классово-мещанские качества широко распространены, возросли на степень общечеловеческих, что качества эти свойственны даже и пролетариям и что одно дело — взгляды, другое — качества.

«Исторический человек, тот, который за 5—6 тысяч лет создал все то, что мы именуем культурой, в чем воплощено огромное количество его энергии и что является грандиознейшей надстройкой над природой, гораздо более враждебной, чем дружественной ему, — этот человек как художественный образ — превосходящее существо! Но современный литератор, драматург имеет дело с бытовым человеком, который веками воспитывался в условиях классовой борьбы, глубоко заражен зоологическим индивидуализмом и вообще является фигурой крайне пестрой, очень сложной, противоречивой. Поэтому: если мы хотим, — а мы хотим, — перевоспитать его, нам не следует опрощать сегодняшнего, бытового человека, а мы должны показать его самому себе во всей красоте его внутренней запутанности и раздробленности, со всеми «противоречиями сердца и ума». Нужно в каждой изображаемой единице найти кроме общеклассового тот индивидуальный стержень, который наиболее характерен для нее и в конечном счете определяет ее социальное поведение.

«Классовый признак» не следует наклеивать человеку извне, на лицо, как это делается у нас, классовый признак не бородавка, это нечто очень внутреннее, нервно-мозговое, биологическое. Задача серьезного писателя — построить пьесу на фигурах художественно убедительных, добиться той «правды искусства», которая глубоко волнует и способна перевоспитать зрителя.

Один только «классовый признак» еще не дает живого, цельного человека, художественно оформленный характер. Мы знаем, что люди — разнообразны: этот — болтлив, тот лаконичен, этот — назойлив и самовлюблен, тот — застенчив и неуверен в себе; литератор живет как бы в центре хоровода скупцов, пошляков, энтузиастов, честолюбцев, мечтателей, весельчаков и угрюмых, трудолюбивых и лентяев, добродушных, озлобленных, равнодушных ко всему и т. д. Но и каждое из этих качеств еще не всегда вполне определяет характер, — весьма часто оно бросается в глаза только потому, что скрыто менее ловко и умело, чем другое, сопутствующее ему, но не совпадающее с ним и поэтому способное слишком явно обнаружить двуличие, «двоедушие» человека.

Драматург имеет право, взяв любое из этих качеств, углубить, расширить его, придать ему остроту и яркость, сделать главным и определяющим характер той или иной фигуры пьесы. Именно к этому сводится работа создания характера, и, разумеется, достигнуть этого можно только силой языка, тщательным отбором наиболее крепких, точных слов, как это делали величайшие

драматургии Европы. У нас образцово поучительной пьесой является изумительная по своему совершенству комедия Грибоедова, который крайне экономно, небольшим количеством фраз создал такие фигуры, как Фамусов, Скалозуб, Молчалин, Репетилов, — фигуры, в которых исторически точно отражена эпоха, в каждой ярко даны ее классовые и «профессиональные» признаки и которые вышли далеко за пределы эпохи, дожив до наших дней, т. е. являются уже не характерами, а типами, как, например, Фальстаф Шекспира, как Мизантроп и Тартюф Мольера и прочие типы этого рода. Человека для пьесы надобно делать так, чтобы смысл каждой его фразы, каждого действия был совершенно ясен, чтоб его можно было презирать, ненавидеть и любить, как живого. Чтоб достичь этого умения, нужно учиться читать, изучать, изучать людей так же, как читаются, изучаются книги, и надо понять — изучение людей труднее, чем изучение книг, написанных о людях. Вещь, сделанная из железа, ошибочно кажется гораздо более понятной нам, чем сама железная руда.

Люди очень сложны, и, к сожалению, многие уверены, что это украшает их. Но сложность — это пестрота, конечно, очень удобная в целях приспособления к любой данной обстановке, — в целях «мимикрии».

Сложность — печальный и уродливый результат крайней раздробленности «души» бытовыми условиями мещанского общества, непрерывной, мелочной борьбой за выгодное и спокойное место в жизни. Именно «сложностью» объясняется тот факт, что среди сотен миллионов мы видим так мало людей крупных, характеров резко определенных, людей, одерживаемых одной страстью — великих людей. И мы видим, что миллионами трудового народа правят или тупоголовые циники, типа консерваторов Англии или типа бывшего президента САСШ Гувера, которого даже американская пресса, не стесняясь, именовала «неумным человеком», или «нищие духом», как, например, Ганди, бездарные авантюристы и мошенники, вроде застрелившегося «короля спичек» Крейгера, а в конце концов за такими героями стоит интернациональная, взаимно и непримиримо враждебная, количественно ничтожная группа капиталистов — группа мрачных карикатур на человека.

В мире капиталистов произошло нечто, что должно было произойти: овладевая — посредством энергии чернорабочих культуры — стихийными силами и сокровищами природы, люди становятся все более бессильными и жалкими рабами социальных условий классового государства, и тяжкий гнет этого рабства начинают чувствовать даже сами организаторы его — капиталисты. Они уже дошли до того, что хотят возвратиться назад, они испуганы, наемные выразители их чувств и мыслей орут: довольно науки, нужно остановить рост техники.

Некоторые из них уже проповедают, что преодолеть экономический кризис и безработицу возможно только путем возвращения от машин к ручному труду. Но вместе с этим они все вооружаются, и Ллойд Джордж недавно заявил: «Мир накануне новой войны». Они не могут жить, не организовав массового истребления народов, они — профессиональные убийцы рабочих масс. Известно, что мы, люди Союза Социалистических Советов, мешаем жить группе всемирных грабителей и убийц и что они очень хотели бы частью — уничтожить нас, частью — обратить в рабство.

Мы живем в стране, где рабочий класс поставил пред собой трудную и прекрасную цель: уничтожить все условия, искажающие людей с детства. Мы боремся за действительную свободу человека, возможную лишь тогда, когда исчезнут все причины зависти, жадности, вражды, и мы твердо знаем, что эти причины могут быть и будут уничтожены. В основном смысле политическая и культурная деятельность социалистов Союза Советов сводится не к борьбе против человека, а к борьбе за освобождение человека от всех тех гнусных

свойств, навыков и предрассудков, которыми заразила и заражает его выродившаяся, психически нездоровая буржуазия. Мы боремся против зоологического идеализма мещан для того, чтоб создать условия для свободного развития ярких индивидуальностей, для того, чтоб обеспечить всем людям полную свободу творчества во всех областях.

Есть люди, которые не верят, что человека можно перевоспитать, освободить от засоренности пылью и грязью векового насилия. Они не верят, потому что не знают, они сами засорены, но до того уже, что не способны знать, не способны изучать жизнь, видеть ее грязный, постылый ужас и вооружаться творческим гневом на борьбу с организаторами ужаса. Это люди ленивого и равнодушного ума, они хотят жить спокойно, и только. Некоторые из них причутся от жизни за примитивными мыслишками о смерти, утверждая, например, что «смерть — самый значительный момент жизни» и что «нормальная психология второй половины жизни человека есть психология приготовления к смерти». Вот это, наверное, правда, ибо речь идет о психологии мещанского, одряхлевшего, умирающего общества. Нам размышлять о смерти — некогда, мы взяли в свои руки жизнь и перестраиваем ее, — это крайне трудная работа, требующая непрерывного, героического напряжения всех сил воли и разума.

В Союзе Социалистических Советов зарождается новое человечество.

Когда строят новое здание, не думают о землетрясении, которое, может быть, уничтожит его. У нас нет охоты прятаться от жизни в бесплодных и юмористических размышлениях о катастрофах космоса, о том, что — может быть — через миллион лет наше солнце погаснет. Мы проходим суровую школу самообразования, мы учимся мыслить на процессах нашего труда, и на результатах его мы познаем тайны мира через труд, и мы действительно преобразуем жизнь. Кое в чем, разумеется, мы ошибаемся, но не ошибаются только мертвые, ибо они не действуют.

Среди нас есть непохороненные мертвецы, они еще пьют, едят, ходят по улицам и дышат, но все вокруг отравляют тягостным запахом тления. Но они уже скоро исчезнут, — возвратят в хозяйство природы ту ценную материю, из которой они созданы и которой пользуются во вред окружающим их и самим себе.

Вероятно, многое из того, что сказано выше, можно бы не говорить только для того, чтоб напомнить нечто известное: мы живем в эпоху глубоко, небывало, всесторонне драматическую, в эпоху напряженного драматизма процессов разрушения и созидания. Но понимают это только те, кто делает, а мы все еще живем и действуем в окружении солидного количества людей, соблазненных пошлостью безделья, среди зрителей, которые созерцают и наблюдают для того, чтобы критикой ошибок действия оправдать свое бездействие и умильются невинностью своей, ибо они никого не трогают до поры, пока им не представится возможность безопасно и безответственно подставить ножку ближнему или положить камень на пути его.

В наши дни человек подвергается разнообразнейшим воздействиям буйно взвихренной действительности, он переживает в себе самом борьбу индивидуалиста с социалистом, борьбу противоречий непримиримых, столкновение качеств, унаследованных им под гнетом векового насилия мещанства, с решительным и суровым требованием истории — с требованиями партии рабочего класса, призванного историей быть родоначальником нового человечества. Есть люди, у которых классовое, революционное самосознание уже переросло в эмоцию, в несокрушимую волю, стало таким же инстинктом, как голод и любовь, но есть и люди, самосознание которых как бы лежит на поверхности их разума и, легко поддаваясь ударам боевой действительности, непрерывно колеблется слева направо и обратно.

Отношение людей к миру удобно — хотя это будет несколько грубовато — разместить в четыре формы: мироощущение, т. е. пассивное ощущение действительности, как цепи различных и устранимых противодействий росту и движению человека; мирозерцание — настроение равнодушное и «объективное», доступное только тем, кто еще обеспечен сытостью, покоем, безопасностью и уверен, что на его век всего этого хватит; мировоззрение — система «рациональных» взглядов, усвоенных в семье и школе, дополненных чтением разнообразных книг, — о человеке, обладающем такими универсально гибкими взглядами, прекрасно и метко сказано:

Что ему книга последняя скажет,
То на душе его сверху и ляжет.

А самым драматическим героем современности является человек миропонимания, — он стремится изучить и понять мир в целях полного освоения его как своего хозяйства. Он — человек нового человечества, большой, дерзкий, сильный, — поэтому он так яростно ненавиден людям старого мира.

Наши молодые драматурги находятся в счастливом положении, они имеют перед собой героя, какого еще никогда не было, он прост и ясен так же, как велик, а велик он потому, что непримирим и мятежен гораздо больше, чем все Дон-Кихоты и Фаусты прошлого. Именно таким должен видеть его драматург для того, чтоб помочь ему почувствовать таким же себя.

Наше искусство должно встать выше действительности и возвысить человека над ней, не отрывая его от нее. Это — проповедь романтизма? Да, если социальный героизм, если культурно-революционный энтузиазм творчества новых условий жизни в тех формах, как этот энтузиазм проявляется у нас, — может быть наименован романтизмом. Но, разумеется, этот романтизм недопустимо смешивать с романтизмом Шиллера, Гюго и символистов.

Драматурги наши еще и потому счастливы, что они могут писать пьесы, не стесняя себя «канонами» и «традициями», ибо взятых в строгом смысле понятий канона и традиций у нас, в русской драматургии, не было, и — на мой взгляд — не было драмы в той форме, как ее создала Европа. Прекрасные наши комедии «Горе от ума», «Ревизор», «Плоды просвещения» отнюдь не хуже комедий Мольера и Бомарше, но у нас не было Шекспира, Кальдерона, Лопе де Вега, Шиллера, Клейста и Гюго, не было даже таких ловких и умных фабрикантов пьес, как Скриб, Ожье, Пальерон, Сарду и т. д. Признано, — да и очевидно, — что у нас драма не достигла той высоты, которой достигла она на Западе — особенно в Испании и Англии — уже в средневековье. Это объясняется тем, что на Западе драма развивалась из материала «народного» творчества. Гораздо раньше Христофора Марлоу и почти за двести лет до Гете ремесленники Англии и Германии во дни своих цеховых праздников разыгрывали самодельную «Комедию о докторе Фаусте». Гете, работая над «Фаустом», пользовался стихами нюрнбергского сапожника Ганса Сакса, который жил и помер в XVI веке.

Европейские драматурги не брезговали фольклором — устным поэтическим творчеством трудового народа, пользовались они песнями трубадуров, мастерзингеров. У нас до начала XVII века тоже были свои «лицедеи» — скоморохи, свои мастерзингеры — «калики перехожие», они разносили по всей стране «лицедейства» и песни о событиях «великой смуты», об «Ивашке Болотникове», о боях, победах и о гибели Степана Разина.

Но когда воцарился первый Романов, а особенно при сыне его Алексее церковь и боярство истребили «скоморохов» и калик перехожих, а тех холопов, которые помнили и пели скоморошьи песни, велено было «нещадно бить кнутом». Кнутабойное отношение правительства к народной поэзии очень крепко и надолго вошло в страшный русский быт — еще в 30-х годах XIX столетия

в Нижнем-Новгороде били кнутом «слободского кузнеца Семена Нечосу за паскудные песни про Бонапарта».

Русские литераторы-дворяне, за исключением всеведавшего Александра Пушкина, не обратили внимания на фольклор, крайне богатый драматическим материалом, впрочем, они не касались и материала истории, может быть, потому, что предки их делали историю отменно скверно. Трудно представить, например, кого-либо из князей Трубецких, который в XIX веке решился бы правдиво написать роман или пьесу на тему о поведении князя Трубецкого, одного из героев «семибоярщины».

Основное требование, предъявляемое к драме: она должна быть актуальна, сюжетна, насыщена действием. Основоположником русской драматургии считается Островский, знаток языка и талантливейший изобразитель быта русских — точнее: московских купцов. Его пьесы всегда сюжетны; чтобы убедиться в этом, стоит только вспомнить их титулы: «Не в свои сани не садись», «Не так живи, как хочется», «Правда — хорошо, а счастье — лучше», «Свои собаки дерутся — чужая не приставай», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «На всякого мудреца довольно простоты» и т. д. Все это бытовые комедии, написанные в целях обличения поразительного невежества, самодурства, мракобесия сытых и пьяных дикарей. Но комедия требует иронии, сарказма, а Островский был богат лишь одним добродушным юмором.

Талантливость его пьес неоспорима, но обличительная сила их невелика, и даже можно думать, что добродушие автора нравилось обличаемым зрителям. Возможно, что они искренно забавлялись, видя себя на сцене только домашними животными в длинных сюртуках, в шелковых платьях, и, видя себя таковыми, нимало не стыдились утраты человеколюбия, даже не чувствовали этой утраты.

Я не представляю, чему мог бы научиться у Островского современный молодой драматург, другой наш крупнейший деятель театра, А. П. Чехов, создал — на мой взгляд — совершенно оригинальный тип пьесы — лирическую комедию. Когда его изящные пьесы играют как драмы, они от этого тяжелеют и портятся. Герои его пьес — интеллигенты из тех, которые всю жизнь свою старались понять: почему так неудобно сидеть в одно и то же время на двух стульях? Меньше всего сейчас нам необходима лирика.

Следует упомянуть о пьесах Леонида Андреева. О них, быть может, несколько зло, но правильно было сказано: «Нельзя же ежедневно питаться только мозгами, да к тому еще они — всегда недожарены!»

Наконец, я обязан сказать кое-что и о себе, ибо есть опасность, что моя «драматургия», ныне чрезмерно восхваляемая, способна соблазнить молодых людей на бесполезное изучение ее и — того хуже — на подражание ей. Наша критика обычно слишком торопится — и хвалит и порицает, но недостаточно хорошо и внимательно читает.

Вот, например, один из критиков заявляет по поводу «Егора Булычева»:

«Совершенно очевидно, что здесь надо говорить о новой технике драматургии, так как решающим критерием является критерий практики, а практика говорит об огромном воздействии Горького — драматурга, о большой мощи горьковского театра. Этот горьковский театр надо изучать».

Нет, изучать — не надо, потому что — нечего изучать. Я написал почти двадцать пьес, и все они — более или менее слабо связанные сцены, в которых сюжетная линия совершенно не выдержана, а характеры — недописаны, не яркие, не удачны. Драма должна быть строго и насквозь действительна, только при этом условии она может служить возбудителем актуальных эмоций, настоятельно необходимых в наши дни, когда требуется боевое, пламенное слово, которое обжигало бы мещанскую ржавчину душ наших.

Одна из моих пьес держится на сцене 30 лет, но это недоразумение, ибо она устарела. Я думаю, что мне следует рассказать историю этой пьесы. Она явилась итогом моих почти двадцатилетних наблюдений над миром «бывших людей», к числу которых я отношу не только странников, обитателей ночлежек и вообще «люмпенпролетариат», но и некоторую часть интеллигентов — «размагниченных», разочарованных, оскорбленных и униженных неудачами в жизни. Я очень рано почувствовал и понял, что люди эти — неизлечимы. Коноваловы способны восхищаться героизмом, но сами они — не герои и лишь в редких случаях «рыцари на час».

Коноваловых я встречал и в среде интеллигентов. Когда я писал Бубнова, я видел перед собой не только знакомого «босняка», но и одного из интеллигентов, моего учителя. Сатин — дворянин, почтово-телеграфный чиновник, отбыл четыре года тюрьмы за убийство, алкоголик и скандалист, тоже имел «двойника» — это был брат одного из крупных революционеров, который кончил самоубийством, сидя в тюрьме. Побывав в толстовских колониях — в Тверской и Симбирской, я и почувствовал в них нечто общее с «ночлежкой» Кувалды.

Конец 80-х и начало 90-х годов можно назвать годами оправдания бессилия и утешения обреченных на гибель. Литература выбрала героем своим «не героя», одна из повестей того времени так и была озаглавлена: «Не герой». Эта повесть читалась весьма усердно. Лозунг времени был оформлен такими словами: «Наше время — не время великих задач», — «не герои» красноречиво доказывали друг другу правильность этого лозунга и утешались стишками:

Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат!
Кто бы ты ни был — не падай душою!
Верь: настанет пора, и погибнет Ваал!

Особенным успехом в роли утешителя пользовался Михаил Меньшиков, сначала — сотрудник либеральной «Недели», а затем — один из столпов «Нового времени», газеты, которую Салтыков-Щедрин убийственно метко назвал «Чего изволите?». Пошленькие книжки Меньшикова «О любви» и «О писательстве» жадно читались мелкой служебной интеллигенцией, особенно сельскими учителями, крупной культурной силой того времени. Очевидно, много учителей и юношества засорило и вывихнуло себе мозги этими книгами.

Но кроме пошлейшего лицемера Меньшикова было много утешителей, примирителей и проповедников на тему: «Придите ко мне все страдающие и обремененные, и аз упокою вы». Философическую паутину на эту тему усердно ткал и человек такого высокого давления, как автор книг «Исповедь», «В чем моя вера?», «Царство божие внутри нас» и т. д.

Всюду проповедывалось человеколюбие. В теории оно распространялось на всех людей без различия классов и сословий, но на практике некоторых Василиев именовали Василиями Ивановичами, а большинство — Васьками, кое-которых Марий — Марьями Васильевнами, всех остальных — Машками.

С полной уверенностью могу сказать, что призывы сверху «не падать душою» до слуха Васек и Машек не достигали, и процесс падения душ в ядовитую грязь бита совершался обычно непрерывно и многообразно, как всегда.

Учителя с верхних этажей жизни имели огромные количества двойников в низах, в трудовой массе. Я очень внимательно прислушивался и присматривался к ним. Они были не так хитро заперты суемудрием и спрятаны в празднословии, как люди верхних этажей. Сразу открывалось, что вот этот утешает искренно, он заговаривает свою «зубную боль и сердце» и знает, как она мучительна для людей. Но утешитель такого типа встречался очень редко. Наиболее распространен среди бродяг и странников «по святым местам» утешитель — профессионал, ремесленник, — он утешает потому, что за это кормят.

С такими утешителями вполне выдерживают сравнение современные европейские журналисты из тех, которые утешают «страдающих и обремененных» капиталистов.

Наиболее отвратительным типом утешителя является честолюбец, человечишко, который возвеличивает себя в своих глазах игрой на страданиях людей, ничтожество, которое хочет быть заметным и не только уважаемым, но и любимым. Таких немало.

И, наконец, есть еще весьма большое количество утешителей, которые утешают только для того, чтоб им не надоедали своими жалобами, не тревожили привычного покоя ко всему притерпевшейся холодной души.

Самое драгоценное для них именно этот покой, это устойчивое равновесие их чувствований и мыслей. Затем, для них очень дорога своя котомка, свой собственный чайник и котелок для варки пищи. Котелок и чайник предпочитают медные. Утешители этого рода — самые умные, знающие и красноречивые. Они же поэтому и самые вредоносные. Именно таким утешителем должен был быть Лука в пьесе «На дне», но я, видимо, не сумел сделать его таким.

Из всего сказанного мною об этой пьесе, надеюсь, ясно, до какой степени она неудачна, как плохо отражены в ней изложенные выше наблюдения и как она слаба «сюжетно». «На дне» — пьеса устаревшая и, возможно, даже вредная в наши дни.

Хотя эта «самокритика» запоздала, но я должен сказать, что явилась она, конечно, не сейчас, в 1932 году, а еще до Октября. Я считаю ее не бесполезной для тех молодых товарищей, которые слишком торопливо и непродуманно обрабатывают материал своих наблюдений. В наши дни утешитель может быть показан на сцене театра только как фигура отрицательного значения и — комическая.

Исторический, но небывалый человек, Человек с большой буквы, Владимир Ленин решительно и навсегда вычеркнул из жизни тип утешителя, заменив его учителем революционного права рабочего класса. Вот этот учитель, деятель, строитель нового мира и должен быть главным героем современной драмы. А для того, чтоб изобразить этого героя с должной силой и яркостью слова, нужно учиться писать пьесы у старых, непревзойденных мастеров этой литературной формы, и больше всего у Шекспира.

Горький, Литературно-критические статьи. М., 1937 г., стр. 534—548.

О ПРОЗЕ

Прилагаемые заметки рассчитываются на внимание к ним со стороны гг. литераторов и критиков. Заметки эти — результат долговременных наблюдений над процессом роста нашей литературы и, вместе с этим, — над процессом засорения ее словесным хламом.

Мне кажется, что второй процесс принимает размеры угрожающие и что я обязан выступить с доказательствами этого факта. Почему — я? По праву квалифицированного работника с долголетним стажем в его «мастерстве» и потому еще, что наша критика учит думать, но не учит делать. Я нахожу, что наша критика — недопустимо односторонняя. Занимаясь почти исключительно преподаванием социально-революционной педагогики, она не учит молодых литераторов мастерству. Если преподаватель архитектуры ограничится только преподаванием «Строительного устава», — он не научит учеников строить. Он должен знакомить слушателей с учением о сопротивлении материала, о добротности его, о его болезнях и уродствах и т. д.

Основным материалом литературы является слово, оформляющее все наши впечатления, чувства, мысли. Литература — это искусство пластического изображения посредством слова. Классики учат нас, что чем более просто, ясно, четко смысловое и образное наполнение слова, — тем более крепко, правдиво и устойчиво изображение пейзажа и его влияния на человека, изображение характера человека и его отношения к людям. Критика недооценивает значения слова, как основного материала литературы; ниже я попытаюсь доказать, к чему это ведет и как вредно влияет на молодых литераторов, позволяя им писать неряшливо, неосмысленно, даже безграмотно, а — в общем — с полным отсутствием уважения к читателю.

* * *

Полагаю, что следует сказать несколько слов о читателе в прошлом, а также и о правах современного, советского читателя.

Лет за 40, за 30 до наших дней, когда в литературу входили новички, люди моего поколения, читатель был крайне разнороден и не ясен. Физически он, разумеется, ощущался, как существо вполне реальное и человекоподобное, а психологически являлся существом загадочным. Литература и вообще искусство служило основной его духовной пищей; искусство же строения культуры занимало только его «ум и мечты» — практическое строительство запрещалось начальством, да кроме этого большинство читателей не ощущало внутреннего стремления к строительству новых форм жизни. Читатель веровал, что процесс социальной эволюции — непрерывен, что капитализм — явление

все еще прогрессивное и что если в безобразнейший и грязный хаос жизни постепенно вводить маленькие реформы, то все пойдет как по маслу в этом «наилучшем из миров». Веровать так он, старый читатель, не перестал и по сей день, когда капитализм наглядно обнаружил свою дряхлость и цинически не скрывает реакционных намерений своих «прекратить эволюцию», повернуть жизнь в прошлое, назад века на два, на три. Но это характерное для бывшего русского читателя верование выяснилось только в свете марксистской критики действительности, а окончательно ясным стало лишь после Октябрьской революции.

