



ЛЕНИН-
ГРАД ●

1
9
2
4



1/2. 5/12/24

СОВРЕМЕННЫЙ

ЗАПАД

ЖУРНАЛ ЛИТЕРАТУРЫ, НАУКИ И ИСКУССТВА

КНИГА ПЕРВАЯ
(ПЯТАЯ)

«ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА»
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА — 1924 г. — ЛЕНИНГРАД



ЯКОБ ВАН ХОДДИС

* * *

У облак вид столового белья.
На небе безобразный чад угара.
От бога это тщательно тая,
Украдкой курят ангелы сигары.

Зван нынче дьявол в гости к серафимам.
Он ляжет с кем-нибудь из них вдвоем.
На семь небес разит табачным дымом,
И жарят жирных грешников живьем.

СОМНЕНИЕ

В виду того, что эти ночи — нить
Предпраздничных неведомых рассветов,
Ребячливо я не устану ныть
«Еще, еще», твоей любви отведав.

Уж город с моря волны всколыхнули,
И лучники небес шлют на земь стрелы.
Бледнеет лампа. В этом легком гуле —
Рассказ ночей о полднях обгорелых.

НЕБЕСНАЯ ЗМЕЯ

Жарки дни и ночи глухи.
В окнах тени, точно духи,
И порочны
Их движенья.
Налету
Пышут водкой
В темноту
Лица приведенных.

«К тверди ринемся туманной,
Обманув ее охрану.
Месяц скроется из виду,
Звезды не дадут в обиду.
Свет ли то или потемки?
Песнь, мольба или спор негромкий?
Во дворце ль мы, в хате ль тесной?
Тише, мы в стране чудесной».

Пропать войск идет походом,
Стройно в небе маршируя.
Тьма друзей от них по сводам
Убегает врассыпную.
Мысль чумает от вопросов.
Нынче их не разрешат.
Марш, рехнувшийся философ,
Под ушат!

АНГЕЛ СМЕРТИ

I

Процессией предводит барабан.
Вот и невеста на шелках портшеза.
Врываясь с храпом в розовый туман,
Кусают кони белые железо.

Их ангел смерти ждет в небесном зале,
Бедняжки этой яростный жених.
Клоки волос на лоб его ниспали,
Блестят глаза, и утро брежит в них.

Их широко таращит состраданье,
Отчаянье обводит ими зал.
В них — мука неиспытанная ране,
Виденье дней, которых он не знал.

II

Он из пещеры вышел, где пред этим
По нем, забывшись, нежный мальчик чах.
Он бабочкой ему являлся в снах
И открывался морем на рассвете.

И в Индию носил, где лихорадкой
И желтой бурей берег бухт изрыт,
И в храмах в бубны бьют, пляша в присядку
Вокруг печей, где девушка горит.

Она в слезах, ей кажут богомольцы
На идола, что в облаке простерт
И, черепа роняя с ног, как кольца,
Дарит лобзаньем черным за костер.

Средь шпаг, раздевшись, пьяные ватаги,
Кружась, пронзаясь, падают во прах.
Чуть вздрагивают павшие и шпаги,
И меркнет свет у мальчика в очах.

III

Оборотившись попугаем в клетке,
Он на постель к больному старцу влез,
Свища мотив забытой шансонетки,
Старинную отходную повес.

Тот так и обмер. Вспыхнув, гаснет сальный
Огонь в зрачках. Уста беззубой тени
Кривит усмешка, и — безмолвье спальни
Пронзает свист предсмертного хрипенья.

IV

Невеста робко зябнет в легком платье.
Безмолвен ангел. Ночь сквозит без сил.
Он с дрожью на пол пал перед кроватью,
Как будто луч любви его скосил.

Раскатом труб пространство хохотало.
Тогда-то, приоткнув край фаты,
Зажглась заря, невеста задрожала,
И эта слабость сблизила их рты.

Перевел с немецкого

Б. Пастернак.

Яков Ван Ходдис — один из выдающихся современных немецких поэтов. Как большинство из них, он находится под несомненным влиянием экспрессионизма. Эмоциональность содержания, подчеркнутая экспрессия образов, свободная, фрондирующая против старых канонов, литературная форма — все это роднит Ходдиса с представителями «модного» течения немецкой литературы.

Я. Ван-Ходдис уже не молод. Ему 40 лет. Он родился в Берлине, в 1884 году и последнее время живет в Тюрингии.

Наиболее значительным из его произведений является книга «Конец мира» (Weltende), вышедшая в 1918 году в из-ве «Aktion».

ПЬЕР АМП

ИСКАТЕЛИ ЗОЛОТА

(Окончание ¹)

* * *

Г. Зальцбах сказал г. Гейдриху:

— Если правительство пожелает продать Венскую Оперу, я ее покупаю. Старику Францу-Иосифу она стоила 4.000 крон ежедневно. Мне она даст десять тысяч. Зрелище — единственный вид торговли, где не существует плохих плательщиков. Здесь не только не приходится выжидать учинения платежа по истечении 90 дней, но получаешь деньги еще до отпуска товара, каковым в данном случае является представление.

— Вам следует, — ответил г. Гейдрих, — поторопиться пойти в Оперу, чтобы оценить ее, прежде чем приобрести. Ибо в скором времени она, быть может, будет стоить не больше, чем драгоценные камни. Из-за недостатка электричества спектакли прекращаются.

В тот же вечер — последний, когда отпущался свет, — г. Гейдрих взял ложу; граф Эрберн вошел в нее, держа в руках какой-то предмет, завернутый в тонкую белую бумагу, и спросил у г. Зальцбаха:

— Нашли ли вы свою золотую руду? Она, пожалуй, встречается еще реже, чем это.

Он вынул из шелковой бумаги зонтик, отделанный венецианскими кружевами, с резной ручкой из слоновой кости.

— Эту чудесную вещь, которой Мария Антуанетта укрывала от солнца свою красивую, обреченную на плаху, головку, отдают за пятьдесят тысяч крон. Бедная женщина! Бедная королева! Одна из самых трогательных фигур вашей истории. Этот предмет она держала в своих руках.

— Надеюсь, — сказал г. Зальцбах, — что она никогда ничего худшего не сделала. Но мне безразлично, принадлежала ли эта вещь

¹) См. «Совр. Запад» № 4.

королеве или какой-нибудь простой дуре. Докажите мне, что это дошло от Бианки Кастильской, и я не прибавлю ни одного су. Нет ли у вас чего-нибудь, относящегося к нашей эпохе? Заниматься торговлей не хуже еврея и историей лучше Фридриха Масона — слишком большое искусство.

Граф Эрберн, возмущенный таким пренебрежением к его учености, решил, в свою очередь, посмеяться над г. Зальцбахом:

— Вы предпочли бы, чтобы я вам предложил машины для обработки золотой руды. Не оставите ли вы на мою долю несколько основных паев?

— Да, — сказал г. Зальцбах. — Потому что вы мне понадобится, — он сказал это с такою серьезностью, что граф Эрберн, в надежде на хороший заработок, прекратил насмешки.

Г. Гейдрих указал на слабо освещенный зал, где все места были заняты. Ряды голов на галерее выросли бледными кругами на фоне высокой тени.

— Здесь больше народу, чем во времена империи. Взгляните, сколько зрителей стоит за сиденьями партера. Но ни одного шикарного туалета: ни камней, ни дорогих тканей. До войны зал сиял бриллиантами и обнаженными плечами. Сегодня в нем светятся только глаза красивых женщин. Императорскую ложу не украшают ни придворные мундиры, ни принцессы в диадемах. Она уставлена креслами ценою в тридцать крон каждое.

— Хорошее дело, — подтвердил г. Зальцбах: — вместо того, чтобы вызывать расходы, она приносит доход. Если бы вы всегда сводили свои счета так же удачно, вам не пришлось бы экономить электричество, что сильно мешает рассмотреть прелестную блондинку, уже дважды обернувшуюся в нашу сторону. Славная курочка.

— С красивыми зубами.

— Это ее собственные?

— Еще бы. Если они растут из десен, это дар божий. Если они у нее вставные, она за них заплатила.

Г. Гейдрих отозвался о ней более достойным образом:

— У нее остается лишь сияние ее красоты. Других сокровищ у нее уже нет.

— Она их продала, — сказал граф Эрберн, — или прячет. Если бы послушались меня, здесь можно было бы заработать много денег. Я знаком с графиней Койос. Она мне уже поручила продать прекрасный жемчуг и ятаган с рукоятью, украшенной рубинами; он был подарен Мюрату императором Наполеоном I, затем перешел в семейство генерала Дюфура, копия завещания которого имеется у графини Койос.

Он приблизился к краю ложи, чтобы отвесить графине глубокий и длительный поклон, на который она холодно ответила, и продолжала:

— Это совершенно достоверно. Оружие, собственноручно пожалованное вашим величайшим полководцем. Я не понимаю, как можете вы пренебрегать этими знаками вашей славы, в то время как итальянцы, едва вступив в Вену, забрали в Гофбурге все картины, имеющие отношение к их истории. Портреты во весь рост Марии Антуанетты и Людовика XIV все еще стоят в передней вашей репарационной комиссии.

Г. Зальцбах утешил этого историка:

— Я не хочу отговаривать вас от занятия коммерцией. У вас одно из тех прекрасных призваний, которые всегда следует поощрять, как однажды выразился барон Ротшильд во время прогулки по Франкфурту. Барон Поллак предупредил его: «Спрячь свой носовой платок, Ротшильд. Этот грязный жиденок, что идет за тобой по пятам, сейчас вытащит его». Ротшильд ответил: «Не надо мешать людям, обладающим такими прекрасными наклонностями. Все мы начинаем с очень малого».

Г. Кутанс отдыхал от ужасов госпиталя, разглядывая женщин:

— Мало роскоши, но у многих прелестная кожа. Сзади корсаж менее открыт, чем у парижанок, обнажающих вместо груди спину. Зад теперь более в моде, чем грудь. Среди этих красивых особ некоторые сложены весьма мило.

— Они тем более хороши, что ты их никогда не видал и вторично не увидишь. Незнакомки всегда очаровательны. Именно поэтому мы и влюбляемся во время путешествия. Красота привлекает нас в городе, где мы пользуемся досугом. Любители женщин не слишком ценят англичанок. Предметом самого сильного увлечения моей жизни была лэди, с которой я обедал за одним столом в отеле «Савой» в Лондоне 23 марта 1904 г. Я помню дату. Это важно. Я не рассмотрел в целом ее лица, скрытого от меня растениями, украшавшими залу. Качание пальмы позволяло мне видеть то лоб и глаза, то рот и подбородок. Я не видал ее носа. За этой шаловливой зеленью показывались рыже-золотистые волосы, голубые зрачки, розовая кожа, освещенная бриллиантами. Это было похоже на зарю в лесу. Я испытал головокружение и понял, что можно быть ослепленным женщиною, как солнцем. Но в тот день мне было очень скучно.

Г. Гейдрих одобрил этот энтузиазм:

— Это прекрасно — голова женщины.

— С внешней стороны, — заключил г. Зальцбах.

— Венские женщины, — сказал граф Эрберн, — среди самых красивых женщин мира одни вооружены прелестями многих рас: у них можно найти удлиненные глаза азиаток, молочную кожу германок, смуглую — турчанок, волосы золотистые и гладкие, черные и вьющиеся. Дочери Дуная превосходят дочерей Рейна своим разнообразием. Они не представляют собою, подобно немкам, цельного типа, классического сочетания голубого, розового и золотого цвета

с полными формами. Брюнетки Вены не поддаются столь легкому определению.

— Не сообщит ли он нам, — пробормотал г. Кутанс, — чего доброго, их адреса?

Мистер Олдридж стал восхвалять нравы Нового Света:

— Самые красивые женщины в мире — в Бостоне и в отеле «Континенталь», улица Кастильоне, где останавливаются американки. Я говорю только о порядочных. В Америке женщина господствует над мужчиной, но ее не уважают, если ее связь стала известной. Во Франции мужчина господствует над женщиной, но он смешон, если она его обманывает. Мы не понимаем, в чем бесчестие рогоносца. Стыдиться должен тот, кто совершает преступление.

Г. Зальцбах высказал свою мысль о женщинах:

— Дела — это любовница, возбуждающая страсть.

Г. Кутанс сочинил пословицу:

— В доме рогоносца не следует говорить о любви.

Граф Эрберн, улыбаясь и делая грациозные жесты, ибо он уже не держал в руках маленького свертка, говорил с жаром о женской красоте:

— Тот не вор, кто крадет, чтобы нарядить любимую женщину. Какой бы поступок ни совершил мужчина, движимый любовью, даже воровство, — он делает самое прекрасное, на что способен, с тех пор, как рай для него потерян. Богу следовало бы наказать людей не трудом, но неспособностью к любви. Это была бы более суровая кара. Но бог слишком добр; или, может быть, его одурачили первые слезы женщины. Если бы вместо слов: «в поте лица твоего будешь ты есть хлеб свой», он сказал: «ты будешь не способен на ласки, которым тебя научил сатана», человечество было бы обречено сожалеть не о потерянном рае, а о потерянной любви. Это было бы много ужаснее.

— Еще бы, — сказал г. Зальцбах. — Он заставил нас создавать фабрики, но не отнял возможности пользоваться публичными домами.

— Слепой Мильтон ошибся. Рай не потерян. Мы вынуждены трудиться, но у нас остается возможность делать это ради женщины.

— И наоборот, — сказал г. Кутанс.

Граф Эрберн не сразу понял весь смысл, заключенный в этих двух словах. Он умолк, чтобы дать договорить г. Кутансу, но последний считал, что он вполне выразил свою мысль. Граф продолжал:

— Война разрушила мое состояние. Я занимаюсь коммерцией, потому что понимаю еще, что такое любовь; в противном случае, я бы согласился, как прочие, носить грязное белье и питаться вареной капустой. Это проклятые люди. Я знаком с обладателями редких коллекций, не имеющими мужества лично заняться их распро-

дажей. Если бы им нужно было роскошно обставлять женщину, это придало бы им смелости.

— Царство небесное, — сказал г. Олдридж, — подобно купцу, ищущему красивых жемчужин.

Г. Кутанс прибавил:

— И мужчине, ищущему красивых женщин. Поскольку счастье заключается в возможности менять один вид опьянения на другой, мы были бы весьма несчастны, не будь у нас любви.

— И войны. В ней, как и в женщине, должно быть скрыто огромное очарование, если мужчина, уже столько раз ею обманутый и изнуренный, снова за нее берется.

— Скажите мне, кто изобрел войну, — взмолился г. Пшебыль, — и я задушу его.

Г. Гейдрих проявил больше мягкости:

— Женщины вносят в жизнь очарование и отвращение. Они достойны и коленопреклонения, и проклятия. Для них — вдохновляющих нас и одновременно превращающих нас в животных — создана поэзия, но для них же существует дубина; первые два инструмента, сооруженные мужчиной из жилы и дерева — кнут и арфа — соответствуют их разнообразию.

Мистер Олдридж указал на превосходные цветы на одном из корсажей.

— Бог велик в созданных им розах и жалостлив в своем человеколюбии. Он был милосерд, не лишив человека возможности полюбить труд, данный ему в наказание. Рай состоит в том, чтобы любить труд, которым ты занят.

Г. Зальцбах высмеял эту сентенцию:

— Разумный человек живет трудом глупца. Глупец — своим собственным.

Г. Кутанс также высказал свое убеждение:

— Усталость, порождаемая трудом, доказывает, что человек не создан для него.

Г. Пшебыль спросил:

— Что такое усталость?

Г. Гейдрих обратился за сочувствием к г. Кутансу:

— Любите ли вы музыку?

— Обожаю ее так же, как Зальцбах, рассчитывающий свою прислугу, когда она чихает в си, а не в си-бемоль. Я не в состоянии слышать без слез марш из «Фауста» и крик продавца зеленого гороха. Этот напев: «На буассо, на буассо!»¹ так же прекрасен, как и «Бессмертная тень наших предков».

Негодование партера обратилось против хохота, раздавшегося в ложе.

¹) Мера сыпучих тел — около 13 литров.

Французы умолкли. Заиграл оркестр. Толпа, сомкнувшаяся в сумраке залы, где внезапно погас свет, ревностно впитала в благоговейном молчании. Радость пения возникала на освещенной сцене. Ариадна предстала, лежа на скале; мощные и нежные, вибрировали голоса женщин. Медлительно, как бы возносимая музыкой, приподнялась Ариадна.

— Мария Иерица, — сказал г. Гейдрих.

Певица, великолепная, как легендарная царица, своею красотой увеличивала сияние звездной сцены в глубине черного зала. Царственно-величественная, она отбрасывала от себя последний отсвет этой слепительной роскоши: австрийского двора. От бывшего великолепия только и осталось, что эта блистательная блондинка, медленно простиравшая украшенные бриллиантами руки, посылая ими волны света. По волосам ее пробегало золотое пламя.

Г. Гейдрих осмелился еле слышно проронить еще несколько слов:

— Когда она их распускает, играя Эльзу в «Лоэнгрина», они касаются земли. Когда она поет, пять тысяч человек удерживают дыхание.

Богиня музыки, она была освящена поклонением толпы, замершей в сумраке, откуда не вырывалось ни единого вздоха. Все пламенно и жадно внимали ей.

Г. Кутанс, более склонный к удовольствию, доставляемому французам игривой речью, чем к радостям души, вызываемым музыкой, высоко ценил остроумных людей. Но эта немая толпа открывала ему то, что было за пределами слова. Веселая болтовня графа Эрберна, имевшая целью очаровать французов, казалась г. Кутансу жалкой, на ряду с молчанием г. Гейдриха, который сидел неподвижно, с закрытыми глазами, соединив руки и опершись на них лицом. Отбросив свой шутиливый тон, г. Кутанс покорно слушал и в глубине души был очарован. Тоска, порождаемая музыкой, учащала его дыхание, точно так же, как это было с ним, когда он испытывал тоску при виде нищеты. Его насмешливость была раздавлена благоговением толпы, и он во мраке понимал сущность света, горевшего в душе этих людей, — света, ослепительного для них, опускавших свои веки. Постигая, что такое экстаз, не путем размышлений о нем, но переживая его непосредственно, как прикосновение к роднику или как ожог, он подчинял свою волю какой-то власти, устранявшей из его души все злое. Находясь под влиянием таинственных духовных сил, пробужденных звуками, он был бы теперь неспособен повысить голос среди этой великой тишины. Сейчас, как и в госпитале, он чувствовал себя неспособным ни к ненависти, ни к мертвящему презрению. Образ, о котором он вспоминал так редко, что обычно он и не узнал бы его, возникал в нем: образ доброты.

Вся энергия г. Кутанса была побеждена какой-то любящей силой: ему оставалось только подчиниться усталости. Он был приятно

утомлен. Последний такт оркестра взволновал тишину, прозвучал и замер над молитвенно-настроенной толпой. Еще одно краткое мгновение, когда слышно было, как воздух выходит у всех из груди — и вспыхнула овация, разросшаяся в огромный шум, производимый руками и устами, хлопанием и криками. Сидевшие в партере ринулись к оркестру, вызывая певицу, которая выталкивала на сцену Рихарда Штрауса, застенчиво уступавшего смелым жестам золотоволосой женщины.

Она улыбалась этому неистовству. Топающая ногами толпа поклонялась в звонком храме своему раненому божеству: Удовольствию.

— Вот, — сказал г. Гейдрих, — что прекратится завтра, из-за недостатка света, и, быть может, скоро исчезнет совершенно, ибо Вена при смерти. Сможем ли мы содержать Оперу при нашей нищете? Полагаете ли вы, что это не было бы ущербом для Европы, для целого мира, если бы погас такой светоч культуры, как тот, что вы только что лицезрели.