В «доброе старое время» читатель относился к писателю благосклонно, снисходительно похваливал или порицал его и вообще «давал себя знать». Однако узнать и понять его истинное отношение к литературе было крайне трудно. Мешала этому всеядность читателя, — всеядность, которую он и наиболее красноречивые критики именовали «широтой мировоззрения». Эта широта считалась обязательной для всех приличных людей и оценивалась как главнейшее качество подлинного интеллигента. Это очень удобная для жизни штука, широта. Она обладает фантастической емкостью: будучи весьма сродной пустоте, она, в то же время, не мешает «заблудиться в трех соснах», например: — я, мир, бог; или: — я, любовь, смерть; или: — я, народ, государство. Она является как бы складом различной старины, музеем изжитых, уже лишенных смысла, но все еще «красивых» фактов и анекдотов, она помогает не замечать в отжившем хламе того, что еще живет и требует уничтожения. Эта широта старого читателя похожа на облако, которое, не давая дождя, затемняет солнце. У многих она вызывала пресыщение «духовной пищей», и тогда из нее вытекают такие афоризмы, как, например: «Все суета сует и томление духа», «Кто умножает познание — умножает скорбь», «Так было — так будет» и прочие подобные успокоительные премудрости.

Всеядный читатель ухитрялся гармонически сочетать в себе любовь к «Мертвым душам» с любовью к «Дворянским гнездам», интерес к Марксу с интересом к Ницше, восхищался Чеховым одновременно с Джеком Лондоном и т. д. Весьма часто казалось, что марксистом воображает себя герой «Обыкновенной истории» или Иван Карамазов, эсером — истерический братец его Митя, а через некоторое время знаменитые братья становились странно похожими на Илью Обломова. Так же нередко «полноценная личность» вызывала впечатление сборника кратких рецензий о книгах по иностранной и русской литературе.

Всеядность читателя делала его многоликим и как материал непонятым, неуловимым для писателя; отчасти поэтому читатель 1880—910-х годов остался не изображенным в нашей литературе. Трудно было понять: что есть собственная кожа физиономии читателя и что — маска, надетая временно, по требованию моды, по недоразумению, для прикрытия внутренней пустоты, для придания себе «видимости» и по целому ряду других столь же мало почтенных оснований.

Повторяю: разумеется, не следует забывать, что в то время коллективное строительство жизни было строжайше запрещено, даже «преследовалось законом», а разрешалось только грабительство, основанное на поощрительных законах. Поэтому: интеллигент, «основной» читатель той поры, действовал — в малом количестве — нелегально и «подпольно», в большинстве же «каждый молодец» старался жить «на свой образец» и выдумывал жизнь — согласно своему желанию так или иначе уклониться от драматических столкновений с нею. Особенно охотно «углублялись в себя» — каковое углубление очень легко превращалось в пустословие, блудословие и, наконец, преобразовывало «Рудина» в «Санина».

Все вышесказанное о читателе можно заключить в такую форму: в прошлом читатель заслуживал очень мало уважения к нему.

В наши дни литератор имеет пред собою читателя, который и сам по себе — как живая, реальная личность — и, значит, как материал писателя заслуживает глубочайшего внимания и уважения. Грубый материал? Камень, даже если это — мрамор, тоже грубый материал, но древние греки создали из него образцы скульптуры, все еще непревзойденные по красоте и силе. «Эдда», «Песнь о Нибелунгах», «Калевала», «Песнь о Роланде» и весь, вообще, эпос создан тоже на грубом материале. Основное качество большинства советского читателя — его классовая однородность и однородность его целеустремления. Этот читатель прошел сквозь эпические годы гражданской войны. Он — молодой человек не только по возрасту, — ему сейчас 15—35 лет, он исторически «новорожденный». Он вступает в историю человечества свободным деятелем в области государственного строительства, он создает небывалые по новизне условия культурной жизни. Имея всемирное значение, его героическая работа вызывает свирепую и ядовитую ненависть всемирной буржуазии, дряхлой, бездарной, но богатой вооруженной и более чем всегда способной на всякие гнуснейшие преступления против рабочего народа. Он работает в атмосфере грязной и похабной клеветы на него, работает при наличии в его стране и в его деле трудноуловимых врагов, которые вредят ему всюду, где могут повредить. Вредят делом и словом, шопотом и стоном, возбуждающим жалость к людям, якобы несправедливо «униженным и оскорбленным». Внушается, что «унижает и оскорбляет» людей не железная логика истории классовой борьбы, а «своеволие» людей, — людей, которые поставили перед собою великую цель: навсегда уничтожить борьбу классов, источник всех драм и трагедий человечества.

Жалуются сторонники и слуги того врага, безумная жадность которого превратила десятки миллионов рабочих — в нищих. Жалуется — враг, и основной смысл его жалобы таков: не бей меня, дай лучше я тебя убью!

Советский читатель торопится сделать свою страну непобедимой, и поэтому у него нехватает времени вооружать себя достаточным количеством знаний. Учится он, живя в бытовых условиях, все еще очень трудных. Его интеллектуальное вооружение все еще недостаточно сильно и не совсем, не всегда заглушает в нем кое-какие эмоции, унаследованные от предков, воспитанных классовым обществом, в котором грубо зоологические инстинкты животных преобладают над культурными навыками людей. Это унаследованное от дедов и прадедов затемнение разума очень мешает многим молодым людям понять всемирный смысл их грандиозного труда. Мешает и то, что молодежь недостаточно знакома с каторгой прошлого, в которой жили их отцы.

Но при всех своих недостатках, преодолеть которые очень трудно в данных условиях, наша молодежь качественно растет с поразительной быстротой. Не стану напоминать о героизме и успехах ее работы, — об этом громогласно говорят факты каждого дня, эти успехи признаются уже и врагами. Но недостаточно громко и убедительно говорится о том, что не только дело промышленно-технического возрождения Страны Советов, а и дело культурно-революционного строительства постепенно становится делом молодежи. Она выдвигает сотни талантливых единиц в области науки, искусства, техники, администрации. Однако всем известно, что часто человек, несмотря на его эмоциональную талантливость, обнаруживает слабость своего технического вооружения для культурной работы. Особенно часто и резко эта слабость заметна в области литературной работы, которую у нас принято именовать туманным и глуповатым словом — «творчество».

Я думаю, что это — вредное словечко, ибо оно создает между литератором и читателем некое — как будто — существенное различие: читатель изумительно работает, а писатель занимается какой-то особенной сверхработой —

«творит». Иногда кажется, что слово это влияет гипнотически и что есть опасность выделения литераторов из всесоюзной армии строителей нового мира в особую аристократическую группу «жрецов» или — проще говоря — попов искусства.

Повторяю еще раз: никогда еще и нигде в мире не было читателя, который заслуживал бы такого глубокого внимания, уважения и любви, как наш, советский читатель. Любовь — понятие и чувство, как будто выпавшее из нашего быта; выпало оно, может быть, потому, что старая литература употребляла его слишком часто, безответственно и — фальшиво, лицемерно. Затем, разумеется, что в классовом обществе любить «вообще человека» — невозможно, ибо это привело бы к «непротивлению злу» и — далее — ко всемирной вшивости, как сказано в одной из «Русских сказок» пишущего эти строки.

И, наконец, существовала причина, ограничивающая широту любви, причина эта изложена в такой басенке, сочиненной еще в 95-м году по случаю одной полемики:

«Вы любите народ?» — писателя спросили.
Затылок почесав, писатель отвечал:
«Я знаю, что народ — начало всех начал,
Но весь его любить я все-таки не в силе.
Уверен, что за ним — в конце концов — победа,
Но до нее — далеко! И — пока —
Люблю-то я, конечно, бедняка,
А уважаю — мироеда.
Бедняк — бесспорно — симпатичный нищий,
Да не снабдить ему меня приличной пищей!»

Басенка — неуклюжая, первая строка ее заимствована у знаменитого писателя Козьмы Пруткова, но — басенка подкупает своей откровенностью.

Ныне объект уважения, о котором говорится в басне, вполне заслуженно отодвинут в сторону от жизни и нуждается только в неусыпном внимании к его намерениям.

Итак: наш читатель становится все более классово однороден. Он вправе требовать, чтоб писатель говорил с ним простыми словами богатейшего и гибкого языка, который создал в Европе XIX века, может быть, самую мощную литературу. И, опираясь на эту литературу, читатель имеет право требовать такой четкости, такой ясности слов, фразы, которые могут быть даны только силою этого языка, ибо — покамест — только он способен создавать картины подлинной художественной правды, только он способен придать образу пластичность и почти физическую видимость, осязательность.

Советский читатель не нуждается в мишуре дешевеньких прикрас, ему не нужна изысканная витиеватость словесного рисунка — жизнь его исполнена эпической суровости и вполне достойна того же эпически мощного отражения в литературе.

Беру книгу Андрея Белого — «Маски». В предисловии к ней автор, несколько излишне задорно, предупреждает читателя: «Я не иду покупать себе готового набора слов, а przygotowляю свой, пусть нелепый», «я пишу не для чтения глазами, а для читателя, внутренне произносящего мой текст», «я автор не подписывающий, а рассказывающий напевно, жестикуляционно», «моя проза совсем не проза, она — поэма в стихах (анapest); она напечатана прозой лишь для экономии места», «я согласен, например, что крестьяне не говорят, как мои крестьяне; но это потому, что я сознательно насыщаю их речь, даю квинт-эссенцию речи; не говорят в целом, но все элементы народного языка существуют, не выдуманы, а взяты из поговорок, побасенок».

Андрей Белый не молодой и почтенный литератор, его заслуги перед литературой — известны, книгу его, наверное, будут читать сотни молодых людей,

которые готовятся к литературной работе. Интересно: что подумает такой молодой человек, прочитав у «маститого писателя»: «я не иду покупать себе готового набора слов, а przygotowляю свой, пусть нелепый?»

Мне кажется возможным, что некий начинающий писатель спросит у Андрея Белого адрес лавочки, в которой продаются «готовые наборы слов».

Еще более возможно, что молодого человека соблазнит утверждаемое Белым право писать «нелепыми» словами. Читая текст «Масок», молодой человек убедится, что Белый пишет именно «нелепыми» словами, например: «серявые» вместо — сероватые, «воняние» вместо — запах, вонь, «скляшек» вместо — стекляшек, «сверт» вместо — поворот, «спаха» вместо — соня, «высверки», «перепых», «пере-пере-при оттопывать», «мырзать носом» и т. д., — вся книга — 440 стр. — написана таким языком.

Почему нужно писать «тутовый» вместо — здешний? Есть тутовое дерево и есть тошнотворное, достаточно уродливое словцо «тутошний», — зачем нужно еще более уродовать его? Иногда нелепые слова говорят о глухоте сочинителя, о том, что он не слышит языка: «И с уса висела калашная крошка» — при чем здесь Исус? «Леночка обнажает глаз папироски» — чей глаз? Ее, Леночки, или — папироскин глаз? Возможен ли солдат «пехотинец», который не знал бы, что такое «дуло» винтовки? «Пехотинцы» у Белого поют:

В пуп буржуя дилембей, (?)
Пулей, а не дулом бей.

И еще:

Как ходил я в караул,
Щеку унтер дулом вздул.

Крестьянин, даже косноязычный, говоря о войне, о бое, никогда не скажет: «избой всемирный». И — никто никогда не ходил «в рогорогие кустарники, вереща пяткой».

Крайне интересны у Белого фамилии героев: Титилев, Гнидоедов, Посососов, Педерастов, Пепардина, Детородство, Психопержицкая, Барвинчинсинчик, Подподольник, Шибздик и т. д.

Из этого видно, что иногда набор «нелепых» слов Белого превращается в набор пошлейших. Возможно, что он этого не чувствует. Он эстет и филолог, — но — страдает глухотой к музыке языка и, в то же время, назойливым стремлением к механическому рифмачеству. Может быть, слишком смело и даже обидно назвать А. Белого глухим? Но ведь глухота не порок для математика, а Белый относится к музыке слова, как Сальери — Пушкина — относится к музыке Моцарта. Ему приписывается некоторыми литературоведами «музыкальность сказа», которая выражается им в таких формах, как, например: «Трески трестов о тресты под панцырем цифр; мир растрещина фронта, где армии — черни железного шлема — ор мора; в рой хлора, где дождиком бомб бьет в броню поездов бомбомет; и где в стали корсета одета — планета».

Андрей Белый называет это нагромождение слов — стихами. В старину такую рифмованную трухлой угощали публику ярмарок «балаганные деды», из них особенно знаменит был Яков Мамонтов, но его «эзопова речь» всегда скрывала в себе бытовую сатиру и юмор. Трудно найти сатиру и юмор в таком, например, словесном хаосе:

«Очень немногие терпят стяжанье подтяжек с отбросом ноги, сброса пепла в штаны, притыкание окурков, прожогение скатерти, ну и так далее, — то, без чего Никанору Ивановичу невозможно общение с застенчивым полом. И мало его он имел. Но в Ташкенте сходиллся с девицею без предрассудков, — в штанах и в очках, — рассоряющей пепел себе на штаны; он на этом на всем собирався жениться; но раз доказала девица зависимость деторождения от фактора экономического; тогда с фырком ужасным поднялся на это на все; с «извините

пожалуйста» сел, грань увидя меж пеплом, очками, штанами — ее и своими; с подъярзом на цыпочках, чтоб не скрипеть сапожищем, ушел; его ждали заканчивать спор. Человек с убеждением, — исчез он навеки. С многими ладилось».

Смысл этого «описания» даже и опытному читателю не дается без серьезного усилия; нужно выпрямить искаженные слова, переставить их, и только тогда начинаешь догадываться, что хотел сказать автор. Читатель менее опытный, но все-таки легко понимающий истерически путаные речи героев Достоевского и «эзопов язык» Салтыкова, едва ли поймет старчески брюзгливую и явно раздраженную чем-то речь Белого.

Таковы его описания, а диалоги весьма похожи на бред. Вот — пример:

«— Что временно — бременно, — помер — под номером; ванна — как манна.

— И Анна...

— Что?

— Павловна...

— Зря!

— Анна Павловна — тело, как я. Тут окачено, схвачено, слажено.

— Под простыню его, Павел!

Массажами глажено; — выведено, как из ада.

— Прославил отчизну!

— А клизму?

— Не надо!

Сорочка, заплата, халат: шах и мат. Вата и глаз!..

— Раз?

— И — точка».

Прочитаешь эдакое и — нужно сообразить, в чем дело? Если кто-то помер и его моют в ванне, то зачем же спрашивать: нужна ли покойнику клизма?

И предисловие к «Маскам» и весь текст этой книги вполне определенно говорят, что в лице Андрея Белого мы имеем писателя, который совершенно лишен сознания его ответственности пред читателем.

Я вовсе не намерен умалять заслуги Андрея Белого пред русской литературой в прошлом. Он из тех беспокойных деятелей словесного искусства, которые непрерывно ищут новых форм изображения мироощущений. Ищут, но редко находят их, ибо поиски новых форм — «муки слова» — далеко не всегда вызываются требованиями мастерства, поисками силы убедительности его, силы внушения, а чаще знаменуют стремление подчеркнуть свою индивидуальность, показать себя — во что бы то ни стало — не таким, как собратья по работе. Поэтому бывает так, что литератор, работая, думает только о том, как будут читать его литераторы и критики, а о читателе — забывает.

А. Белый написал предисловие к «Маскам» для критиков и литераторов, а текст «Масок» — для того, чтоб показать им, как ловко он может портить русский язык.

О читателе он забыл.

* * *

Недавно вышла книга «художника кисти» Петрова-Водкина «Пространство Эвклида». Это — второй акт его «творчества», первый — «Хлыновск» — книжка, которую я в свое время читал, но сейчас не имею пред собою и поэтому не могу писать о ней.

В «Пространстве Эвклида» Козьма Сергеевич Петров-Водкин рассказывает читателю о себе, и пред читателем встает человек совершенно изумительных качеств, главнейшим из которых является его безграничная, мягко говоря, фантазия. Вот, например, он рассказывает, как ему «от тоски, от безвыхода и от водки» захотелось достичь края горизонта. Он «бросился наземь» и «уви-

дел землю, как планету». «Обрадованный новым космическим открытием, я стал повторять опыт боковыми движениями головы и варьировать приемы. Очертя глазами весь горизонт, воспринимая его целиком, я оказался на отрезке шара, причем шара с обратной вогнутостью, — я очутился как бы в чаше, накрытой трехчетвертьшарием небесного свода. Самое головокружительное по захвату было то, что земля оказалась не горизонтальной, и Волга держалась, не разливаясь, на отвесных округлостях ее массива, и сам я не лежал, а как бы висел на земной стене».

Да. Вот как! Напоминаю, что это «космическое открытие» сделано не во сне, а наяву и на 19-й стр. книги. В конце ее, на стр. 340-й, К. С. Петров-Водкин пережил еще нечто «космическое». Он поднялся на Везувий, и там произошло нижеследующее:

«Извержение началось с первых моих шагов. Гора заходила подо мной, винтом затолкало меня в разные стороны...» «Почернело вокруг меня. Охватило жаром. Я бросился вперед, когда Везувий, как будто присел подо мной и прянул. Загрохотало уже во мне, в мозгу и в каждом мускуле. Я еще успел воспринять красный блеск, пронизавший тьму, и меня взметнуло, как резиновый мяч, и швырнуло в мягкоту горячего пепла. Сознания я не потерял, но я не мог и не хотел двигаться, погребаемый устилавшими меня лапиллями и пеплом. Никаких связных мыслей у меня не было, но восторг мой не прекращался. Пусть разлетится вдребезги земля подо мной: я еще дальше, глубже сольюсь с пространством...»

Не слился. И хотя он, Козьма Петров-Водкин, «унюхал близкую гарь, очевидно, тлело пальто», но лапилли — куски раскаленной лавы — не причинили ему никакого вреда, горячий пепел оказался для него нежным пухом. Вот каков он, русский родственник немецкого барона Мюнхгаузена.

Он предусмотрительно не сообщает, когда именно разразилось это замечательно человеколюбивое извержение Везувия. Он «любил море до захлеба», он, конечно, был сорван волной океана со скалы, и, конечно, едва ли утонул, но оказался «равномудрым» с океаном. Он, вообще, чрезвычайно легко ладит со стихиями; впрочем — так же легко он ладит и с людьми.

В Сахаре Петров-Водкин отбилса от нападения на него пятерых арабов. Один из них уже «схватил его за колена».

«Сверк ножей, — рассказывает Петров-Водкин, — подсказал мне момент, и я выстрелил вниз, под ноги нападавших». Один из арабов оказался раненым, наш храбрый художник рыцарски перевязал его рану. Но под Римом он все-таки попал в руки бандитов.

Оказывается, в начале XX столетия «в Риме да и вообще в Италии скапливались бродяги всех стран». И вот сидел Петров-Водкин «на руинах» в Римской Кампании, и схватили его бандиты, схватили и, разумеется, утащили куда-то под землю, под «коробовый свод». Там Петров «приподнялся в сидячее положение», и разыгралась ужасная сцена:

«Бородатый вскочил, взмахнул ножом и басом рывкнул:

— Питторе, ни с места, или смерть!

— Смерть! — прошипели двое других.

Не знаю, почему, мурашки-мурашками по спине, но мне понравилось, что бандит назвал меня по профессии.

— Твоя судьба сейчас решится, — мрачно сказал тот же и острием ножа начертил круг на стене. Разделил его чертой пополам.

В левой доле наметил крест, в правой — кружок. Над кружком вывел латинскую букву «Ве», а над крестом — «Эм».

— Жизнь! Смерть! — пояснил горбоносый бандит».

Затем бандиты стали метать в кружки ножами, определяя жребий пленника, и, наконец, «закричали в унисон: «Жизнь! Питторе спасен!»

Дальше горбоносый бандит предложил Водкину написать портрет прекрасной Анжелики и купил портрет нашего художника за 250 лир. Прекрасная Анжелика, конечно, влюбилась в Козьму Петрова-Водкина, как это всегда бывало в плохоньких «романах приключений», авторы которых избирали местом действия Италию 40—50-х годов XIX столетия.

В искусстве изображения явлений жизни словом, кистью, резцом «выдумка» вполне уместна и полезна, если она совершенствует изображение в целях придать ему наибольшую убедительность, углубить его смысл, — показать его социальную обоснованность и неизбежность. «Выдумка» создала «Дон-Кихота» и «Фауста», «Скупого рыцаря» и «Героя нашего времени», «Барона Мюнхгаузена», «Уленшпигеля», «Кола Бреньона», «Тартарена» и т. д. — вся «большая» литература пользовалась и не могла не пользоваться выдумкой. Но есть очень хорошее правило, ограничивающее «выдумку»: «Солги, но — так, чтоб я тебе поверил». Духовный родственник Тартарена из Тараскона Козьма Петров-Водкин выдумывает так плохо, что верить ему — невозможно. Плохо выдумывает он потому, что, при всей его непомерной хвастливости и самообожании, он человек всесторонне малограмотный. О нем можно бы не говорить, если бы книга его не являлась вместилищем словесного хлама. О его поучениях художникам кисти, вероятно, напишет кто-нибудь из них. Мое дело — дать примеры допускаемых Петровым-Водкиным искажения языка и примеры его «философических» суждений. Вот начало 20-й главы его книги:

«Все случившееся неизбежно и не повторимо, потому что нельзя повернуть обратно событие и повторить его в исправленном виде». «Всякая опасность есть канун нашей смерти»... «Железные законы передвигают человека из пейзажа на улицу, с улицы на площадь в ручье себе подобных». «Коротка ли человеческая жизнь, но так мало космических неожиданностей дарит природа, их приходится создавать внутри себя, чтоб всколыхнуть застой окружающего, чтоб нарушить привычность. Да уж не скучна ли очень и вся постройка мира, и уж не бездарно ли он создан? В меня вошло затемнение: я разучился всколыхивать космос.

Таким языком написана вся книга.

Людей он изображает так: скульптор Паоло Трубецкой — огромный, длиннолицый, с излишками конечностей», приделывает ему «княжеские» руки, а Трубецкой князем не был. Лев Толстой: — «толстовский нос, во всю утверждающий себя, пучился над усами впавшего рта». Савва Мамонтов: — «одной ногой здесь, другой просверливал Мурманскую железную дорогу».

Мамонтов строил дорогу на Архангельск, а не на Мурман.

На русском языке «заговорил Заратустра», «расширяя» — по мнению Петрова-Водкина — «слишком человеческое», такими словами:

«— Народу служили вы и народному суеверию, вы все, знаменитые мудрецы! — а не истине!» «Но кто же ненавистен народу, как волк собакам: — свободный ум, враг цепей»... «Упрямые и хитрые, как ослы, вы всегда были ходоатаями за народ».

«Модернисты» литературы и живописи воспринимали смысл этих слов как «мудрость, до конца освобождающую человека», на самом же деле «расширение» «слишком человеческого» было обнажением классовой сугубо мещанской сущности «модернизма», «символизма» и прочих попыток спрятаться от суровой действительности.

* * *

Современная действительность предъявляет к людям искусства требование, может быть, не очень «деликатное», но вполне законно обоснованное, — требование активного участия в борьбе, начатой всюду в мире вождем трудового народа, коммунизмом против капитализма — источника всемирного зла и горя, против

бесчеловечной, наглой и подлой группы всемирных грабителей, которые, давно утратив свою творческую силу, все еще продолжают защищать свою циническую власть над сотнями миллионов людей. Конечная цель этой борьбы — культурное возрождение трудового народа и создание условий, которые обеспечили бы непрерывный рост интеллектуальных сил человека в его борьбе с природой. Что могут внести в этот грандиозный процесс книги А. Белого, Петрова-Водкина и подобных им Нарциссов?

Полагаю, что я ставлю вопрос не праздный. Я указываю на необходимость делать книги, орудия культурного воспитания, простым и точным языком, вполне доступным пониманию наших читателей, — Сидней Вэбб насчитывает их от 50 до 60 миллионов. Я возражаю против засорения нашего языка хламом придуманных слов и стою за четкий образ.

Беру книгу Федора Гладкова «Энергия». Первые две фразы книги таковы:

«Шоссе хлестало бурным напором ветра. Оно несло издали, из перспективной точки призрачной поземкой и улетало мимо бушующим плеском гранитных гребешков по обочинам дороги».

Я утверждаю, что этот набор слов лишен смысла. Как это шоссе может «хлестать напором ветра» и куда, «мимо» чего оно может «нестись», «улетать» «по обочинам дороги»? Как может «тишина дышать гулом необъятного ливня»? Возможно ли, да и следует ли объять «ливень»? Водкин напер на людей перед столом и, ломая им головы, схватился за графин и забулькал воду в стакан, — головы-то людям зачем ломать? «Она спала, как черепаха, без сновидений», «Бубликов привораживал его к месту наркотическим взглядом удава», — должно быть, гипнотическим, но большие рептилии не обладают свойством гипноза, это свойство приписывается только гремучей змее. Вся книга Гладкова написана таким «шикарным» языком, вся испещрена раздражающими читателя фокусами. Люди у него — «быковато съезживаются», «муравьются в работе», «брызгают зрочками», «распыляют глаза в ресницах», и, наконец, — «в одну секунду меняют множество настроений». Он назойливо твердит — «быком шерился», «смущенно забычился», «быковато шел», «быковатый», «бычиться», должно быть, думая, что это очень «образно», и не думая о том, что, наткнувшись на такое «нелепое» соединение слов, как «быковато съезжился», читатель представит себе быка, ежа и тоже подумает: как это Федор Гладков ухитряется видеть что-то общее между быком и ежом? А молодой, начинающий писатель, следуя примеру старого литератора, напишет: «Слоновато пятился навозный жу», или: «Китовато ныряла утка», и так, по этой линии начнет разрастаться чепуха.