Французские и английские газеты ставят нам в вину, что мы, несмотря на голод, остаемся городом забав. У нас имеется здесь Мулен-Руж, Табаран, венский Монмартр, все виды вывезенных из Парижа и когда-то модных увеселений. Но над этими зрелищами, рассчитанными на иностранных кутил, возвышается, как достояние человечества, венская Опера.

Последние рукоплескания раздавались над пришедшей в упадок столицей, на темных улицах которой не было ни одного трамвая. Электрическая энергия иссякла. Изредка лишь слышался звук подков тощих лошадей. Нищета города великим океаном тьмы окружала этот роскошный островок сиявшей огнями Оперы. Г. Кутанс, выйдя за пределы освещенного пространства, потерял в темноте своих спутников. Человек, прислонившийся к столбу, попросил милостыню. Свет вестибюля вырисовывал его на экране ночи. Во мраке позади него подымались призраки. Прямая противоположность Опере, где золотоволосая певица царила среди оваций, он являл собою образ живого человека, опустившегося до уровня истлевшего трупа. Ариадна, царственная и очаровательная в благородной атмосфере музыки, по сравнению с ним казалась существом высшего порядка. Они отличались друг от друга больше, чем день и ночь, сияние и мрак, уродство и красота, ибо они были Роскошью и Нищетой. Бледный мужчина со впалыми, обросшими жидкой растительностью щеками, держал на худых руках ребенка с позеленевшим лицом, уши и нос которого покраснели от злобных щипков ветра, весело расцветившего это страдание. Нищий, прижимая к груди изнуренного малыша, был в состоянии выдержать это ничтожное бремя, лишь крепко прислоняясь к столбу и прильнув к нему плашмя, подобно афише, наклеенной над ним и возвещавшей:

Ariadne auf Naxos

bei R. STRAUSS

Primadonna Frau Marie Jeritza.

Нищий наклонился к ребенку, который открыл рот, опустив углы губ; гримаса молчаливого рыдания. У него уже не было силы плакать. Он не желал утешаться шумным проявлением своего горя. В человеческом страдании он был по ту сторону слез. Кусок хлеба, который дети, играя, кидают лебедям на улыбающуюся поверхность бассейна, был бы для него раем. Суровость обоих лиц приняла размеры катаклизма. За этими двумя страшными лицами царствовал мрак и исполинская нищета. Их безмолвие было значительнее безмолвия толпы зрителей, удерживавших дыхание при последних нотах песни Ариадны.

Г. Зальцбах взял за руку г. Кутанса:

— Можно было подумать, что ты немного раскис, глядя на эту певицу. В театре было несколько мужчин хорошо одетых. Граф Эрберн прав. Венские закройщики—лучшие в мире. Лондонским—посчастливилось одевать спортсменов. На этом им легко составить себе хорошую репутацию. Здесь же закройщики делают элегантным даже пузатого.

Его манией было пробовать всех портных: он желал, чтобы они умерили его толщину, толщину человека, ведущего малоподвижный образ жизни. Граф Эрберн сообщил ему адрес своего портного и посоветовал ходить побольше пешком.

— Я недостаточно богат,—сказал г. Зальцбах,—или недостаточно беден, чтобы найти время для прогулок. Я осужден на автомобиль. Терять время могут лишь те, у кого очень большое состояние, или те, кто отказались от богатства. Человек свободен, либо имея много денег, либо ничего не имея. У меня есть деньги. Но меньше, чем у других. У меня нет времени ходить пешком.

Его парижские собратья называли его человеком солидным, имея в виду и его телосложение, и размеры его предприятий, а г. Кутанса называли полусолидным.

Ни массажами, ни искусственной испариной г. Зальцбах не мог на долгое время достичь удобы. Его жир таял только от забот денежного характера. Он худел одновременно со своим счетом в банке и толстел на ряду с ним. Денежные радости возбуждали в нем хороший аппетит.

Он взял под руку графа Эрберна:

— Вы только что сказали, что когда господин сильными пинками вышвырнул человека за врата земного рая, он был настолько добр, что оставил ему венок...

* * *

— Тебя считают сумасшедшим,—сказал г. Кутанс г. Зальцбаху—когда ты говоришь о золотой руде в Вене. Я начинаю тебя понимать

— И г. Фрейденберг тоже,—ответил г. Зальцбах.—Мы здесь в стране первых дипломатов в мире. Они стали слабее с 1914 года. Но государство имело у себя на службе таких же плохих дипломатов, как и наши, лишь потому, что хорошие остались в коммерции. Фрейденберг был достаточно ловок, чтобы утаить от меня свое богатство. Пойдем к нему объясняться.

— Г. коммерции советник,—сказал он ему,—я боюсь, нет ли ошибки в сообщенных вами цифрах заработной платы. Они слишком низки.

— Какую цель преследовали вы,—продолжал г. Зальцбах,—показывая, что вы нуждаетесь в деньгах больше, чем на самом деле? У вас есть счет в County Council в Лондоне; в Guaranty Trust в Нью-Йорке; в Banque d'Alsace et de Lorraine в Париже; в Banca di Sconto в Триесте; у вас есть фунты, доллары, франки и лиры. Почему же, вместо того, чтобы с гордостью указать на свое богатство, вы предпочли искусно уверить меня в своей бедности и сообщили мне слишком низкую расценку заработной платы на ваших фабриках?

Эта откровенность несколько не смутила г. Фрейденберга.

— Я dokonчу за вас вашу мысль. Вы желали захватить мое производство и, как вы выражаетесь по-французски, водить меня за нос. Приобрести предприятие вам казалось неосторожностью. Вы прекрасно видели, что больше смысла купить труд. Извлекая в течение двух лет прибыль из моих фабрик, вы нажили бы деньги, необходимые для их оплаты. Продолжая, при поддержке ваших капиталов, заведывать своими фабриками, я нес бы на себе весь труд, плоды которого поставили бы меня в зависимость от вас, а в результате договора товарищества, где ваша доля участника быстро превысила бы мою, я оказался бы вашим рабом.

По тому, как поклонился г. Зальцбах, было видно, с каким уважением он относится к этому проницательному человеку. Они обменялись любезными взглядами, каждый ожидая от другого неосторожного слова.

Г. Кутанс примирил их.

— Если люди так хорошо понимают друг друга, это значит, они созданы для совместной деятельности.

— С большим удовольствием,—промолвил г. Фрейденберг.

Но г. Зальцбах согласился не так скоро:

— Вы предвидели, что я буду соблазнен недостатком у вас капитала и низкими размерами вашей заработной платы и, уменьшая их, думали затянуть меня поглубже в дело. К чему вы стремились?

— К тому, чего мы с вами уже достигли. К совместной работе в наших взаимных интересах, а не друг против друга. Я отлично вижу направление вашей грядущей деятельности, если не все ее

детали. Осуществим это сообща. Захватим производство других. Я могу это сделать без вас, вы же без меня—не в состоянии. Мне легче разместить свои капиталы или достать, сколько мне не хватит, чем вам найти хороших компаньонов среди австрийских и чешских промышленников.

— Я счастлив,—сказал г. Зальцбах,—что встретил такого знающего человека. Покажите мне ваши договоры с рабочими, и мы подпишем с вами соглашение. Я основываю Трудовой и Товарный Банк; нашим капиталом будет фонд, подлежащий, в качестве сырого материала, обработке в странах низкой заработной платы: Австрии, Чехо-Словакии, Польше. Слабые размеры угольного транспорта, недостаток движущей силы, с одной стороны, и большое количество стачек, с другой, в целом мире в течение многих лет будут вызывать рост цен.

Мы останавливаем свой выбор на материалах, требующих много труда для обработки, и перебрасываем это сырье туда, где дешевле рабочая сила.

Люди бегут из Вены, говоря: это величайшая в мире нищета. Именно поэтому я являюсь сюда и хочу проделать здесь чудеса. Нищета—золото. Огромное количество рук здесь бездействует. Имея в своем распоряжении сырье, которым я могу занять 25.000 женщин по 40 крон в день, я сберегаю еженедельно 18 миллионов на разнице заработной платы по сравнению с Францией, где минимальная ставка — 12 франков за восьмичасовой рабочий день.

Они уже с большим доверием обменялись подробными сведениями и обещаниями, и распрощались.

Возвратиться в отель «Захер» — г. Зальцбах предпочел не на машине, а пешком; он привык, чтобы вокруг него расступались, ибо часто упирался кулаками в бедра и, широко расставляя локти, занимал место двух человек.

— Мы только что совершили,—сказал он,—достаточно удачный шаг в деле собственного обогащения, и потому можем позволить себе немного попотеть на получасовой прогулке.

Г. Кутанс хотел рассказать ему об ужасающей худобе, какую ему пришлось наблюдать. В течение часа он чувствовал необходимость сообщить г. Зальцбаху нечто важное, но не находил соответствующих выражений. В поисках нужных слов, как и во время спора между гг. Зальцбахом и Фрейденбергом, он сохранял молчание, ибо противоречие между коммерцией и человеколюбием, продолжавшее жить в нем, беспокоило его не меньше, чем успех их предприятия.

Г. Зальцбах торжествовал:

— Фрейденберг не был настолько глуп, чтобы счесть меня сумасшедшим. Эта страна имеет для продажи свою нищету. В нищете ее богатство. Мы эту нищету купим. Понимаешь ли ты теперь, что за золотая руда в Вене? Это — рабочие, столь же искусные, как

и парижские: сафьянщики, золотых и серебряных дел мастера. Останемся у лавок на Картнерштрассе. Магазины готового белья свидетельствуют о шике города. Я закажу себе сорочки здесь. Это будет почти даром. Людская нищета — золотая руда.

Г. Кутанс нашел, наконец, мысль, которая соответствовала его интересам и тому, что его волновало.

— Почему ты так стремишься нажить деньги на рабочем, а не на покупателе? Последний никогда не заплатит слишком дорого. Не обрезай капустных листьев, которыми питается венский бедняк.

— Я достаточно заработаю на нем,—сказал г. Зальцбах,—чтобы дать ему мяса.

Я не желаю губить наше дело, слишком сильно спекулируя на повышении продажных цен. Вот уже четыре года, как любой пачкун может заниматься коммерцией, ибо то, что было куплено сегодня, завтра будет продано дороже. Этот порядок изменится к несчастью тех, кто не сумеет взяться за дело глубже и найти производственную экономию. Начало крупных французских состояний заключается в низкой заработной плате. Какой бы ни заключил договор г. Фрейденберг со своими коллегами, он не помешает им получить прибыль. Они понизят, насколько сумеют, оплату рабочего. Не беспокойся о них.

— Я беспокоюсь не о них, а о рабочих.

— В таком случае,—сказал г. Зальцбах,—ты становишься социалистом... Что твое — мое и что мое — мое? Мое состояние было бы значительнее, если бы я был родом из семьи торговцев неграми, рабовладельцев, вместо того, чтобы начать свою деятельность скромным продавцом товаров и валюты.

Все хозяева в мире отыскивают рабочих там, где последние нуждаются и где их много. Я не изобретаю ничего преступного, действуя, как другие. Но я освобождаюсь от французского рабочего, стоящего слишком дорого...

Г. Кутанс — в делах человек черствый, но в данный момент взволнованный нищетою, он все еще слышал в себе спор торговли и человеколюбия. Он совмещал в своей душе и Христа, и торговца в храме. Он мог бы стать святым, не будь он владельцем коммерческого предприятия — 27, улица Лафайетт, Париж.

Г. Зальцбах видел все удовольствие лишь в могуществе, доставляемом богатством. Отказавшись от любви и от политики, он признавал только деньги.

Все его мысли были направлены на разницу двух сумм: покупной и продажной цены. В этом отношении он не допускал никаких отступлений. Даже сон не останавливал в его голове деловых расчетов. Его сновидения были полны арифметики. Он искал денег, как хищный зверь ищет мяса, но мощно овладевать ими было для

него скорее утехой, чем трудом. Таким образом он никогда не уставал. Он любил детей и, подобно им, не знал жалости. Не будучи ни обжорой, ни пьяницей, не обладая порочными наклонностями, он вел жизнь гораздо более добродетельную, нежели многие порядочные люди. Мало чувственный, несмотря на свое еврейское происхождение, он посещал женщин так же, как и садился за стол: по необходимости.

Весь отдавшись Барышу, отнюдь не Ненависти, он прощал все обиды, но ни единого долга. Величайшим преступником в его глазах был не убийца, а несостоятельный должник. Шейлок, требовавший в уплату долга фунт человеческого мяса, казался ему скорее тупоумным, чем страшным. Заставить людей платить кровью, не имеющей рыночной ценности, было с его точки зрения коммерческой глупостью. Он, Зальцбах, желал извлекать из людей не страдание, а богатство.

К должнику, находившемуся от него в полной зависимости, у него было нечто в роде уважения, какое питает охотник к зверю. Люди, которым он причинял материальный ущерб, были ему симпатичны. Для него все было товаром.

Он говаривал:

— Люди умеют обрабатывать землю, я же умею обрабатывать деньги.

Этот неумолимый человек страдал лишь одним пороком: баллагурством.

* * *

Г. Эрнст Попишиль привел с собой г. Пьетро Баби, представителя фирмы Капеллино и Тордо в Милане, приобретшего известность тем, что заработал в Вене в течение месяца после заключения перемирия тридцать миллионов на разных делах: направляя в Триест иголки по цене 1 крона 95 геллеров за тысячу, с тем, чтобы их перепродать а Рио-де-Жанейро в 25 — 50 раз дороже против покупной цены; немецкий коньяк, приобретенный по 8½ крон, перепродавая, под видом французского изделия, в 9 раз дороже против первоначальной цены.

Граф Эрберн предложил этому итальянцу с бритым лицом саблю Мюрата с рукоятью, украшенной рубинами. Пьетро Баби похвалил ее:

— Какая чудесная вещь. Я закупил бы вагоны таких сабель. Вы предлагаете взять ее на комиссию, или продаете мне по твердой цене? Я бы предпочел разделить между нами куртаж. Я жду ордера, прежде чем начать работать в этом направлении. *Passato il pericolo, gabbato il santo* ¹⁾.

— Мы объединены, — сказал г. Зальцбах, — благим начинанием; я хочу сказать — выгодным для каждого участника. Если я покупаю

¹⁾ Прошла опасность, наплевать на святого (итальянская поговорка).

саблю у графини Койос, я стараюсь приобрести предмет возможно дешевле, ибо эта дама, полагаю, не фабрикантка. С ней мне не придется больше сталкиваться. Напротив, компаньоны вынуждены встречаться часто. Если они друг другом недовольны, они устают от личных столкновений, и от этого страдает дело. Я хочу, чтобы вы все были довольны друг другом. Г. Эрнст Попишиль, г. Пшебыль, г. Гейдрих, г. Пьетро Баби, мистер Олдридж, вы вместе с г. Кутансом и мною образуете правление Трудового и Товарного Банка, председателем коего буду я, а уполномоченным администратором — Иоганн Фрейденберг.

Г. Баби сказал:

— *Che bella combinazione!* ¹⁾

И мистер Олдридж:

— Я готов взять на себя заботу о поддержании сношений между вами и фирмой Малькольм и К^о, доставляя вам сырье для переработки. Мы начнем с тканей и кожи. Условия, на которых мы будем распределять работу, могут увеличить разруху. Будем ли мы удерживать рабочую силу на том низком уровне, на каком она сейчас находится, или же, вызывая к жизни труд в целях извлечения из него прибыли, мы поставим себе целью поддерживать его? Желает ли мы поставить этот народ на ноги, или же извлекать выгоды из его умирания?

У г. Зальцбаха нервно дрогнула верхняя губа. По его лицу было видно, как он недоволен, что ему приходится терять больше времени, чем он считает необходимым. Он ответил с такой силой в голосе, какой за ним еще не знали. Все с удовлетворением увидели, что он способен на гнев, — с удовлетворением потому, что почувствовали себя сильнее, узнав, что и у него есть слабости.

— Мы не можем, — сказал он, — начинать наше дело с жалости. Мы должны добиться успеха, или окажемся глупцами, хуже того: плутами. Наше достоинство коммерсантов в том, чтобы заработать деньги. Каждый из нас в своей частной жизни может заниматься благотворительностью за счет прибылей, которые получит от нашего общества, но Трудовой и Товарный Банк не является филантропическим предприятием.

Г. Фрейденберг произнес свою вступительную речь уполномоченного администратора с большим спокойствием.

— Если Австрия погибнет, мы разоримся: вы — поместив в ней свои капиталы, я — оставив в ней свои. Мистер Олдридж прав, полагая, что предприятие, основывающееся на эксплуатации труда, должно поддерживать силы рабочих, ибо, истощая их, оно истощает себя, но г. Зальцбах справедливо указал, что оно не в праве осуществлять эту задачу за счет своих прибылей, ибо оно исчезло бы и, вместе с ним, те выгоды, какие могли бы из него извлечь рабочие.

¹⁾ Какая прекрасная комбинация!

Я использую все свое влияние, чтобы помочь мистеру Олдриджу подписать с австрийским правительством договор о снабжении продовольствием. Малькольм и К^о заключит их при посредстве нашего Банка.

Он разорвал кипу образчиков.

— Вот, примерно, какие здесь можно изготавливать изделия: детские костюмы, платья для девочек, рабочие брюки из бумажной ткани, по сто крон штука; это сегодня составляет 4 франка 50 сантимов; это меньше, чем во Франции стоят одни лишь пуговицы, нитки и шитье. Работницы, шившие это, получили по 3 су.

— Этот товар, — сказал г. Зальцбах, — черный хлеб текстильной промышленности.

Сожалея, что своим раздражением он дал повод г. Фрейденбергу проявить свои дипломатические способности, он попросил всех к столу.

Г. коммерции советник продолжал доказывать:

— Мы не так нищи, как это думает, на основании внешнего вида населения, мистер Олдридж. Почва у нас богатая. Ни одна железная руда в мире не имеет такого содержания металла, как в Штирии: 62%. Наши водопады, наши леса, оборудование нашей текстильной промышленности — крупные богатства. Вена, столица империи, хранит в себе старые организаторские таланты, которые не могут без подготовки возникнуть где-нибудь в ином месте.

Прага, обуреваемая желанием реванша, сосредоточивает в себе силу труда и верит, что она своим трудолюбием одержит над нами верх. Этого недостаточно. Вена сохранит социальные основы своего бытия — банки. В Праге будут лишь филиальные отделения. Прага не умеет очаровывать. Торговля и веселье идут рука об руку. Деловой человек ищет удовольствия. Веселящийся Париж стал наиболее коммерческим городом Франции.

Итальянец Баби проделывал какое-то странное движение правой рукой, как бы благословляя им мертвеца. Г. Пшебыль поставил на стол свой стакан, наполненный портвейном Франца-Иосифа I, и с силою произнес:

— Мы, люди Праги, работали на Австрию. Мы и пожнем теперь плоды. Столица будет там, где — труд.

При виде этого человека, бросившего есть и пить, чтобы утвердить нечто иное, чем свою личную выгоду, г. Зальцбах понял, какую ошибку допустил г. Фрейденберг, слишком горделиво провозвещая славу Вены, что вызвало со стороны г. Пшебыля еще более энергичный отпор:

— Австрия околела.

Среди косых взглядов и сердитого ворчанья, г. Кутанс посоветовал г. Зальцбаху:

— Плесни масла; слышишь, какой скрежет поднялся между чехом, венгром, итальянцем и австрийцами.

— Вена, — продолжал г. Фрейденберг, — подобно Парижу является центральным железнодорожным узлом. Она — столица, в силу своего географического положения. Столицы всегда основывались на мировых перекрестках. Вена расположена на тысячелетнем пути великих нашествий, паломничеств, римских почтовых сношений, торговли и караванов. Долина Дуная и штирийские Альпы, в смысле топографическом, возносят ее на царственную высоту. Отвести в сторону направление торговли не легче, чем течение большой реки. Вена останется столицей коммерческой и банковской. Ее нищета будет для всех окружающих ее стран столь же заразительна, как раньше заразительно было ее богатство. Мы можем друг друга ненавидеть, но нам суждено либо работать вместе, либо вместе погибнуть.

Мы не вполне ответственны за нашу теперешнюю нищету, ибо мы первые предложили мир. Если бы Франция вняла нам, это было бы лучше не только для нас, но и для всего человечества.

Г. Пшебыль, которому гнев придавал большую искренность, позволявшую ему говорить с бешенством, уже не стесняясь, скреб ногтями свое тело, обнаруживая в одно и то же время и болезнь своего характера, и болезнь своей кожи.

— Вы теперь живете, — сказал он г. Фрейденбергу, — мирским подаванием. На вас собирают в церквях. Американцы, голландцы посылают стуженное молоко вашим детям. Вы погибаете, ибо мы свободны и не желаем больше на вас работать.

Итальянец сделал еще раз крылатый жест правой рукою:

— Если нынешняя смертность будет продолжаться и впредь, то в течение пятнадцати лет вы превратитесь в город с пятьюдесятью тысячами жителей. Карфаген тоже был географическим местом цивилизации, и Вавилон, и ряд городов, от которых не осталось и камня.

Когда был подан десерт, г. Гейдрих высказал сожаление, что напрасно не пригласили Митци Вальбаум, Элли Гольдберг, Эльзу Соможи, которые так хорошо танцевали. Он вышел, чтобы позвонить им по телефону.

— Мы всегда будем иметь, — сказал г. Фрейденберг, — друзей, поскольку наша нищета покажется им выгодной. И, быть может, они нас спасут. Вавилон и Карфаген погибли не одни; с ними погибли вся вавилонская и карфагенская цивилизации. С Веной погибнет цивилизация дунайская.

— А сколько людей, — спросил г. Пшебыль, — думают таким же образом?

Г. Баби ответил:

— Дюжины три.

Г. Пшебыль прибавил:

— И четыре дюжины дураков.

Мистер Олдридж согласился с г. Фрейденбергом.

— Мы проживем без Вены,—сказал чех Пшебыль,—ибо она жила нами. Она падает, предоставленная самой себе. Нет никакой необходимости ненавидеть ее и бороться с ней. Нашего безразличия и нашей свободы достаточно, чтобы она оказалась выпотрошенной. У нее власть коммерческая и административная, у нас — труд. Венцы были музыкантами, парикмахерами, кучерами, лакеями в кафе. Будучи способны только к торговле, они шли в лавки, а не в мастерские. Мы занимались промышленностью. Главенство Вены достигалось женщинами и музыкой. Магьяры, поляки, чехи приезжали сюда повеселиться. Мы оставим Вене эту специальность. Мы предпочитаем иметь фабрики, а не бордели.

Этот человек, утверждая во всеуслышание превосходство своей страны, делал это с большей энергией, нежели когда спорил из-за денег, отстаивая свои личные интересы.

Г. Эрнст Попишль подсмеивался над ним, напевая испанскую песенку:

— Yo hé un amigo que le gusta la Manzanilla ¹⁾.

Мистер Олдридж вполголоса прорывал покаянный гимн Армии Спасения:

— We shall drink never more,
never more, never more,
We shall drink never more ²⁾...

затем острым голосом прибавил, уничтожая смысл предыдущего:
...Water ³⁾.

— Это мило,—сказал г. Гейдрих, повторив плаксивую и насмешливую песню.

Стесненный вниманием, какое вызывала к себе его ярость, чех, слишком взволнованный, чтобы сохранять молчание, тихо говорил итальянцу Баби:

— Вена — нищенка. Пусть же будет она прислугой, как все старые нищенки. Она всегда нас презирала и обкрадывала. Подушное обложение в Тироле составляло 1 крону 75 геллеров, а в Чехии — 16 крон. В течение веков она питалась нашим трудом. Но время мести настало. Наша пропаганда в польских и юго-славийских полках расшатала императорскую армию; затем чешские полки открыли для вас брешь и дали вам возможность захватить в беспорядке миллион четыреста тысяч человек. Наши рабочие на заводах Скода сообщали Франции сведения о производстве. Очередным лозунгом было: все против Габсбургов.

¹⁾ У меня есть друг, который любит Мансанилью (вино).

²⁾ Мы не будем пить никогда,
Больше никогда, никогда,
Мы не будем пить никогда.

³⁾ ...воду.

И перебили же австрийцы нашу молодежь!

Он сделал жест, — сначала, как будто колот штыком, затем — как будто хватал за горло:

— Но они не повергли нас в отчаянье. Всегда находились эмиссары, отправлявшиеся в Швейцарию, чтобы переговорить с нашим отцом Массариком.

Из Вены будет извлечено все, что можно из нее извлечь, и затем ее оставят околевать.

Чтобы ничто не мешало говорить о ненависти, чех перестал есть, но продолжал пить. Его глотка, сжимавшаяся от бешенства, отказывалась принимать пищу и поглощала только вино.

Пьетро Баби налил ему стакан и сказал вполголоса:

— Не следует желать им смерти,—ведь мы работаем вместе с ними.

Г. Зальцбах, держа в руках фартук из бумажной ткани, принесенный г. Фрейденбергом, нашел в этом предлог к смягчению разговора:

— Этот фартук пригодился бы в тот день, когда господь пожелал узнать, какая из религий внушает своим последователям больше мужества. Господь выстроил в ряд иудея, католика, протестанта и вызвал молнию, извержение Везувия и землетрясение. Католик добежал до Рима, протестант до Женевы, иудей не тронулся с места.

«Самуил», сказал господь, «ты самый храбрый. Ты не сделал ни одного шага по направлению к Иерусалиму. Мне нужно тебя вознаградить. Чего бы ты хотел?»

Самуил ответил:

«Переменить штаны, господи!»

Граф Эрберн сказал любезно:

— Очарование Будапешта сильнее прелести Праги. Мы, венгры, работаем столько же, сколько и чехи, наши музыканты не хуже венцев. Мы могли бы стоять во главе великого народа, ибо мы были союзниками Австрии в деле управления империей.

Для Вены лучше быть завоеванной, чем погибнуть. Наша армия сделает из Вены столицу Венгро-Австрии. Таким образом, город снова обретет свое историческое назначение, а мы, венгры, — заслуженное нами место, ибо мы народ мужественный. Мы возвратим себе Пресбург, Пошоны, мадьярский Страсбург, который достался чехам не в силу доблести их оружия, а в награду за их низкопоклонничество перед Францией и Англией.

Чех Пшебыль, беснуясь от чесотки и национализма, ерзал, как безумный, весь покраснев от желания разразиться наглыми словами, но г. Зальцбах опередил его:

— Венгры думают о войне. Граф Эрберн, вы говорите о ней так, как будто вы имели удовольствие принимать в ней участие.

— Гусарским капитаном, — сказал граф Эрберн. — Вначале была лошадь, потом явился кавалерийский офицер. Потом ничего не стало, ничего, ничего. Затем появились: корова, коза, свинья. Потом ничего не стало, ничего, ничего. Затем появился пехотный офицер.

— Благодарю вас за любезность, — ответил г. Кутанс, в свое время служивший в сорок третьем линейном.

И г. Зальцбах:

— Как капитан, вы, быть может, знаете, о чем вы говорите. Если чехи и венгры будут драться друг с другом из-за Пресбурга и Вены, наше дело сильно пострадает от этого. Лучше одерживать верх при помощи прелестей культуры, как говорит г. Фрейденберг. Какой из трех городов наиболее очарователен: Вена, Прага или Будапешт?

Он считал необходимым успокоить этот спор, начатый г. Фрейденбергом, теперь молча присутствовавшим при язвительном обмене мнений между представителями Венгрии, Чехии и Италии. Г. Кутанс, которому наскучили эти политические страсти, где уже не было ничего, что имело бы отношение к коммерции, сказал:

— Самые лучшие публичные дома на свете — в Будапеште.

Мистер Олдридж не согласился:

— Самые лучшие — в Париже.

Г. Пшебыль, на левой руке которого покоилась рука г. Пьетро Баби, удерживавшего его таким образом в сидячем положении, сказал не повышая тона:

— Мы обладаем моральной силой, какой у империи не было никогда. В течение трехсот лет она держала нас в зависимости исключительно путем материального господства. Мы никогда не любили Австрии, никогда не верили в нее. Только благодаря тому, что мы находились в ожидании восстания, мы под властью империи были народом, обладавшим сильной душой.

— Говоря по правде, — согласился граф Эрберн, — Чехия при Габсбургах была тюрьмой. Империя не выбирала из среды чехов своих сановников и высших должностных лиц. Привычка сгибать спину останется у вас надолго.

Рука г. Пьетро Баби, как бы ласкавшая левую руку г. Пшебыля, стиснула ее, — легкое сочувственное пожатие, достаточное, чтобы ать волю бешенству, клокотавшему в чехе. Он захохотал во всю глотку, обнаружив ряд крепких зубов с двумя черными пнями; его указательный палец, направленный на графа Эрберна, обозначал, что этот оскорбительный смех относился именно к нему.

Граф, привстав, громко сказал:

— Вы — причина гибели империи. Вы предали армию. За это преступление вы будете наказаны в день, когда мы сможем свободно распоряжаться своими силами. Вы дерзки лишь благодаря поддержке Англии и Франции. Без них, лицом к лицу с нами, вы падете ниц при первом взмахе нашей сабли.

Он сделал паузу, как будто собирался сказать ему нечто еще более торжественное; но в результате он просто назвал его свиньей!

Г. Пшебыль, в свою очередь, обозвал вонючкой этого мужчину, который распространял вокруг себя запах одеколона. Запустив в него стаканом, г. Пшебыль разбил еще два, когда нагнулся, чтобы схватить какой-нибудь предмет потяжелее. Мистер Олдридж пытался усадить буяна, так как г. Баби отошел от него, чтобы предоставить больше свободы его прискорбным жестам.

Скоро появился метр-д'отель, привыкший к музыке стекла, разбиваемого в этом роскошном помещении, но его важной фигуры во фраке было недостаточно для спасения посуды; этому больше помогло появление Митди Вальбаум и Элли Гольдберг, вошедших с розовыми от холода лицами под черными вуалетками.

Они приближались, как бы выступая против грубости мужчин, в страшном вооружении своей спокойной красоты. Алые луки их уст метали улыбки.

Мистер Олдридж приветствовал их:

— Ich küsse die Hand! ¹⁾

— Всего лишь руку? — сказал г. Кутанс. — Это невежливо. Вы пришли без промедления, несмотря на то, что вот уже три дня, как никто из нас не навестил вас. У вас характер лучше, чем у этих господ. А Эльза Соможи?

Г. Попишиль, с лицом турка, переменившего феску на европейскую шляпу, и с замашками интернационального грабителя, приветствовал их по-испански:

— A los piés de Usted. Heck? ²⁾

Говоря о вине или о женщинах, он пользовался наречием собственного изобретения и, обращаясь к ним, называл их то Nina, то Darling, то Cara mia, то Ma gosse. Он знал песни о хересе на языке андалузских цыган и о водке на итальянском:

*Tu sei un poco troppo piccola
per fare l'amore con me* ³⁾

и на пуританском английском — длиннейшие любовные истории, которые он начинал так:

— The best is not too good for me ⁴⁾,

ибо, как он объяснял впоследствии, этих услуг он требовал всегда от хозяйки. Он заключал:

— I am not fishing for compliments. Heck! ⁵⁾

¹⁾ Целую руку.

²⁾ К услугам вашей милости.

³⁾ Ты слишком мала, чтобы делить со мной любовь.

⁴⁾ Лучшая не слишком хороша для меня.

⁵⁾ Я не ищу комплиментов.

Граф Эрберн, держа левую руку на груди, в весьма учтивой позе, скрывавшей винное пятно на его пластроне, наклонился к Митци Вальбаум, голубые глаза которой улыбались при виде лакомств. Г. Зальцбах воздал должное г. Гейдриху:

— Вы во-время предусмотрели, что дамы окажутся полезными. Вам знаком дух народов бывшей империи.

Я не дрался уж со времен Бразилии, где в Игапе была фонда, содержащая дамами, из коих одна как-то вечером сидела у меня на коленях. Вдруг послышался конский топот; женщина узнала всадника по аллюру и сказала мне: «Берегись, приехал мужчина, влюбленный в меня».

На нем были сомбреро и шпоры гаучоса, и он хотел унижить меня, заставив пить из его стакана; мы разбили стакан и, попутно, немного — физиономию друг другу. Женщины весьма отважно вцепились в грубияна ногтями, выставили его за дверь и заперли решетку, затем стали ухаживать за мной, называя меня: «Chiquillo»¹⁾, ибо я был молод. Но это счастье длилось недолго. За решеткой блеснули черные глаза пришедшего в ярость мужчины и красное пламя шести выстрелов одна из женщин закричала: «La tengo, la pava!»²⁾ и кинулась туда с ножом. Другая дала мне в руки револьвер; но мужчина подозвал свою лошадь, как собаку. В тех краях лошадей не привязывают: они повинуются голосу хозяина.

На следующий день утром, когда я еще не вышел из дому и лежал на спине, из предосторожности лицом вверх, мне подали визитную карточку сеньора: Gonzales Chiquente y Mato.

Он вошел в черном сюртуке и шляпе, как будто собирался хоронить меня. Это был мой превосходный всадник, крупный собственник, пришедший извиниться в том, что накануне он был невежлив по отношению к иностранцу.

После этого дорожного рассказа г. Зальцбах снова начал свои грубые шутки:

— Скажите, что подумал бы еврей, съеденный свиньей?

Мужчины, умиротворенные улыбкой женщин, приводили в порядок галстуки, в которые были вколоты дорогие жемчужины.

* * *

Г. Гейдрих, весь уйдя в музыку, не оторвал рук от клавиатуры и лишь кивком головы попрощался с г. Кутансом и мистером Олдрижем, увозившими с собою г. Пшебыля.

Г. Кутанс заметил, что это весьма неудобно — жить в Шенбрунне:

— Я посоветую м-ше Эльзе Соможи поселиться в Вене.

— Свободных помещений, — сказал мистер Олдриж, — здесь мало.

¹⁾ Крошка.

²⁾ Наваха при мне.

Пойдемте, посмотрите квартиру, предоставленную мне бесплатно, поскольку меня считают защитой от революции.

Кучер, собиравший по зерну овес, просыпавшийся из гарнца его тощей лошади, предложил довести их. Они отказались, но подали милостыню двум бледным ребятишкам, расположившимся на извозничьей стоянке в расчете на жалость людей, достаточно богатых, чтобы ездить в наемной карете. Кучер стегнул кнутом маленьких счастливицев, стараясь попасть по их босым ногам, чтобы сделать больнее.

Он кричал, что они позорят стоянку и отбивают от нее клиентуру, он размахивал над жалобно молящими детьми рукою в отрепьях, но ею быстро завладел г. Пшебыль.

Мистер Олдриж поздравил его:

— You are a man¹⁾.

Затем освободил от г. Пшебыля жалкого истязателя голодных детей, заметив:

— В нем много ненависти, ибо он сильно нуждается.

Мистер Олдриж остановился перед одной из дверей на Шварценбергштрассе, где на его приглашение войти — за ним последовал только г. Кутанс. Чех покинул их раньше, желая остаться наедине со своим дурным настроением.

Между ножками венской мебели, изобиловавшей кривыми линиями и отсвечивавшей позолотой, и краями пушистых шерстяных ковров, ласкавших глаз нежными тонами, виднелся тонкой выделки паркет в черных и белых ромбах.

Г. Кутанс, усаживаясь в глубокое, обитое красной кожей, кресло, заявил, что тыл его обеспечен:

— Когда я нахожусь в кресле, я чувствую себя дураком; мне кажется, что я клиент. Не собираетесь ли вы продать мне что-нибудь? Эта роскошь стоит того, чтобы вас здесь поместили в качестве орудия, предназначенного для борьбы с революционным пожаром. Правительство ведь ничего не реквизирует в помещениях, занятых американцами?

— Эта квартира находится под охраной флага Соединенных Штатов.

Г. Кутанс, увидя на лице мистера Олдрижа гордость неприкосновенного гражданина, решил унижить его.

— Вы удивили меня, утверждая, будто самые приличные на всем свете дома терпимости находятся в Париже. Если бы меня спросили, какого рода скверные места вы посещаете, я скорее назвал бы храм, чем бордель.

— Все надо увидеть в жизни, — сказал мистер Олдриж. — Я посетил будапештские дома — славу Венгрии; женевские — позор Швейцарии; севильские, где нет ни огня, ни воды, но есть цветы на окнах

¹⁾ Вы — настоящий мужчина.

с железными решетками; лондонские, находящиеся под запретом английского закона, но посещаемые судьями в париках; нью-йоркские, расцвеченные в белую и черную краски негритянками и англо-саксонками. Но именно в Париже я испытал наибольшее волнение в одном из домов на улице Сэн-Лазар, куда я отправился с приятелем — студентом теологии, пожелавшим воочию увидеть грех, осужденный священным писанием. Две женщины вызвались дать нам эту иллюстрацию библии, но, оставшись наедине с нами, спросили:

«Ты очень настаиваешь, старина, на том, чтобы мы это проделали?»

Они рассказали нам свою жизнь. Они верили газетным статьям, но не доверяли словам посетителей, ибо мужчины, говорили они, надувают женщин. Рассказы путешественников, из Сан-Франциско, из Буэнос-Айреса или из Йокогамы, занимали их меньше, чем фельетон *Petit Parisien*. Они сообщили нам историю нефтяных колодезь, услышанную ими от какого-то пьяницы с толстыми кольцами, что побудило нас купить акции, на которых мы заработали по двадцати пяти тысяч франков каждый. Женщины сидели совершенно голые на кровати; мы — на стульях, сняв из вежливости только шляпы. В течение получаса, — времени, на которое обычно уединяются с женщиной в этих домах, — мы были лишь четырьмя человеческими существами, обменивавшимися друг с другом своими заботами и опытом.

Но когда мы уходили, женщины снова стали блудницами, со всеми свойственными им замашками:

«Ты вернешься, мой мальчик!.. Это было славно!»

Мой приятель возвратился, чтобы вручить им часть 25.000 франков, но этих женщин уже не было в доме на улице Сэн-Лазар, и хозяйка сказала:

«У нас есть две новенькие, — они еще лучше по этой части».

Я уважаю г. Пшебыля. Деньги, — не единственное, что занимает его. Он способен поступиться своими выгодами, чтобы удовлетворить свое чувство.

— Прежде чем судить о животном, — сказал г. Кутанс, — нужно посмотреть ему в зубы. Для человечества монета в сто су так же показательна, как для собаки челюсть. Стоимость человека можно определить, лишь затронув его денежный интерес. Какого рода заработок вы ищите? Предпочитаете ли вы быстрые биржевые операции или товары, требующие медленного производственного оборота?

— Я берусь, — ответил мистер Олдридж, — лишь за надежные дела и верю в бога. Доказательство бытия бога — в том, что я каждый раз, когда зарабатываю деньги, испытываю желание возблагодарить его. Я отдал бы все богатства земли за озарение-духа, полученное святым Иоанном.