Гладков — «реалист». Реализм он понимает весьма упрощенно, как явствует из всего отмеченного выше, а особенно — из речей героев его. Они у него на стр. 33-й разговаривают таким языком:

«Посади меня на хороший харч, я зареву сразу на обои дыры». «А зад у вас — тяжелее башки». «Оглобля ваша давно уж чешет вас по заду. Но только зад ваш — безмозглый». «Выбирай Матрену красноармейку... еще мужнину вонь не выдуло. Какая в бабе сила! Ни пасти, ни власти... У нее борода не на месте».

Это говорят «мужики», «свинтусы и несознательный элемент», как характеризует их некий парень, утверждающий, что у них, мужиков, «зад — безмозглый». Один из героев «Энергии», инженер Шагаев, как будто оправдывает «эмоциональность» языка мужиков Гладкова, он говорит:

«Душа всякого языка в его интимном лиризме, в его эмоциональности. Язык без постели — абстракция».

Этот Шагаев рекомендует себя человеком «весьма реалистическим». Перед читателем он является как несноснейший болтун и глубокий невежда. Он очень много посеял хлама в романе Гладкова. Впрочем, и другие герои романа не уступают ему в этом деле.

Гладков — старый писатель. Литературная молодежь, вероятно, учится

на его книгах, как надобно писать. Это должно бы внушить Федору Васильевичу особенно серьезное отношение к слову. Всем нам, дорогие товарищи, пора понять, что у нас, в Стране Советов, литература призвана к делу глубочайшей всемирной важности и что никогда еще и нигде на литераторах не лежало такой ответственности перед читателем, какая возложена на всех нас. И пора понять, что учиться никогда не поздно и что нам необходимо учиться больше, чем людям иного мастерства, ибо мы, выступая в качестве изобразителей новой действительности, тем самым выступаем как «учителя жизни».

* * *

Ф. Панферов — признан как писатель даровитый и занял в литературе нашей место, вполне достойное его. Но и ему следовало бы отнестись к работе своей более серьезно и внимательно. Первые страницы его «Брусков» написаны чистым языком, реалистически изобразительно и четко, твердо. Но затем он перескакивает в слащавый, многословный и вязкий тон «сказа», к сожалению — усвоенный многими:

«...картуз с каркасом с головы смахнул, картузом в Огнева сунул».

Нет никакой надобности совать в одну фразу столько свистящих звуков. «С рыком сорвался с цепи» — тоже не звучно. Да и не «сорвался», а рванулся. «Отмахнулся Захар. Корявой рукой волосы на голове чесанул. В волосах соломинка попалась, ее выдрал». Это уже потому плохо, что может быть выражено более наглядно меньшим количеством слов. Не было таких бар, которые купали бы «в вине коней», в это читатель не поверит; слишком много надо вина, чтоб выкупать в нем коня. И — какая же ванна необходима для этой операции? Не поверит и в то, что некая баба «три года колбашки с золотом за пазухой носила», до того, что у нее тело загнило и черви накинудись. Ладно ли сказано: «Стучала Катя в печь ухватом, будто в огромном пересохшем рте»? Возможен ли рот, способный вместить ухват? Весьма сомнительно, чтоб в самогон клали для крепости «крупное дерьмо». Почему нужно писать «вечерняя серина»? «Скукожился»? Это у Панферова такое же любимое словечко, как у Гладкова — «сбычился». Почему трясогузку нужно переименовывать в «трясуху»? В некоторых местностях нашей страны трясуха — лихорадка, малярия.

Местные речения, «провинциализмы» очень редко обогащают литературный язык, чаще засоряют его, вводя нехарактерные, непонятные слова. Панферов пишет, как слышал: — «проклит» вместо «проклят». «Проклит» — не характерно для страны, в которой ежегодно церковь проклинала еретиков, бунтовщиков, атеистов и где миллионы сектантов сами проклинали антихристову власть церкви. Все это — уже не мелочи, когда их так много, и все это с моей стороны — не «обучение грамматике», как думают некоторые молодые писатели. Мы должны добиваться от слова наибольшей активности, наибольшей силы внушения, — мы добьемся этого только тогда, когда воспитаем в себе уважение к языку, как материалу, когда научимся отсеивать от него пустую шелуху, перестанем искажать слова, делать их непонятными и уродливыми. Чем проще слово, тем более оно точно, чем правильнее поставлено — тем больше придает фразе силы и убедительности. Пристрастие к провинциализмам, к местным речениям также мешает ясности изображения, как затрудняет нашего читателя втыкание в русскую фразу иностранных слов. Нет смысла писать «конденсация», когда мы имеем свое хорошее слово — сгущение.

Чему же могут научиться молодые, «начинающие» литераторы, видя в книгах «старших богатырей» словесное фокусничество, малограмотное и хвастливое сочинительство, явно безуспешные потуги на «оригинальность стиля», небрежность, недопустимое неряшество работы?

Мною прочитаны десятки книг молодых авторов, и я мог бы дать не одну сотню выписанных мною из этих книг словесных «красот» такого, примерно, вида:

«Песенка, близорукая, как пенсне», «Нос издавал звучание будильника, опущенного в воду», «Жена взмывалась над полкой и винтом пролетала по вагону» (в жене еще жили сновидения), «Утренний подъем жены давал ему победу всего рабочего дня», «Поскрипывая глиной, течет черствый кирпич» и т. д. Это — из книжки «Мулёля», написанной Ив. Дмитроченко и отредактированной М. Чумандриным, который совершенно зря и преждевременно берется за работу, для него непосильную. А. М. Слонимский редактировал книжку В. Матвеева «Разгон совнаркома». Лично я не нашел в этой книжке «совнаркома» и не нашел «разгона». В ней действует некто Запрягаев, неустрашимый герой типа Козьмы Петрова-Водкина, и белые офицеры «с черными повязками на левом глазу». Они, конечно, вооружены револьверами, но это не мешает Запрягаеву единолично вступить в бой с ними. Эпическая картина боя изображена так:

«Запрягаев схватил дубовый стул и с страшным треском обрушил его на своего соседа. Молодой человек упал на пол, дико и пронзительно закричав. Словно по команде, от соседних столиков к Запрягаеву бросились молодые люди в военной форме. Запрягаев толкнул им навстречу крахмального метрдотеля и пару мраморных столиков. Люди сбились в кучу, потом снова кинулись вперед. К ним присоединились новые, сидевшие дальше от Запрягаева; молодые люди сами не давали встать упавшим и невольно мяли их под ногами. Вокруг головы Запрягаева замелькали стулья, потом в руках молодых людей появились обеденные ножи и вилки. Блеснули наганы, но сейчас же исчезли. Очевидно, не желая выстрелами привлечь к себе внимание, молодые люди решили не стрелять. Запрягаев схватил новый стул. Он бросался то вперед, то в сторону, то назад. Его кололи вилками и ножами, бросали под ноги стулья, стараясь свалить на пол. Он прыгал, стулом сбивал людей, и снова прыгал. Иногда ему под ноги попадали люди, прыгая, он топтал их тяжелыми сапогами. Дикий вой огласил зал и ворвался в длинные коридоры гостиницы».

«Через полчаса из гостиницы Миронова вышел отряд. В центре отряда шли арестованные — человек пятьдесят».

Я ограничусь двумя книжками, они свеженькие, недавно вышли

Статейка достаточно мрачная, и загружать ее образцами ерунды — я устал. Для увеселения т. т. литераторов приведу нечто анекдотическое: один молодой и бойкий написал в своей книжке такое: «Девушек было четверо; трое из них»... Вот до чего довело человека творчество; забыл, что все девушки женского пола, что это их отличительный от парней признак. Напомню, что для огромного большинства девушек состояние в чине таковых — не прочно и кратковременно. Другой добрый молодец пишет: «Умер он по собственной неосторожности; у него было две сестры»... Но ведь это неосторожность родителей, а не умершего!

Нередко, читая книги молодых, понимаешь, с каким трудом человек искал достойной формы для выражения своей мысли, для включения ее в слова, которые дали бы ясный и точный образ. И порою кажется, что, не находя нужных слов в своем лексиконе, автор взял их из первой, попавшейся ему под руку книги прославленного автора.

Но есть прославленные авторы, которые рисуют словами, например — так: «Ветер со свистом понесся по степи и поднял с травой такой шум, что из-за него не было слышно ни грома, ни скрипа колес. Он дул с черной тучи, неся с собою облака пыли, запах дождя и мокрой земли. Лунный свет затуманился, стал как будто грязнее, звезды еще больше нахмурились, и видно было, как; по краю дороги, кружились, спешили куда-то назад облака пыли и их тени. Чернота на небе раскрыла рот и дыхла белым огнем, тотчас же снова грохнул гром, черные лохмотья тучи поднимались кверху, и одно из них, похожее на мохнатую лапу, потянулось к луне и стерло ее с неба».

Это сделано А. П. Чеховым в его рассказе «Степь», и по этой картине можно учиться писать: все — ясно, все слова — просты, каждое — на своем месте.

Возьмем теперь книжку литератора Четверикова «Афанасий Ковенчук», отредактированную литератором М. Козаковым. В самом начале ее автор сочиняет так: «После дневного пекла земля была горяча, как горшок, только что обожженный в печи искусным гончаром. Но вот в небесной печи догорели последние поленья. Небо стыло, и звенел обожженный глиняный горшок — земля».

Я должен представить себя живущим на горшке или в горшке, — но мне кажется, что такое местоположение не заслужено мною, читателем. Я не в силах представить небо «печью», в которой горят «поленья». Днем в небе мы видим только солнце, — не думаю, что солнце казалось кому-нибудь похожим на горящее «полено».

Почему земля именно «глиняный» горшок? Разве среди ее почв преобладает глина? Правильно ли «гончар» назван «искусным»? Ведь если б он умел делать горшки, — как мог бы он оставить на внешних стенках «горшка» — земли — такие огромные куски «глины», какими являются гранитные и осадочные массы горных хребтов Кавказа, Алтая, Памира, Альп, Кордильер, Атласских и Скалистых гор? Я не понимаю: что значит «стынет горшок», точно так же не понимаю, как можно «верещать пяткой», «думать вокруг себя нахлестанным мальчишкой кубарем»? И не понимаю, как опытный литератор Козаков, редактор книги литератора Четверикова, может относиться к своей работе редактора с такой недопустимой небрежностью?

«Старшие богатыри» литературы нашей как будто не чувствуют и не знают, что на их книгах молодежь учится и что наш советский читатель кровно заинтересован в добротной, честно, просто и ясно написанной книге.

Мариэтта Шагиняна работает в литературе 30 лет и очень довольна своим языком, она сама оповещает об этом в своем «дневнике»: «У меня прозрачный язык, все видно, о чем я пишу». И — пишет: «Пыль... густая до того, что чихнуть страшно — заползает в глотку и ноздри».

Но ведь чихают именно потому, что пыль уже «заползла» в ноздри, раздражила слизистые оболочки, и чихание является именно результатом раздражения. Кстати: пыль — не ползает, а летает. «Прозрачный» язык почтенной литераторши не позволяет видеть, как это можно «лысинкой намочать»? — не указывает, откуда Четвериков получает право писать «стынет горшком». Невозможно признать «прозрачными» такие словоизлияния, как, например: «сипло смычкастит себе что-то по струнам в дырке городского оркестра», «люди притихли, опали, как тесто на остуделых дрожжах». Бывший булочник — я не понимаю: что значит «остуделые» дрожжи? Тесто, взбодренное дрожжами, «опадает» лишь тогда, когда оно «перестоится», перекиснет. «Окна трясутся, танцуют стеклянные трели», «четко играет, гуляя по цитрам рассеянной трелью, румынский оркестр», — это очень напоминает «напевный стиль» А. Белого, но — крайне трудно вообразить, как это «оркестр гуляет по цитрам трелью» и как можно окнами «танцовать трели»? Пристрастие Шагиняна к «трелям» невольно напоминает старинные стихи Марины Цветаевой:

Я любовь узнаю по щели,
Нет! — по трели
Всего тела вдоль.

Возможно, что гг. писатели обидятся на меня и припишут мне злостное намерение унизить их заслуги перед нашей, советской литературой. Я не намерен унижать чьи-либо заслуги, и я имею смелость думать, что заслуги эти ценятся мною правильнее и выше, чем ценят их сами товарищи литераторы. У меня нет желания переоценивать прочно установившиеся репутации, но — в интересах

литературы — я обязан сказать, что некоторые из этих репутаций «стоят на кривых ногах», — как выразился недавно один из читателей, мой корреспондент, влюбленный в литературу искренно и горячо.

Основное мое намерение сводится к желанию помочь начинающим писателям овладеть всею силой языка, возбудить в них любовь и бережное отношение к материалу, из которого строится книга. Всякий материал, — а язык особенно, требует тщательного отбора всего лучшего, что в нем есть, — ясного, точного, красочного, звучного и дальнейшего, любовного развития этого лучшего. Вполне естественно, что является необходимость указывать ученикам на недостатки учителей. Эти недостатки, разумеется, есть и у меня, но не моя вина, что критики и литературоведы не отмечают их, а лично у меня для самокритики нехватает времени, да и опоздал я серьезно заняться самокритикой.

М. Горький, Литературно-критические статьи. М., 1937, стр. 516—533.

ПИСЬМО К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ

Дорогой Константин Сергеевич!

Вы — признанный великий реформатор театрального искусства.

Вы и В. И. Немирович-Данченко создали образцовый театр, одно из крупнейших достижений русской художественной культуры, благотворное влияние вашего театра явно и признано во всем мире. Это — огромная и неоспоримая заслуга, она всем известна, и, может быть, мне не нужно было упоминать о ней.

Но есть в деятельности вашей скрытая где-то за кулисами еще работа, особенно глубоко ценимая мною и восхищающая меня: какой вы чуткий и великий мастер в деле открытия талантов, какой искуснейший ювелир в деле воспитания и обработки их!

Вы создали солиднейшую армию удивительно талантливых работников сцены, многие из них, идя вашим путем, тоже стали учителями сценического искусства, воспитали и непрерывно воспитывают новые группы отличных деятелей сцены. Вот работа ваша, культурное значение которой как будто еще не доценено. И если вы нуждаетесь в благодарности Союза Советов, так она должна быть воздана вам прежде всего за эту вашу невидимую и, конечно, труднейшую работу создания лучших в мире артистов театрального искусства. Работой этой вы, прекрасный и тонкий артист, доказали еще раз, как богата и неистощима героическая энергия нашей страны.

В одной из моих статей я назвал Страну Советов — счастливой. Немедленно кто-то из корреспондентов заметил мне, что я «обмолвился». Нет, я не обмолвился. Счастье начинается с ненависти к несчастью, с физиологической брезгливости ко всему, что искажает, уродует человека, с внутреннего органического отталкивания от всего, что ноет, стонет, вздыхает о дешевеньком благополучии, все более разрушаемом бурей истории.

Мы, Константин Сергеевич, живем именно в счастливой стране, где быстро создаются все условия, необходимые для всяческого, материального и духовного, ее обогащения, условия для свободного развития сил, способностей, талантов народа.

Не чувствуют счастья жить и работать в этой стране только те люди — нищие духом, которые видят одни трудности ее роста и которые готовы продать душу свою за чечевичную похлебку мещанского, смиренного благополучия.

Вы, дорогой Константин Сергеевич, удивительно много сделали и еще немало сделаете в своей области для счастья нашего народа, для роста его духовной красоты и силы. Почтительно кланяюсь вам, красавец человек, великий артист и могучий работник, воспитатель артистов.

Сердечно обнимаю — М. Горький

10.1—33.

«Известия», № 28,
29 января 1933 г.

НА ВЫСТАВКЕ «ХУДОЖНИКИ РСФСР»

«Я — за академическую, за идеальную и четкую форму в искусстве. Греки вовсе не были такими, как изображали их античные художники, обладавшие хорошим воображением. И наши художники не должны бояться некоторой обобщающей идеализации в искусстве советской действительности и нового человека; особенно в скульптуре, больше чем в других видах искусства, элемент идеализации должен иметь место. Ибо в наш век человек делает столько прекрасного и чудесного, что искусство должно найти новые формы воплощения этого человека и им создаваемого».

М. Горький приводит строителей Беломорско-Балтийского канала как пример положительного перерождения людей.

«Наша прекрасная действительность открыла во многих из них самые разнообразные способности. Сотнями обнаружены среди бывших преступников писатели, поэты, художники, талантливые техники и администраторы. Это показывает, как много может дать человек, когда его способности и энергия получают правильное направление. И это доказывает, что он достоин того, чтобы искусство его идеализировало».

От подробной критики выставки А. М. Горький вчера воздержался, но, давая оценку на основе общих впечатлений уровню мастерства советских художников, он сказал:

«Если исключить отдельные экспонаты — хорошо. Что касается сюжетов, то хотелось бы, во-первых, больше детей, во-вторых, больше улыбки, больше непосредственной радости, которой так много в нашей действительности».

«Правда», № 193,
15 июля 1933 г.

О СКАЗКАХ

Вы спрашиваете: что дали мне народные сказки, песни?

С живописью словом, с древней поэзией и прозой трудового народа, — с его литературой, которая в первоначале своем появилась до изобретения письменности и называется «устной» потому, что передавалась «из уст в уста», — с литературой этой я познакомился рано — лет шести-семи отроду. Знакомили меня с нею две старухи: бабушка моя и нянька Евгения, маленькая, шарообразная старуха с огромной головой, похожая на два кочана капусты, положенных один на другой. Голова у Евгении была неестественно богата волосами, волос — не меньше двух лошадиных хвостов, они — жесткие, седые и курчавились. Евгения туго повязывала их двумя платками, черным и желтым, а волосы все-таки выбивались из-под платков. Лицо у нее было красное, маленькое, курносое, без бровей, как у новорожденного младенца, в это пухлое лицо вставлены и точно плавают в нем синенькие веселые глазки.

Бабушка тоже была богата волосами, но она натягивала на них «головку» — шелковую шапочку вроде чепчика. Нянька жила в семье деда лет двадцать пять, если не больше, «нянчила» многочисленных детей бабушки, хоронила их, оплакивала вместе с хозяйкой. Она же воспитала и второе поколение — внуков бабушки, и я помню старух не как хозяйку и работницу, а как подруг. Они вместе смеялись над дедом, вместе плакали, когда он обижал одну из них, вместе потихоньку выпивали рюмочку, две, три. Бабушка звала няньку — Еня, нянька ее — Акуля, а, ссорясь, кричала:

— Эх, ты, Акулька, черная ведьма!

— А ты — седая ведьма, мохнатое чучело, — отвечала бабушка. Ссорились они не редко, но — на короткое время, на час, потом мирились, удивлялись:

— Чего орали? Делить нам — нечего, а орем. Эх, дурехи...

Если раскаяние старух слышал дед, он подтверждал:

— Верно: дуры.

И вот, бывало, в зимние вечера, когда на улице посвистывала, шарахалась, скреблась в стекла окон вьюга или потрескивал жгучий мороз, бабушка садилась в комнатенке рядом с кухней плести кружева, а Евгения устраивалась в углу, под стенными часами, прясть нитки, я влезал на сундук, за спиной няньки, и слушал беседу старух, наблюдая, как медный маятник, раскачиваясь, хочет стесать затылок няньки. Сухо постукивали коклюшки, жужжало веретено, старухи говорили о том, что ночью у соседней еще ребенок родился — шестой, а отец все еще «без места», поутру его старшая дочь приходила хлеба просить. Очень много беседовали о пище: за обедом дед ругался — щи недостаточно жирны, телятина пережарена. У кого-то на именинах успешному попу гитару сломали. Попа я знаю, он, бывая в гостях у деда, играет на гитаре дяди

Якова, он — огромный, гривастый, рыжебородый, с большой пастью и множеством крупных белых зубов в ней. Это — настоящий поп, тот самый, о котором рассказывала нянька Евгения. А рассказывала она так: задумал бог сделать льва, слепил туловище, приладил задние ноги, приспособил голову, приклеил гриву, вставил зубы в пасть — готов! Смотрит, — а на передние ноги материалу нет. Позвал чорта и говорит ему: «Хотел сделать льва — не вышло, в другой раз сделаю, а этого, негодника, бери ты, дурачина». Чорт обрадовался: «Давай, давай, я из этого дерьма попа сделаю». Прилепил чорт негоднику длинные руки, — сделался поп.

В доме деда слово «бог» звучало с утра до вечера: бога просили о помощи, приглашали в свидетели, богом пугали — накажет! Но, кроме словесного, никакого иного участия божия в делах домашних я не чувствовал, а наказывал всех в доме дедушка.

Из сказок няньки бог почти всегда являлся глуповатым. Жил он на земле, ходил по деревням, путался в разные человеческие дела, и все неудачно. Однажды застиг его в дороге вечер, присел бог под березой отдохнуть, — едет мужик верхом. Богу скучно было, остановил он мужика, спрашивает: кто таков, откуда, куда, то да се, незаметно ночь подошла, и решили бог с мужиком переночевать под березой. Наутро проснулись, глядят, а кобыла мужикова ожеребилась. Мужик обрадовался, а бог и говорит: «Нет, погоди, это моя береза ожеребилась». Заспорили, мужик не уступает, бог — тоже. «Тогда идем к судьям», — сказал мужик. Пришли к судьям, мужик просит: «Решите дело, скажите правду». Судьи отвечают: «Искать правду — денег стоит, дайте денег — скажем правду!» Мужик был бедный, а бог — жадный, пожалел денег, говорит мужику: «Пойдем к архангелу Гавриле, он даром рассудит». Долго ли, коротко ли — пришли к архангелу. Выслушал их Гаврила, подумал, почесал за ухом и сказал богу: «Это, господи, дело простое, решить его легко, а у меня вот какая задача: посеял я рожь на море-океане, а она не растет!» — «Глупый ты, — сказал бог, — разве рожь на воде растет?» Тут Гаврила и прижал его: «А береза может жеребенка родить?»

Иногда бог оказывался злым. Так, однажды шел он ночью по деревне со святым Юрием, во всех избах огни погашены, а в одной горит огонь, окошко открыто, но занавешено тряпкой, и как будто кто-то стонет в избе. Ну, богу все надо знать. «Пойду, взгляну, чего там делают», — сказал он, а Юрий советует: «Не ходи, нехорошо глядеть, как женщина родит». Бог не послушал, сдернул тряпку, сунул голову в окно, а бабка-повитуха как стукнет его по лбу молочной кринкой — р-раз. Даже кринка — в черепки. «Ну, — сказал бог, потирая лоб, — человеку, который там родился, счастья на земле не будет. Уж я за это ручаюсь». Прошло много времени, лет тридцать, снова бог и Юрий идут полем около той деревни. Юрий показал полосу, где хлеб взошел гуще и выше, чем на всех других полосах. «Гляди, боже, как хорошо уродила земля мужику!» А бог хвастается: «Это, значит, усердно молил меня мужик!» Юрий и скажи: «А мужик-то самый тот, помнишь: когда он родился, тебя по лбу горшком стукнули?» — «Этого я не забыл», — сказал бог и велел чертям погубить полосу мужика. Хлеб погиб, мужик плачет, а Юрий советует ему: «Больше хлеба не сей, разведи скот». Прошло еще пятюк лет, снова идут бог да Юрий полями той деревни. Видит бог: хорошее стадо гуляет, и он снова хвастается: «Ежели мужик меня уважает, так и я мужика ублажаю». А Юрий — не утерпел, опять говорит: «А это скот того мужика...» Послал бог «морозную язву» на скот, разорил мужика. Юрий советует разоренному: «Пчел заведи». Миновали еще года. Идет бог, видит: богатый пчельник, хвастает: «Вот, Юрий, какой есть пчеляк счастливый у меня». Смолчал Юрий, подозвал мужика, шепнул ему: «Позови бога в гости, накорми медом — может, он от тебя отвяжется». Ну, позвал их мужик, накормил медом сотовым, калачами пшеничными, водочки поставил, медовухи. Бог водочку пьет, а сам все

похващается: «Меня мужик любит, он меня уважает!» Тут Юрий третий раз напомнил ему про шишку на лбу. Перестал бог мед есть, медовуху пить, поглядел на мужика, подумал и сказал: «Ну, ладно, пускай живет, больше не трону!» А мужик говорит: «Слава те, боже, а я помру скоро, уж я всю мою силенку зря изработал».

Бабушка, слушая такие сказки, посмеивалась, а иной раз хохотала до слез и кричала:

— Ой, Енька, врешь! Да разве бог — такой? Он же добрый, дуреха!

Нянька, обижаясь, ворчала:

— Это — сказка, а не быль. И тоже есть и такой бог, вот возьми его у дедушки Василия...

Они начинали спорить, и это мне было досадно: спор о том, чей бог настоящий, неинтересен, да и непонятен был мне, я просил бабушку и няньку спеть песню, но они поочередно и сердито кричали на меня:

— Отвяжись! Отстань!