Австрия — жертва идеи бога, дурно понятой двумя враждебными пророками: императором Вильгельмом II Гогенцоллерном и президен-

том Вудро Вильсоном. Вильгельм II, во главе своих солдат, на снаряжении которых значилось: «*Gott mit uns*», провозглашал спасение мира при посредстве немецкой армии. Президент Вильсон верит в спасение человека библией. Оба эти христиански-настроенные умы обошлись нам достаточно дорого: мы заплатили за них ужасною войною и ужасным миром. Я буддист.

Он вынул из кармана золотой амулет, изображавший бога, сидящего в лотосе.

Г. Кутанс сравнил этот keepsake с распятием из слоновой кости и красного дерева, висевшим на стене.

— Вы избрали себе бога, достойного большего обожания, нежели этот пригвожденный мертвец. Зад Будды покоится в неньюфаре. Положение более комфортабельное, чем у Иисуса Христа. Лучше быть высеченным цветами, чем увенчанным тернием.

— Не отчаиваться в людях богохульствующих, — сказал мистер Олдридж, — значит защищать царство божие.

Америка, в наши дни, — страна, где совершается больше, чем где бы то ни было, покушений на человеческую свободу. Она подавляет рабочее движение с таким нарушением закона, на какое не отважился бы ни один народ в Европе, потому что она самая догматическая и самая благочестивая страна во всем мире.

В наши дни непреклонная политика президента Вильсона плохо справляется со всем разнообразием, свойственным человечеству, но вильсоновская философия породила самую возвышенную идею, какая еще может заставить нас гордиться званием человека: Лигу Наций.

Какое величие замысла и какая скудость воплощения! Миллионы человеческих существ мечтали о всеобщем мире, и вот, что получается на деле: разрушение и смерть.

Если бы это соглашение народов было предложено католиком, могущество римского духовенства предписало бы его человечеству, как нечто обязательное, но это — идея протестантская, и за ее торжество придется еще долго бороться.

Мы, христиане — буддисты Соединенных Штатов, одна из 3.922 американских сект, верующих в бога, мы — вместе с Вильсоном и против папы.

Г. Кутанс все еще был одержим неискоренимым желанием поглумиться над этим мистиком:

— Не считаете ли вы, что Ленин более велик, чем Вильсон, ибо Ленин — осуществитель. Вильсон задумал, но не создал. Лига Наций — теория. Большеизм Ленина — воплощение идеи в практике.

— На долю президента Вудро Вильсона выпало больше мучений, чем на долю Ленина, ибо Вильсон умирает от того, что кровожадное человечество отвергло его мечты. Могущественная идея, кинутая им в мир, обратилась на него самого и сокрушила его рассудок.

Ленину, как более энергичному, не пришлось считаться с искусными спорщиками. Ему повезло: у него оказались смертельные враги, вместо вежливо возражающих противников. Спасенный расстоянием от европейской болтовни, он сделал свое дело. Вильсон же вступил в собеседование. Его осмеяли за любовь к тому, что кажется химерой: ко всемирному праву, которое смешно только своей неосуществимостью. Дайте ему жандармерию, и мы станем ему поклоняться. Лига Наций не имела в своем распоряжении, кроме апостола, еще и армии, позволившей Ленину воплотить в жизнь свою идею. Он захотел победы над человечеством, из чего явствует, что он величайший государственный человек нашего времени и равен, по крайней мере в прошлом, самым высоким догматикам: Кромвелю, Лютеру, Робеспьеру.

Русская революция велика не своей военной мощью, а тем, что она начинает узаконять обязательный труд две тысячи лет спустя после проповеди апостола Павла, и ее лозунг: «кто не работает, тот не ест» вытесняет, наконец, прежнее: «любите друг друга...»

Обязательный труд — неизбежный закон обществ будущего. Не так существенно знать, сколько имеется праздных членов в нынешнем обществе, как то, допускают ли они, как явление законное, наличность хотя бы одного из таких членов. Такие люди — деморализующий, остающийся безнаказанным, преступный пример тунеядства. Большевизм выступил против праздности так же, как христианство против ненависти. Это останется навеки.

Вы пьете шартрез? Вот этот — выделки монахов до изгнания их из Франции. На стекле изображены земной шар и крест. Собственник дома, в котором мы находимся, писал мне, разрешая пользоваться его погребом, что он предпочитает, чтобы я пил этот ликер из его прекрасного хрусталя, чем оставить его большевикам, которые будут напиваться прямо из бутылок.

Борьба с русской революцией, являющаяся, вероятно, одной из самых крупных ошибок французской дипломатии со времени отмены Нантского эдикта, может привести Австрию к счастливому воскресению, ибо русские помогут ей ослабить то, что Антанта усилила вокруг нее: Чехию, Польшу. Франция управляемая стариками, еще не понявшими сущности современного мира, вела в России, так же, как и в Австрии, политику политиков, а не экономистов. Французы вынуждены будут согласиться на мир с Россией, не упразднив в ней ничего из того, что хотели уничтожить. Они погубят только свое собственное влияние.

— Быть может не совсем, — сказал г. Кутанс, — благодаря Жаку Садулю, который вел себя в отношении русской революции самым выгодным образом для Франции. Скоро его поблагодарят за искусство, с каким он подошел к врагам, искусство, вызывающее ныне лишь осуждение. Никто, даже прилагая все старания, не может ока-

заться глупее наших уважаемых дипломатов, потерпевших в течение этой войны полную неудачу в России и на Балканах. Напав на себя позументы, они, без всякой пользы для нас, обошлись нам дешево со своими поездками. Отправившись, расшитые золотом, в Петроград, они вызвали там к себе только ненависть. Умственные калеки, с вывихом в мозгу, они не видели, какую честную позицию должна была занять Франция перед ликом неизбежных русских событий. Они полагали, что можно обойтись одним пренебрежением и что, повернувшись спиной к Ленину и Троцкому, они сведут их обоих на нет. Те, кого наши официальные представители не удовлетворяли своим обращением, не существовали, — и этим измеряется искусство наших дипломатов по отношению к тем, из кого они делали наших врагов.

Жак Садуль повторял в своих сообщениях: «необходимо вступить в сношения с большевиками» и неослабно боролся против этого легкомысленного презрения. Украшенные золотым шитьем посланники продолжали свою упрямую политику бряцания оружием, в то время как он, больше чем это требовалось от него по должности, несмотря на угрозы, на клевету, на Великую Глупость, направленные против него, делал мужественные попытки победить великолепную тупость какого-то Нуланса. Он был предвестником неизбежного события: регулярных сношений между французской республикой и русской революцией. За это ему дадут звание кавалера ордена Почетного Легиона.

Я говорю, как купец, желающий осуществить возможность закуп в любом месте земного шара, где только что-нибудь продается, и как владелец русских бумаг.

Кому будет на руку ненависть, которую мы возбуждаем против себя в России? Нашим коммерческим соперникам, ослепленным нашими дипломатическими ошибками. Когда мы пожелаем завязать там торговые сношения, нам укажут на несчетные могилы детей, убитых нашей блокадой. Фабричный сторож, к которому мы обратимся при входе, будет одним из тех солдат, которые сражались во Франции и которых, вместо отправки на родину при заключении перемирия, как они того домогались, умоляя или устраивая возмущения, мы задержали для прокладки путей в Африке под присмотром сенегальца.

Их жены, их дети ожидали их и говорили: «Будь они прокляты — французы, удерживающие их». И дети умерли от голода, потому что французы посылали снаряды вместо хлеба.

Купцы из Цюриха, из Токио и из Нью-Йорка, приезжая в Москву, подтвердят: мы не были в числе тех, кто, желая уничтожить большевизм, заполняли трупами ваши кладбища. Мы уже давно работали бы вместе с вами, если бы вам предоставили возможность заключить мир, в котором заинтересован весь свет.

Население в 170 миллионов жителей — клиентура, с которой нельзя не считаться. Останется ли она под властью нынешнего большевизма, изменит ли она свой политический режим, — все равно придется, после пушек, явиться в Россию, чтобы продавать и покупать. Мы не займем там первых мест, как на наших артиллерийских батареях. Кроме того, наши прядильни нуждаются в русском льне. Мы желали бы также получить нефть, лес и меха.

Этими гарантиями имеющихся у нас на руках долговых обязательств — завладеют англичане, японцы, американцы.

Жак Садуль спасет еще кое-какую возможность восстановить торговые сношения между Францией и Россией.

— Справедливо осужденный военным судом, ибо он был солдатом, — сказал мистер Олдридж, — он заслужит хвалебные отзывы Торговых Палат, когда они увидят всю нелепость желания скорее разрушить русское богатство, чем признать еретический социальный строй. Франции так же легко уничтожить большевизм, как юной американской девушке зачерпнуть Ниагару в свою чайную чашку.

Для политической экономии народов эта эпоха имеет то же значение, какое в свое время имела Реформация для религии. По отношению к старым правоверным учениям о собственности, Ленин является тем же, чем был Лютер для римского католицизма.

Из сознания человечества силою не вытравить следов, оставленных в нем русскою революцией. Костры священнослужителей и насилия со стороны церкви не спасли единства католической веры. Не удастся ни скорострельными орудиями, ни военной силой извлечь с корнем русскую экономическую ересь из старой религии собственности.

Волна, поднимавшаяся из глубин славянской души, омывает мир, изгибаясь и изменяя свои очертания в соответствии с природою местности и духом народа. Большевизм в России, спартакизм в Германии — эта волна, еще не галлизированная во Франции, повсюду оставляет неистребимые следы.

Никакими силами не выкопать рва достаточно глубокого, которого она не наполнила бы и не превысила, и не воздвигнуть плотины, которую она бы не преодолела. Армии, бессильные в борьбе против духа, тщетно пытаются окружить идею.

Мне ненавистна жестокость русских революционеров, но я понимаю ее с тех пор, как присутствовал в 1910 г., в качестве поставщика угольных реторт, на одном международном конгрессе фабрикантов светильного газа. Обсуждались способы прочистки стоков, выводящих отбросы, — прочистки в тех случаях, когда засорены все очистительные аппараты. Русские делегаты не проявляли никакого интереса к этой теме. Они находили ее бесполезной, ибо, говорили они: «Когда у нас засоряются стоки, мы спускаем туда мужика».

Человек, копающийся в липкой грязи, является ключом к пониманию убийств, сопутствовавших русской революции. После грязи — кровь. Народ пожинает плоды культуры или несет наказание за варварство — то и другое в зависимости от состояния, в котором находились люди тяжелого труда. Кто сам себе не преподавал заповеди в отношении к ближним: «не превращай человека в скота», не должен надеяться на исполнение другими заповеди: «не убий».

Ни у одной части цивилизованного человечества нет уверенности, что ей еще долго суждено будет прожить так, как она жила до сих пор. От Москвы до Каира, от Дублина до Бомбея, старое общество трещит по всем швам. Права и обязанности наших детей будут уже не те, что наши. Новые законы не вполне еще вписаны в скрижали откровения, но откровение уже произошло. Человечество знает, что его закон должен измениться. Вызвана ли эта вера внутренним озарением или доводами внешнего порядка, в настоящее время она — высшая духовная сила в мире: выше религии, выше патриотизма. Революция обладает могуществом нового бога. Но каковы на старом пути нищеты будут новые шаги человека в отношении большей справедливости и братства? Предпочтет ли он продолжать убивать или откажется от убийства? Что за свет у нас перед очами? Пламя ли костра, или ореол Христа? Народы должны будут нести последствия той грубости нравов, которую они сохранили в себе. Горе тем, кто прозябает в вечном невежестве и грязи. Характер революции предопределен воспитанием народа.

— Жак Садуль, — сказал г. Кутанс, — является на короткое время еретиком с точки зрения нашей политики, но он человек весьма полезный для нашей торговли, — он не первый француз, который устраивает наши дела помимо нас.

— Благородство вашей страны, — сказал м-р Олдридж, — в том, что пламя ее чести в ней никогда не угасает. Каковы бы ни были кратковременные нарушения справедливости, совершаемые каким-нибудь французским министром, подымается человек, верный подлинной французской традиции, и отдает за нее свою жизнь.

Но когда ваша страна, в результате кратковременного извращения своей природной сущности, становится преступницей по отношению к свободе, всегда находятся французы, сопротивляющиеся Франции. Вот почему она продолжает привлекать к себе сердца, будучи каждый раз спасена разумом своих сыновей — тех, кого она осудила, тех, кто поддерживает, вопреки ей самой, ее величие, кто во Франции временной является истинными сынами духовной Франции, как Арман Карель в Испании, как Жак Садуль в России.

Было уже очень поздно, когда мистер Олдридж проводил г. Кутанса до входной двери отеля.

Двое мужчин с худыми шеями, свободно торчавшими из ворота рубашки, прислонившись к двери, протягивали руку; ночные нищие,

профессора или чиновники, они выжидали темноты, чтобы осмелиться пролепетать о своей нужде. Один из них, в очках, прежде чем обратиться, снял шляпу. Г. Кутанс дал ему десять крон и услышал слова благодарности, сказанные слабым голосом, похожим на кваканье лягушки.

Расположившись у кафельной печки в своей комнате в отеле «Захер», гг. Зальцбах и Кутанс занимались чтением писем и телеграмм из Парижа.

— Какая уйма работы, — сказал г. Кутанс. — Я буду молод, когда умру.

И г. Зальцбах:

— Я буду стар, когда разбогатею.

После телеграмм и писем, он перешел к газетам:

— Пачкуны, — сказал он и стал читать статью, обведенную синей чертою г. Муараном, его уполномоченным в Париже:

«Богатство г. Зальцбаха.

Оно недавнего происхождения. Оно огромно. До войны г. Зальцбах не забыл бы пяти франков в жилетном кармане, ибо г. Зальцбаху нужно было подводить точный счет своим деньгам, чтобы заплатить за обед. Сегодня казна нашла бы в его богатстве восемьдесят миллионов припрятанной прибыли. Когда же возбудят преследование против этого грязного дельца? Быть может, он купил французскую юстицию, как и американское свиное сало, которого у него имеются несчетные запасы? Почему честный плательщик налогов несет расходы по содержанию жандармов и тюремной стражи, если они не обращают внимания на человека, как бы специально для них предназначенного? Как ключ входит в замочную скважину тюремной двери, так г. Зальцбах должен войти в камеру судебного следователя. На раненой груди воина красуется боевой орден; на воровских руках торговца должны красоваться цепи...»

Подписано: Тайльфесс.

— Пошли ему, — сказал г. Кутанс, — десять тысяч франков, которые он требует. Это немного по сравнению со взятым им на себя трудом. Заплати ему или привлеки его к ответственности. Твое осторожное молчание причиняет тебе такой же ущерб, как и ярость этого шантажиста.

— Деньгами я не раздавил бы этой вши, намеревающейся сосать мою кровь; напротив, это пробудило бы в ней неистовое желание требовать от меня подачек и в дальнейшем. Когда прекращаешь кормить паразитов, они приходят в большее бешенство, чем в том случае, если бы ты отказал им с первого раза. Когда этот писака увидит, что я решился вынести всё и не дать ему никакой наживы,

он замолчит. Преследование Тайльфесса судебным порядком дало бы его адвокату прекрасный повод облить меня грязью. Я притворяюсь мертвым. Вши не живут на трупах.

— Ты неправ. Бюджет по содержанию прессы, обслуживающей правительство, железнодорожные компании, банки, страховые общества, игорные дома в Монако, всякого рода анонимные предприятия и отдельных богачей — составляет огромную сумму. Производство общественного мнения так же могущественно, как и хлопчатобумажное, стальное или кожаное. Ты явно очень богат. Ты должен иметь к своим услугам аппарат шантажа, как есть у тебя аппарат страховой или счетоводный. Потеря общественного уважения уменьшит твою клиентуру.

Воспользуйся случаем завязать сношения вот с этой газетой, которая запрашивает тебя по поводу типографских машин:

«Г. Зальцбаху.

Посредничество. Импорт. Экспорт.

Париж.

Милостивый Государь,

Я узнал, что Вы открываете крупное торговое дело в Австрии, где, как говорят, имеется недорогое типографское оборудование. Был бы Вам весьма обязан, если бы Вы уступили мне возможно большее количество типографских машин на самых льготных условиях. Ротационная машина не является товаром, который должен обогащать его фабриканта или продавца. Она — орудие мысли, и всякая прибыль, повышающая цену этого орудия, должна рассматриваться, как покушение на прогресс человеческого разума...»

Вошел граф Эрберн. Г. Зальцбах был рад этому, ибо мысли прыгали у него в голове, как молодые щенята, и он предпочел отложить свою почту, чтобы позаняться с живым человеком. Граф положил на кровать продолговатый пакет.

— Я не желаю знать, — сказал г. Зальцбах, — что в нем: папская ли тиара или биде королевы. Вы мне помешали в деле учреждения административного совета моего «Трудового и Товарного Банка». Я не думал, что вы способны спорить из самолюбия.

Граф Эрберн указал на сверток:

— Я не разверну его и ничего не стану показывать тому, кто не желает смотреть. Венгрия не могла быть унижена в моем лице австрийцем и чехом...

Г. Зальцбах грубо прервал его:

— Как все, привыкшие находиться под чьей-либо властью, как дети, как рабы, лишь только вас оставишь одних, вы подымаете шум. Я не хочу лишаться г. Пшебыля. Никто из вас не способен трудиться, как он. Вы — торговец из хорошей семьи и с большими свя-

зями. Трудовой и Товарный Банк нуждается в общественном уважении и благожелательном отношении правительства. Эту именно область я и хотел вам доверить: общественное мнение. Вы умеете искусно разглагольствовать. Вам так же легко превознести наше предприятие, как и рассказать историю о часах Марии-Антуанетты или истолковать с точки зрения любовных приключений книгу Бытия. Но вы плохо приступили к своим обязанностям.

— Так как, — сказал граф Эрберн, — вы желаете сделать мне добро, вопреки мне; я так же поступлю и с вами: я открою этот пакет.

Он развернул белый шелк, скрывавший хрустальный бокал. Высокая ножка, в кабашонах алмазного гранения, в тех местах, где касались пальцы, сделав длинный изгиб, — соединялась с чашей в канелюрах — до того прозрачной, что можно было различить лишь ребра углов и разные украшения. На массе стекла, сливавшейся с дневным светом, тонкая позолота листы как будто держалась в воздухе без всякой поддержки.

Г. Зальцбах любовался этим чудом прозрачности.

— Богемский хрусталь, — промолвил граф Эрберн. — Чаша, из которой Ян Гус пил вино причастия перед Вячеславом Праздным. Маршалу де-Бассомпьеру не пришлось бы приучать себя пить свое бордо из сапога, вместо стакана, если бы бедняга был знаком со стеклянными изделиями Праги.

В комнату вошел человек, помешавший благородному антикварию назвать цену этой диковинке. Посетитель весьма низко наклонил голову с длинными прядями седых неопрятных волос и согнулся до такой степени, что видны были лишь череп и грязная шея.

Гг. Зальцбаху и Кутансу часто приходилось принимать продавцов, узнававших от швейцаров отеля о прибытии иностранцев; в передней стояло еще шесть человек, которых оставил за собою этот посетитель, вошедший не постучавшись. Г. Кутанс попросил уйти некоторых из них, возмущенных тем, что их очередь нарушена. Лакей громко назвал фамилию того, кто должен был войти первым:

— Оппенгеймер.

— Это рейнское вино? — спросил г. Кутанс.

— Нет, торговец обувью.

— Мы сейчас примем этого грубияна.

Торжественный и грязный субъект, почти касавшийся лбом колен г. Зальцбаха, медленно выпрямился и, подняв высоко голову, с силою дернул себя за бороду, как звонарь за веревку колокола.

— Прекрасный сюжет для стенных часов, — сказал г. Кутанс. — С такой головой, как у него, можно предаваться любовным утехам лишь в последний день масленицы.

Посетитель представился:

— Доктор Нейяр. Господа!.. Я с великою радостью узнал из коммерческих газет о вашем прибытии в Вену и считаю своим долгом

предложить вам наиболее верное средство для снабжения Австрии съестными припасами и устранения голода.

Я автор каталога Венского зоологического музея, где собраны все виды известных нам животных, начиная с *pulex'a*-блохи и кончая самыми крупными допотопными. Мы обладаем восстановленным, лучше чем где бы то ни было в мире, скелетом диплодока. Двух диплодоков в день было бы достаточно, чтобы накормить мясом все население Вены. Взрослое животное имеет в длину 43 метра, считая от начала морды и до конца хвоста. Но разведение диплодоков в виде домашних животных невозможно, хотя не вполне установлено, что эта порода исчезла бесследно. Сообщают о появлении на берегах верхнего Нила животного, которое способно раздавить своею поступью целую деревню и которое, судя по собранным сведениям, должно быть признано диплодоком. Английская экспедиция уже отправилась по следам этого интересного чудовища. Было бы жалко, если бы все происшествие оказалось мифом и могло бы послужить лишь великолепной темой для романа Герберта Уэллса: «Зверь хаоса».

Г. Зальцбах не слушал. Он туго подавался какому бы то ни было воздействию, обладая способностью оставаться безразличным к шуму и движению, производимым окружающими.

— Итак, было бы безрассудно, — продолжал доктор Нейяр, — надеяться на снабжение Вены свежим мясом путем разведения допотопных животных. Но и она, и вся центральная Европа могут быть спасены благодаря бесхвостым гадам, размножающимся с большей быстротой и легкостью.

Сгорая желанием принести благо человечеству и ежедневно изобретая все более точные способы воплотить это желание в жизнь я достиг головокружительных высот человеческого разума; Ницше говорит «на ледниках разума», я же произвел свои исчисления над поверхностью болот, над сырой почвою, над топкими местностями в Австрии, Венгрии, Чехо-Словакии, Юго-Славии, от Дуная до Эльбы.

Он развернул какие-то карты с быстротою, свидетельствующей о том, что его пальцы привыкли обращаться с бумагой.

Граф Эрберн поспешно, но не без тщательности, завертывал гусситскую чашу в ее белый шелковый саван; граф как будто опасался соприкосновения своей богемской диковинки с этим говоруном.

Г. Кутанс, до того времени издававший, закусывая губы, лишь насмешливые звуки, разразился бешеным хохотом; это заставило профессора обернуться; дернув себя за бороду, как будто он рассчитывал вызвать трезвон, он снова представился:

— Доктор Нейяр. Я продолжаю.

На этих пространствах, окрашенных зеленым цветом, приходится по две лягушки на квадратный метр, что составляет два миллиарда особей — количество, недостаточное для нас одних, австрийцев, ибо взрослому человеку, чтобы прокормиться, нужно не меньше

десяти лягушек. Но самка этой амфибии ежегодно сносит свыше тысячи яиц. Спасти яйца двух поколений лягушек — значит спасти центральную Европу. Вот доклад, заключающий в себе непогрешимые доводы.

В вопросе о качестве этой пищи сходятся Педакий Диоскорид и Брилья-Саварэн, греческая медицина и французское поваренное искусство. В равной мере и античная комедия — в лице Аристофана. У Антонина Карема и у Урбана Дюбуа вы найдете способ приготовления лягушек, жареных в виде оладий или взбитых под белым соусом, с прибавлением яиц и рубленой петрушки. Почему аисты вызывают у нас симпатию? Потому что они питаются лягушками. Таким путем и мы, люди, станем симпатичны друг другу и не будем вести между собою войну. То, чего Христос не достиг крестом, мне удастся с помощью бесхвостых гадюк. Великая ошибка Иисуса в том, что достойная уважения деятельность его протекала в местностях возвышенных и лишенных воды: нагорная проповедь, смерть на Голгофе. Я осуществляю свой замысел лучше, чем он, так как я — придерживаюсь болота. Я изучил лягушку с точки зрения зоологической, физиологической, психологической и моральной, в ее отношениях с человеческим родом и в ее общем влиянии на цивилизацию. Господа, я надеюсь, что в награду за свои труды, в один прекрасный день я буду встречен в Гарварде студентами, которые почтут меня приветственным криком их университета:

«Брекекекес-коакс-коакс».

Г. Кутанс припомнил, что он уже слышал этот звук, когда ночной нищий таким же кваканьем благодарил его за милостыню. Помешанный вызывал перед взором г. Кутанса все картины венской нищеты: лачуги XVI округа и скелетообразных детей в Детской клинике.

Доктор Нейяр, развязав сверток, вынул оттуда деревянную лягушку, величиной с курицу, и, чтобы поставить ее на стол, отодвинул поднос с остатками завтрака г. Зальцбаха. Указывая пальцем на свое животное, он хотел было продолжать речь, но его палец стал медленно вращаться подобно часовой стрелке, и сумасшедший широко раскрыл глаза и рот. Затем нагнулся и, касаясь ногтем куска хлеба, оставшегося на краю блюда, спросил:

— Можно мне это взять?

Еще не утратив, несмотря на безумие, следов хорошего воспитания, он взял хлеб, лишь получив разрешение, и вылизал также несколько капель шоколада, оставшихся на дне чашки.

— Среди нищеты Вены, — сказал он, — счастливы только отели. Иностранцы получают в отелях шоколад, хлеб и сосиски. Жена моя страдает опухолями лимфатических желез из-за недостатка в ее костях фосфорнокислых солей.

Несчастный, сам кожа да кости, подобрал крошку и прибавил:

— И я тоже. Простите, что говорю об этом. Но, кроме того, я испытываю еще умственный голод. Мы отлучены от мысли других народов так же, как и от их пищи, мы не в состоянии приобретать ни книг, ни муки. Бедность превращает наше знание в невежество и нашу жизнь в смерть. Мы погибли и в смысле физическом, и в смысле духовном. Я был очень счастлив, когда нашел на Северном вокзале английскую газету, среди мусора, выметенного из тех роскошных вагонов, в которых вы, господа, приезжаете в Вену.

Г. Кутанс поручил его лакею:

— Подать завтрак г. доктору Нейяру.

Слуга, с неприятно худым лицом, послушно, но отнюдь не благожелательно, пошел впереди помешанного, только что забравшего у него с подноса десерт.

В комнату входил мистер Олдридж:

— Я опоздал на десять минут.

— В Париже устраиваются, — сказал г. Зальцбах, — великолепные дела. Если сегодня мне не удастся сговориться с вами по поводу совместного сотрудничества в моем Трудовом и Товарном Банке, я основываю его без вашего участия. Я уж и так потерял много времени. Что предлагал этот торговец? Венский музей?

Мистер Олдридж сообщил ему, что г. Пьетро Баби, г. Пшебыль, гг. Гейдрих и Фрейденберг ожидают в охотничьем зале.

— Что они, все еще дерутся? — спросил г. Зальцбах, выходя первым. По дороге его задержали продавцы со своими предложениями. Прислонившись спиной к стене коридора, они преграждали путь, протягивая образцы.

— Галстуки, бумажные и из искусственного шелка; парижский товар.

— Сундуки, чемоданы, ручные саквояжи.

— Не купите ли вы, сударь, железные цепи, вместе с партией котлов и электрических двигателей?

Какой-то русский протягивал свою визитную карточку, набранную кириллицей.

Г. Зальцбах прошел, не обращая внимания, мимо этих голодных людей, а г. Кутанс грубо обратился к ним:

— Вы только и в состоянии, что показывать образцы да зазывать. Вы предлагаете дела, о которых знаете лишь понаслышке. Это — Luft, вздор! Вы способны предложить мне медвежье сало, принадлежности для котильона и машину для лущения фасоли. Не торгует ли кто-нибудь из вас запахом жженой армянской бумаги?

Долговязый и бледный молодой человек быстро поднес памятную книжку и карандаш к своему длинному, с покрасневшим кончиком, носу:

— К вашим услугам, сударь. Сколько прикажете записать?

Любезно хлопнув его по плечу, г. Кутанс заставил беднягу коснуться бумаги лбом и согнуть колени:

— Вы лучше всех. Вы уже предлагали мне пароход, газетную бумагу, три тысячи спален и рабочую одежду: рясы и фартуки.

— Сударь, — сказал молодой человек, — мне известны все товары, какие только есть в Австрии. Я служу в канцелярии министерства финансов по выдаче разрешений на вывоз. Каждый фабрикант желает вывозить, чтобы иметь деньги в иностранной валюте. Я буду давать разрешения на вывоз лишь тех товаров, которые будут куплены вами.

— В самом конце вы делаете наиболее интересное предложение. Легкое примирение чиновников с их совестью — товар, от которого я никогда не отказываюсь. Оставьте мне свой адрес.

— Отто Зингер. 2, Магдалененштрассе. Ничего не поделаешь, надо жить.

— Это притязание, с которым трудно расстаться.

Г. Зальцбах спросил, входя в охотничий зал.

— Ну как, покончили вы со своими спорами?

Указывая на кипу бумаг, извлеченную им из сафьянного, с никелевым замком, портфеля, г. Фрейденберг ответил:

— У меня есть материал, который способен примирить нас всех.

— Ессо! — сказал итальянец.

Г. Кутанс:

— Слово за тобой.

И мистер Олдридж:

— I see ¹⁾.

Затем, испугавшись при виде оживившегося г. Пшебыля, он изложил свою философию народов:

Старая жажда возмездия за прежнее угнетение расстраиивает торговлю Ирландии, Эльзаса, Богемии, Юго-Славии. Последняя война на короткое время придала им силы. Народы отыскивали все свои старые поводы к распрям. Но коммерция должна исправить это варварство политики.

Г. Зальцбах приподнялся с места:

— Мы, евреи, племя более всех ненавидимое, если бы мы стремились отомстить за пережитое угнетение, нам следовало бы ненавидеть весь мир и уничтожить его.

Самые преследования сделали нас связующим звеном между теми, кто на нас охотился. Проклятые, гонимые от одного народа к другому, мы облагодетельствовали все человечество, ознакомляя одну нацию с другой, принося с собой в крови своих ран и гное своих язв золото торговли. Еретики и купцы, мы перешли через все границы. Благодаря нам Деньги и Идея совершили свой оборот вокруг

¹⁾ Буквально «я вижу» — восклицание в разговоре, означающее «понимаю», «хорошо», «ладно».

земного шара. Эта сила в наши дни является спасением для народов, способных поставить власть труда выше власти ненависти.

Подадим же пример людей, которые, для достижения успеха, расстаются с племенной ненавистью и отказываются разрушать свою энергию верою в жалость. Мы должны стремиться лишь к одному: к торжеству Трудового и Товарного Банка, «Goods & Work», философия которого выше философии версальского договора. Мы, коммерсанты, будем действовать лучше правительств: мистер Олдридж — в деле снабжения американскими съестными припасами, что примирит его склонность к благотворительности с его материальными выгодами; г. Фрейденберг — в области текстильной промышленности; г. Гейдрих — в конфексионном деле; г. Пшебыль — в химическом и бумажном производстве. Я желаю работать лишь с людьми, стремящимися крупно разбогатеть. Так понимаю я героизм и святость.

Довольные достигнутым соглашением, ибо, отдавши дань шовинизму, они стали опасаться, как бы не упустить хорошего случая заработать деньги, все подчинились предложению г. Зальцбаха с таким спокойствием, как будто были людьми одной страны и одного племени — Барыша.

— Позавтракаем, — сказал г. Зальцбах. — Граф Эрберн, вы будете ведать обработкою общественного мнения и закупкою предметов искусства. Вы вызовете в прессе ряд хвалебных статей о нашем предприятии — не путем шутливых выдумок, а при помощи справедливых доводов коммерческого характера. В нашем распоряжении будут внушительные капиталы. Дело г. Фрейденберга — использовать их при помощи договоров.

— Вот они, — сказал г. Фрейденберг. — С нами заодно крупная фирма Поллачек, у которой во Франции секвестровано значительное ткацкое производство и которая предоставит нашему объединению свои австрийские фабрики, если ей вернуть долю участия в ее французской фабрике, чего вам легко добиться; мы имеем еще в качестве контрагентов — Блума, Шварца, Фабиана; производства хлопчато-бумажное, льняное и фабричных машин; Мейнля — кожевенное; Иоганна Гофера — изделия из богемского стекла.

— Я, — сказал г. Пшебыль, — могу свести вас с фирмой Сыринк.

Г. Фрейденберг поклонился и сказал:

— Благодарим вас.

Г. Зальцбах видел, как в чехе снова подымается неудовольствие против австрийца, слишком торопившегося завязать сношения с такою значительною пражскою фирмой и заручиться кредитом Zivnostenska Banca.

— У нас есть, — возвестил еще г. Фрейденберг, — Capellino & Tordo, Milano.

— Я снесусь со своей фирмой, — сказал г. Баби.

Г. Фрейденберг передал ему бумаги:

— Вам это будет легче после того, как вы познакомитесь с перепиской.

Г. Зальцбах увидел, что письма помечены были днем его первой беседы с г. Фрейденбергом.

— Здорово, — сказал он. — Но вы могли бы не заставлять меня тратить столько слов.

Он понимал бесполезность только что произнесенной им длинной речи, ибо г. Фрейденберг уже превратил национальную неприязнь своих оппонентов во взаимную зависть товарищей.

«Он разъярил их, — думал г. Зальцбах, — чтобы самому избавиться от их раздражения. Но успех дела был у него в кармане».

Г. Зальцбах встал:

— Вот, мы все пришли к соглашению, и, надеюсь, сегодня уже все довольны тем, что выбрали, в качестве уполномоченного администратора, г. Иоганна Фрейденберга, только что представившего нам доказательство восхитительного понимания своих собственных и наших интересов. Прошу вас поднять бокалы, чтобы утвердить мой выбор, остановившийся на нем.

Все, стоя, чокнулись хрустальными бокалами, игравшими золотом токайского.

Г. Зальцбах, прочитав договоры, вручил каждому из компаньонов соответствующий его специальности. Спокойные и важные, эти люди, алкавшие богатства, исчисляли по ним свои барыши.

Вошел ребенок. Будь это до войны, в отель «Захер» не впустили бы существа, столь убогого на вид. Но теперь нищета забрызгивала своею грязью даже тщательно оберегаемую роскошь первого округа. Отели не могли предохранить себя от комиссионеров, от посыльных торговых фирм, от продавцов газет, вышедших из среды народа, страдаемого голодом.

Одежда ребенка, хотя и бедная на вид, не представляла из себя лохмотьев, как у нищих-оборванцев на площади Оперы, что позволяло ему заниматься разноской писем по первоклассным отелям. При виде пышных яств на столе, куда он положил письмо, глаза его расширились, и он не трогался с места, как бы пораженный сказочным видением. Такое изобилие еды было для него чем-то чудовищно-умопомрачительным, это было выше всего, что могло представить ему воображение.

Никто из тех, кто отстранял эти роскошные яства, чтобы освободить на столе место, нужное для деловых бумаг, не обращал внимания на галлюцинацию исхудалого ребенка.

Они были заняты установлением цифр заработной платы и переводами их: счет процентов с капитала, счет обработки материала путем человеческих рук.

Побежденный этим огромным безразличием, ребенок попытался к дверям, отступая по направлению к нищете народа, в расчете на которую исчислялись здесь эти богатства.

Глаза ребенка загорались иным огнем. Он больше уж не смотрел с алчностью на еду, а с огромной ненавистью — на сидевших за столом мужчин. В нем, подумертвом от голода, зарождалось желание убить этих сытых людей, бесчувственных к его нужде. Содрогаюсь от ярости всем своим немощным телом, он готов был сделать прыжок: к тарелкам, чтобы поглотить еду, или к мужчинам — чтобы нанести им удар. Но ребенок ушел, побежденный, возвращаясь к Смерти.

Г. Кутанс читал г. Гейдриху милую записку Эльзы Соможи, спрашивавшей, когда можно будет приехать ей с подругами.

— Пошлем, — сказал г. Кутанс, — за ними машину. Мы сегодня славно поработали.

Г. Зальцбах, гордый тем, что показал, какое участие принимает Коммерция в спасении мира, любил утеху этих трудолюбивых людей.

Им не хватало только Милосердия.

Перевел с французского

Бенедикт Лившиц

ЛУИДЖИ ПИРАНДЕЛЛО

ШЕСТЬ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ В ПОИСКАХ АВТОРА

НЕНАПИСАННАЯ КОМЕДИЯ

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА НЕНАПИСАННОЙ КОМЕДИИ:

Отец — Мать — Падчерица — Сын — Подросток — Девочка — (двое последних без речей. Впоследствии появляется магически вызванная) Мадам Паче.

СОТРУДНИКИ ТЕАТРАЛЬНОЙ ТРУППЫ:

Режиссер — Первая Актриса — Первый Актер — Ingénue — Второй Любовник — Другие Актеры и Актрисы — Бутафор — Суфлер — Монтер — Секретарь Режиссера — Сторож — Рабочие на сцене.

Действие происходит днем на сцене одного драматического театра.

В комедии нет деления на действия и сцены. В первый раз действие прерывается без спуска занавеса, когда Режиссер с главою Действующих Лиц удаляются для обсуждения постановки и хода действия, и Актеры постепенно расходятся со сцены; во второй раз — когда монтер по недоразумению внезапно спускает занавес.

Зрители, входя в театральный зал, видят поднятый занавес и сцену в таком виде, как она бывает днем: без кулис и без обстановки, пустою и почти темною, так что с самого начала получают впечатление неприготовленного спектакля.

Будка Суфлера стоит в стороне, рядом с его местом.

С другой стороны на переднем плане небольшой стол и кресло, обращенное спинкой к публике — для Режиссера.

Другие два стола, один побольше, другой поменьше, и несколько стульев вокруг них стоят, как обыкновенно на репетициях.

В двери на сцену входят Актеры труппы, мужчины и женщины: один, потом другой, потом двое вместе, как придется, — их восемь или девять, сколько предположительно должны принять участие в репетиции комедии Пиранделло «Игра Ролей», стоящей на репертуаре. Некоторые, войдя на сцену, направляются затем в свои уборные, другие, в том числе Суфлер, со свернутою в трубку рукописью пьесы под мышкой, остаются на сцене в ожидании Режиссера, готовые начать репетицию, и, сидя или стоя, перебрасываются отдельными словами и фразами: кто закуривает напиросу, кто пробегает газету, кто повторяет роль.

Последним входит Режиссер и подходит к приготовленному для него столу. Секретарь подает ему почту: несколько газет, рукопись пьесы под бандеролью, письмо, которое он вскрывает и бегло просматривает. Суфлер между тем садится на свое место, зажигает около себя лампочку и раскладывает перед собой рукопись пьесы.

Режиссер (бросая письмо на стол). Тут ничего не видно. (Оглядывается на помощника Режиссера). Распорядитесь, пожалуйста, чтобы зажгли и спустили софит.

Бутафор (вставая). Сию минуту, синьор. (Идет отдать приказание). (Немного спустя, когда уже началась репетиция, опускается зажженный софит).

Режиссер (хлопая в ладоши). Ну, прошу начинать! (Суфлеру) Второе действие «Игры Ролей». (Садится в кресло).

(Актеры и Актрисы очищают передний план сцены и усаживаются по обеим ее сторонам, кроме трех, начинающих репетицию).

Суфлер (читает по рукописи). «В доме Леоне Гала. Столовая и кабинет для занятий — странная комната».