Лет восьми я знал уже трех богов: дедушкин — строгий, он требовал от меня послушания старшим, покорности, смирения, а у меня все это было слабо развито, и, по воле бога своего, дедушка усердно вколачивал качества эти в кожу мне; бог бабушки был добрый, но какой-то бессильный, ненужный; бог нянькиных сказок, глупый и капризный забавник, тоже не возбуждал симпатий, но был самый интересный. Лет 15—20 спустя я испытал большую радость, прочитав некоторые из сказок няньки о боге в сборнике «Белорусских сказок» Романова. По сказкам няньки выходило, что и все на земле глуповато, смешно, плутовато, неладно, судьи — продажны, торгуют правдой, как телятиной, дворяне, помещики — люди жестокие, но тоже неумные, купцы до того жадны, что в одной сказке купец, которому до тысячи рублей полтины нехватало, за полтинник продал ногайским татарам жену с детьми, а татары дали ему полтину подержать в руках, да и угнали его в плен, в Крым, к себе, вместе с тысячами рублей, с женою и детьми. Я думаю, что уже тогда сказки няньки и песни бабушки внушили мне смутную уверенность, что есть кто-то, кто хорошо видел и видит все глупое, злое, смешное, кто-то чужой богам, чертям, царям, попам, кто-то очень умный и смелый.

Я рано, вероятно, лет восьми, почувствовал, что такая сила существует, это чувство внушалось мне резким различием между сказками, песнями и жестокой жизнью, которая окружала, душила, толкала меня, всячески обижая. Сила эта, конечно, не няньки Евгении, ее все в доме считали «выжившей из ума», и даже верная ее подруга бабушка часто говорила ей:

— Ох, и глупа ты, Енька!

Сила эта чувствовалась за сказками и песнями, бабушка знала их бесконечно много. Дед не любил, когда она пела.

— Ну, завыла! — сердито покрикивал он. — Молитв, дура, не знаешь ни одной, а песен у тебя, как волос! Вот обрежу волосья-то...

Но когда он уходил из дома или работал в мастерской, на дворе, бабушка, непрерывно постукивая коклюшками, командовала няньке:

— Ну-ко, Енька, заводи.

И тоненьким горловым голоском, похожим на звук дудочки пастуха, нянька запевала:

Ой, да собирались наши шерстобиты...

Бабушка, голосом погуще, подхватывала:

Во отхожие, в далеки промысла...

Почти все песни резко разноречивы с обычными темами житейских бесед няньки, бабушки и всех в доме, бесед о том, что картофель в подполье прорастает, надо его перебрать, пересыпать золой, что кто-то «заложил деду кашмировую шаль и серебряные ложки, о том, что к моей матери сватается одноглазый ча-

совщик Яковлев, а она не хочет выходить замуж за него, хотя у одноглазого три тысячи в банке лежит, — вообще говорили о быте сытом, зажиточном. А песни пели о жизни трудовой, голодной, несчастной. Я и до сего дня отлично помню, как два старушечьих голоса негромко, нестерпимо заунывно выпевают бурлацкую жалобу:

Ой-ёей, ой-ёей,
Дует ветер верховой!
Мы идё-о-ом босы, голодны,
Каменьё-о-ом ноги порваны.
Ты пода-а-ай, Микола, помочи,
Доведи-и-и, Микола, до ночи!
Эй, ухнем! Да ой, ухнем!
Ш-агай крепче, друже,
Ло-ожись в лямку туже!
Ой-ой, оёей...

На меня этот вой действовал раздражающе, я ревел и просил не петь эту бесконечную песню. Нянька сердилась на меня, уговаривала:

— Дурачок, — чего боишься? Не про волков поем.

— Ну, давай повеселее, — предлагала бабушка.

Песня «повеселее» тоже не казалась мне веселой.

Родила детей Устюша — не думала,
Народила семерых — пригорюнилась.
«Ой, да чем же их кормить-понть,
Ой, да как же уму-разуму учить?»

Запевка звучала как будто весело, а дальше песня становилась все более тягучей, печальной. Я уже, разумеется, не помню эти песни целиком, в памяти остались только отрывки, отдельные строки. Лет с пятнадцати я начал записывать те из них, которые мне наиболее нравились, но в кочевой жизни моей тетради записок легко терялись, а две, в которых много было записано казанских и вятских и других песен, отобрали при аресте нижегородские жандармы и не возвратили мне. Особенно часто старухи пели веселую разбойничью песню, я помню ее не всю и, вероятно, в искаженном виде, а в памяти она осталась крепче других, потому что бабушка пела ее, смешно притопывая ногой и ловко вторя треском коклюшек:

Эх, ребята, да куда же мы пойдем?
Где покажем удаль, силушку свою?
В городах — воеводы сидят,
Мужикам — воеводами не быть,
Золотой парчи кафтанов не носить.
Во степях — там татары снуют,
Ищут — где кого пограбить им.
Супротив ногаев — мало нас,
Заарканят нас татары, перебыют,
Кто останется — в полон уведут.
В деревнях — ниша братия живет,
Нам отцами доводится,
С господами хороводится.
Замахнешься на боярина,
А ударишь — крестьянина!
Эх, ребята, горе-горькое!
Да пойдете-ко во темные леса,
На просторные дороги погулять,
Со купцами кистенями поиграть!
Наиграемся — покаемся,
Захороним себя в монастыри,
Понаденем монашьи клобуки.
Атаману быть игуменом,
Эсаулу — обедню служить,
Нам, монахам, — монашенок любить!

Разбойников я любил, дед рассказывал о них так хорошо и похвально, что мне казалось: жалеет он, что не пошел в разбойники, а на всю жизнь сделался красильщиком. В добрый час я даже спросил его: «Жалеешь?»

— Разбойников казнят, плетями секут, — ответил он, и это было не убедительно: меня тоже секли за озорство, а я все-таки и все больше озорничал, — к этому меня толкала тяжелая и сердитая скука жизни. Чудеса сказок и песен были не ежедневны и даже не очень часты, но ежедневно у нас в доме, полном мелкой, хитренькой и подлой «нечистой силой», творились другие чудеса.

В кухне, под печью, жил «хозяин», «домовой», бабушка рассказывала, что это — маленькое, мохнатое, зеленоглазое существо, похожее и на ежа и на котенка, но двуногое. Днем он сидел смиренно, а ночью вылезал, топал по всем комнатам, возился на чердаке, гонял крыс и мышей под полом и вообще развлекался пустяками: удерживал под печью кочергу так, что ее нельзя было сразу вытащить, бросал на пол ухваты, надбивал посуду — на горшках, плошках, тарелках являлись трещины, наполнял дом шорохом, скрипом, треском и вообще мелко, но непрерывно и назойливо вредительствовал.

Я в домового верил. Ночами, просыпаясь, прислушивался к тихому, воровскому шуму его забав, ждал, что он вскочит ко мне на сундук, начнет щекотать или откусит нос, оторвет ухо. Было очень неприятно ожидать таких поступков, и некоторое время я даже прятал под подушку фунтовую гирию для обороны против «хозяина». Но однажды рано утром, когда пили чай, на чердаке что-то упало, затем раздался еще и еще удар. Кто-то крикнул:

— Ой, что это?

Дед, нахмурился, перекрестился, взял железный аршин и пошел на чердак, за ним последовал мастер Григорий, испуганно, молча пошли и все другие. Дед вернулся очень скоро и сердито сказал:

— Домовой балует, три кирпича из дымохода выломал. Это он — не к добру.

А кирпичи выковырял я, выковырял, но чтоб они не выпали, укрепил их лучинками. В ту пору был петров пост, в доме благочестиво ели постное — щи с грибами сушеными, толокно, овсяный кисель, квашеную капусту. Мне все это не нравилось. Работа под крыс, я таскал куриные яйца и питался ими, но сырые они были невкусны. Тогда я решил сделать в дымоходе горнушку, надеясь, что яйца испекутся в ней, но раньше, чем я успел убедиться в правильности этой затеи, «домовой» — разрушил ее. Этим он убил сам себя — я перестал верить в то, что он существует.

Домовой исчез, остались черти. Они злобно действовали всюду: в подполье, в погребе, на чердаке и по всем комнатам дома. Они выпускали квас из бочки, топили крыс и мышей в рассоле огурцов, подсовывали кошек под ноги людей, воровали и прятали разные мелкие вещи — ножницы, ключи, наперстки, нужно было ходить из комнаты в комнату, упрашивая:

— Чорт, чорт — поиграй, да назад отдай!

Эта фантастика домашних чудес была обыденна, мелка, бесцветна и очень скоро надоела мне. Черти были приятно забавны только тогда, когда о них рассказывала бабушка, но она обо всем умела рассказать так, что от ее слов всегда оставалось незабываемое до сего дня чувство крылатой радости. Чудеса ее песен и стихов, нянькиных сказок возбуждали желание самому творить чудеса. Нянька Евгения боялась чертей и брезговала ими, как «нечистой» — лягушками, мышами. Дед тоже охотно и даже с умилением рассказывал о чудесах угодников божьих, о том, как они ловили чертей в рукомойниках и, оседлав чорта, летали верхом на нем из Москвы в Палестину, в Иерусалим слушать обедню, причем путешествие туда и обратно отнимало всего час времени.

Что же дали мне песни и сказки? Я уже упомянул, что за сказками, за песнями мною чувствовалось какое-то сказочное существо, творящее все сказки и песни. Оно как будто и не сильное, но умное, зоркое, смелое, упрямое, все

и всех побеждающее своим упрямством. Я говорю — существо, потому что герои сказок, переходя из одной в другую, повторяясь, слагались мною в одно лицо, в одну фигуру.

Существо это совершенно не похоже на людей, среди которых я жил, и чем взрослее становился я, тем более резко и ярко видел я различие между сказкою и нудной, жалостно охающей, будничной жизнью ненасытно жадных, завистливых людей. В сказках люди летали по воздуху на «ковре-самолете», ходили в «сапогах-скороходах», воскрешали убитых, опрыскивая их мертвой и живой водой, в одну ночь строили дворцы, и вообще сказки открывали предо мною просвет в другую жизнь, где существовала и, мечтая о лучшей жизни, действовала какая-то свободная, бесстрашная сила. И само собой разумеется, устная поэзия трудового народа, — той поры, когда поэт и рабочий совмещались в одном лице, эта бессмертная поэзия, родоначальница книжной литературы, очень помогла мне ознакомиться с обаятельной красотой и богатством нашего языка.

Мне было лет 12, когда я спросил деда: зачем чертям в рукомыльниках сидеть? Чорт — не рыба, ему в воде неудобно. Если черти невидимы, как же можно поймать чорта и ездить верхом на нем? Все это — непонятно. А вот в сказках понятно: там летают на коврах, скоро ходят в сапогах...

— Дурак, — сказал дед, усмехаясь, а затем нахмурился и добавил: — болван.

После чего крепко ударил меня по затылку и выгнал вон из комнаты. Я уже тогда пробовал служить «в людях», был некоторое время «мальчиком» в магазине обуви, у меня подживали руки, обваренные кипящими щами, бабушка забинтовала их тряпками, и я маялся от нестерпимого зуда в коже.

Помню — выскочил в сени, встал в двери на двор. Дальше путь был занавешен густейшим дождем, он изливался на землю обильно-стремительно, даже с воем, со свистом. Мне тоже хотелось выть волком. Я высунул забинтованные руки под дождь, и он быстро успокоил и зуд кожи и обиду. Может быть, с того дня я потерял уважение к деду и всякий интерес к чудесам угодников божьих. И мне еще больше дороги стали герои сказок. Позднее, когда я внимательно прочитал литературу церковников — «жития святых», мне стало ясно, что чудеса, о которых рассказывает церковь, заимствованы ею из мудрых древних сказок, так что и тут, как везде и во всем, — церковники жили за счет здоровой, возбуждающей разум творческой силы трудового народа.

М. Горький, Литературно-критические статьи. М., 1937 г., стр. 623—630.

О СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ

Техника литературной работы сводится — прежде всего — к изучению языка, основного материала всякой книги, а особенно — беллетристической. Французское понятие «белль летр» по-русски значит — красивое слово. Под красотой понимается такое сочетание различных материалов, а также звуков, красок, слов, которое придает созданному — сработанному — человеком-мастером форму, действующую на чувство и разум как сила, возбуждающая в людях удивление, гордость и радость пред их способностью к творчеству.

Подлинная красота языка, действующая как сила, создается точностью, ясностью, звучностью слов, которые оформляют картины, характеры идеи книг. Для писателя-художника необходимо широкое знакомство со всем запасом слов богатейшего нашего словаря и необходимо уметь выбирать из него наиболее точные, ясные, сильные слова. Только сочетание таких слов и правильная — по смыслу их — расстановка этих слов между точками может образцово оформить мысли автора, создать яркие картины, вылепить живые фигуры людей настолько убедительно, что читатель увидит изображенное автором. Литератор должен понять, что он не только пишет пером, но — рисует словами, и рисует не как мастер живописи, изображающий человека неподвижным, а пытается изобразить людей в непрерывном движении, в действии, в бесконечных столкновениях между собою, в борьбе классов, групп, единиц. Но — в мире нет движения, которое не встречало бы сопротивления. Отсюда — ясно, что кроме необходимости тщательно изучать язык, кроме развития умения отбирать из него наиболее простые, четкие и красочные слова отлично разработанного, но весьма усердно засоряемого пустыми и уродливыми словами литературного языка, — кроме этого, писатель должен обладать хорошим знанием истории прошлого и знанием социальных явлений современности, в которой он призван исполнять одновременно две роли: роль акушерки и могильщика. Последнее слово звучит мрачно, однако оно вполне на своем месте. От воли, от умения молодых писателей зависит наполнить его смыслом бодрым и веселым, для этого следует только вспомнить, что наша молодая литература призвана историей добить и похоронить все, враждебное людям, — враждебное даже тогда, когда они его любят.

Разумеется — наивно и смешно говорить о «любви» в буржуазном обществе, одна из заповедей морали коего гласит: «Возлюби ближнего твоего, как самого себя» и — значит: утверждает любовь человека к себе самому как основной образец любви¹. Хорошо известно, что классовое общество не могло бы построиться

¹ «Любовь к самому себе составляет положительное требование закона божия, являясь тем исходным пунктом, из коего развивается наша любовь к ближним». «Церковный вестник», № 45, 1909. Статья «О сжигании трупов». Не подписана, вероятно, проф. Евсева.

и существовать, если бы оно подчинялось заповедям: «не воруй» у ближнего и «не убивай» его.

В Союзе Социалистических Советов уже мальчишки-пионеры учатся понимать и понимают отвратительно-очевидную истину: цивилизация и культура буржуазии основана на непрерывной зверской борьбе меньшинства — сытых «ближних» — против огромного большинства — голодных «ближних». Совершенно невозможно «любить ближнего», когда необходимо грабить его, а если он сопротивляется грабежу — убивать. Издавна, в процессе развития буржуазного «строга», бедные и голодные выделяли из среды своей разбойников на суше и на воде, а также гуманистов — людей, которые, будучи недостаточно сытыми, доказывали сытым и голодным необходимость ограничить себялюбие.

Так как деятельность разбойников слишком наглядно обнажила подлинную основу государства богатых, у богатых явилась нужда частью уничтожить разбойников, а частью привлекать их к делу управления государством. В старину, например, в средние века, лавочники и мещане в борьбе против ремесленников и крестьян делали из разбойников «вождей» себе: герцогов, диктаторов, «князей церкви» и т. д., — этот прием самозащиты торгашей против рабочих сохранился и в наши дни, когда буржуазные государства возглавляются банкирами, фабрикантами оружия, храбрыми авантюристами и вообще — «социально опасными».

Гуманисты тоже мешали лавочникам жить спокойно, поэтому тех, которые наиболее упрямо доказывали необходимость ограничить себялюбие, буржуазия или уничтожала различными приемами, вплоть до сжигания живьем на кострах, или же — как в наши дни — соблазняла на предательство, возводя их на высокие позиции, куда влезая, гуманисты начинают охранять буржуазный строй и покой, как это мы видим по деятельности министров Европы, сфабрикованных лавочниками из рабочих, бывших социалистами.

Но все это не приводит буржуазию к «мирному сотрудничеству классов» и желаемой ею «гармонии общественных отношений», — гармонии, смысл которой в том, что меньшинство сытых ближних, обладая «полнотой политической власти», делает все, что ему выгодно, а большинство — голодные ближние — покорно подчиняются всему, что от них требуют пресыщенные лавочки всех наций, пресыщенные и отупевшие от пресыщения «радостями» их преступной жизни. История непрерывно и сокрушительно доказывает им, как юмористически непрочно благополучие даже сплошь закованных в золото таких дельцов-авантюристов, каков был знаменитый «король спичек» Ивар Крейгер и подобные ему.

О непрочности бытия лавочников красноречиво говорят все более частые самоубийства в их среде. Но те, которые самоуничтожаются, ни в чем и никак не изменяют тех, которые остаются жить и механически, с последовательностью идиотов, продолжают свое подлое и безумное дело, — дело организации новой кровавой бойни, той бойни, которая, вероятно, уничтожит касту людей, чье себялюбие служит причиной всех несчастий, всего горя жизни трудового народа.

* * *

Молодой советский литератор очень поможет себе освоить смысл действительности — его материала, — если он вообразит себя качающимся между двух сил, из которых одна действует на его разум, другая — на чувство. Именно так поставила его история в эпоху крушения капитализма, в годы все более частых и кровавых стычек пролетариата с буржуазией, накануне всемирной классовой битвы и неизбежной победы социализма. Но хотя шум начатой борьбы и велик, — его все-таки еще заглушает будничное кваканье маленьких мещан,

которые, пресмыкаясь в тылу крупной буржуазии, издавна привыкли понемножку торговать, воровать и, по природе своей, не способны воевать; когда же большие хозяева начинают войну — маленькие становятся мародерами, добивают и грабят раненых, обворовывают мертвых и на этом ремесле нередко вырастают из мелких в крупные. Известно, что буржуазные «войны рождают героев», но гораздо больше они рождают жуликов, причем герои обычно остаются на полях битв, разорванными на кусочки, а наиболее ловкие жулики вламываются в жизнь хозяевами, законодателями и, познав выгодность массового человекоубийства, — снова начинают подготавливать такое же выгодное дельце, ибо промышленность, работающая на войну, особенно выгодна. Есть такой бог, имя ему — Барыш, — только в него буржуазия и верует, ему и приносит кровавые жертвы миллионами рабочих и крестьян.

Мелкое мещанство, — да и многие рабочие, отравленные физическим соседством с ним, — живя по уши в болоте, жалуется на сырость. Эти бессмысленные жалобы, вмешиваясь в героические призывы революционного пролетариата, заглушают их. Жалуясь на неудобства жизни в гнилом и тесном болоте, делают слишком мало усилий для того, чтобы вылезти на высокое и сухое место, а многие даже убеждены, что именно болото — «рай земной».

Но хотя «картинность» — обязательна для литератора, — будем говорить менее «картинно».

Наш, советский писатель должен твердо знать, что большинство его современников, — материал его работы, люди, воспитанные веками беспощадной борьбы друг с другом за кусок хлеба, и что все его «ближние», каждый из них, охвачены стремлением к материальному благополучию. Это вполне естественное стремление, основа его — биологическая необходимость питаться, иметь удобное жилище и т. д., — необходимость эта свойственна всем животным и насекомым: лиса и коршун, крот и паук строят гнезда и норы, но некоторые из хищников и паразитов убивают больше, чем могут сожрать. На стремлении людей к материальному благополучию построена вся культура человечества, но его паразит — буржуазия, — обладая властью и ничем не ограниченной возможностью эксплуатации рабочих и крестьян, создала на почве удовлетворения необходимых потребностей тот соблазнительный излишек, который именуется «роскошью». Развращающее влияние этого излишка сознавалось и ею самой: так, например, законы против роскоши существовали в древнем республиканском Риме, в средние века против развития роскоши боролась буржуазия Швеции, Франции, Германии. Буржуазия пожирала чужой рабочей силы всегда больше, чем это было нужно для удовлетворения ее самых широких потребностей, она заразилась страстью к легкой наживе, к накоплению денег и вещей, заразилась сама и заразила весь мир. Эта зараза и создала современную нам идиотскую картину: в столицах Европы целые улицы магазинов золотых изделий, драгоценных камней, «роскошных предметов», на создание которых затрачивается масса ценнейшей энергии рабочего класса, а сам рабочий класс живет впроголодь, у него совершенно отнята возможность развить свои потребности, способности, таланты. Мещанская страсть к бессмысленному накоплению вещей, болезненная страсть к личной собственности привита и ему.

Не надо думать, что я против роскоши вообще, нет, я — за роскошь для всех, но против идолопоклонства вещам. Делай вещи как можно лучше, они будут более прочны, избавят тебя от затраты лишнего труда, но — «не сотвори себе кумира» из сапога, стула или книги, сделанных тобою, — вот хорошая «заповедь»! И было бы очень хорошо, если бы заповедь эту усвоила наша рабочая молодежь.

Идолопоклонники материального благополучия, покоя и уюта «во что бы то ни стало» и в наши дни всеобщего распада буржуазной культуры все еще продолжают веровать в возможность личной, прочной, легкой и «красивой» жизни.

Вероятно, излишне повторять, что основа этого верования — себялюбие, привитое людям историей прошлого и подкрепляемое церковью, — ее «святыне» типичнейшие себялюбцы и человеконенавистники. В светской философии особенно усердно утверждал себялюбие, — иначе: индивидуализм, — премудрый немецкий мещанин Иммануил Кант, человек, мысливший образцово механически и чуждый жизни, как мертвец.

Это — запоздалое верование, и, как всякое верование, оно — слепое. Тем не менее оно — взнуздывает людей, внушая им нелепое и ложное убеждение, что каждый из нас — «начало и конец» мира, «единственный», и самый лучший, и ценнейший. В этой самооценке особенно ярко выражено влияние личной собственности: соединяя людей только физически и механически для нападения — для эксплуатации слабо вооруженных и безоружных, она по необходимости — по «закону» конкуренции — держит каждого из них в состоянии самообороны против «ближнего» собственника и единомышленника. Соединяя мещан внешне — для нападения, собственность внутренне разъединяет их для самообороны друг от друга, ибо — каждый «сам за себя», и этим создается действительно волчья жизнь. Пословица «человек человеку — волк» создана именно моралью собственников.

Зоологический индивидуализм — болезнь, которой заразила весь мир буржуазия и от которой она, — как мы видим, — погибает. Разумеется, чем скорее она погибнет — тем лучше для трудового народа земли. В ее силе и воле — ускорить эту гибель.

* * *

Для молодого советского писателя мещанство — материал трудный и опасный своей способностью заражать, отравлять. Молодой, «начинающий» наш писатель не наблюдал мещан в «силе и славе», недавнее прошлое мещанства знает только по книжкам и — плохо, тревожная, разлагающая и больная, жизнь европейской буржуазии мало известна ему, и тоже только по книжкам, по газетам. В его стране существуют еще многочисленные остатки разрушенного мещанства, они более или менее ловко притворяются «социальными животными», проползают даже в среду коммунистов, защищают свое «я» всею силою хитрости, лицемерия, лжи, — силой, унаследованной ими из многовекового прошлого. Они сознательно и бессознательно саботируют, лентяйничают, шкурничают, из их среды выходят бракоделы, вредители, шпионы и предатели.

Об этих остатках вышвырнутого из нашей страны человеческого хлама у нас написано и пишется довольно много книг, но почти все эти книги недостаточно сильны, очень поверхностно и тускловатое изображают врага. Основанные на «частных случаях», они носят характер анекдотический, в них не чувствуется «историзма», необходимого в художественном произведении, и социалистически воспитательное значение этих книг — очень не высоко. Разумеется, за 15 лет не создашь Мольеров и Бальзаков, не наживешь автора «Ревизора» или «Господ Головлевых», но в стране, где за эти годы энергия рабочего класса построила новые города, гигантские фабрики, изменяет физическую географию земли своей, соединяя моря каналами, орошая и заселяя пустыни, изумительно обогащая государство бесчисленными открытиями сокровищ в недрах земли, в стране, где рабочий класс выдвинул из своей среды сотни изобретателей, десятки крупнейших работников науки, где он ежегодно вводит в жизнь почти полмиллиона молодежи, получающей высшее образование, — в этой стране можно предъявить высокие требования к литературе.

В ней — молодой литературе — уже немало весьма ценных формальных достижений, ее охват действительности становится все шире, — естественно желать, чтоб он был глубже. Он и будет глубже, если молодые литераторы пой-

мут необходимость для них учиться, расширять свои знания, развивать свою познавательную способность, изучать технику избранного ими глубоко важного и ответственного революционного дела.

Подчиняясь притяжению двух сил истории — мещанского прошлого и социалистического будущего, — люди заметно колеблются: эмоциональное начало тянет к прошлому, интеллектуальное — к будущему. Много и громко кричат, но — не чувствуется спокойной уверенности в том, что решительно и твердо избран вполне определенный путь, хотя он — достаточно указан историей.

Обанкротившийся, одряхлевший индивидуализм все еще живет и действует, проявляясь в фактах мещанского честолюбия, в стремлении поскорее выскочить вперед, на заметное место, в работе «напоказ», «неискренней», неряшливой, компрометирующей пролетариат, и, особенно, — в работе «по линии наименьшего сопротивления». В литературе это — линия критического отношения к прошлому. Как уже сказано выше, отвратительное лицо его знакомо молодым литераторам поверхностно и теоретически. Легкость критического изображения прошлого отвлекает авторов в сторону от необходимости изображать грандиозные явления и процессы настоящего.