Режиссер (Бутафору) Поставим красную столовую.

Бутафор (отмечает на листе бумаги). Красную. Хорошо.

Суфлер (продолжает читать). «Накрытый обеденный стол и письменный стол с книгами и бумагами. Шкапы с книгами и буфеты со стеклянными дверцами, в них богатые столовые приборы и прочее для убранства стола. В средней стене дверь в спальню Леоне, в левой — дверь в кухню, в правой — входная дверь».

Режиссер (вставая и указывая жестами). Итак — внимание: там входная дверь, тут кухня. (Актеру, который должен играть Сократа) Ваши входы и выходы тут. (Бутафору) На задней стенке должен висеть компас; и навесьте занавеси. (Садится опять).

Бутафор (отмечает). Хорошо.

Суфлер (продолжает читать). «Сцена первая. Леоне Гала. Гвидо Венанци, Филиппо, называемый Сократом». (Режиссеру) Читать ли *mise en scène*?

Режиссер. Ну да, конечно! Я сто раз это говорил!

Суфлер (читает). «При поднятии занавеса Леоне Гала, в поварском колпаке и в переднике, маленькой деревянной лопаточкой сбивает в чашечке яйцо. Филиппо, тоже одетый поваром, сбивает другое. Гвидо Венанци, сидя, слушает».

Первый Актер (Режиссеру) Простите, мне в самом деле поварской колпак надевать?

Режиссер (раздраженный этим вопросом). Надо полагать! Раз тут написано (Указывает на рукопись).

Первый Актер. Но, простите, это же карикатурно!

Режиссер (яростно вскакивает на ноги). «Карикатурно! Карикатурно!» Чего вы от меня хотите, если из Франции не получается

больше хороших комедий, и приходится ставить комедии Пиранделло, в которых ничего не понять, которые автор нарочно для того только и пишет, чтобы смеяться надо мной, над вами, над публикой. (Актеры смеются. Он тогда встает и, подходя к Первому Актеру, кричит) Поварской колпак, синьор, да! И будете сбивать яйца! И вы думаете, что сами находитесь с этими яйцами на театральной сцене? Не обольщайтесь! Вы представляете собою скорлупу этих сбиваемых яиц. (Актеры снова смеются и обмениваются ироническими замечаниями). Прошу молчания! И будьте любезны слушать, когда я объясняю. (Обращаясь опять к Первому Актеру) Пустая форма разума без полноты инстинкта, слепого инстинкта! Вы—разум, ваша супруга—инстинкт; происходит игра распределенных ролей, так что вы, представляя свою роль, являетесь тем самым фантомом самого себя. Поняли вы?

Первый Актер (разводя руками). Я — нет!

Режиссер (возвращаясь на свое место). И я тоже нет! Ну, и будем продолжать; и будет великолепный провал! (Интимным тоном). Вы, пожалуйста, стойте, обернувшись *en trois quarts* к зрителям: этот премудрый диалог и так невразумителен, а если еще и вас слышно не будет, тогда пиши пропало! (Хлопает в ладоши). Внимание, синьоры, внимание, и будем продолжать.

Суфлер. Виноват, господин Режиссер, разрешите мне прикрититься будкой. Так дует...

Режиссер. Ну, конечно, пожалуйста!

Между тем на сцену вошел через дверь театральный Сторож и, обойдя на цыпочках край ее, сняв по дороге фуражку с гадуном, подошел к столу. В время этого его маневра входят и останавливаются около двери Шесть Действующих Лиц так, чтобы Сторож, доложив, мог указать на них, стоящих в глубине, при чем при их появлении вокруг них виден странный, чуть заметный свет, как будто излучаемый ими самими—точно легкое дыхание их фантастической реальности.

Этот свет исчезнет, когда они приблизятся и войдут в соприкосновение с остальными. Они должны однако сохранить некоторую присущую им сонную призрачность, ничего не отнимающую в то же время от реальности их форм и выражения.

Тому из них, который определен названием Отец, лет пятьдесят; обнаженные виски, но не лыс; волосы рыжие, густые усы, закручивающиеся кругом еще свежих губ, которые часто открываются в какой-то неопределенной и тщеславной улыбке; лицо полное, цвет его бледный, особенно бледен большой лоб; очень яркие и зоркие продолговатые голубые глаза; на нем светлые брюки при темной куртке; иногда умилен и вкрадчив, иногда же срывается, делаясь резким и жестким.

Мать кажется уничтоженной и придавленной невыносимым гнетом стыда и унижения. Она скромно одета во все черное и закрыта густым вдовьим вуалем; лицо ее, когда она поднимает вуаль, не изнеможенное, а точно восковое; глаза постоянно опущены.

Падчерица, восемнадцати лет, крайне развязна, почти до неприличия. Очень хороша собой, одета тоже в траур, но весьма элегантно и эффектно. Постоянно раздражается застенчивым, удрученным и растерянным видом младшего брата —

бледного, унылого четырнадцатилетнего Подростка, тоже в черном, — и наоборот, очень нежна и ласкова с сестренкой, маленькой Девочкой лет четырех, в белом платьице с черной лентой вокруг талии.

Сын, молодой человек двадцати двух лет, высокого роста, как бы застыл в сдерживаемом негодовании против Отца и неприветливым равнодушием к Матери; показывает всем своим видом, что против воли пришел сюда, на сцену.

Сторож (с фуражкой в руках). Простите, синьор...

Режиссер (с досадой, вспыхивая). Что такое?

Сторож (почтительно и несмело). Тут вас одни господа спрашивают.

Режиссер (выходит из себя). У меня репетиция. И вы отлично знаете, что во время репетиции никто не должен входить сюда. (Обращаясь в глубину сцены) Кто вы, синьоры? Что вам угодно?

Отец (подходит ближе к авансцене; миг спустя, за ним следуют с некоторой нерешительностью остальные). Мы пришли сюда, собственно говоря, чтобы найти автора.

Режиссер (и озадачен, и рассержен). Автора? Какого автора?

Отец. Какого-нибудь, синьор, все равно.

Режиссер. Да тут нет никакого автора. У нас не «новость» на репетиции.

Падчерица. О, тем лучше, синьор, тем лучше! Мы и можем быть вашей «новостью».

Кто-нибудь из Актеров (среди оживленных замечаний и смеха остальных). Это любопытно!

Отец (Падчерице). Но если тут нет автора! (Режиссеру) Разве что, может быть, вы согласитесь...

Режиссер. Вам угодно шутить.

Отец. Нет, помяните, что вы говорите. Мы вам предлагаем драму, синьор!

Падчерица. Может быть, с нами — вас ждет удача!

Режиссер. Сделайте одолжение, потрудитесь, пожалуйста, уйти. Мы не можем терять время с сумасшедшими!

Отец (оскорблен, но вкрадчиво). О, синьор, вы прекрасно знаете, жизнь полна бесчисленных нелепостей, имеющих дерзость даже не нуждаться в правдоподобности, потому что они — действительность.

Режиссер. Что вы за чертовщину несете?

Отец. Я хочу сказать, что сумасшествием по настоящему можно признать стремление к обратному: к тому, чтобы создать нелепости настолько правдоподобные, чтобы они казались действительностью. Но позвольте заметить: если это сумасшествие, так ведь это же ваше занятие. (Актеры проявляют негодование).

Режиссер (вставая и оглядывая его с головы до ног). Ах, так! Вы находите, что наше дело — занятие сумасшедших?

Отец. Делать, чтобы казалось правдой то, чего нет, безо всякой надобности, ради игры!? Разве не в том ваше занятие, чтобы давать на сцене жизнь выдуманному существу?

Режиссер (опираясь на возрастающее негодование своих Актеров). Прошу вас помнить, милейший синьор, что профессия Актера — благороднейшая профессия! Если в наши дни господа новые писатели и дают нам представлять бессмыслицы и каких-то фантошей вместо людей, то да будет вам известно: наша гордость в том, что тут, на этих подмостках, мы дали жизнь бессмертным творениям!

(Актеры с удовлетворенным видом выражают одобрение и поддержку своему Режиссеру).

Отец (прерывает его со все возрастающим пылом). Вот именно: дали жизнь живым существам, более живым, чем те, которые дышат и носят одежды! Менее реальным, может быть, но более истинным! Мы с вами вполне сходимся!

(Актеры ошеломленно переглядываются).

Режиссер. Но позвольте, вы только что говорили...

Отец. Нет, простите, это я для вас говорил, синьор, потому что вы кричали, что вам некогда терять время с сумасшедшими, а между тем кому же, как не вам, знать, что природа пользуется инструментом человеческой фантазии, чтобы продолжать в более высокой области дело ее творчества.

Режиссер. Хорошо, прекрасно. Но какой из этого вывод вы хотите сделать?

Отец. Никакого, синьор. Показать, что к жизни рождаются во множестве видов, во множестве форм: деревом или камнем, водой или бабочкой... или женщиной. И точно так же рождаются действующими лицами!

Режиссер (с притворным ироническим изумлением). Так что вы с этими окружающими вас синьорами родились действующими лицами?

Отец. Именно, синьор. И мы, как видите, живые.

(Режиссер и Актеры раздражаются смехом, как бы в ответ на шутку).

Отец (с чувством обиды). Очень жалею, что вы так смеетесь, потому что, повторяю, в нас заключена драма, как вы можете судить по траурному вуалю этой дамы.

Режиссер (потеряв, наконец, терпение и почти в негодовании). Ну, знаете, довольно, уйдите! Потрудитесь уйти! Очистите нам сцену! (Бутафору) Просите их удалиться, чорт возьми!

Бутафор (приводя приказание в исполнение). Уходите! Уходите! (Хочет отсечь их к выходу).

Отец (сопротивляясь). Но позвольте, поймите, мы...

Режиссер (кричит). Да что же это такое, наконец, — нам здесь работать надо!

Первый Актер. Нельзя же такие шутки шутить!

Отец (с решимостью выхода вперед). Меня изумляет ваше недоверие! Разве вы, синьоры, не привыкли к тому, что в вас самих вдруг встают

и начинают жить внутри вас действующие лица, созданные каким-нибудь автором? Или, может быть, это потому, что там (показывает на суфлерскую будку) нет рукописи, в которой бы мы значились?

Падчерица (улыбающаяся, кокетливая, подходит к Режиссеру). Поверьте, синьор, мы в самом деле шесть действующих лиц — и прейнтесных, хотя мы и заблудились!

Отец (отстраняя ее). Ну да, заблудились, хорошо! (Режиссеру) В том смысле, видите ли, что автор, создавший нас, давший нам жизнь, не захотел потом — или фактически не смог дать нам жить в художественно творимом мире. И это истинное преступление, синьор, потому что, кто имел счастье родиться живым действующим лицом, тому нет никакого дела до самой смерти. Он уже не умирает! Человек, писатель — тот, посредством кого совершается творчество, умирает, а созданное им существо не умирает! И чтобы жить вечно, ему не нужно даже никакой особой одаренности, никаких необычайных свойств, не нужно совершать никаких чудес. Кто был Санхо Панса? Кто был дон Аббондио? А они живут вечной жизнью, потому что им выпала такая удача, что их живые зародыши попали в плодотворную почву — в такую фантазию, которая сумела вырастить и вскормить их — дала им жить для вечности.

Режиссер. Все это распрекрасно! Но что вам-то здесь угодно?

Отец. Мы хотим жить, синьор.

Режиссер (иронически). Для вечности?

Отец. Нет, синьор, хотя бы мгновение — в них.

Один из Актеров. Вот как! Скажите на милость!

Первая Актриса. В нас хотят жить!

Второй Любовник (указывая на Падчерицу). Гм, что касается меня, я с удовольствием, если речь об этой особе!

Отец. Видите ли, драму надо еще сделать; (Режиссеру) но если вы хотите и если Актеры ваши хотят, мы ее сейчас между собой и обсудим.

Режиссер (которому надоело, с досадой). Что вы такое будете обсуждать тут? Здесь никакими такими диспутами и обсуждениями не занимаются! Здесь представляют драмы и комедии.

Отец. Ну вот, именно! Мы как раз потому и пришли сюда к вам.

Режиссер. А где же текст?

Отец. В нас, синьор. (Актеры смеются). Драма в нас; драма — это мы; и мы страдаем от нетерпения представить ее так, как того требует страсть каждого из нас.

Падчерица (тоном издевательства, с полной коварства грацией и преувеличенным бесстыдством). О, если бы вы знали мою страсть, синьор! Мою страсть к нему! (Указывает на Отца и как будто бы хочет обнять его, но раздражается вместо того громким смехом).

Отец (гневно срываясь). Стой ты смирно до времени. И прошу так не хохотать.

Падчерица. Нет? Ну, тогда разрешите, синьоры: хотя еще всего два месяца, как я осиротела, взгляните, как я пою и как танцую. (Начинает с двусмысленно-лукавым видом «Prenez garde à Tchou-Thin-Tchou» Dave Stamper'a, превращенное в Fox-Trot или One-Step Фрэнсиса Салаберта — первую строфу, — делая соответствующие танцевальные па).

Les chinois sont un peuple malin,
De Shangai à Pékin

Ils ont mis des écriteux partout;
Prenez garde à Tchou-Thin-Tchou!

Актеры и Актрисы (смеются и аплодируют). Отлично! Bravo! Прекрасно!

Режиссер (яростно). Тиме! Что вы — в кафе-шантане? (Увлекая немного в сторону Отца, с некоторым сочувственно-огорченным недоумением). Скажите, да она сумасшедшая?

Отец. Нет, какая сумасшедшая. Хуже.

Падчерица (сейчас же подхватывает, подбегая к Режиссеру). Хуже! Хуже! Не то совсем, синьор! Хуже! Послушайте: пожалуйста, дайте нам сейчас представить нашу драму, тогда вы увидите, как в один прекрасный момент — когда вот эта душечка (берет за руку стоящую подле Матери Девочку и подводит ее к Режиссеру) — видите, какая прелесть? (Берет ее на руки и целует) — деточка! дорогая! — (ставит ее опять на ноги и взволнованно, как бы помимо своей воли, добавляет) — так вот, когда господь отнимет внезапно эту душечку от бедной матери, а этот вот дурачок (недружелюбно хватая Подростка за рукав и дергает его вперед) сделает самое величайшее свое идиотство, всю свою безмозглость обнаружит (пихает его обратно к Матери) — вот тогда увидите, я сбегу! Да, синьор! Сбегу! Сбегу! Никак этого не могу дождаться. Потому что после того весьма интимного, что случилось между им и мною (с ужасным подмигиванием указывает на Отца), я себя видеть больше не могу в этой компании, не могу присутствовать при мучениях Матери из-за этого сокровища (указывает на Сына), — полюбуйте! Полюбуйте на него! — совершенно равнодушен, холоден, как лед, потому что он-то ведь законный сын, полон презрения ко мне, к нему (указывает на Подростка), к деточке этой — потому что мы незаконные — поняли вы? — незаконные. (Подходит к Матери и обнимает ее). И бедную Мать — она нам всем Мать — он не желает признавать также и своей матерью, смотрит на нее сверху вниз — этот тип — только, как на мать нас трех незаконных, — негодай!

(Она говорит все это очень быстро, в величайшем возбуждении и, с подчеркиванием повысив голос на слове «незаконные», последнее слово, «негодяй», произносит почти шепотом, точно плюнув им).

Мать (в беспредельно-мучительной тревоге, Режиссеру). Синьор ради двух этих невинных, умоляю вас... (Ей делается дурно, шатается) О боже мой!..

Отец (подбегает поддержать ее при содействии почти всех ошеломленных и взволнованных Актеров). Ради бога, стул, стул этой бедной вдове!

Актеры (подбегая). Да она в серьез? Ей в самом деле дурно?

Режиссер. Стул, скорее!

(Один из Актеров подает стул; другие окружают ее, чтобы оказать помощь. Мать, посаженная на стул, старается помешать Отцу поднять вуаль, закрывающий ее лицо).

Отец. Взгляните на нее, синьор, взгляните...

Мать. Нет, нет. Боже мой! Оставьте!

Отец. Пусть они увидят тебя! (Поднимает вуаль).

Мать (встает, закрывая лицо руками; с отчаянием). О синьор, умоляю, не давайте этому человеку сделать то, что он хочет, это ужас для меня.

Режиссер (изумлен, ничего не понимает). Я не понимаю уж больше, где мы и что мы! В чем дело? (Отцу). Это ваша супруга?

Отец. Да, да, синьор, жена моя.

Режиссер. Каким же образом она вдова, если вы живы?

(Накопившееся ошеломленное недоумение Актеров разрешается шумным хохотом).

Отец (оскорбленно, с горькой укоризной). Не смейтесь. Не смейтесь вы так, бога ради. В этом же и есть ее драма, синьор. У нее был другой муж. Другой, который бы тоже должен быть тут!

Мать (с криком). Нет! Нет!

Падчерица. Он умер на свое счастье два месяца назад; я вам говорила. Вы видите, мы еще в трауре по нем.

Отец. Но его, понимаете, не потому здесь нет, что он умер, а потому... — вы поглядите на нее, синьор, пожалуйста, и сейчас же поймете, — ее драма не могла состоять в любви к двум мужчинам, она к ним ничего не способна была чувствовать — разве только, может быть, некоторую благодарность — не ко мне, нет, к нему! Она не женщина; она — мать! И ее драма — жестокая, синьор, драма — вся, действительно, и состоит в этих четырех детях от двух мужей, которых она имела.

Мать. Я имела! У тебя хватает духу так говорить, как будто я хотела двух мужей. Это он сделал, синьор. Он дал мне другого; он, насильно. Он заставил меня уйти от него к другому!

Падчерица (в порыве негодования). Неправда!

Мать (ошеломленно). Как неправда?

Падчерица. Неправда, неправда!

Мать. Что ты тут можешь знать?

Падчерица. Неправда! (Режиссеру). Не верьте этому! Знаете, отчего она так говорит? Вот из-за этого! (Указывает на Сына). Потому что ее терзает, изводит пренебрежение со стороны сына, и она хочет внушить ему, что если покинула его, двухлетнего, то потому, что он (указывает на Отца) ее принудил.

Мать (с силой). Да, принудил; бога призываю в свидетели! (Режиссеру) Спросите у него (указывает на мужа) сами: правда это или нет! Заставьте его сказать! Она (указывает на Падчерицу) ничего этого знать не может.

Падчерица. Я знаю, что с моим отцом, пока он был жив, ты всегда была мирная и довольная. Скажи, что неправда, если можешь!

Мать. Я не отрицаю этого, но...

Падчерица. Он всегда был полон любви к тебе, полон заботы! (Подростку). Не правда разве? Скажи же ты. Что ты не говоришь, глупый?

Мать. Оставь ты этого бедного мальчика. Зачем ты хочешь, дочь, чтобы меня считали неблагодарной? Я совсем не хочу обидеть твоего отца. Я ответила только, что вовсе не по моей вине и не для моего удовольствия я бросила его дом и моего сына!

Отец. Она правду говорит, синьор. Это я сделал.

Первый Актер (товарищам). Вот так представление.

Первая Актриса. И разыгрывается для нас.

Второй Любовник. Надо и для нас когда-нибудь.

Режиссер (его начинает захватывать живой интерес). Послушаем! Послушаем!

Сын (подходя к Режиссеру, не громко, холодно и иронически). Да, послушайте, что теперь будет за декламация! Будем говорить вам о демоне Экспериментов.

Отец. Ты безмозглый циник; я сто раз тебе это говорил. (Режиссеру) Он высмеивает меня, синьор, за эту фразу, а в ней я нахожу свое оправдание.

Сын (презрительно). Фразы!