У молодых авторов еще нет достаточно мощных сил для того, чтоб внушить читателю ненависть к прошлому. И, потому, они не столько отталкивают читателя от прошлого, как — на мой взгляд, — непрерывно упоминая о прошлом, укрепляют — фиксируют, консервируют — его в памяти читателя.

Для того, чтоб ядовитая, каторжная мерзость прошлого была хорошо освещена и понята, — необходимо развить в себе умение смотреть на него с высоты достижения настоящего, с высоты великих целей будущего. Эта высокая точка зрения должна и будет возбуждать тот гордый, радостный пафос, который придаст нашей литературе новый тон, поможет ей создать новые формы, создаст необходимое нам новое направление — социалистический реализм, который — само собою разумеется — может быть создан только на фактах социалистического опыта.

Мы живем в счастливой стране, где есть кого любить и уважать. У нас любовь к человеку должна возникнуть — и возникнет — из чувства удивления пред его творческой энергией, из взаимного уважения людей к их безграничной, трудовой коллективной силе, создающей социалистические формы жизни, из любви к партии, которая является вождем трудового народа всей страны и учителем пролетариев всех стран.

М. Горький, Литературно-критические статьи. М., 1937, стр. 549—555.

КОММЕНТАРИИ

О ФЕЛЬЕТОНАХ ИЕГУДИИЛА ХЛАМИДЫ

Весной 1895 года, после странствований по России в 1891 и 1892 годах и жизни в Нижнем-Новгороде в 1893 и 1894 годах, Горький, по совету Короленко, переходит на ежедневную профессиональную работу в печати, для чего переезжает в Самару. Он становится одним из основных сотрудников «Самарской газеты», органа хотя и провинциального, но привлекавшего к себе, по своему положению в Поволжье, внимание литературных сил. Следил за этой газетой сам общественный рулевой печати Поволжья — В. Г. Короленко, который был в переписке с некоторыми руководящими сотрудниками этой газеты. Тут раньше работали Слово-Глаголь (С. С. Гусев) и др. Горькому предстояло из эпизодического сотрудника-беллетриста поволжских газет превратиться в ежедневного злободневного фельетониста губернской газеты, не считая других обязанностей, которые, по ходу общей редакционной работы, могли поручаться ему и действительно на него возлагались. С 14 июля 1895 года Горький начинает вести в этой газете фельетон «Между прочим (мелочи, наброски и т. п.)» типа обозрения местной жизни. Фельетон подписывается своеобразным, теперь уже историческим именем «Иегудиил Хламида», как бы символизировавшим высокую фигуру М. Горького в хламиде-разлетайке и широкополой шляпе, в оригинальной блузе с кавказским ремешком, с приметной суковатой палкой в руках. Эта фигура неожиданно появлялась на улицах Самары, ее видели в Струковском саду, она начинала приковывать внимание читателей и врагов, задетых или осмеянных в злободневном фельетоне нового сатирика самарской жизни. Почти ежедневно, с редкими перерывами, с июля 1895 года до конца февраля 1896 года Иегудиил Хламида беседовал со своими читателями в несколько саркастической манере и всегда в принципиальном тоне своих «мелочей, наблюдений и т. п.», в сущности, о самых прозаических вещах и вопросах местной обывательской жизни. Но столбцы «Самарской газеты», озаглавленные строчкой «Между прочим», всегда поднимали эти мелочи обывательского существования до принципиальных идейных оценок, до известной типизации их. Это умение связать местную тему в форме легкого фельетона с задачами высокой человеческой культуры, обязательной для всех, проникало все фельетоны Иегудиила Хламиды.

В марте 1896 года эти фельетоны печатаются несколько реже и еще заметнее редкуют в апреле, наконец, обрываются 21 апреля некрологом местного общественника К. К. Позерна, которому Горький искренне симпатизировал.

Можно считать также установленным авторство А. М. Горького за «Очерками и набросками» с подписью: А. П., появляющимися в «Самарской газете» с 20-х чисел февраля того же года и тоже относящимися к местной жизни.

В марте и апреле «Очерки и наброски» печатаются параллельно с фельетоном «Между прочим». Однако тема «Очерков и набросков» выходит за пределы местной жизни. В них Горький откликается на вопросы общего характера и на события не только самарского масштаба. В этой серии фельетонов тема искусства находит только случайное отражение. В № 51 от 3 марта

Горький пишет о концерте Н. Фигьера в Пскове. Напротив, в фельетонах «Между прочим (мелочи, наброски и т. п.)» Горький сравнительно часто останавливает свое внимание на местной театральной жизни, выполняя отчасти своими фельетонами обязанности театрального и музыкального рецензента. Самарский театр и местная музыкальная жизнь сезона 1895/96 года, несомненно, нашли в юмористических фельетонах Иегудила Хламыды свое характерное отражение. Этими фельетонами увековечена типичная для 80—90-х годов старой России провинциальная антреприза, какою была игравшая в этот сезон в Самаре оперная и драматическая труппа Молгачевой. Это была не столь уж плохая труппа. Но в условиях дикой эксплуатации артистического труда, полного бесправия театрального работника, его зависимости от неизбежных случайностей всякой антрепризы подбор сил труппы Молгачевой был неравным, случайный, временный. Был в труппе Сарматов — свой «маленький Мочалов», по выражению историка самарского театра А. А. Треплева-Смирнова. Была и своя примадонна — артистка Нинина-Петипа. Была характерная старуха Прокофьева. Была нравившаяся требовательному и впечатлительному Горькому молодая артистка Лодина, позднее — уже в Нижнем-Новгороде — просившая Горького устроить ее в открывавшийся в 1898 году Московский Художественный театр. Была неплохая водевильная пара — артисты Стрешнева и Гофман. Словом, были в этом театре и неплохие силы, но, как видно из фельетонов Иегудила Хламыды, не было ансамбля, не было театральной культуры, не было руководства. Труппа играла вразброд, не представляя на сцене единого целого. А репертуар, и без того пестрый, надерганный из «Соколов и воронов», играемый на скорую руку, часто меняющийся, притом с ужасной перегрузкой для артистов, еще более изобличал бездорожье этого плохо организованного, с текучим составом артистов театра. И, конечно, даже самая лучшая из всех мыслимых театральная думская комиссия купеческого города не могла бы улучшить дело. Самарский театр нес все издержки того общего театрального кризиса, который переживал русский дореволюционный театр в 80—90-х годах — еще перед рождением Художественного театра. Его артисты играли типично для своего времени, типично для большинства театральных подмостков всей страны. И заслуживает внимания определенная острота впечатлений молодого Горького, как театрального зрителя. Он замечал фальшь движений и жестов, низкий уровень сценической культуры слова, отсутствие последовательно развивающегося единства сценического образа в игре ряда артистов, отсутствие ансамбля, недостаточную культуру при овладении той или иной пьесой, как части большого драматургического наследства, а также очевидную бедность играемого театром репертуара.

В летопись жизни самого Горького должны быть включены даты его присутствия в «креслах» самарского театра в качестве газетного фельетониста и рецензента. Имеется основание думать, что некоторые рецензии о спектаклях труппы Молгачевой, помимо фельетонов «Между прочим», печатавшиеся в той же газете, но без подписи, в отделе «Театр и зрелища», тоже принадлежат Горькому или написаны не без его редакционного участия. По крайней мере сличение текстов и другие соображения говорят в пользу этого предположения. Об этом говорил А. Н. Свободов в своем докладе на конференции «Горький и театр», состоявшейся во Всероссийском театральном обществе 18 июня 1937 года. А тема «Горький — театральный рецензент в 90-х годах» (формулируя ее общо) все чаще, в виде предварительных соображений и выводов, появляется в театроведческой литературе о Горьком.

По фельетонам «Между прочим» устанавливается присутствие Горького в 1895 году на спектаклях в самарском театре. 19 июля он был на опере «Фауст», т. е. на одном из последних спектаклей гастролировавшей в Самаре оперы. С осени начались гастроли драматической труппы, и 17 или 18 сентября Горький был на «Соколах и воронах» Южина-Сумбатовая; 5 или 6 октября — на пьесе Стебницкого (Н. С. Лескова) «Расточители»; 7—9 октября — на постановке «Коварство и любовь» Шиллера; 13—14 октября — на «Madame Sans Gêpe» Сарду; 2—3 ноября — на спектакле «Власть тьмы» Л. Н. Толстого; 5—6 ноября — на спектакле для детей; 10—11 ноября — на «Борисе Годунове» Пушкина; 15—16 ноября — на «Забаве Путишине» В. Буренина; 29—30 ноября — на пьесе Дохтурова «Бывает, да редко, или Брачные метаморфозы» и, наконец, 8—10 декабря — на «Злобе дня» Потехина.

В 1896 году Горький был в самарском театре 12—13 января на пьесе «Испанский дворянин» Дюмануара и Деккера, перевод с французского К. Тарновского и Логина; 22—23 января — на мелодраме «Дитя», перевод К. Тарновского; 4—5 февраля — на драме «Счастливец» Вл. И. Немировича-Данченко и на комедии в переводе К. Тарновского «Каково веется, таково и мелется».

Кроме этих, более или менее точно прослеживаемых двенадцати спектаклей самарского театра, которые нашли свое отражение в фельетонах Горького, необходимо также иметь в виду местную концертную музыкальную жизнь — «вечера» — в ее характерном для Самары содержании и масштабе.

Горький описывал эти «музыкальные события», отдельные выступления местных профессионалов и любителей, наконец, гастрели. Все, что он видел, было очень бледным, однообразным. Однако, говоря об этих местных «вечерах» и «концертах», часто благотворительных по своим задачам и любительских по участвовавшим в них силам, Горький отмечает редкие случаи, когда на местной эстраде проявлялось настоящее вдохновение, когда местный любитель,

по мнению Горького, оказывался на высоте настоящего искусства. Такое «любительство» он ставил гораздо выше ремесленной профессиональности иных штатных артистов.

Горький неоднократно возвращался в своих газетных беседах с самарским читателем к вопросу о «развлечениях» для населения города Самары, типизируя и обобщая местные особенности этой всегда актуальной темы. Характерно для него, что в своей газетной работе в Самаре (таково умонастроение всех его фельетонов, очерков и набросков в «Самарской газете») Горький остро чувствует все значение для местной массовой культурной работы объединения передовой науки и искусства, считая внедрение их в быт каждого человека основой и условием роста культуры. С точки зрения таких требований к науке и искусству он мог констатировать фактическое отсутствие в самарской жизни рациональных массовых развлечений. Он, действительно, писал об отсутствии в местной провинциальной жизни настоящего искусства.

Самарского обывателя могли занимать и действительно занимали лилипуты. Его удовлетворяла та часть репертуара гармониста Невского, в которой этот талантливый музыкант потворствовал более элементарным вкусам своих типичных слушателей — местных купцов, домовладельцев, различных «доверенных», отсталых слоев приказчичьего сословия, типичных мешан и пр.

Горький наблюдал соприкосновение обывателя с искусством в разных формах местной жизни. Он даже пишет специальный фельетон о развлечениях Троицкого базара. Ведь даже судебный иск в этой застойной мешанско-обывательской среде превращался в развлечение.

Наряду с театральной жизнью в том виде, как она преломляется в местном театре, Горький неустанно наблюдает и изучает так называемые «развлечения обывателей» — бытовые, эстрадные и пр. В этой мешанской среде самые элементарные запросы искусства оказывались значительно слабее некоторых бытовых привычек.

Фельетоны Иегудиила Хламида вскрывали всю случайность в общественной обстановке той эпохи здоровых, нормальных форм проявления искусства. Это своего рода замкнутый круг, из которого нет выхода.

Так, 18 апреля 1896 года Иегудиил Хламида писал об инциденте в обществе врачей, о певце Николае Фигнере и тут же, в непосредственном соседстве с врачами и Фигнером, о гастролирующих в той же Самаре тиграх. Самарское купечество, в крайне примитивной форме поощрявшее гармониста Невского, развлекалось устройством бегов приказчиков, которые Иегудиил Хламида записал в летопись своих фельетонов 24 февраля 1896 года: «Бега приказчиков» — это изобретение и привилегия купечества Троицкого рынка Самары».

Иегудиил Хламида схватывал типичные черты самодурства, наглости, насилия и феноменальной ограниченности местной владетельной верхушки. Все эти незаметные наблюдения Горького представлялись подступами к большой теме о всероссийском купечестве и мешанстве, о русском капитализме и его прислужниках из интеллигенции и мелкого мешанства. Вот как, например, характеризует Иегудиил Хламида культурный потолок низового купечества Троицкого рынка Самары:

«Мне уже не раз приходилось отмечать у гг. торговцев на Троицком рынке удивительную восприимчивость к спорту всех видов.

Весной прошлого года после концерта кружка балалаечников многие из почтенных обитателей Троицкого рынка ходили по улицам, подражая на своих губах треньканью балалайки. Сначала они возбуждали этим некоторое недоумение у публики, но потом к ним привыкли, и единственным результатом этого вполне невинного развлечения искусством было только то, что у людей от Троицы губы опухли и стали напоминать собой человеческие пятки, только что побывавшие в бане.

Затем осенью, когда здесь был цирк Боровского, эти добрые люди, увлекшись циркизмом, устроили у себя на рынке римские скачки... на свиньях. Ездоками являлись лавочные мальчишки, с большим героизмом разбивавшие себе носы и лбы в угоду горячо любимым ими хозяевам.

...Теперь они устраивают бега... приказчиков»¹.

Горький настойчиво выдвигает вопрос о строительстве самарского театра, об отчете по этому строительству, о работе театральной комиссии Самарской городской думы, о культурной работе местных клубов, об организации лекций и пр.

Горький поднимает в своих фельетонах совершенно неожиданную тему — о театре для местных босяков, для «горчичников». Говоря о судьбе прежних попыток организовать в Самаре низовой театр, Иегудиил Хламида указывает на то, что культура должна отговевываться средствами искусства у господствующего порядка отбросы «общества», жертвы его системы.

В летописях российской журналистики конца XIX столетия постановка вопроса об искусстве, о театре для босяков почти беспримерно по существу. В ней звучит требование и обвинение по адресу существующего общественного строя, по адресу командующих классов этого строя. Глубокое по смыслу и простое по форме высказывание Горького по этому вопросу говорит о том, что для него лично требование социального перераспределения благ и ценностей культуры, а следовательно, и искусства, было глубоко органическим.

¹ «Самарская газета», 1896 г., № 44, 24 февраля.

Он саркастически говорил о купечестве и мещанстве, но в юморе его строк о горчичниках была та теплота и вместе с тем та объективность, та перспективность, которые не позволяли его врагам толковать это предложение о театре для горчичников только как остроумную или глупую выдумку, как бы им ни хотелось именно так характеризовать выступление Иегудила Хламиды.

Слово о низовом театре было сказано Горьким твердо и уверенно. Выступление его вызвало даже отклик из среды самих горчичников. Один из них писал Иегудилу Хламиде о том, что он прав, предлагая организовать театр для босяков. В провинциальную поволжскую газету Иегудилу Хламиде корреспондировал самый низовой читатель. Идея народного театра, мысль об искусстве для опустившихся и опускающихся на дно жизни растревожила душу одного из них, и он нашел бумагу, перо, нашел время и место, и написал. И, наверно, выражал в этом письме мнение и желание не только свое личное, а определенной общественной среды.

Конечно, материалы по истории театра г. Самары, о театральной культуре 90-х годов этого большого торгового поволжского города ни в какой мере не исчерпываются фельетонами Иегудила Хламиды.

Значение ранних фельетонов А. М. Горького о самарском театре заключается в том, что в полтора-два десятка этих иногда простоватых, шутиwych театральных обзоров середины 90-х годов Горький вложил большую силу своего развивающегося таланта, что в этих фельетонах он типизировал основные черты кризиса русского провинциального театра 90-х годов.

С другой стороны, эти «мелочи и наблюдения» формировали и самого Горького, как художника и публициста. Они служили творческим строительным материалом для будущих художественных эпопей Горького о мещанстве и буржуазии, для резких инвектив его острой социальной публицистики.

ПОЛЬ ВЕРЛЕН И ДЕКАДЕНТЫ

Данная статья представляется одним из самых ранних критических опытов А. М. Горького в области литературы и искусства.

Позднейшая публикация ее имела место в журнале «Литературный критик» (№ 6, 1937, стр. 191—200) с «устранением некоторых повторов, обусловленных, повидимому, тем, что статья печаталась в двух номерах» (из примечания редакции журнала «Литературный критик»).

Пользуемся для этого издания несколько сокращенным текстом, напечатанным в «Литературном критике».

Статья эта, будучи написана еще в Самаре, в апреле 1896 года, предвосхищает дальнейшие рецензентско-критические выступления А. М. Горького в качестве художественного документатора и публициста Всероссийской выставки 1896 года в Нижнем-Новгороде. Именно в этой статье имеются налицо все истоки дальнейших оценок Горьким декадентского искусства, экспонированного на Всероссийской выставке.

«БЕГЛЫЕ ЗАМЕТКИ» И ОЧЕРКИ «С ВСЕРОССИЙСКОЙ ВЫСТАВКИ»

Переехав в мае 1896 года из Самары в Нижний-Новгород, Горький начинает работать в газете «Нижегородский листок» в качестве фельетониста и очеркиста. Он печатает в этой газете, как печатал раньше в «Самарской газете», свои беллетристические произведения. Но его сотрудничество в «Нижегородском листке» в течение 1896 года и вместе с тем в газете «Одесские новости» имеет свои отличительные черты. Главным объектом газетной работы Горького с мая до половины октября 1896 года становится Всероссийская промышленная и художественная выставка в Нижнем-Новгороде, особенный характер которой был подчеркнут всем ходом ее организации и оборудования. Русский капитализм пытался превратить эту выставку в торжественную демонстрацию своей мощи. Помимо всего, выставка носила чрезвычайно официальный характер. Во главе ее организации стоял министр С. Ю. Витте. Ее осматривал после своей коронации Николай II, только что увековечивший начало своего царствования ходячей давкой. К открытию выставки было приурочено открытие традиционной Нижегородской ярмарки, во время и в некоторой связи с которой состоялся Всероссийский торгово-промышленный съезд, собравший в числе своих участников все руководящие слои российской промышленной и торговой буржуазии во главе с Морозовыми и др.

В промышленном съезде участвовал великий химик Менделеев.

На выставке демонстрировались естественные богатства страны, экономика, техника, культура, искусство. Одним из ее отделов — художественно-прикладным — заведывал престарелый писатель Д. В. Григорович, а художественным — акад. А. М. Бенуа. Приезжал на гастроли и ставил свои спектакли на территории выставки Московский Малый театр. Для М. А. Врубеля, не получившего выставочной площади в павильоне художественного отдела выставки (отбор картин для этого павильона производила Академия художеств), известный меценат С. И. Мамонтов выстроил отдельный павильон с концертным залом, и в нем были

выставлены картины Врубеля «Принцесса Греза» и «Микула Селянинович». Во время выставки держал свою оперу во вновь выстроенном нижегородском театре С. И. Мамонтов, в которой пел начинавший тогда свою артистическую деятельность Ф. И. Шалапин.

После глуши самарской журналистики Горький попадает в водоворот больших тем и вопросов, выдвинутых Всероссийской выставкой. Те или иные стороны выставки нашли свое отражение в фельетонах «Беглые заметки», печатавшихся в «Нижегородском листке» за подписями: Некто X., Н. X., I. M. Pacatus, M. Г-кий и М. Горький, начиная с 21 мая (№ 138), кончая 1 октября (№ 271). Одновременно в газете «Одесские новости» печаталась серия очерков-фельетонов Горького под заглавием «С Всероссийской выставки (впечатления, наблюдения, наброски, сцены и т. д.)», с подзаголовком «От нашего собственного корреспондента» и за подписью: А. П-в.

Отличие фельетонов-очерков одной серии от другой заключалось в несколько более подробно, хроникально-информационном и разностороннем освещении всех событий выставки в очерках «С Всероссийской выставки», поскольку Одесса и большой круг читателей ее газеты были территориально отдалены от самой выставки и такой масштаб информации и оценок выставки представлял для них больший интерес, чем для нижегородцев, черпавших сведения о выставке из ряда других отделов «Нижегородского листка», посвящавшего выставке целые полосы. В ряде случаев корреспондентский материал «Одесских новостей» повторял напечатанное в «Нижегородском листке», но все-таки колорит «Беглых заметок» был более местным. В них, например, более подробно рассматривались вопросы, преимущественно касавшиеся нижегородцев (например, квартирный вопрос в связи с вакханалией цен, устроенной домовладельцами, и пр.).

Наряду с чрезвычайно детальным описанием других отделов выставки Горький должен был сжато и компетентно осветить искусство, которое было показано в художественном отделе, в павильоне Врубеля, а также демонстрировалось на театральных сценах и многочисленных эстрадах выставки.

Основными точками искусства, подлежавшими ведению А. М. Горького на Всероссийской выставке 1896 года (и в связи с нею), были: художественный отдел; павильон Врубеля; павильон Маковского; отдел художественной промышленности; отдел кустарной промышленности; элементы искусства в экспозиции других отделов; гастролы Московского Малого театра; оркестр под руководством В. И. Глазача; опера и оперетта Малкиэля; оркестр чешских студентов; капелла Д. А. Аргенева-Славянского; владимирские рожечники; музыка в этнографических павильонах разных национальностей; гастролы О. Федосовой; цирк Никитиных; лекции по искусству А. Н. Кремлева; эпизодические концерты, гастролы и пр.; эстрады ресторанов; только что появившийся в России синемаграф.

Таким образом, ведению Горького, как рецензента и корреспондента двух газет, подлежал большой и пестрый материал.

Было бы, однако, неправильно рассматривать этот рецензентско-фельетонный материал Горького об искусстве 1896 года в отрыве от остальных тем, сюжетов и мотивов и вообще всего существа и смысла «Беглых заметок» и очерков «С Всероссийской выставки». Наоборот, надо всячески подчеркнуть, что описание и критика того искусства, которое Горький видел на Всероссийской выставке, неизбежно сочетались с его мыслями и высказываниями по адресу помещичье-капиталистической России, демонстрировавшей на выставке свое хозяйство.

Экономическую и культурную отсталость и слабость царской России, всячески скрываемую и лакируемую на Всероссийской выставке, Горький вскрывал и разоблачал, насколько позволяла цензура, шаг за шагом в своих фельетонах. Выступая рецензентом и критиком показываемого на выставке искусства, Горький размещал этот более узкий материал в целой системе очерков и фельетонов о хозяйстве и культуре страны, на базе и в условиях которых искусство создавалось.

В паразитирующем интеллигентском индивидуализме, оторванном от питательной почвы народного творчества, Горький видел силы, толкающие русское искусство в область разных экспериментов, изысков, а также недолговечных направлений, вроде декадентства и символизма. На этой же почве общественного идейно-морального и творческого обеднения и оскудения процветала суженная, ущербная тематика, суженный, ущербный масштаб творческих возможностей у десятков и сотен средних русских художников. Исчезала социальная тема, реализм вырождался в скучные натюрморты, в безыдейные пейзажи, в скорбные, унылые мотивы покорного изображения торжества смерти, вместо изображения жизни, и только жизни. Горький полемизировал с так называемым «новым искусством», отказывавшимся от принципов критического реализма.

Точно так же протекала полемика Горького с Врубелем и о Врубеле. Критика Горьким живописи, показанной на выставке, отличалась предельной независимостью, прямотой, что объясняется огромной принципиальностью его общественной и эстетической позиции.

Можно со всей определенностью говорить о том, что Всероссийская выставка 1896 года сыграла большую роль в творческой биографии Горького. Те образцы изобразительного и театрального искусства, которые он наблюдал в течение пяти месяцев функционирования

выставки, укрепляли Горького в его идейных взглядах на искусство. Критика «зеленых картин» была опосредствована теми же принципиальными установками, как и критика всякой отсталой техники, всякого кустарничества, всякого слабосильного индивидуализма, «преуспевающего» вне коллектива. «Зеленые картины», самодельные, доморощенные велосипеды и рояли, уродливые предметы малохудожественной кустарной промышленности — все это получало у Горького одинаковую принципиальную оценку. У него было одинаково непримиримое отношение к отсталой технике и к отсталым идеям и формам как в области промышленности, так и области искусства.

Публицистика и художественная критика Горького получили на выставке 1896 года великодушную закалку, прекрасную проверку. Но Горький видел на Всероссийской выставке не только вещи, но и живых людей, ярких творцов ценностей, и рядом с ними явных паразитов, эксплуатировавших эти ценности. Он непосредственно наблюдал людей мысли и людей самого пошлого быта, крайне узких, ограниченных и, наоборот, широких, перспективных в своих представлениях, людей общественников или действительно желавших ими быть и, с другой стороны, обывателей, маскировавшихся в костюмы общности. Но он наблюдал, как нигде, еще одну, самую существенную сторону современного общества — разобщенность народной массы с этой показываемой «культурой», отсутствие народа на выставке в качестве зрителя тех ценностей, настоящим, подлинным творцом которых был он сам в своей массе. Он наблюдал полный разрыв между интеллигенцией, обслуживавшей технику и культуру преимущественно в интересах командующих классов, и подлинными народными массами, «маленькими людьми».

Область прикладной художественной промышленности интересовала Горького, как обязательная лаборатория искусства, как одно из проявлений его общественно-полезной деятельности. И, конечно, не грубо-утилитарный подход к этим большим задачам синтеза промышленности и искусства мог руководить Горьким. Его взгляды и его публицистическая и художественно-критическая работа в этом направлении вытекали из гибкого и вместе с тем последовательного требования неустанно применять все идейные и технические достижения искусства к самым практическим сторонам народного хозяйства, народного быта. Таково было отношение Горького к проблеме художественной промышленности еще в период Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 года. В этой области чаяния и стремления Горького были особенно активными. Кустарный промысел и искусство кустарей-художников были, можно сказать, большим местом Горького, как зрителя, критика и аналитика отражаемых выставкой общественных закономерностей.

Но, изучая выставку и соответствующую литературу, Горький должен был прийти к выводу, что художественной промышленности в царской России, в сущности, нет. Он должен был прийти к выводу, что художественная кустарная промышленность находится в идейном и материальном тупике. Добросовестное изучение этого вопроса заставило его произнести этот приговор: «Я просто говорю, что у нас нет никакой художественной промышленности, нет ее и не может быть». Но, по мнению Горького, если она не существует, она «будет существовать, если захотим».

Такой вывод мог сделать только писатель-революционер, читавший в открытой для него книге социальных болезней, какою была Всероссийская выставка 1896 года, приговор всей политической и экономической системе царской России. Нужно было действительно верить в силы народа, чтобы в условиях дикой эксплуатации, в условиях самодержавной темноты видеть могильщиков этого же строя и строителей нового социального порядка.

ХЕРСОНЕС ТАВРИЧЕСКИЙ

Этот очерк, очевидно, был написан Горьким в период его лечения на южном берегу Крыма с декабря 1896 до весны 1897 года (8 мая 1897 года Горький переехал в Полтавскую губернию, в имение Мануйловку). Херсонес был, видимо, осмотрен писателем в одну из поездок в Севастополь для ознакомления с замечательными руинами древнего города. Раскопки Херсонеса должны были интересовать Горького, всегда следившего за исторической наукой, пылкого относившегося к историческим памятникам. Достаточно вспомнить, как позднее, ознакомившись с Италией, Горький в подробности знал и следил за раскопками Геркуланума и Помпеи.

Работая над этими фельетонами о Херсонесе Таврическом, А. М. Горький должен был познакомиться с рядом исследований по археологии Крыма. Упомянутый в очерках К. К. Косцюшко-Волжонич стоял во главе раскопок Херсонеса с 1888 года по год своей смерти (1907), т. е. в период, когда уже кончилась эпоха бессистемных раскопок этого памятника (1827—1888). С переходом раскопок в ведение Археологической комиссии — с 1888 года — они велись и продолжались до 1914 года ежегодно, систематически. В 1896 году, т. е. за год до посещения Херсонеса Горьким, были обнаружены три новые улицы, что уточняло нахождение центра древнего города. Раскопано было двести гробниц. Вообще раскопки 1896 года были очень плодотвор-

ными. И так как Горький был в Херсонесе ранней весной, когда, возможно, раскопки 1897 года еще не начинались, весьма вероятно, что дававший Горькому объяснения К. К. Косцюшко-Волжонич показывал писателю результаты раскопок последних лет. В частности, в 1895 году были обнаружены три византийские улицы с водостоками из каменных труб, исследована часть оборонительных стен, найдено множество остатков чернолаковой посуды и др. Словом, посещение А. М. Горьким Херсонеса состоялось в сравнительно удачное для раскопок время.

Работе Горького над газетными очерками о Херсонесе дал, очевидно, толчок также огромный контраст между усилиями, которые проявлял в своей работе К. К. Косцюшко-Волжонич, и объективной обстановкой, которая осложнила ведение этих раскопок. Горький видел всю трудность ведения научной работы в тогдашних общественных условиях. Знакомя массового читателя с существом археологического памятника, А. М. Горький вместе с тем не забывал о своей задаче революционного публициста — показать и на этом частном случае бессилие современного классового государства в действительном разрешении научных проблем.

ИЗ ПИСЕМ А. П. ЧЕХОВУ

Из 54 личных и групповых писем А. М. Горького к А. П. Чехову, датируемых начальной датой переписки — октябрём — началом ноября 1898 года и ее концом — 2 июня 1904 года, в данную книгу включается лишь самая небольшая часть. Переписка А. М. Горького с А. П. Чеховым началась до их личного знакомства в октябре — начале ноября 1898 года. Живя в Нижнем-Новгороде и узнав от В. С. Миролюбова, редактора-издателя «Журнала для всех», что Чехов желал бы иметь недавно вышедшие в апреле 1898 года I и II томы «Очерков и рассказов» М. Горького, Алексей Максимович, посылая ему эти книги, первый написал Чехову: «Посылаю их и, пользуясь случаем, хочу что-то написать вам, Антон Павлович. Собственно говоря, я хотел бы объяснитьсь с вами в искреннейшей, горячей любви, кою беззаветно питаю к вам со времени молодых ногтей моих, я хотел бы выразить мой восторг перед удивительным талантом вашим, тоскливым и за душу хватающим, трагическим и нежным, всегда таким красивым, тонким... Сколько дивных минут прожил я над вашими книгами, сколько раз плакал над ними и злился, как волк в капкане, и грустно смеялся подолгу».

Еще до личной встречи с Чеховым Горький вновь касается своего отношения к нему в письме от первой половины января 1899 года:

«Если мы встретимся — я не посмею сказать вам о вас ни слова, ибо не сумею сказать так, как хочу, а теперь, издали, мне легко воздать вам должное. У вас же нет причин и права отказываться от дани, которую приносит вам человек, плененный мощью вашего таланта».

В ноябре 1898 года Горький присутствовал в Нижегородском театре на спектакле «Дядя Ваня», впечатления о котором он и сообщает Чехову. Говоря в письме к Чехову от 5 декабря 1898 года о таланте Чехова как драматурга и новеллиста, он в конце того же месяца убеждает Чехова в необходимости его сотрудничества в журнале «Жизнь» и сообщает свои впечатления о первой постановке «Чайки» в Московском Художественном театре. В январе 1899 года происходит обмен письмами о журналах «Жизнь» и «Начало». В январе же они обмениваются фотографическими карточками. Горький пишет о значении предстоящего издания полного собрания сочинений Чехова (в издательстве А. Ф. Маркса). В марте 1899 года Горький уезжает для лечения на южный берег Крыма и лично знакомится в Ялте с А. П. Чеховым. Они часто встречаются с 18 марта по 10 апреля. В конце апреля того же года они не могли встретиться в Москве, как предполагали, ввиду пребывания Горького в Нижнем-Новгороде под надзором полиции. Дальнейшая переписка их, помимо затронутых в ней вопросов искусства, отличается неустанным вниманием Горького ко всем новинкам литературы о Чехове, о которых он сообщает своему корреспонденту. Пишут они о новых встречах, о фактах общественной жизни. Горький делится своими мыслями о символизме в русской и иностранной литературе. Чехов угадывает переживаемое Горьким душевное «недомогание», обсуждает вопрос о поздке Горького в Петербург и о литературной среде; от этой поездки Горький отказывается. Они обмениваются мнениями о пьесе А. Стриндберга «Графиня Юлия», которую Чехов 9 мая посылает Горькому. В конце августа 1899 года Горький просит разрешения Чехова посвятить ему «Фому Гордеева», и отклик на это решение Горького имеется в ответном письме Чехова от 3 сентября. В октябре — ноябре в своих письмах Горький вновь возвращается к вопросу об участии Чехова в журнале «Жизнь». Разумеется, оба писателя каждый раз, когда имеется тот или иной повод, упоминают имя Л. Н. Толстого.

В середине января 1900 года Горький присутствует в Московском Художественном театре на спектакле «Дядя Ваня». Он пишет о нем Чехову, а также о пьесе Э. Ростана «Спрано де Бержерак». 30 января он печатает большую критическую статью о недавно появившемся рассказе Чехова «В овраге».

Чехов сообщает Горькому о приезде в Ялту Художественного театра. Он советует ему приехать в Ялту, имея в виду знакомство и вероятное сближение его с этим театром. В марте Горький приезжает в Ялту. В марте — апреле — мае происходят его встречи с Чеховым. Он знакомится и встречается с руководителями и артистами Московского Художественного

театра, присутствует на гастрольных спектаклях МХТ в Ялте и Севастополе (?). В конце мая 1900 года он едет с Чеховым, доктором Л. В. Срединым и художником В. М. Васнецовым на Кавказ (Военно-Грузинская дорога, Мцхет, Тбилиси, Батуми). Поселившись в начале июня в Мануйловке, Горький приглашает Чехова приехать туда. Крестьянам Мануйловки он читает повесть Чехова «В овраге». В июле он зовет Чехова вместе ехать в Китай. Начатая в это время работа Горького над первой пьесой находит отклик в письме второй половины августа — он сообщает Чехову об уничтожении начатой драмы. Чехов откликается на это известие в письме от 8 сентября. Он пишет Горькому: «Только что прочитал в газете, что Вы пишете пьесу. Пишите, пишите, пишите! Это нужно. Если провалится, то не беда. Неудача скоро забудется, зато успех, хотя бы и незначительный, может принести театру превеликую пользу». И дальше: «Смотрите же, как только приеду в Москву, буду телеграфировать Вам, приезжайте тогда, поболтаем вместе, потолчемся поперек Москвы». В первой половине сентября Горький был на репетиции «Снегурочки» в Московском Художественном театре и пишет свои впечатления о театре. В октябре он присутствует в МХТ на 39-м спектакле «Дядя Ваня».

Чехов сообщает Горькому об окончании своей черновой работы над пьесой «Три сестры». В ноябре того же года они встречаются в Москве, а 4 ноября присутствуют на спектакле «Дядя Ваня» в Московском Художественном театре. Тогда же происходит известный по своему резонансу в печати «инцидент» в фойе театра, связанный с большой популярностью Горького. Его осаждают публика, и он обращается к ней с коротким замечанием по поводу нетактичности ее отношения к нему и Чехову, пьеса которого шла в этот вечер. 18 ноября в газете «Северный курьер» появляется письмо Горького об этом «инциденте». Известно, что Чехов в письме к Суворину опровергал попытки газеты «Новое время» тенденциозно истолковать происшедшее в Художественном театре объяснение Горького с публикой, как высокомерие и неуважение к ней со стороны писателя.

В феврале 1901 года, во время своего пребывания в Петербурге, Горький присутствует на спектакле Московского Художественного театра «Три сестры». Театр в это время гастролирует в Петербурге (преьера «Трех сестер» показывается 31 января).

26 мая Чехов заезжает к Горькому в Нижний-Новгород, по пути на кумыс в Уфимскую губернию. В переписке этого времени они обмениваются мнениями по поводу «Трех сестер» и «Трех».

В сентябре Горький заканчивает пьесу «Мещане». Он пишет об этом Чехову. Сообщает о новых драматургических замыслах. К нему в Нижний-Новгород для ознакомления с пьесой приезжает Вл. И. Немирович-Данченко. Чехов сообщает Горькому свое мнение о «Мещанах».

Издатель А. Ф. Марк делает предложение Горькому через Чехова об издании полного собрания его сочинений. Чехов советует Горькому скорее кончать пьесу.

7 ноября по экспертизе врачей, с разрешения властей (после заключения в нижегородской тюрьме с 17 апреля по 17 мая и затем последовавшего решения министерства внутренних дел об установлении за Горьким гласного надзора полиции), Горький выезжает на южный берег Крыма. 12 ноября он приезжает в Ялту и несколько дней живет у Чехова.

В течение четырех с половиной — пяти месяцев своего пребывания в Олензе (в Крыму) он часто встречается с Чеховым. 20 ноября они совместно посещают живущего в это же время в Гаспре Л. Н. Толстого.

24 и 29 ноября и 14 декабря Горький приезжает к Чехову в Ялту, а 5 декабря Чехов посещает Горького в Олензе. В конце декабря Горький устраивает у себя встречу нового года и убеждает Чехова приехать к нему. 3 января, 14 и 19 февраля и 23 марта Горький посещает Чехова в Ялте. 21 февраля Горький избирается Академией наук почетным академиком, а 10 марта эти выборы по распоряжению Николая II отменяются. 26 марта — первый спектакль «Мещан» в Московском Художественном театре. В апреле Горький уезжает в г. Арзамас, Нижегородской губернии, где ему было предложено жить под гласным надзором. Он приглашает и убеждает приехать к себе Чехова, который, однако, не может выехать из-за тяжелой болезни жены.

24 мая Чехова посещает В. Г. Короленко, и они решают протестовать против исключения Горького из состава почетных академиков, отказавшись от этого звания.

2 июня Чехов сообщает Горькому о своем совещании с Короленко. 25 августа, вслед за В. Г. Короленко, А. П. Чехов подает заявление об отказе от звания почетного академика. Летом этого года — 11 июня — Чехов просит прислать ему новую пьесу Горького «На дне». 24 июня он сообщает Горькому о переезде Московского Художественного театра в новое помещение. Во второй половине июля Горький высылает Чехову «На дне». В письме от 29 июля Чехов дает отзыв о пьесе «На дне», а также информирует его о подготовке для Художественного театра нового помещения. 4 ноября Горький был у Чехова в Москве. 19 декабря, после первого спектакля «На дне», Чехову, по предложению А. М. Горького, посылается приветственная телеграмма от артистов и друзей Художественного театра. 26 декабря Чехов посылает Горькому копию полученного им письма доктора П. И. Куркина с подробным изложением впечатлений о спектакле «На дне» в МХТ.

В октябре 1903 года Горький просит Чехова предоставить «Вишневый сад» для напечатания в сборнике товарищества «Знание». К этому вопросу он вновь возвращается в октябре и ноябре.

В январе 1904 года Горький встречается с Чеховым в Москве. Одну из писательских «сред» Н. Д. Телешова они посещают вместе. Начинают выходить сборники товарищества «Знание», куда Чеховым отдается пьеса «Вишневый сад». 17 января идет премьера «Вишневого сада» в МХТ и происходит чествование Чехова в связи с двадцатипятилетием его литературной деятельности.

2 июля 1904 года Чехов умирает. Горький, сопровождая вагон с телом Чехова из Петербурга в Москву, присутствует 9 июля на его похоронах на Новодевичьем кладбище. В ноябре 1904 года Горький выступает с публичным чтением своих воспоминаний о Чехове. В 1905 году в «Нижегородском сборнике» Горький впервые печатает свои воспоминания о Чехове, а в 1923 году печатает дополнительные отрывки к ранее опубликованным воспоминаниям о Чехове.

Переписка и личные взаимоотношения Горького и Чехова в известной мере совпадают с периодом сближения обоих писателей с Московским Художественным театром. В это время Чехов, поставивший в театре «Чайку» и «Дядю Ваню», написал пьесы «Три сестры» и «Вишневый сад», а Горький — «Мещане» и «На дне». Чехов настойчиво убеждал Горького вступить на путь драматургии, склоняя молодого писателя начать этот путь со сцены тоже молодого, сильного по своим замыслам и возможностям театра. И обе первые пьесы Горького, лично подружившегося с Художественным театром, были отданы последнему не без активного участия Чехова в деле сближения Горького со Станиславским, Немировичем-Данченко и труппой Московского Художественного театра.

ВАНЬКИНА ЛИТЕРАТУРА

Центральной темой статьи «Ванькина литература» является разоблачение лживости и низости литературно-журнальных приемов и нравов консервативно-националистической, прислуживающей власти прессы такого типа, как известная газета дворянства и дворцовой клики «Новое время». Этот орган, издававшийся А. С. Сувориным, был наиболее наглядным примером подобного рода приемов и нравов в печати царской России. К изобличению газеты «Новое время», ее издателя и автора печатавшихся в ней «Маленьких писем» А. С. Суворина, а также отдельных сотрудников, вроде Меньшикова и др., А. М. Горький возвращался неоднократно. Например, вслед за статьей «Ванькина литература» в феврале, в мартовской книжке журнала «Жизнь» появляется открытое письмо Горького к А. С. Суворину, бичующее и обвиняющее его в общественном падении, в продажности, в ренегатстве, если иметь в виду лучшие времена в журнальной работе Суворина, когда-то писавшего в газете «Петербургские ведомости» либеральные «Недельные очерки и картинки» за подписью «Незнакомец». Письмо Горького было напечатано в «Жизни» в связи с делом Дрейфуса во Франции, лживое, антисемитское освещение которого давали на своих страницах «Новое время» и прежде всего сам Суворин в своих «Маленьких письмах».

В дальнейшей публицистике Горького «Новое время» Суворин, Меньшиков и тому подобные деятели печати неоднократно упоминались и рассматривались, как нарицательные имена общественной лжи и социального падения. В частности, в статье об антисемитизме и прогромах, которую Горький писал в 900-х годах, главными виновниками антисемитских изуверств он называл Сувориных и подобных ему публицистов, как возбудителей самых темных, зверских чувств. В письме к Чехову он советует «оставить» Суворина, называя его «гнилым деревом». При этом Горький пытается найти максимально мягкий, «человеческий» подход к Суворину и не находит его, однако, в своем сознании, в своем сердце.

Барон Брамбеус — псевдоним О. И. Сенковского (1800—1858), русского журналиста и с января 1834 года редактора журнала «Библиотека для чтения», часто заполнявшего книжки этого журнала своими сочинениями. Среди читателей «Барона Брамбеуса» особенно популярны были его «Фантастические путешествия».

ПИСЬМО И. Е. РЕПИНУ

Встречи Горького с Репиным устанавливаются уже в 1899 году, во время приезда Горького в октябре в Петербург. Репин, повидимому, в этом году создает самый ранний из всех имеющихся живописных портретов Горького. В 1899—1900 годах Репин иллюстрирует некоторые произведения Горького. В начале 900-х годов, во время наездов Горького в Петербург, точно так же прослеживаются личные взаимоотношения между писателем и художником. В 1905 году, живя летом в Финляндии, Горький часто бывает у живущего в Куоккале И. Е. Репина. Там же происходят их совместные встречи с В. В. Стасовым. В июле 1905 года в мастерской Репина Горький читает написанную им во время заключения в Петропавловской крепости пьесу «Дети солнца». В последующие годы в переписке Горького в бытность его на о. Капри, в частности в переписке с художником Бродским, неоднократно упоминается имя Репина. Самое раннее известное нам упоминание о Репине как художнике встречается в фельетонах Горького о Всероссийской выставке 1896 года.

«СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК»

Образ Сирано де Бержерака, как художественное выражение «борьбы с пошлостью и глупостью», в 1899—1900 годах был в поле творческого и общественного внимания М. Горького. О нем он говорит в письме к Чехову, написанном в середине января 1900 года, сообщая, что недавно видел «Сирано де Бержерака» на сцене «и пришел в восторг от пьесы». Он вновь цитирует в этом письме строфу, начинающуюся словами:

Дорогу свободным гасконцам!

заканчивающуюся строкой:

И с солнцем в крови рождены!

говоря: «Мне страшно нравится это солнце в крови».

Горький видел «Сирано де Бержерака» в 1899 году на сцене нижегородского театра, опередившего с этой постановкой Москву. В Москве «Бержерак» был поставлен в театре Корша в сезон 1900/01 года.

ИЗ ПИСЬМА А. ФРАНСУ

Обращение к А. Франсу в 1906 году было вызвано возникновением во Франции «Общества друзей русского народа». А. М. Горький писал А. Франсу о гнете самодержавия над русским народом и просил помочь освобождению России от власти Романовых. В этом обращении к Франсу были, конечно, и элементы некоторой официальности, поскольку «Общество друзей России» объединяло представителей разных политических группировок, что видно и из упоминаемых в письме Горького имен.

Сам Франс причислялся Горьким к числу писателей, «чей скепсис очень близок пессимизму». Однако наряду с такими писателями, как Свифт, Рабле, Вольтер, Лесаж, Байрон, Теккерей, Гейне, Верхарн, Горький считал Франса «безукоризненно правдивым и суровым обличителем пороков командующего класса». В специальной статье «Об Анатоле Франсе» (1927) Горький писал: «И к тому же я сравниваю не эстетические величины, а лишь степень полноты, с которой выражен дух той или иной нации. А с этой точки зрения Анатолий Франс для меня совершенно равен величайшим гениям всех стран».

О СТАСОВЕ

Стасов Владимир Васильевич (1824—1906) — художественный и музыкальный критик, неустанный пропагандист русского реалистического искусства. Знакомство Горького со Стасовым относится, очевидно, к началу 900-х годов, точнее к 1905 году. Когда Горький в том же году поселился в Финляндии и бывал у И. Е. Репина, он встречался здесь со Стасовым (имеется даже несколько групповых снимков Горького, Стасова и Репина на даче последнего в Финляндии).

В биографии В. В. Стасова встреча его с М. Горьким, талант которого он с энтузиазмом приветствовал, отражена в двух фактах. Буренин, новременский граф Алексис Жасминов, выступил в своей газете со статьей о «Человеке» Горького («Человек» М. Горького, газета «Новое время», 1904, 15 августа). Стасов, очень положительно относившийся к этому произведению Горького, вступил с Бурениным в полемику (статья «Неизлечимый» в газете «Новости», 2 октября 1904 года).

Стасов занимал позицию «За Горького», и в переписке с композитором Лядовым, резко отзывавшимся о Горьком в письмах к ряду своих современников, в том числе и к Стасову, Горький был причиной некоторого охлаждения, следовавшего в переписке Стасова с Лядовым. Однако малопринципиальной и, быть может, намеренно нейтральной была роль Стасова во время отмены выборов Горького в почетные академики. Его голос не прозвучал резким протестом, его поведение в этом, так называемом «инциденте» было уклончивым. В данном случае сказался, как видно из всей суммы материалов, не недостаточный гнев Стасова против насилия самодержавия, а известная общественная пассивность интеллигента, который, думая оставаться всеми своими помыслами в области искусства, намеренно избегал активных политических выступлений. Несомненно, что в несколько тесных связях, которые установились и которые намечались укрепиться во взаимоотношениях Горького со Стасовым при его жизни, сыграли свою роль самые глубокие интересы того и другого к русскому искусству.

ИЗ ПИСЬМА К. П. ПЯТНИЦКОМУ

Пятницкий Константин Петрович (1864—1938), один из основателей и руководителей издательства «Знание», был близок с А. М. Горьким в 1901—1907 годы, как это видно из писем Горького к нему, частично опубликованных пока в отрывках в «Ленинградской правде», 1927, №№ 51, 52, 53, 55, 58, 61, 66 и «Красной газете» (вечерний выпуск), 1928, №№ 26, 33, 37, 68, 86, 160, 257. Наиболее интересные общественные события и факты, с которыми связана биография Горького этого периода, нашли свое отражение в этой большой переписке (например, 9 января 1905 года, декабрьское восстание в Москве). Точно так же очень насыщенные являются письма Горького к Пятницкому из Италии, в частности в ноябре 1907 — марте 1908 года, когда Горький жил на Капри и во Флоренции, а также путешествовал по Италии.

ВОСПОМИНАНИЯ О Л. Н. ТОЛСТОМ

Эта публикация представляет собою часть замечательного портрета Льва Николаевича Толстого, созданного Горьким. Работа над ним прошла следующие стадии: основная часть воспоминаний составила отдельную книжку «Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом» (П., изд. Э. И. Гржебина, 1919, 59 стр.). В предисловии к «Воспоминаниям» А. М. писал: «Эта книжка составилась из отрывочных заметок, которые я писал, живя в Олесе, когда (в конце 1901 и начале 1902 года) Лев Николаевич жил в Гаспре, сначала — тяжело больной, потом — одолев болезнь. Я считал эти заметки, небрежно написанные на разных клочках бумаги, потерянными, но недавно нашел часть их. Затем сюда входит неоконченное письмо, которое я писал под впечатлением «ухода» Льва Николаевича из Ясной Поляны и смерти его. Печатаю письмо, не исправляя в нем ни слова, таким, как оно было написано тогда. И не доканчиваю его, это почему-то нельзя сделать». Следующим изданием «Воспоминаний» была вышедшая в Берлине в 1922 году книга с рядом добавлений в «Заметках» (в «Заметках» III, VI, XXI, XXXI, а также одного добавления в «Письме», со слов «Иной раз»... до слов «Однажды я шел...»), в позднейшем издании, 1923 года, были добавлены заметки XXXVII—XLIV, печатавшиеся в том же году в журнале «Беседа» (Берлин, № 1, май — июнь).

Печатаемый в этой книге текст является второю частью неотправленного письма А. М. Горького к В. Г. Короленко и касается смерти Толстого; в первой части А. М. писал по поводу воспоминаний и мыслей, возникших у него под впечатлением «бегства» Толстого тогда же, в 1910 году, с добавлением небольшого куска, который был в это письмо к Короленко включен в 1922 году.

Вторая часть письма содержит в себе ряд мыслей Горького о Толстом — общее восприятие им самого Толстого, а также критика им толстовства.