Отец. Фразы! Фразы! Как будто не облегчение для всех — перед лицом необъяснимого акта, перед лицом уничтожающего нас страдания — найти слово, пускай ничего не говорящее, но успокаивающее вас.

Падчерица. Да, и главное — успокаивающее угрызения совести.

Отец. Неправда, угрызения совести я в себе не только словами успокаивал.

Падчерица. Немножко тоже и деньгами, да, да. Тоже и деньгами! Ста лирами, которые он собирался заплатить мне, синьоры. (Движение ужаса среди Актеров).

Сын (с презрительным пренебрежением к сводной сестре). Это низко!

Падчерица. Низко? Они лежали в голубом конверте на столике красного дерева в комнате сзади мастерской мадам Паче. Знаете, синьор, одна из таких мадам, которые под предлогом продажи «Robes et Manteaux» увлекают нас, бедных девушек из хороших семейств, в свои ателье.

Сын. И за эти сто лир она приобрела право тиранствовать над всеми нами — сто лир, которые он собирался заплатить и которые по счастью — заметьте это хорошенько — платить ему оказалось не за что.

Падчерица. Да, но знаешь, мы только чуть-чуть-чуть не успели. (Разражается смехом).

Мать (воспринув в негодовании). Постыдись, дочь! Постыдись!

Падчерица. Постыдись? А мое мщение?! Я вся дрожу, синьор, мучительно дрожу от нетерпения пережить эту сцену! Та комната... Тут вот стеклянный шкаф со всякими манто, там диван, превращающийся в постель; большое зеркало; ширмы; а перед окном — тот красного дерева столик, и на нем голубой конвертик со ста лирами. Я вижу его! Вот — взять бы его могла! Но вам пришлось бы отвернуться: я почти голая! Я не краснею уж больше, — теперь его очередь краснеть. (Указывает на Отца). Но уверяю вас, он очень был бледен, очень, очень бледен был в ту минуту! (Режиссеру). Поверьте мне, синьор.

Режиссер. Я больше ничего не понимаю!

Отец. Я думаю! Когда со всех сторон так пристают! Потребуйте, синьор, чтобы был порядок, и предоставьте говорить мне, не слушайте этих гнусностей обо мне, которые она с такой свирепостью хочет вам внушить — так, безо всяких объяснений.

Падчерица. Здесь не место рассказывать.

Отец. Я не рассказываю! Я хочу объяснить ему!

Падчерица. Ну, да, великолепно! — по твоему, объяснить.

Отец. Но если вся беда именно в этом! В словах! У нас у всех целый мир вещей в душе; у каждого целый свой мир! И как нам, синьор, понять друг друга, если я вкладываю в слова, мною произносимые, тот смысл и ту ценность вещей, которые во мне, тогда как тот, кто их слышит, неизбежно воспринимает их в том смысле и с той ценностью, какие они имеют для него, в соответствии с тем миром, который в нем. Мы думаем, что понимаем друг друга, но в действительности никогда не понимаем! Посмотрите вот: мою жалость, всю мою жалость и сострадание к этой женщине (указывает на Мать) она восприняла, как самую беспощадную жестокость.

Мать. Но ведь ты же выгнал меня.

Отец. Вот — слышите ее? Выгнал! Ей кажется, что я ее выгнал!

Мать. Ты умеешь говорить, я не умею... Но вы поверьте, синьор, что, женившись на мне... не знаю, зачем он на мне женился! Я была бедная, простая женщина...

Отец. Да именно за это, за твою простоту я женился на тебе, ее в тебе полюбил, я думал что... (Останавливается при виде ее протеста и в отчаянии разводит руками, показывая, что ему это совершенно ясно: невозможно добиться того, чтобы она поняла его; вслед за тем обращается к Режиссеру) Нет. Вы видите? Она утверждает, что нет! Эта ее ужасающая, поверьте, синьор, ужасающая (показывает на свой лоб) умственная глухота. Сердце у нее есть, сердце — да, для детей. Но глуха, глуха мозгом, синьор, до отчаяния!

Падчеридца. Да, но вы заставьте его теперь сказать, каким счастьем оказался для нас его ум.

Отец. Если бы можно было предвидеть все зло, протекающее из добра, которое мы хотим сделать!

(В этот момент Первая Актриса, которая терзается, видя, что Первый Актер флиртует с Падчеридцей, выходит вперед и спрашивает Режиссера)

Первая Актриса. Простите, господин Режиссер, репетиция у нас будет продолжаться?

Режиссер. Да, да, но дайте мне теперь дослушать!

Второй Любовник. Это совершенно новое положение.

Инженер. Удивительно интересно!

Первая Актриса. Для того, кто этим интересуется! (Бросает выразительный взгляд Первому Актеру).

Режиссер (Отцу). Но надо, чтобы вы ясно и толком все объяснили. (Садится).

Отец. Хорошо, да. Видите, синьор, при мне состоял один бедный человек, мой подчиненный, секретарь мой, чрезвычайно преданный; он во всем всегда был согласен, единодушен с нею (Указывает на Мать) — без тени чего-либо дурного — подчеркиваю! — добрый, скромный, как она, и оба неспособны были не только сделать, но даже и подумать что-нибудь дурное.

Падчеридца. За них он подумал — подумал и сделал.

Отец. Неправда! Я хотел сделать им добро — себе тоже, да, сознаюсь в этом! Синьор, до того дошло, что я уже не мог сказать ни одного слова без того, чтобы они сейчас же не переглянулись! Сейчас же им надо было посмотреть друг другу в глаза, чтобы посоветоваться, как надо отнестись к этому моему слову, чтобы не рассердить меня. Но вы понимаете, этого было достаточно, чтобы держать меня в постоянном раздражении, в состоянии совершенно невыносимого раздражения!

Режиссер. Простите, а отчего же вы не прогнали от себя этого секретаря?

Отец. Я его и прогнал, синьор! Но увидел тогда, что эта бедная женщина как какая-то потерянная у меня в доме, как вот животные бывают — без хозяина, их подбирают из жалости.

Мать. Я думаю! Еще бы!

Отец (быстро оборачиваясь и предупреждая ее слова). Ты о Сыне, да?

Мать. Он с того начал, что Сына у меня от груди оторвал!

Отец. Так ведь это же не из жестокосердия, а чтобы он вырос в природе, близко к земле здоровым и крепким.

Падчеридца (указывая на Сына, проницая). Оно и видно!

Отец. Я не виноват, что он стал таким! Я, синьор, отдал его кормилице в деревню, крестьянке одной, потому что она (Указывает на Мать) казалась мне недостаточно сильной и здоровой, хотя и была дочь простых родителей. Опять та же причина, по которой я женился. Вы, может быть, скажете — предрассудок, но что с этим поделаешь! У меня всегда было это проклятое стремление к, так сказать, нравственно-здоровой природе. (Тут Падчеридца снова раздражается громким хохотом). Заставьте вы ее молчать! Это нестерпимо!

Режиссер. Перестаньте. Дайте мне слушать, в самом деле!

Падчеридца. Хорошо, синьор. Но нравственно-здоровая природа — и он, посещающий особого рода ателье — как у мадам Паче.

Отец. Как глупо! Я же мужчина! Эта кажущаяся несообразность, синьор, есть самое подлинное доказательство того, что я стою тут живой перед вами. Если я вынужден страдать, то именно из-за этих несообразностей Я видеть больше не мог подле себя эту женщину. (Указывает на Мать). Но, поверьте, не столько из-за того, что она мне наскучила, — до нестерпимости, правда, до нестерпимости наскучила, — сколько из-за сострадания, мучительного сострадания к ней.

Мать. И выгнал меня!

Отец. Хорошо при этом обеспечив ее во всех отношениях — да, синьор, я отослал ее к тому человеку — чтобы освободить ее от меня.

Мать. И самому освободиться!

Отец. Да, и самому тоже, я не спорю! И из этого вышла большая беда. Но сделал я это с самыми лучшими намерениями — и больше для нее, чем для себя, клянусь в том! (Скрещивает на груди руки, потом тотчас же, обращаясь к Матери) Скажи, разве я упускал тебя из вида хоть на минуту до тех пор, пока он вдруг в один прекрасный день не увез тебя без моего ведома в другой город? Потому, что ему глупейшим образом, оказалось, неприятен был этот проявившийся мною интерес — совершенно чистый по своим мотивам, поверьте мне — без малейшей задней мысли. Я с невероятной нежностью интересовался новой семьей, подраставшей у нее... Это и она может подтвердить! (Указывает на Падчеридцу).

Падчеридца. О, как же! Я еще совсем малюткой была, — знаете, такая с косичками за плечами и панталончиками чуть подлиннее юбки — вот такая маленькая — и постоянно видела его перед дверями школы, когда выходила оттуда. Приходил посмотреть на меня — как я расту...

Отец. Это злое коварство! Это бесчестно!

Падчеридца. Нет, почему?

Отец. Бесчестно! Бесчестно! (Режиссеру, взволнованно, объясняющим тоном). Мой дом, как только она ушла (Указывает на Мать), сразу же стал казаться мне пустым. Она была для меня — кошмар, но наполняла мне дом! Один в комнатах я чувствовал себя, как муха без головы. Этот вот (указывает на Сына), воспитанный не дома, вернулся — и уж не знаю как — оказался для меня — будто чужой. Между ним и мною не стало Матери, и он вырос сам по себе, в стороне, вне всяких сердечных или умственных отношений со мною. И тогда — это, может быть, странно, синьор, но это так — у меня сначала явилось любопытство, а потом меня потянуло, с нежностью потянуло к ее семье, возникшей благодаря мне, — мысль о ней стала заполнять пустоту, которую я почувствовал кругом себя. У меня была потребность, прямо потребность знать, что сама она живет мирно, погруженная в самые простые житейские заботы, счастливая оттого, что далека от сложных мучений моего ума. И чтобы видеть доказательство этого, я ходил к дверям школы — смотреть на девочку.

Падчерица. Да! И шел за мной следом, улыбался мне, а когда я доходила до дому, делал мне ручкой — вот так! Я смотрела на него большими глазами, мне было неприятно. Я не знала, кто это, и сказала о нем маме. (Мать подтверждает движением головы). Она сначала перестала посылать меня в школу, несколько дней не пускала. А когда я опять пошла туда, при входе снова вижу он — шутком таким! — с завернутым в бумагу большим пакетом в руках. Подошел ко мне, приласкал, развернул свою бумагу — и извлек оттуда прекраснейшую соломенную шляпу, из флорентийской соломы, с гирляндой майских розочек вокруг — подарок мне!

Режиссер. Но, позвольте, все это — рассказ, синьоры!

Сын (презрительно). Ну да, литература.

Отец. Какая там литература! Это жизнь, синьор, страсть!

Режиссер. Может быть. Но это нельзя изобразить на сцене!

Отец. Согласен с вами. Но это все — предшествующие факты, и я не говорю, что их надо представлять. Как вы видите в действительности, она (указывает на Падчерицу) уже не девочка с косичками за плечами.

Падчерица. И с панталончиками, видными из-под юбки!

Отец. Драма потом начинается. Новая, сложная и, поверьте, интереснейшая.

Падчерица. Как только умер мой отец...

Отец. Нищета, синьор. Они возвращаются без моего ведома. Это уж ее глупость (указывает на Мать). Правда, она едва умеет писать, но могла бы она заставить дочь или мальчика написать мне, что они нуждаются!

Мать. Но скажите, синьор, могла ли я догадаться, что у него все эти чувства...

Отец. В этом-то и есть твоя неправота, что ты никогда не могла догадаться ни об одном из моих чувств!

Мать. После стольких лет, что мы были врозь, и после всего того, что случилось...

Отец. А чем я виноват, что этот милейший человек увез вас так внезапно? Я вам говорю — совершенно внезапно, потому что устроился там как-то в другом месте. Я не мог найти их следа, тогда мой интерес поневоле ослабел — за столько лет. Драма разражается неожиданно со всей силой по их возвращении, когда я, влекомый страданием моего еще живого тела... Ах, какое несчастье, какое это несчастье быть одиноким человеком, не захотевшим создать себе никаких унижительных связей; быть еще не настолько старым, чтобы обходиться без женщин, и уже не достаточно молодым для того, чтобы с легкостью и без стыда искать их себе! Несчастье? Что я говорю! Ужас, ужас! Потому что уже ни одна женщина не даст тебе любви, и когда это поймешь! — тогда надо было бы оставить их раз навсегда... Но каждый человек только снаружи, перед другими, облечен достоинством, а между тем каждый знает сам про себя: когда он один на один, сам с собою, много происходит такого, в чем не признаться. И поддаемся искушению, поддаемся! — может быть с тем, чтобы сейчас же потом поспешно стремиться воссоздать целым и непоколебимым, как могильный камень, свое достоинство, скрывающее и погребаящее в собственных же наших глазах всякий след и самое воспоминание о случившемся позоре. И так со всеми! Мужества только не хватает говорить некоторые вещи!

Падчерица. А делать-то их — все делают!

Отец. Все! Но потихоньку. И потому еще больше нужно мужества тому, кто говорит их. Потому что — только скажи — готово дело! На человеке клеймо циника! А между тем это неправда, синьор: он такой же, как и все другие; даже лучше, лучше, потому что не боится обнаружить светом своего разума краску стыда, которая скрыта под человеческой звериной природой и на которую всегда закрывают глаза, чтобы не видеть ее. Женщина — да вот, — женщина какова? Смотрит на нас с вызовом, с зовом. Обними ее! Как только ее обняли, она тотчас закрывает глаза. Это знак, что она отдается, знак, которым она говорит мужчине: «Ослепи себя, я слепа!»

Падчерица. А когда она уже не закрывает их больше? Когда не чувствует больше потребности закрыть глаза и скрыть от себя самой краску своего стыда, когда, наоборот, опустошенными и бесчувственными глазами она видит краску стыда мужчины, ослепившего себя тоже без любви? А, до чего отвратительны тогда все эти рассудочные ухищрения, вся эта философия, которая сначала обнаруживает животное, а потом хочет его спасти, извинить... Слышать этого не могу! Потому что, кто вынужден «упростить» жизнь — так вот просто по-скотски упростить, — отбросив все мешающее «человеческое» — всякое невинное стремление, всякое чистое чувство, идеальность, долг, целомудрие, стыд... нет, ничто не

вызывает в такой степени гнева и отвращения, как некоторые раскаяния — крокодиловы слезы!

Режиссер. К фактам, господа, к фактам! Это все только споры и рассуждения.

Отец. Сейчас, синьор, сейчас! Но ведь факт все равно, что мешок — пустым стоять не может. Чтобы он стоял перед вами, надо раньше вложить в него основания и чувства, приведшие к тому, что этот факт совершился. Я не мог знать, что когда тот человек умер, и они вернулись сюда в нищете, то она (указывает на Мать), чтобы содержать детей, стала как раз брать работу у этой... мадам Паче!

Падчерица. Если хотите знать, это очень тонкая портниха! Как будто работает на лучших дам, но у нее так все устроено, чтобы эти лучшие дамы, вместо того, на нее работали, — впрочем, она не пренебрегает и другими — дамами так себе!

Мать. Поверите вы мне, что у меня и отдаленнейшего подозрения в голове не было, что эта мегера дает мне работу потому, что наметила себе в жертвы мою дочь?

Падчерица. Бедная мама. Знаете, синьор, что та делала, когда я приносила ей сделанную мамой работу? Заставляла меня записывать материал, который находила испорченным тем, что давала его шить маме, и высчитывала за него с меня. Так что, понимаете, платила я, а мама бедная воображала, что это она для меня и для этих двух губит свои силы, просиживая ночи над шитьем для мадам Паче!

Режиссер. И там вы в один прекрасный день встретили...

Падчерица (быстро, указывая на Отца). Его, его, да, — он был там давнишним клиентом! Увидите, что это за сцена для представления! Поразительная!

Отец. С неожиданным появлением Матери...

Падчерица (перебивая его, коварным тоном). Почти во-время!

Отец (кричит). Нет, во-время, во-время! По счастью, я во-время узнаю ее. И привожу их всех к себе в дом, синьор! Вообразите же себе теперь, в каком мы были положении друг перед другом: она вот такая, как вы ее видите, а я не смею и глаза ей в лицо поднять!

Падчерица. Комичнейшее положение! Но можно ли требовать от меня — «после этого», — чтобы я держала себя скромной, порядочной барышней, соответствующей его проклятым стремлениям к нравственно-здоровой природе?

Отец. Вся моя драма, синьор, в этом — в сознаваемом мною факте, что каждый из нас воображает себя «единым», тогда как это неверно: он — «многолик», синьор, многоликостью, соответствующей всем заключающимся в нем возможностям — с этим он «один и тот же», и с тем «один и тот же», — но с обоими совершенно различен. А воображает между тем, что он «для всех один», всегда, во всех поступках этот воображаемый «один и тот же». Неправда! Неправда!

Мы ясно видим это, когда по какой-нибудь проклятой случайности оказываемся внезапно как бы подцепленными и подвешенными на каком-нибудь из наших поступков; мы отдаем тогда себе отчет, что наше существо не все в этом поступке и что было бы, значит, жестокой несправедливостью судить нас по этому одному поступку и держать нас приговоренными за него к позорному столбу на всю жизнь, как будто бы она вся была сосредоточена в нем одном. Понимаете вы теперь коварство этой девушки? Она поймала меня в таком месте, на таком поступке — в условиях, в каких не должна была меня знать, — таким, каким я не мог быть для нее, и хочет навсегда придать мне тот вид, в каком я никак не ждал оказаться перед нею — и оказался в один мимолетный, позорный момент моей жизни! Вот, что я прежде всего чувствую! И вы увидите, от этого драма приобретает величайшую ценность. А затем — тут еще положение других. Его вот... (Указывает на Сына).

Сын (встряхивая с досады головой). Меня оставь, я тут не при чем!

Отец. Как это не при чем?

Сын. Не при чем, и не хочу к этому иметь никакого отношения, потому что ты отлично знаешь — мне тут среди вас делать нечего! Я не создан для того, чтобы фигурировать среди вас.

Падчерица. Мы ведь плебей! А он — благородный! Но вы можете проследить, синьор: каждый раз, как я смотрю на него, чтобы пригвоздить его моим презрением, — он опускает глаза, потому что знает все зло, какое мне сделал.

Сын (едва взглянув на нее). Я?

Падчерица. Ты! Ты! Это я тебе, милый, тротуаром обязана, тебе! Разве это неправда, что ты своей манерой держать себя отказывал — я уж не говорю, в домашнем уюте — но просто в человеколюбии, снимающем с пришельцев чувство стеснения? Мы были все время каким-то непрошеным нашествием в царстве его «законных прав». Я бы хотела, синьор, чтобы вы присутствовали при некоторых сценах с глазу на глаз между ним и мною! Он говорит — я надо всеми тиранствовала. Но поймите, только из-за этого его отношения, из-за всей его манеры держать себя я воспользовалась тем основанием, которое он называет «низким» — и по которому я хозяйкой вошла в его дом вместе с моей Матерью — которая и ему тоже Мать!

Сын. Им всем очень просто быть против меня, синьор, у всех очень легкие роли. Но вы представьте себе сына: живет себе тихо, спокойно дома и вдруг в один прекрасный день видит — является туда весьма развязная молодая особа с воинственными глазами, желает видеть его отца, которому ей что-то нужно сказать, и потом возвращается опять все с тем же видом в сопровождении вот этой маленькой; потом сын видит, что эта моло-

дая особа, неведомо почему, обращается с его отцом каким-то весьма двусмысленным образом, с каким-то бесцеремонно распоряжающимся тоном, заставляющим предполагать, что он должен, должен давать, потому что это его несомненная обязанность...