ИЗ ПИСЕМ И. И. БРОДСКОМУ

Переписка с художником И. И. Бродским относится к 1911—1912 годам. В 1910 году в Италиюехала группа русских художников — пенсионеров Академии художеств, в числе которых были И. И. Бродский, Прохоров, Печаткин, Дмитриев. На пароходе они случайно встретились и познакомились с А. М. Горьким, который пригласил их к себе на Капри. К ним присоединился ехавший на пароходе художник Н. Шлейн. Вскоре после приезда художники договорились вместе рисовать портрет А. М.¹ Хорошо известны портреты Горького художников Бродского и Шлейна, написанные на Капри. Художники очень много работали в этот период. Горький был непосредственным свидетелем и участником этой работы. И. И. Бродский вспоминает об этом установившемся содружестве Алексея Максимовича с приехавшими художниками:

«Сам он очень любил наблюдать за нашей работой. Он серьезно мне говорил, что завидует нам, художникам, и что его мечта научиться живописи. Его всегда интересовало, как мы пишем, он вникал в технику нашей работы и часто с большим интересом прослеживал весь процесс создания картины. Помню, как во время моей работы над одним пейзажным этюдом, в страшную жару, когда краски, расплавленные солнцем, стекали с холста, Алексей Максимович ни на шаг не отходил от моего мольберта до тех пор, пока я не сделал последнего мазка и не сложил кисти».

«Художественные симпатии» А. М. Горького и в этот период, продолжая и углубляя его взгляды на изобразительное искусство, выраженные в фельетонах о Всероссийской выставке 1896 года, «были на стороне реалистической школы живописи... в живописи, как и в литературе,

¹ И. И. Бродский, Встречи с Горьким. Журнал «Литературный современник», 1937, июнь, № 6, стр. 14—20.

он был до конца непримирим к тем, кто уродствовал, прикидывался нищим и убогим, нарочито фальшивил и кубиками и квадратиками пытался замаскировать свое убожество и нищету таланта¹. По поводу личных связей Горького с крупнейшими художниками этой эпохи находим свидетельство в тех же воспоминаниях: «Из своих современников Алексей Максимович как-то по-особенному нежно любил Репина и Серова. С ними он был в большой неразрывной дружбе и все, созданное руками этих мастеров, расценивал необычайно высоко». С молодым поколением художников Горького точно так же сблизил хорошие творческие отношения: «У многих из нас Алексей Максимович пробудил глубоко заложенные творческие силы, открыл дружеским одобрением и заставил работать. Некоторым моим товарищам по Академии он оказывал материальную помощь. Часто он приобретал картины молодых художников, главным образом из желания помочь им».

В следующем, 1911 году И. И. Бродский вновь был летом в Италии и заезжал на о. Капри. Его приезда ждали у Горького еще ранней весной: о Бродском писала М. Ф. Андреева М. М. Коцюбинскому 12 октября 1911 года. Оживленная творческая обстановка вокруг Горького создалась летом 1912 года, о которой Алексей Максимович сообщал Коцюбинскому: «Здесь летом было очень интересно. Съехалось множество публики русской, одних художников 17 человек. Среди них были весьма талантливые люди, написавшие прекрасные полотна». Но, как видно из письма Бродского, он не попал в 1912 году на Капри. Таким образом, в течение ряда лет у Горького на Капри до его отъезда в самом конце 1913 года из-за границы в Россию собиралось большое, разнообразное общество художников. Дом Горького и весь Капри превращались в своего рода творческую студию большого и талантливого коллектива русских художников.

«ХРОНИКА ЗАГРАНИЧНОЙ ЖИЗНИ»

Заметки без подписи «Хроника заграничной жизни» печатались А. М. Горьким в 1912 и 1913 годах в журнале «Современник», в котором А. М. осенью 1912 года начал редактировать литературный отдел. Живя в это время в Италии, Горький задумал в журнале особый отдел, посвященный иностранной жизни. Этот вопрос находит свое отражение в переписке Горького с одним из редакторов «Современника» — Е. А. Ляцким. Живя в Италии, писатель посылал ему заметки на различные темы заграничной жизни. В 1912 году «Хроника» печаталась три раза: а) в 10-й книжке «Современника» были напечатаны четыре заметки; б) в 11-й, ноябрьской книжке три заметки и в) в 12-й, декабрьской книжке — четыре заметки. Таким образом, общее число заметок «Хроника заграничной жизни», напечатанных в 1912 году, — одиннадцать.

Тематика этих корреспонденций различная: чествование памяти поэта Джованни Пасколи; об исключительном праве Байрейта на постановку «Парсифаля» Р. Вагнера; полемика по балканскому вопросу между Жаном Жоресом и Биссолати; об особом пути развития капитализма в Китае (письмо Сун Ят-сена; письмо Кришнаварма Сун Ят-сену по поводу учреждения Китайской республики; о борьбе индусов с англичанами); вновь о национальной борьбе индусов с англичанами; о социализме и искусстве; содержание книги Шустера Моргана о финансовом положении Персии; письмо Ишамали Кришнаварма президенту САСШ Вильяму Тафту с критикой возникшего проекта соединения Англии и Америки, в целях утверждения мира; о самубийстве японского генерала Ноги; о союзе балканских народностей и о позиции Италии в этом вопросе.

Отчетливо выступают в этих хроникальных заметках две темы: международные проблемы и вопросы искусства. ●

О «КАРАМАЗОВЩИНЕ»

Письма А. М. Горького о «карамазовщине» были написаны в знак протеста против постановки Московским Художественным театром инсценировок романов Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» (октябрь, 1910) и «Бесы» (октябрь, 1913).

Письма Горького явились небывалым по своему общественному резонансу протестом против идеологического срыва Художественного театра. Как постановки Художественного театра, так и опубликованные письма А. М. Горького вызвали вокруг себя большую полемику.

С ответом Горькому прежде всего выступил сам Московский Художественный театр. Открытое письмо театра было напечатано в газетах «Русские ведомости» (№ 221, 26 сентября 1913 года), «Утро России» (№ 221, того же числа). Общее мировоззрение объединило Л. Андреева, А. Бенуа, Д. Мерещковского, Д. Философова и многих других, высказавшихся против выступления Горького. Против него мобилировалась вся буржуазная пресса. Лагерь, образовавшийся, в частности, в лице журнала «Маски», устроил специальный диспут о «Бесах».

¹ И. И. Бродский, Встреча с Горьким. Журнал «Литературный современник», 1937, июнь, № 6, стр. 14—20.

В это же время, протестуя против реакционеров и мистиков, выступил в газете «За правду» А. Витимский (М. Ольминский)¹.

В профессиональных обществах состоялись прошедшие с успехом лекции о Горьком. В «Новой рабочей газете» появилась статья² относительно отзывов писателей о выступлении М. Горького, напечатанных в бульварной газете «Биржевые ведомости». В газете «За правду» было напечатано «Открытое письмо Горькому» группы учащихся-рабочих³. Рабочие-учащиеся присоединились к протесту Горького против постановки инсценировки романа Достоевского «Бесы». Точно так же свою солидарность с ним выразило собрание членов Общества образования за Московской заставой⁴.

В журнале «Бюллетень литературы и жизни» дана была сводка отзывов о статьях Горького против инсценировок Достоевского⁵.

ОТЗЫВЫ О ПЬЕСАХ

По инициативе А. М. Горького в марте 1919 года Отдел театра и зрелищ Наркомпроса объявил конкурс на мелодрамы (см. «Искусство коммуны», № 13, 1919). В условиях конкурса говорилось: «Четыре акта, выбор эпохи и нации предоставляется воле авторов. Так как мелодрама строится на психологическом примитивизме — на упрощении чувств и взаимоотношений действующих лиц, — желательно, чтобы авторы определенно и ясно подчеркивали свои симпатии и антипатии к тому или иному герою. Желательно, чтобы в текст мелодрамы были введены хорошие песни, куплеты, дуэты и т. п.».

В состав жюри конкурса входили: А. М. Горький, А. В. Луначарский, Н. Ф. Монахов, Ф. И. Шляпин, Ю. М. Юрьев. А. М. Горький был секретарем жюри. Повидимому, в архиве А. М. Горького сохранилась только часть его отзывов о представленных на конкурс пьесах.

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ В ИНСЦЕНИРОВКАХ

В конце мая 1919 года в Большом Художественном совете Отдела театра и зрелищ Наркомпроса А. М. Горький выступил с докладом о задачах и репертуаре театров и кинематографов. На докладе присутствовал народный комиссар по просвещению А. В. Луначарский. Доклад нашел свое отражение в печати; основные его положения изложены в «Вестнике театра» (1919, № 30, 3—8 июля, стр. 90). Печатаемый текст «Истории культуры в инсценировках и картинах для кинематографа» представляется, очевидно, материалом к этому докладу, может быть, его неоконченным конспектом.

Судя по имеющейся в печати информации об этом докладе А. М. Горького, вопрос об инсценировках исторического содержания был им задуман и поставлен в целях художественной популяризации средствами и силами театра и кино разнообразных тем и материалов по истории культуры, по истории отдельных событий и эпох применительно к биографиям отдельных выдающихся деятелей культуры и искусства, по мифологии и пр. В поле творческого внимания А. М. Горького была русская и европейская история. Горький настаивал на чрезвычайной тщательности и точности в художественном воспроизведении исторической действительности той или иной эпохи. Он предлагал использовать музыку в ее афрентической цельности и точности; точно так же мысль его по поводу исторических картин обращалась к танцам. Словом, обогащение театрального действия всеми средствами искусства на материале подлинных источников для передачи всего исторического смысла и аромата эпохи, событий, героев определенно выдвигалось Горьким в этом призыве познавать средствами искусства исторически сложное прошлое человечества. Примеры и сюжеты возможных постановок Горький берет из самого далекого прошлого человечества, стремясь познакомить советского зрителя с первыми трудовыми шагами человечества в области материальной культуры и закономерно с процессом создания первобытных религиозных представлений. Трудовая изобретательность человека в его борьбе за существование и его религиозные идеи, из которых создается особый мир фетишизма и анимизма, — все это привлекается Горьким в качестве сценического материала. Горького интересуют Прометей, элевзинские культы, мистерии, Олимп, диалоги Сократа и Платона, жизнь Будды, образ богоматери и др. «Классический» материал, по мысли Горького, может быть

¹ Газета «За правду», № 3, 4 октября 1913 г., «Поход против М. Горького». То же, № 6, 10 октября 1913 г., «Искусство».

² С. Л., Лицемерное выступление. «Новая рабочая газета», № 60, 18 октября 1913 г.

³ Газета «За правду», № 23, 30 октября 1913 г.

⁴ Газета «За правду», № 23, 30 октября 1913 г.

⁵ Журнал «Бюллетень литературы и жизни», № 4, 1913 г., стр. 199—210; № 7, декабрь, стр. 393—400; № 10, январь 1914 г., стр. 586—593.

почерпнут у Гомера и из других подлинных источников. Картины древней мифологии и вообще религиозного исторического содержания Горький советует наполнять бытовым материалом, комическим элементом, давая борьбу идей на фоне определенных бытовых сцен. Из более поздних исторических эпох в качестве примеров А. М. Горький приводит «Пир рыцарских времен», «Пир Иоанна Грозного», «Картины проповеди и гибели Саванароллы», «Ганс Сакс», «Петровскую ассамблею».

Выдвинутые Горьким идеи были горячо поддержаны А. В. Луначарским, который предложил сосредоточить инициативу выполнения этого плана в Отделе театров и зрелищ Наркомпроса, считая, что этому делу должен быть придан общегосударственный масштаб. Помимо всего, исторические инсценировки, по мнению А. В. Луначарского, должны быть уличными зрелищами, сопровождающимися массовыми шествиями во время, например, празднования 1 Мая и других народных праздников. В дальнейшем над разработкой плана цикла таких исторических инсценировок работала образованная Большим Художественным советом Отдела театров и зрелищ комиссия, в состав которой вошел и А. М. Горький.

ТРУДНЫЙ ВОПРОС

Статья напечатана в сборнике того театра, который создавался в тогдашнем Петрограде в 1918—1919 годах при ближайшем участии А. М. Горького, а теперь носит его имя. В те годы мысль А. М. Горького о необходимости для молодой Советской страны создания именно героического театра, очевидно, очень настойчиво владела его сознанием.

Так, например, артист Н. Ф. Монахов вспоминает: «Я помню, когда наш театр уже сформировался и мы подготовили его репертуар, то в основном весь этот репертуар состоял из трагедии, высокой комедии и романтической драмы. Помню, что Алексей Максимович на вопрос: «Какой театр ближе всего духу времени?» — ответил: «Я считаю, что в наше время необходим героический театр». Поэтому-то в первое время существования Большой драматический театр был насыщен классическим репертуаром из произведений Шекспира, Шиллера, Сантенелли и т. д.

И сам Государственный Большой драматический театр, возникшая в сентябре 1918 года, был реализацией в новых исторических условиях не осуществившейся в 1914 году идеи А. М. Горького организовать театр трагедии, романтической трагедии и высокой комедии¹.

Имеется и другое свидетельство об идее героического театра, выдвигаемой Горьким в эти годы в качестве критерия искусства определенной эпохи и определенной задачи в строительстве новой культуры. В своих воспоминаниях об этом говорит артист Ю. Юрьев:

«Мне часто приходилось обращаться к Алексею Максимовичу после 1917 года, когда в цирке Чинизелли был организован Театр трагедии. Впоследствии на базе этого театра возник Большой драматический театр имени Горького. Мы ничего не предпринимали без советов Алексея Максимовича. Горький неизменно нам говорил: «Пролетариату необходимы героические спектакли, борьба сильных страстей нужна тем людям, которым предстоит строить новую жизнь»².

Однако сила идеологического и организационного чутья Горького, понимание им всей сложности развития советского искусства сказались и в том, что, пропагандируя «героический театр» с соответствующим репертуаром в 1919 году, он в эти же дни чувствует необходимость написать пьесу о деревне, дать образ классового врага в деревне, показать кулака, выкорчевывание которого без остатка явилось делом великой сталинской эпохи. Об этом намерении взяться за деревенскую тему А. М. Горький рассказывал Н. Ф. Монахову: «Позже, за ужином, Алексей Максимович поделился со мной сокровенной мыслью написать пьесу о кулаке. Он сказал, что подобрал кое-какие материалы»³.

ОТЗЫВ О ПЬЕСЕ «ПОМЕШАННЫЙ»

Рукопись, хранившаяся раньше в Государственной публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина, по предложению редакции сборника «М. Горький. Материалы и исследования» (изд. Академии наук, 1934), в котором она впервые опубликована, представляется скорее всего рецензией на одну из пьес, предложенную для постановки в Большом драматическом театре в Петрограде. Рецензию Горький мог послать в репертуарную секцию этого театра или в литературно-театральную комиссию петроградских государственных театров. Она датируется 1919—1920 годами.

¹ «Максим Горький». «Однодневная литературная газета», Ленинград, 25 сентября 1932 г.

² Газета «Советское искусство», № 29 (315), 23 июня 1936 г.

³ Н. М о н а х о в, Ненаписанная пьеса. Газета «Советское искусство», № 29 (315), 23 июня 1936 г.

ПИСЬМО ПИАНИСТУ ДОбРОВЕЙНУ

Письмо имеет дату: «3 сентября 1922 года», т. е. написано, очевидно, в Saarove, в Германии, где Горький жил в это время после своего отъезда за границу в 1921 году. Добровейн посещал Горького за границей, приобщал его к «настоящей, глубоко взятой... русской музыке» после того, как в 1921 году он бывал у Горького в Москве, в Машковом пер., д. № 1а, и тоже играл ему. Об одном из таких вечеров А. М. Горький пишет в воспоминаниях о В. И. Ленине: «Как-то вечером в Москве, в квартире Е. П. Пешковой, Ленин, слушая сонаты Бетховена в исполнении Исаея Добровейна, сказал: «Ничего не знаю лучше «Appassionata», готов слушать ее каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!»¹

В связи с этими встречами Горького с пианистом Исаем Добровейном в 1921—1922 годах необходимо отметить, что и на протяжении всей жизни Горького имели место такие же соприкосновения Горького с музыкальной культурой, в лице живших вместе с ним или бывавших у него исполнителей-пианистов и др. В мемориальных материалах и в неопубликованных переписках писателя со своими современниками имеется на этот счет ряд характерных указаний.

Например, в недавно опубликованной статье Н. Е. Буренина «Поездка А. М. Горького в Америку» (спутника Горького в этой поездке и его близкого друга) имеется ценнейший материал по интересующему нас вопросу. Любимым композитором Горького в этот период его жизни был Григ. Как мы знаем, этот композитор остался исключительно близким эмоциональному сознанию Горького до последних дней его жизни. Особенность почти ежедневного соприкосновения Горького с Григом во время его жизни в Америке (в силу того, что Буренин почти ежедневно играл Горькому и образовавшемуся вокруг него кружку лиц на вилле Престони Мартин и затем в ее имении в горах Адирондакс в штате Нью-Йорк) заключается в том, что именно музыка Грига вошла сюжетным и композиционным элементом во вторую часть повести «Мать»².

Горький в это время часто слушал Грига в исполнении Буренина, и, очевидно, непосредственные музыкальные впечатления претворились затем в образе Софии, исполняющей в повести именно Грига.

Как свидетельствует Н. Е. Буренин, у А. М. Горького в этот период (1906) была вполне определенная оценка Грига. Н. Е. Буренин называет вещи, которые были писателю особенно близки:

«Из произведений Грига Горький особенно любил «Сон Брунгильды» из симфонического произведения «Сигурд Йорсальфар», «Пер Гюнт», «Лирические пьесы», «Одинокий путешественник», «Эротическая поэма», «Кольбельная», «Ноктюрн», сюита, посвященная Гольдбергу, норвежские танцы и, наконец, «Траурный марш», который Горький предпочитал шопеновскому»³.

И — характерно — Горький, как пишет Н. Е. Буренин, вообще предпочитал Грига Шопену:

«Очень любя Шопена, я сердечно горевал, что не мог так его сыграть, чтобы заставить Горького полюбить его так же, как он любит Грига»⁴.

Несомненно, что точно так же, как в 1921—1922 годы игра Добровейна внесла в душу Горького свои интонации «настоящей, глубоко взятой... (пианистом) русской музыки», в 1906 году встреча с Н. Е. Бурениным запечатлевается эмоциональным вживанием Горького в Грига настолько, что эти переживания непосредственно отражаются в его работе над повестью «Мать».

О ТЕАТРЕ «ГАБИМА»

«Габима», национально-сионистский еврейский театр, задавшийся целью стать театром народной героини, был основан Н. Л. Цемахом еще до 1917 года в Польше, в 1917 году оказался в Москве и с 8 октября 1918 года был открыт в качестве действующего театра в небольшом здании Нижне-Кисловского переулка. Зрительный зал театра имел всего 110 мест и был обтянут серою дерюжкой. В театре было 40 артистов и студийцев. Все это были служащие и студенты. Руководителем и режиссером театра был Цемах. К открытию театра 8 октября 1918 года была приурочена постановка Е. Б. Вахтангова — вечер студийных работ, в который входили четыре одноактные пьесы: «Старшая сестра» Шолом Аша, «Пожар» Л. Переца, «Солнце» Кацнельсона и «Напасть» Терховича.

¹ М. Горький, Собр. соч., ГИХЛ, 1933, т. XXII, стр. 216.

² М. Горький, Собр. соч., т. VIII, ГИХЛ, 1932, гл. III, стр. 176—179.

³ Н. Е. Буренин, Поездка А. М. Горького в Америку. Журнал «Новый мир», № 6, 1940, стр. 197 и 198.

⁴ Там же.

Е. Б. Вахтангов был первым педагогом, привлеченным в театр по рекомендации К. С. Станиславского, который также занимался с артистами «Габимы». Занятия Станиславского с габимовцами посещали также артисты 3-й Студии МХТ. Станиславский, в частности, был на одной из последних репетиций вечера студийных работ Вахтангова перед открытием театра, а именно — 30 сентября 1918 года. После открытия театра Вахтангов приступил к работе над пьесой «Гадибук» С. Анского (сюжет из эпохи 2-го Иерусалимского храма), которую пришлось прервать вследствие болезни Вахтангова. Ввиду этого Вахтанг Иванович Мчедлов поставил одноактную пьесу Давида Пинского «Вечный жид» — «Агасфер» или «Наби», т. е. пророк. В своей первой постановке «Вечный жид» был показан преимущественно как этнографическая картина древнееврейского Востока, в простых и несложных декорациях, в традиционной манере МХТ. В пьесе было только две-три роли, а остальное действие развертывалось на массовых сценах. В этой пьесе выделился артист Давид Варди, игравший первого старца.

Приход Вахтангова в театр «Габима» и его работа в нем были связаны с мечтой великого мастера сцены создать театр народной героини. Его интересовала библия, как неисчерпаемый материал для драматургии и театра. В дневнике Вахтангова имеются по этому поводу выразительные записи. В частности, 24 сентября 1918 года он писал, что рядом с «Каином» Байрона и «Зорями» Верхарна надо инсценировать мятежный дух народа. Надо инсценировать библию, надо сыграть мятежный дух народа — таковы были мысли Вахтангова, когда он шел в «Габиму». Такими же настроениями проникнута и статья А. М. Горького о «Габиме». Вахтангова и Горького, разумеется, вели в «Габиму» совершенно иные пути, не те пути, которыми шли чуждые социалистической культуре Цемах и его театр.

Только на том этапе своего существования, когда в нем участвовали в качестве режиссеров Станиславский и Вахтангов, театр «Габима», собственно, и может быть помянут сейчас. Встреча Горького с «Габимой» — это эпизод биографии великого писателя, показывающий всю остроту его поисков нового в искусстве. Горький бывал в театре в 1919—1920 годы; тогда же он был на репетиции «Гадибука».

С Вахтанговым Горький встречался еще в 1914 году, в 1-й Студии МХТ — на спектакле «Сверчок на печи». Е. Б. Вахтангов умер 29 мая 1922 года.

Это определяет и дату написания статьи. Она была написана уже после отъезда А. М. Горького за границу в 1921 году, по всей вероятности, в июне — июле 1922 года¹.

О М. М. ПРИШВИНЕ

Другое выступление А. М. Горького, связанное с оценкой статьи М. М. Пришвина «Мой очерк» («Литературная газета», № 17, 11 апреля 1933 года), было напечатано в том же номере «Литературной газеты», представляя собою письмо о М. Пришвине.

Статья о М. М. Пришвине заключает в себе творческие положения Горького об отношении художника к природе, о восприятии им природы как творческого материала.

Статьи о М. М. Пришвине стоят в ряду аналогичных статей А. М. Горького: «О Л. Андрееве», «О Х. Н. Бялике», «О Гарине-Михайловском», «О В. Короленко», «О Л. Толстом», «О Слепцове» (Василии), «О Франсе». Но, сопоставляемая с ними, данная статья оказывается отражением, в большей мере, чем они, не столько личной биографии писателя, в данном случае — Пришвина, его портрета, сколько выражением идей и мыслей самого Горького об искусстве, о задачах художника, мыслей, возникающих в связи с творческой биографией М. М. Пришвина. Статья о Пришвине, превращаясь в письмо к нему, в то же время служит Горькому поводом развернуть перед своим адресатом и перед широким читателем ряд существеннейших положений. Мы узнаем прежде всего о совершенно конкретных художественных объектах — произведениях М. М. Пришвина, привлекавших внимание Горького. Он упоминает: «Край непуганных птиц» (напечатано в 1907 году), «Колобок», т. е. «За волшебным колобком», «Из записок на Крайнем Севере» (1908), «Черный араб» (1923). Так как Алексей Максимович не придумал заглавий других произведений, заканчивая фразу о них словами «и т. д.», можно, по совокупности всех данных, считать, что художественная природоведческая тематика Пришвина занимала вообще внимание Горького. Но его всегда близко интересовал вопрос о новом, революционном отношении к природе. Разумеется, он был целиком за решительный отход от эстетических традиций сторонников «искусства для искусства», за революционизирование всякого нейтрального пассивного природолюбия, находившего в прошлом искусстве широкое отражение и применение. Эта концепция беспредельных прав человека на природу, неустанной борьбы человека с природой и завоевания ее в результате упорной борьбы проходит через ряд публицистических и литературно-критических выступлений Горького, с начала 900-х годов до последних дней его жизни. В эпоху построения социализма Горький с особой настойчивостью и четкостью проводил в жизнь идеи, которые находят свое отражение в статье «О М. М. Приш-

¹ Помимо печатных материалов, мы пользуемся консультацией Музея-архива театра имени Е. Б. Вахтангова (в лице научного сотрудника музея Л. Д. Вендровской).

вине». Она представляется образцом суммирования выводов, полученных в результате изучения Горьким творчества одного из современных художников, особенно близко стоящего к стихийному первоисточнику жизни — естественной природе, изучения, которое приводит Горького к подтверждению на новом материале его идей, о покоренной природе. В этом смысле статья «О М. М. Пришвине» написана Горьким в адрес не только литературы, но и всего искусства.

О ТОМ, КАК Я УЧИЛСЯ ПИСАТЬ

В этой статье, насыщенной данными творческой автобиографии А. М. Горького и обращенной к молодежи, ясно видна эстетическая концепция Горького, которая найдет свое завершающее выражение в 1934 году — в его докладе на I Всесоюзном съезде советских писателей. Передовое, революционное искусство всего мира черпает в этом докладе Горького руководящие установки. Ибо аналитический материал этого доклада о прошлых этапах литературного процесса на протяжении XIX и XX столетий, с другой стороны, заключающийся в этом докладе данные, подводящие нас вплотную к пониманию существа и великих исторических перспектив социалистического реализма, является документом, действенным и организующим не только область художественного слова, но в той же мере и степени другие области искусства.

Идеи и мысли доклада Горького на I съезде советских писателей об «источниках и основах художественного творчества», «хваленой культуре капитализма», «герое капитализма и его литературе», «творческом бессилии буржуазной Европы», «русской литературе XIX века», о «личности буржуазной, противостоящей обществу», о «моральном разложении предреволюционной буржуазной интеллигенции», об «основном герое наших книг — человеке труда», о том, что «новый человек рождается в стране Советов», о «советской литературе, многообразной по языку, единой по идейности», о том, чтобы «изгнать мешанство из нашей литературы и критики», о том, что есть сказать «полным голосом и с великой радостью о наших достижениях», — все эти отдельные главы органически цельного, исторического по своему значению доклада Горького на I съезде писателей в одинаковой мере освещают и стимулируют дальнейшее развитие всех областей искусства.

Вот почему, знакомясь со статьей Горького «О том, как я учился писать», необходимо связать ее в своем восприятии с рядом других историко-литературных и литературно-критических статей Горького (см. М. Горький, О литературе, Статьи и речи, 1928—1936, изд. 3-е, дополненное, «Советский писатель», М., 1937, стр. 501) и в особенности с докладом на I съезде советских писателей, неоднократно печатавшимся. Истоки развиваемых в статье «О том, как я учился писать» положений о народном искусстве, о критической линии в старом искусстве имеются в крупнейшем историко-литературном труде Горького [«История русской литературы»], над которым он работал 1908—1909 годы¹. Статья «О том, как я учился писать» представляется одним из следующих этапов в развитии соответствующих идей и взглядов Горького, изложенных в «Истории русской литературы». В ней с замечательной простотой и яркостью проявилось умение Горького сопоставлять большой исторический материал со своим творческим опытом, со своей творческой биографией. Это сочетание общего и личного, но связанного с общим, характерно для ряда историко-литературных и критических статей Горького, образующих в его творческой системе своеобразный мемуарнолитературоведный жанр.

О МУЗЫКЕ ТОЛСТЫХ

Статья эта — яркий документ, в котором всестороннее изобличение и разоблачение культуры «толстых», ставшее делом всей жизни Горького, дополняется специальной темой о социальной функции в этой культуре искусства музыки. Имеющиеся в недавно опубликованных статьях о Горьком советских композиторов Ю. Шапорина² и С. А. Бугославского³ данные, относящиеся к их личным встречам и беседам с А. М. Горьким о музыке, позволяют подойти к статье «О музыке толстых» с некоторым дополнительным материалом. Уже после работы над этой статьей Горький выдвигал перед советскими композиторами ряд новых творческих задач. Глубоко чувствуя и любя музыку Бетховена и Баха, пленяясь Григом и считая, что «в области искусства, в творчестве сердца русский народ создал при наличии ужаснейших условий ори-

¹ М. Горький, История русской литературы. Архив А. М. Горького, том I, М., 1939. Редакторы текста И. П. Ладьянников и М. М. Юнович. Примечания составлены М. М. Юнович.

² Ю. Шапорин, М. Горький и музыка. Журнал «Советская музыка», № 6, 1938, стр. 13—15.

³ Сергей Бугославский, Горький и русская народная песня. Журнал «Новый мир», № 6, 1938.

гинальную музыку, которой восхищается весь мир»¹, Горький призывал советских композиторов создать «симфонию труда» на материале волжских песен. Он развил композитору Шапорину красочный план такой симфонии и тут же, напевая возможный песенный репертуар для нее, «он... стал вспоминать старые народные песни. Он пел около двух часов».

Горький говорил о создании советской «народно-героической оперы на былинном материале». Он неоднократно и настойчиво советовал композиторам искать в области народного творчества героические сюжеты, черпать темы для оперных либретто в богатырском эпосе, ярко отражающем героическое прошлое русского народа. Горький не раз выдвигал в качестве материала для музыки и новой оперы былин о Василии Буслаеве. При этом он утверждал, что автором либретто должен быть прежде всего сам композитор. Известны советы и большой интерес, проявленный Горьким к творческой работе над новыми операми.

В беседах с советскими композиторами и артистами Горький проявлял не только присущий ему общий интерес к музыкальной культуре, к музыке. Он каждый раз выступал активным и компетентным собеседником, исправляя замеченные ошибки (например, неверный, социально-фальшивый текст песни «Эй, ухнем» в том виде, как он записан в Нижнем-Новгороде М. А. Балакиревым и пр.) или указывая на новые материалы, к которым должна обратиться творческая инициатива советских композиторов (например, совет С. Бугославскому собирать старые студенческие песни). Поэтому статья «Музыка толстых» находит свое особое место в публицистике и общественно-революционной деятельности Горького.

«НАРОД ДОЛЖЕН ЗНАТЬ СВОЮ ИСТОРИЮ»

Материал истории — всеобщей и русской — всегда глубоко интересовал А. М. Горького. Поселившись на о. Капри во время своей эмиграции с 1906 по 1913 год, Горький вновь стал неустанным читателем исторических книг. В его письмах за этот период, в его редакционно-издательских проектах и планах, а также в публицистической работе исторический материал обращает внимание писателя по разным поводам и занимает свое неотъемлемое место во всей его творческой и культурной работе. Интересен его взгляд на роль русского народа в истории эпохи 1812 года — в истории нашествия и изгнания из родины двенадцати языков. Писатель polemизирует с дворянской традицией в русской историографии, отводящей решающую роль в этой эпохе дворянству. Горький глубоко интересуется эпохой Павла и в особенности его личностью. У него возникает замысел писать портрет Павла. Он, как писатель, совершенно по-новому чувствует этот этап русской истории.

С другой стороны, исключительно интересна и смела критика, даваемая Горьким попытке освоения исторического материала в художественной литературе писателями типа Мережковского. Горький много раз обвинял Мережковского и мережковских в литературной фальсификации исторических образов и событий.

Его литературное учительство точно так же опирается на глубокое убеждение необходимости изучения молодыми писателями богатого материала истории. Но не только каприйский период отличается напряженным интересом Горького к историческим знаниям. Мысль Горького как художника и публициста привержена к этой области науки и культуры и по возвращении в Россию.

И до этого и после 1913 года — вплоть до начала империалистической войны, а также в ее разгар — Горький уделяет очень много внимания национальному вопросу, строительству национальной культуры. Он обосновывает свои взгляды, организационные планы и действия не только на основе теоретических посылок, но одновременно и на основе своих личных наблюдений над жизнью народов дореволюционной России. Он не один раз критикует взгляды и концепции традиционной дворянской и буржуазной историографии в национальном вопросе.

Эти исторические основы публицистической и художественной мысли Горького получают свое полное принципиальное углубление и разностороннее организационное осуществление только после Великой социалистической революции.

В общественных взглядах Горького историческим знаниям отводится большое культурное и революционное место. В ряде публицистических статей последнего десятилетия своей жизни писатель настойчиво и постоянно обращает внимание советского читателя на революционизирующее значение для массового сознания народа критического освоения истории своего прошлого. Горький постоянно изобличает врагов своего народа, своей страны, всего культурного, прогрессивного человечества конкретным материалом истории. Этот метод публицистики приводит писателя к необходимости пропаганды исторических исследований. Утверждая, что «народ должен знать свою историю», он со всей решительностью говорит о том, что революционный народ СССР должен знать «Историю гражданской войны», «Историю фабрик и заводов», «Историю деревни», «Историю города».

¹ Журнал «Путь освобождения», № 1, 15 июня 1917 г.

РЕЧЬ ДЛЯ ФИЛЬМА

В 1932 году трест «Союзкинохроника» подготовил два фильма, посвященных Горькому: звуковой «Наш Горький» и немой «Максим Горький». Кроме этих двух фильмов, сделана звукозапись небольшой речи А. М. Горького о том, какой должна быть советская кинематография. Эта запись вместе со съемками репетиции пьесы «Егор Булычев» в театре Вахтангова была включена в один из номеров Союзкиножурнала.

О ПРОЗЕ

Сам А. М. Горький говорит о своей статье «О прозе», что она является «результатом долголетних наблюдений над процессом роста нашей литературы и, вместе с этим, — над процессом засорения ее словесным хламом».

Статья датируется 1933 годом, но была написана, очевидно, в 1932 году (публикация в № 1 «Литературной учебы» за 1933 год). Несомненно, что в эту статью вошли также наблюдения писателя над состоянием литературы, которые он излагал в печати, начиная с 1928 года: «О пользе грамотности» (1928), «Еще о грамотности» (1928), «О возвеличенных и «начинающих»» (1928), «О «маленьких» людях и о великой их работе» (1928), «Рабочий класс должен воспитать своих мастеров культуры» (1929), «О трате энергии» (1930), «О литературе» (1931), «Ударники в литературе» (1931), «О работе неумелой, небрежной, недобросовестной и т. д.» (1931), «О безответственных людях и о детской книге наших дней» (1930), «О библиотеке поэта» (1931), «По поводу одной полемики» (1932), «Равнодушные не должно иметь места» (1932).

Таким образом, в статье «О прозе» Горький обобщает в известной мере накопившийся у него материал, главным образом о литературном языке, о литературной форме. Он критикует Андрея Белого и Петрова-Водкина, ставит требовательно вопрос о помощи начинающим писателям серьезным указанием на ошибки и небрежности писателей старших поколений.

Статья является примером страстной борьбы Горького за правильное и бережное пользование материалом искусства, в данном случае — словесным материалом.

ПИСЬМА К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ

Горький познакомился с Вл. И. Немировичем-Данченко, К. С. Станиславским и артистами МХТ весной 1900 года. Художественный театр только что закончил второй сезон своей работы и поехал в Ялту показать больному Чехову постановки его пьес, сыграв заодно в Севастополе и Ялте несколько других пьес своего репертуара. Но театр знал, что в это время в Крыму жил также Горький. Театр был заинтересован в укреплении и обновлении своего репертуара новыми пьесами. Прежде всего труппу привлекало имя Чехова, встреча с которым, как полагал театр, должна была закончиться еще большим укреплением дружбы с Чеховым, как с драматургом театра. Но вместе с тем у руководителей театра было определенное желание встретиться и с А. М. Горьким, уговорить его (вслед за Чеховым, уже убеждавшим Горького писать пьесу для МХТ) попробовать свои силы для сцены. Имея в виду эту встречу с авторами в необычной, более интимной обстановке гастролей театра на южном берегу Крыма, К. С. Станиславский замечает в книге своих воспоминаний «Моя жизнь в искусстве»: «Между нами говоря, это и была одна из главных причин, почему гора двинулась к Магмету».

В дальнейшем, когда А. М. Горький приступил к работе над своими первыми двумя пьесами, Московский Художественный театр, в лице Вл. И. Немировича-Данченко, был в некоторой мере консультантом при окончательном оформлении текста пьесы А. М. Горького «Мещане». Как известно, Вл. И. Немирович-Данченко специально выезжал для этой цели в Нижний-Новгород и в Арзамас, куда был выслан Горький в 1901 году, он бывал у Горького еще во время его работы над первой пьесой; Вл. И. Немирович-Данченко был затем у Горького весной 1902 года, когда, как он пишет в книге своих воспоминаний «Из прошлого», Горький «прочел мне первые два акта» пьесы, во время этого чтения еще озаглавленной «На дне жизни» (это заглавие сохранилось в первых изданиях пьесы в Мюнхене у Мархлевского и в издании товарищества «Знание»).

Появление пьес Горького в репертуаре МХТ и работа над ними совместно с автором послужили началом новой эпохи в деятельности театра. К. С. Станиславский отмечает этот момент следующими словами: «Главным начинателем и создателем общественно-политической линии в нашем театре был А. М. Горький». Точно так же Вл. И. Немирович-Данченко в специальных главах своих воспоминаний «Из прошлого», озаглавленных «Горьковское» в Художественном театре», говорит: «Успех «На дне» стал мировым; для искусства Художественного театра этот спектакль после чеховских один из самых показательных. Сезон 1902/03 года можно назвать шедшим «под знаком Горького», так как из четырех поставленных пьес — две принадлежали ему, а две других — «Власть тьмы» Л. Толстого и «Столпы общества» Ибсена — не заслонили его успеха».

В сезон 1905/06 года МХТ ставил пьесу Горького «Дети солнца». Как вспоминает Вл. И. Немирович-Данченко: «В наших интимных спектаклях до сих пор играют «Мальву», «На плотах», «Кайн и Артем». В советскую эпоху театр поставил последние пьесы Горького «Егор Булычев и другие» и «Василий Достигаев и другие» и старую пьесу «Враги», кроме того, в МХТ шла пьеса «В людях» (отрывки из «Детства», «Моих университетов» и других произведений Горького).

В многолетних связях Горького с Московским Художественным театром особое место, конечно, занимают его взаимоотношения с К. С. Станиславским. Отдельные факты этих отношений, в частности сохранившиеся письма, говорят о большой принципиальности и эмоциональной глубине взаимных интересов Горького и Станиславского друг к другу.

В годы своего изгнания — с 1906 по 1914 год — Горький не оставлял работы над пьесами. Ему приходилось издали, с о. Капри, наблюдать и по доходившим до него материалам изучать различные симптомы, явления и факты тогдашней русской театральной жизни, вернее — ее безвременья. И, если связь Горького с Московским Художественным театром в эти годы несколько слабеет и даже временами прерывается, Станиславский остается для Горького ярким маяком русского искусства. Чувствуя всю глубину и обаяние Станиславского, как человека-творца, человека-артиста, Горький в конце 1910 года приглашает его, после лечения на Кавказе (в этот сезон до конца марта 1911 года Станиславский, по болезни, не играл в театре), приехать в Италию — на Капри. Горький хочет видеть «великого мятежника», говорить с ним, передать ему «кое-какие мысли — подложить горячего материала» в «пылающее... сердце» великого мастера сцены, «огнем коего [Горький] всегда радостно любовался» и «впредь буду», замечает он. Следовательно, уже в конце 1910 года у Горького было определенно сложившееся намерение говорить со Станиславским об искусстве, о театре. В январе — феврале 1911 года Станиславский приезжает на Капри, и здесь происходят неоднократные встречи и беседы с ним Горького. Полностью разделяя желание говорить об искусстве, Станиславский тоже раскрывает перед Горьким тайны своей творческой работы — первые опыты своей работы над будущей книгой о театре. Он знакомит Горького с начальными строками и пробами пера по созданию «подобия грамматики драматического искусства».

Эта встреча на Капри двух крупнейших художников в начале 1911 года была очень плодотворной для них самих и знаменательной для путей дореволюционного театра. В сердце и в сознании Горького она укрепила чувство большой дружбы к Станиславскому. И Станиславский «опять привязался к... [Горькому] всем сердцем», «опять почувствовал... большую душу» Горького, «обаяние [его] чар».

Но не остается в долгу и Горький. Если Станиславский пришел к нему с началом своей работы по театру, Горький 12 октября 1912 года именно Станиславскому пишет свое характерное письмо о театре импровизации, о спектакле, создаваемом самими артистами. Этой идеей Горький, по всей вероятности, делится со Станиславским еще на Капри, говоря с поводом его рукописи. Однако характер литературно-театрального документа, изложение им идеи театра импровизации получили только в этом, публикуемом в данной книге письме Горького к Станиславскому. Точно так же, когда в том же 1912 году инициаторы возникшего в Москве Рабочего театра обратились за помощью и содействием прежде всего к Горькому, он советовал им встретиться и поговорить со Станиславским и писал об этом новом деле самому Станиславскому.

История этих взаимоотношений Горького и Станиславского в 1911—1912 годы впервые нашла свое наиболее полное отражение в статье Б. Вялика «Горький и Станиславский» (газета «Советское искусство», 1940, № 44 (714), 3 августа).

О СКАЗКАХ

Статья, датированная автором 1934 годом, впервые напечатана в газете «Пионерская правда» со следующим примечанием редакции:

«Редакция газеты «Пионерская правда» в течение нескольких месяцев собрала и частью напечатала свыше 500 народных сказок, в сборе и записи которых активное участие принимали пионеры и школьники всего Союза. Все напечатанные сказки «Пионерская правда» послала А. М. Горькому с просьбой поделиться с ребятами воспоминаниями о том, что дали ему народные песни и сказки в детстве и какое значение в его работе имело народное творчество. На это обращение Горький ответил очерком «О сказках».

По своему содержанию статья «О сказках», преимущественно автобиографическая, является ответом на вопрос, который ставит автор ее в самом начале: «...что дали мне народные сказки, песни?» Тот ответ, который Горький дает, несомненно, должен быть признан скорее художественным, чем публицистическим текстом и приобщен к «Детству» в качестве очень ценного добавления. А чтобы вообще полностью охватить и понять значение фольклора в формировании художественного гения Горького, необходимо тщательно проследить все многочисленные факты его соприкосновения с источниками и конкретными представителями народного творчества, все пути и способы воздействия на него фольклора и других форм народного

искусства. Эту задачу в определенной мере облегчает автобиографическая трилогия Горького — «Детство», «В людях», «Мои университеты». Этой задаче служит и ряд других автобиографических произведений Горького. Статья же «О сказках», говоря о совершенно конкретных случаях соприкосновения Горького еще в детские и юные годы с материалом фольклора, дает соответствующим текстам автобиографической трилогии особенно теплую и привлекательную окраску. Точно так же в беседах ребенка Горького с бабушкой и няней, приведенных в очерке «О сказках», заостряется социальный смысл фольклора как подлинного народного искусства и как деятельной формы народной культуры. Однако понимание всей глубины значения фольклора в личной, общественной и творческой биографии Горького требует одновременного обращения к громадному наследию его художественных произведений, его историко-литературных статей и пр. Фольклорная линия во всем многообразном творчестве Горького выражена настолько ярко и последовательно, что и статья «О сказках» должна рассматриваться точно так же, как один из многих и самых выразительных примеров беседы писателя на эту тему со своими читателями.

Горький собирал и изучал фольклор в народной среде. Известен ряд фактов биографии Горького, указывающих на этот особый процесс формирования его общественного и эстетического уонаправления. Он сам был, в известной степени, народным певцом, сказочником и сказителем. В произведениях Горького мы находим совершенно оригинальные фольклорные тексты и многообразные извлечения, начиная от самых старинных жанров. Художественной прозе Горького органически присущ песенный лад: она вмещает в себе различные песенные жанры, она богата сказками, пословицами, частушками. Для Горького характерны духовные стихи, житийные и демонические легенды, сектантские кантаты, сатирические перепевы, причитанья, песни — лирические, бурлацкие, разбойничьи. Городской фольклор характеризуется в творческой системе Горького частушками, песнями — босяцкими, шуточными — и иными «жестокими романсами». У Горького мы находим новейшие массовые, революционные песни. Горький, как подчеркивает в своем очень своевременном справочнике Н. К. Пиксанов («Горький и фольклор», Л., 1938), дает много «свежего и ценного» в области народной хореографии — в смысле описания русских народных обрядов и народных артистов: свадебного обряда, похоронных причитаний, сольного и хорового народного пения. Иногда мимоходом, но всегда ярко, он пишет многочисленные портреты народных певцов, поэтов и музыкантов, изображает процессы их индивидуального творчества, запечатлевает образ такой характерной народной сказительницы, как Орина Федосова, он пишет замечательную поэму-рассказ «Как сложили песню», дает яркие страницы, отражающие народное изобразительное искусство.

Интернационализм Горького выражается в его творческих истоках — в характере и содержании его художественного восприятия. Ему близок не только русский фольклор, но и фольклор ряда других народов и народностей. Его внимание привлекал крымский татарский фольклор, кавказские легенды о разбойниках, персидские песни, румынский фольклор, башкирские легенды.

Народная сказка, народная песня, народное искусство в целом вошли в творчество Горького глубочайшим, неотъемлемым качеством его художественного мышления, его писательской формы, манеры и свойств его языка. Для эстетики Горького представляется характерным глубоко чувствование и понимание единства, созвучности разных искусств, в которых отражен один и тот же объект, одно и то же явление народного искусства. Горький любит и знает изобразительное искусство в его сочетании с музыкой и словом, с песней и сказкой.

О СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ

Мысли А. М. Горького о социалистическом реализме находят выражение в ряде статей о литературе и искусстве, написанных им в последние годы жизни. В обоснование существа и огромных творческих перспектив социалистического реализма Горький развернул большое полотно своего исторического доклада на I Всесоюзном съезде советских писателей. В статье «О социалистическом реализме» он останавливает свое внимание главным образом на необходимости глубокого, принципиального «историзма» в творчестве каждого советского художника, ибо «знание социальных явлений современности» предполагает в то же время и «хорошее знание истории прошлого». Советская литература, советское искусство, поднимаясь на высоту достижений настоящего, должны развить в себе силы и умение смотреть на прошлое только с этих высот. Вооружаясь революционным «историзмом», как творческим источником и методом, советский художник вооружается необходимой для его творчества ненавистью к мещанству с его индивидуализмом и бытовой почвенностью, критически осваивая все ценное и нужное для движения через социализм к коммунизму. Специальному развитию этой темы о классовой ненависти служит позднейшая статья А. М. Горького «Пролетарская ненависть», датированная 1935 годом. Она говорит об «объективной, героической ненависти к подлому врагу» — капитализму. Статья «Пролетарская ненависть» указывает также на полнейшую историческую оправданность нашей ненависти «ко всем равнодушным лентяям, пошлякам и прочим уродам, ко-

торые живут и мелькают в нашей стране». Эти мысли о «пролетарской ненависти» заостряются в статье «О социалистическом реализме» указанием на огромное давление идеологической и бытовой инерции мещанства и всего худшего в нашем историческом прошлом. Это давление постоянно угрожает советскому художнику, недостаточно вооруженному знанием истории, революционной ненавистью к своим классовым врагам. Ибо, поддавшись тому или иному воздействию враждебной идеологии, враждебной культуры и враждебного быта, он — советский художник — сам превращается из творца и мастера в материал и средство, в тему и сюжет с отрицательным знаком. В основном же данная статья вновь возвращает каждого советского художника к вопросу, который перед ним неоднократно ставил А. М. Горький: хорошо зная материал современной жизни, необходимо вместе с тем быть вооруженным знанием истории.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

<i>От составителя</i>	3
Фельетоны «Между прочим (мелочи наброски и т. п.)» из «Самарской газеты» 1895—1896 гг.	7
Поль Верлен и декаденты	31
Фельетоны из газеты «Нижегородский листок», 1896 г.	40
Очерки «С Всероссийской выставки» из газеты «Одесские новости», 1896 г.	78
Херсонес Таврический (Очерк)	107
Из писем А. М. Горького А. П. Чехову [1898—1901 годы]	113
Ванькина литература	119
Мутер—«История живописи в XIX веке»	121
Письмо И. Е. Репину	123
Из письма Ф. Д. Батюшкову	125
«Сирано де Бержерак» (Героическая комедия Эдмона Ростана)	—
Из письма Анатолю Франсу	132
О Стасове	133
Из письма К. П. Пятницкому [1907 год]	135
Из неотправленного письма о Л. Н. Толстом В. Г. Короленко	136
Из воспоминаний о Л. Н. Толстом	146
Из писем И. И. Бродскому	—
Из «Хроники заграничной жизни»	149
Письмо К. С. Станиславскому	154
О «Карамазовщине»	161
Два письма Ромэн Роллану	167
Отзывы о пьесах, представленных на конкурс мелодрамы в 1919 году	169
История культуры в инсценировках для театра и картинах для кинематографа	173
Трудный вопрос	176
Отзыв о пьесе «Помешанный»	178
Письмо неизвестному	180
Письмо пианисту Добровейну	182
Вахтангов в театре «Габима»	183
О М. М. Пришвине	185
О том, как я учился писать	189
О музыке толстых	208
Из статьи «О культуре»	210
О действительности	211
«Народ должен знать свою историю!»	216
Речь, произнесенная для звукового фильма «Наш Горький»	219
О пьесах	220
О прозе	230
Письмо К. С. Станиславскому	243
На выставке «Художники РСФСР»	244
О сказках	245
О социалистическом реализме	251
<i>Комментарии</i>	257

Редактор Г. Бандалин
Техн. редактор Е. Чебышева

Сдано в набор 15/II 1939 г.
Подписано к печати 3/II
1940 г. Тираж 5000 экз.
Формат бум. 72×105¹/₁₆ д. л.
А20230. Печ. л. 17,5. Уч.-
изд. л. 27,67. Печ. зн. в 1
печ. л. 57 024. «Искусство»
№ 83. Индекс 100.

Цена 16 р.
Переплет 2 р.

Отпечатано с матриц
1-й Образцовой типографии
Огиза РСФСР треста «По-
лиграфкинг». Москва, Вало-
вая, 28, в 17-й ф-ке нац.
книги Огиза РСФСР треста
«Полиграфкинг». Москва,
Шлюзовая наб., 10.