Отец. Но на мне действительно лежит эта обязанность—по отношению к твоей Матери!

Сын. Откуда мне это знать? Когда я ее видел, синьор? Когда слышал о ней от кого-нибудь? Вижу—вдруг в какой-то день она появляется с нею (указывает на Падчериду), с этим мальчиком, с этой маленькой, и мне говорят: «Знаешь, она тоже и твоя Мать!» По ее манере держать себя (указывает снова на Падчериду) я начинаю догадываться, по какому основанию они вдруг с такой внезапностью поселились в один прекрасный день в доме... Что я почувствовал, что я испытал, синьор, не могу и не хочу этого высказывать. Я мог бы говорить об этом только в порядке душевного доверия и излияния, но не хотел бы этого; даже самому себе не хотел бы я это сказать. Так что, как видите, тут нет места никакому действию с моей стороны. Поверьте мне, если я действующее лицо, то я—лицо совершенно не получившее драматической реальности и совершенно не подхожу к их компании! Пусть меня оставят в покое!

Отец. Но каким же образом? Прости, пожалуйста! Если именно потому, что ты такой...

Сын. Что ты знаешь о том, какой я? Когда ты в жизни интересовался мною?

Отец. Верно! Совершенно верно! Но разве же это тоже не положение? То, что ты отстранял себя ото всех, это было так жестоко по отношению ко мне, по отношению к твоей Матери, которая, вернувшись в свой дом, видит тебя, все равно что впервые, сразу таким, как ты есть, выросшим, и не знает тебя, но знает, что ты Сын ее... (Указывает Режиссеру на Мать). Вот, взгляните на нее: плачет!..

Падчериды (топая с досадой ногой). Как какая-то дура!

Отец (указывая сейчас же и на Падчериду). А она, вот, выносить его не может, понимаете! (Возвращаясь к разговору о Сыне). Говорит, что он не при чем, когда кругом него чуть что не все действие вертится! Посмотрите на этого мальчика: видите, он все подле Матери, напуганный и пришибленный... Это он из-за него такой! Его положение, может быть, самое тягостное: он острее всех чувствует себя чужим и испытывает, бедный, состояние мучительного унижения от того, что принят в дом так вот, из милости... (Понизив голос, тоном душевного излияния). Весь в отце, смиренный, молчит всегда...

Режиссер. И нельзя сказать, чтобы был красив! Вы не представляете себе, какое затруднение—подростки на сцене...

Отец. О, знаете, он вас от этого затруднения скоро избавит! И малютка эта тоже, она даже первая сойдет со сцены... Потому что драма, видите ли, в конце концов, вот в чем состоит: по возвра-

щении этой Матери в мой дом, семья, произведенная ею на свет вне этого дома, так сказать, наслонившаяся, кончается со смертью этой малютки, с трагедией мальчика и побегом старшей,—кончается, не может существовать, потому что она—чужая! Так что после всех терзаний мы остаемся втроем—я, Мать и этот Сын, и мы, вследствие исчезновения этого чужого семейства, сами становимся чужими друг для друга, мы погружены в смертельное уныние и горе, и в этом состоит мщение—как он вот выразился в насмешку (указывает на Сына)—мщение демона Экспериментов, действительно, к сожалению, владеющего мною,—демона производства опытов, то-есть осуществления блага, которое невозможно: когда нет настоящей, абсолютной веры, побуждающей смиренно принимать жизнь такую, как она есть, мы в своей гордости пытаемся подменять веру собою, создавая для других такую действительность, какую считаем для них подходящею,—тогда как это совсем неверно, потому что у каждого из нас своя действительность, которую надо уважать, как данную богом, если даже она для нас и неблагоприятна.

Режиссер. Прекрасно, да! И уверю вас, все это меня живо интересует. Я чувствую, чувствую, что тут есть материал для извлечения из него отличной драмы!

Падчериды (пробуя вмешаться). С таким действующим лицом как я!

Отец (резко отстраняет ее, полный тревожного ожидания того, что решит Режиссер). Молчи ты, пожалуйста!

Режиссер (продолжает, не обращая внимания). Новый совсем материал...

Отец. Ну да, наинovelший!

Режиссер. Нужна однако смелость—должен вам сказать,—чтобы явиться сюда вдруг преподносить мне его так, без малейшего стеснения...

Отец. Но вы понимаете: кто рожден, как мы, для сцены...

Режиссер. Вы актеры-любители?

Отец. Нет! Я говорю—для сцены, потому что...

Режиссер. Ну, полноте, вы же наверное играли на сцене!

Отец. Да нет, синьор; лишь поскольку каждому приходится исполнять роль, определенную им себе в жизни или отведенную ему в ней другими. И кроме того, страсть во мне, как только она возгорается, сейчас же—как и у всех—становится немного театральной...

Режиссер. Ну, кончим это! Вы понимаете сами, дорогой синьор, что без какого-либо автора... Я могу направить вас к кому-нибудь...

Отец. Да нет, послушайте, будьте вы автором!

Режиссер. Я? Что вы говорите.

Отец. Ну да, вы! Почему нет?

Режиссер. Да потому, что я никогда не делал того, что делают авторы!

Отец. Простите, а почему вам теперь этого не сделать? Сколько народу этим занимается! Для этого ничего не надо! Ваша задача облегчается тем, что мы все тут живые перед вами...

Режиссер. Но этого мало!

Отец. Как мало? Когда вы увидите нас переживающими нашу драму...

Режиссер. Хорошо! Но ведь надо же все-таки, чтобы кто-нибудь написал ее!

Отец. Нет — только, чтобы записал, раз уж это надо — когда он будет смотреть, как это разворачивается сцена за сценой. Сначала достаточно будет только наметить немного ход действия — и прорепетировать.

Режиссер. Гм... и правда, как будто соблазнительно... Так, из любопытства... Можно было бы в самом деле попробовать...

Отец. Ну да, синьор! Вы увидите, что за сцены! Я сейчас могу наметить их...

Режиссер. Положительно... вы меня соблазните. Попробуем... Пройдемте со мной в мой кабинет. (Актерам) Вы теперь свободны не надолго. Только далеко не уходите. Через четверть часа или минут через двадцать мы будем тут. (Отцу) Посмотрим, попробуем... В самом деле, из этого, может быть, выйдет что-нибудь необычайное...

Отец. Да, несомненно! Я думаю, лучше, чтобы и они с нами пошли (указывает на остальных Действующих Лиц), неправда ли?

Режиссер. Да, да, пусть идут. (Пошел было, но останавливается и обращается к Актерам). Так пожалуйста же! Будьте тут во-время...

(Режиссер и Шесть Действующих Лиц проходят через сцену и исчезают. Актеры, оставшись одни, смотрят друг на друга в каком-то ошеломлении).

Первый Актер. Да он всерьез? Что он хочет делать?

Второй Любовник. Это просто сущее сумасшествие!

Один из Третьих Актеров. Что он, хочет так, не сходя с места, импровизировать драму?

Второй Любовник. Да, как комики dell'arte!

Первая Актриса. О, если он думает, что я намерена предоставлять себя для подобного шутовства!

Ingenue. Я тоже совершенно не намерена!

Один из Четвертых Актеров. Хотел бы я знать, кто они такие, эти фигуры? (Имеет в виду Действующих Лиц).

Третий Актер. Или сумасшедшие, или шарлатаны! Кто же еще.

Второй Любовник. И он им подчиняется? Слушает их?

Ingenue. Это все тщеславие! Тщеславное желание оказаться автором.

Первый Актер. Это неслыханно! Если театр должен опуститься до этого!

Один из Пятых Актеров. Что касается меня, так по моему, это презанятно!

Третий Актер. Ну что же? В конце концов посмотрим, что из этого выйдет!

(Разговаривая таким образом между собою, Актеры очищают сцену, — один уходит в двери в глубине, другие расходятся по своим уборным. Занавес остается поднятым. Представление прерывается минут на двадцать).

(Театральные звонки предупреждают, что представление возобновляется. Из кабинета Режиссера выходит Падчерица с Девочкою и Подростком; до того, как появиться, кричит у порога).

Падчерица. Да что там! Делайте, как знаете! Не хочу я заниматься этими хитросплетениями. (Девочке, вбегая с нею вместе на сцену). Скорей, скорей, Розетта, бегом, бегом! (Появляется Подросток и с растерянным видом медленно следует за ними, оставаясь на некотором расстоянии).

Падчерица (останавливаясь, нагибается к Девочке и берет ее руками за личико). Бедная моя детка, что ты смотришь так недоумевающе чудесными своими большущими глазами? Бог знает, что тебе кажется! Ты думаешь, где ты? Мы на театральной сцене, знаешь? (Как будто отвечая на вопрос Девочки) Что такое сцена? Как тебе сказать? Такое место, где играют, будто бы делают что-нибудь всерьез. Здесь комедии представляют. И мы сейчас будем представлять. Серьезно, в самом деле! И ты тоже будешь... (Обнимает ее, прижимая к груди ее голову и раскачиваясь с нею). Ох, душечка моя, душечка, какую гадкую, гадкую пьесу ты будешь представлять. Какой для тебя ужас придумали! Сад, в нем бассейн... Видишь, вот он как будто бы тут!.. Где, спрашиваешь?.. Вот тут, посредине. Но он не настоящий, понимаешь? Беда, голубка моя, в том, что здесь все не настоящее, все — как будто бы! Лучше просто представить его себе, потому что, если его для тебя сделают, то только из крашеного картона: и камни кругом него, и вода, и растения — все картонное, бумажное... Ах, тебе-то, детка моя, наверное больше понравился бы такой не настоящий, чтобы играть в нем, правда? Но нет! Ведь это для других только будет игра, а не для тебя, моя душечка, потому что ты-то ведь настоящая и в самом деле играешь около настоящего бассейна, красивого такого, большого, зеленого, и кругом него растет бамбук и отражается в нем, и тень на него бросает, и много, много уток плавают, разрезают эту тень... Ты хочешь поймать одну уточку... Розетта моя, Розетта! Мама за тобой не смотрит, ей не до тебя из-за этого канальи-сына!.. У меня все мои черти в голове... А этот... (Оставляет Девочку и обращается к Подростку обычным по его адресу тоном). Ну, что ты тут стоишь с вечным твоим нищенским видом? И ты тоже виноват, если эта детка утонет, тем виноват, что у тебя вот этот вид постоянно, как будто я не расплатилась за всех, когда ввела вас к нему в дом! (Хватает его за руку, чтобы заставить его вытащить руку из кармана). Что у тебя там? Подай сюда! Подай сюда твою руку!

(Выдергивает его руку из кармана, потом заглядывает в карман и смолкает на мгновение, обнаружив там блеск револьверного дула). А-а! Откуда ты его взял? Каким образом?

(Подросток, весь бледный, испуганно смотрит на нее и не отвечает).

Падчерица. Дурак ты этакый, чем себя убивать, я бы уже на твоём месте одного из этих двух убила, а то и обоих — и папеньку, и сынка!

(Из кабинета Режиссера выходит, в возбуждении от произведенной работы, Отец, за ним следом Режиссер).

Отец. Поди сюда, милая, скорее, на минуточку. Мы всё решили, всё обдумали.

Режиссер (тоже в рабочем возбуждении). Пожалуйста, синьорина, нужно окончательно установить некоторые подробности, войдите сюда!

Падчерица (следуя за ними). Уфф! Да ведь вы уже все обдумали.

(Отец, Режиссер и Падчерица поспешно проходят в кабинет, откуда в то же время выходят сначала Сын, потом Мать).

Сын (глядит на трех входящих). Этакый балаган! И не иметь возможности уйти!

(Мать пытается посмотреть ему в лицо, но тотчас же опускает голову, потому что он отворачивается и отстраняется. Она тогда идет и садится. Подросток и Девочка подходят к ней. Она снова пробует посмотреть Сыну в лицо и смиренно заговаривает с ним в надежде, что он поддержит разговор).

Мать. А моя казнь не хуже разве? (Видя, что Сын всем своим видом ясно показывает, что до нее ему никакого дела нет). А! Боже мой! Зачем всю эту жестокость еще и на сцену выносить! Неужели мало, что человек видел и пережил этот ужас? Теперь еще надо во что бы то ни стало другим его показывать!

Сын (как бы сам с собою, но с намерением, чтобы Мать слышала). На сцену выносить! Еще если бы в этом был какой-нибудь смысл! Но это он его выдумал, этот будто бы смысл! Точно каждый человек не может из всякого случая жизни свой смысл для себя выдумать, — из одного и того же противоположные пословицы вывести. (Пауза). Жалуются, что его накрыли в таком месте и в таком виде, какого никто не должен был знать, за таким занятием, которое должно было остаться скрытым, вне пределов той действительности, в которой он желал сохранить себя для других. А я? Не он разве виноват, что мне пришлось обнажить то, чего никогда ни один сын не должен обнажать? — как отец и мать живут, будучи мужчиной и женщиной — живут в действительности, каждый сам по себе, вне той реальности отца и матери, какую мы им приписываем, — не должен, потому

что, как только эта действительность обнаруживается, наша жизнь оказывается связанной с этим мужчиной и этой женщиной только одной единственной точкой соприкосновения — такой, что им должно быть стыдно, если мы это видим!

(Мать закрывает себе лицо руками. Между тем на сцену из отдельных уборных и из дверей в глубине сцены возвращаются Актеры, Бутафор, Суфлер, а из своего кабинета Режиссер с Отцом и Падчерицей).

Режиссер. Ну, синьоры, к делу! За работу!.. Монтер?

Монтер. Здесь!

Режиссер. Поставьте, пожалуйста, кулисы белого зала с разводами. Хватит двух боковых — и заднюю с дверью. Скорее, пожалуйста!

(Монтер бежит сейчас же исполнять это распоряжение, и в то время, как Режиссер дежурит Бутафору, Суфлеру и Актерам указания относительно представления, которое сейчас будет разыгрываться, Монтер расставляет это подобие декорации).

Режиссер (Бутафору). Посмотрите, есть у нас на складе диван, раскладывающийся в кровать...

Бутафор. Да, синьор, зеленый.

Падчерица. Нет, нет, какой зеленый! Желтый был диван, с цветами, плюшевый, очень большой! Преудобный!

Бутафор. Так такого нет.

Режиссер. Ну — все равно! Поставьте, какой есть!

Падчерица. Как все равно? Когда диван был именно такой, как я говорю!

Режиссер. Да ведь сейчас это только проба! Не вмешивайтесь, пожалуйста! (Бутафору). Посмотрите, нет ли шкапа со стеклянными стенками — по возможности, чтобы был длинный и невысокий.

Падчерица. И столик, — столик красного дерева для голубого конверта!

Бутафор (Режиссеру). Маленький столик есть, — тот, золоченый.

Режиссер. Хорошо, дайте его.

Отец. Большое зеркало.

Падчерица. И ширмы! Ширмы не забудьте: без них как же я сделаю?

Бутафор. Слушаю, синьора, их у нас много, не беспокойтесь.

Режиссер (Падчерице). Еще вешалки для нарядов, правда?

Падчерица. Да, да, побольше вешалок.

Режиссер (Бутафору). Посмотрите, сколько там есть; и принесите.

Бутафор. Слушаю, синьор, я позабочусь.

(Бутафор бежит исполнять данные ему распоряжения, и под его руководством театральные рабочие вносят и расставляют мебель, а в это время Режиссер продолжает говорить с Суфлером, потом с Действующими Лицами и Актерами).

Режиссер (Суфлеру). Вы пока садитесь. Тут вот намечены сцены, действие за действием (подает ему несколько листов бумаги). Но надо, знаете, чтобы вы совершили подвиг.

Суфлер. Простенографировать?

Режиссер (с приятным удивлением). Вот как? А вы умеете стенографировать?

Суфлер. Умею немного, да.

Режиссер. Так чего же лучше! (Одному из театральных рабочих). Пойдите, возьмите бумагу у меня в кабинете — побольше — всю, какую найдете!

(Рабочий бежит и возвращается, немного спустя, с толстой пачкой бумаги, подает ее Суфлеру).

Режиссер (продолжая, Суфлеру). Вы следите за сценами и постарайтесь записывать, что будет говориться, по крайней мере самое главное. (Актерам) Отойдите, господа, отойдите! Встаньте вот тут (указывает налево от себя) и будьте внимательны.

Первая Актриса. Но простите, мы...

Режиссер (предупреждая ее слова). Не беспокойтесь, импровизировать ничего не придется.

Первый Актер. А что же мы будем делать?

Режиссер. Ничего. Покамест только стоять, слушать и смотреть. У каждого будет потом его роль — написанная. Сейчас у нас будет как бы репетиция, и для образца ее нам сделают они (указывает на Действующих Лиц).

Отец (точно слетая с облаков, посреди происходящего на сцене движения). Мы? Простите, как это для образца?

Режиссер. В виде образца — для них (указывает на Актеров).

Отец. Но ведь действующие-то лица мы...

Режиссер. Ну, хорошо, «действующие лица», если вам угодно так называть себя. Но здесь, милый синьор, представляют не действующие лица. Здесь представляют актеры. Действующие лица — тут, в суфлерском экземпляре пьесы — когда есть пьеса!

Отец. Я не спорю, но, простите, актеры — они ведь не... они хотят быть... делают вид, что они действующие лица, неправда ли? А если тут перед вами сами живые...

Режиссер. Вот тебе раз! Что же, вы намереваетесь сами перед публикой выступать?

Отец. Поскольку мы...

Режиссер. Ну, уж и спектакль бы вышел! Могу вас уверить! Первый Актер. А нам-то тогда что здесь делать?

Режиссер. Не воображаете же вы, что сумеете играть? Это смешно... (Актеры действительно смеются). Вот видите, они смеются. (Спыхватывается) Да, ведь надо еще роли распределить. Ну, это легко, они сами собой распределяются. (Второй Актрисе) Вы — Мать, (Отцу) надо будет придумать имя.

Отец. Амалия, синьор.

Режиссер. Так ведь это имя вашей супруги. Не называть же ее настоящим именем!

Отец. Простите, почему же нет? Если ее так зовут... Да, так, значит, она будет вот эта синьора... (легкое движение руки в сторону Второй Актрисы). Я в роли Амалии ее (указывает на Мать) себе представляю, синьор. Впрочем, как вы хотите... (Все больше теряется) Не знаю, что вам сказать... Я начинаю... как бы это сказать, — чувствовать свои слова какими-то не настоящими, точно они не так звучат, как надо...

Режиссер. Вы об этом не беспокойтесь! Это уж наше дело верный тон найти! Что касается имени — Амалия, так Амалия, если хотите, или другое потом придумаем. Сейчас, значит, распределим роли, так: (Второму Любовнику) вы — Сын, (Первой Актрисе) вы, синьорина, конечно, Падчерица.

Падчерица (ей смешно). Что-о? Я? Эта вот? (Хохочет).

Режиссер (сердито). Что вам тут смешно?

Первая Актриса (с негодованием). Надо мной никто никогда не позволял себе смеяться! Я требую, чтобы ко мне относились с уважением — или я уйду!

Падчерица. Да нет, простите... я не над вами смеюсь...

Режиссер (Падчерице). Вы должны бы чувствовать себя польщенной, что вас будет играть...

Первая Актриса (возмущенно). «Эта вот»?

Падчерица. Да я не о ней говорила, — простите! — я про себя. Я совершенно не вижу себя в ней... вот и все... не знаю... насколько она на меня не похожа...

Отец. Да, вот в этом-то и дело; видите ли, синьор: наша внешность...

Режиссер. Какая там ваша внешность! Вы думаете, она есть у вас, ваша особая внешность? Ничего подобного!

Отец. Как! У нас нет нашей внешности?

Режиссер. Конечно, нет! Ваша внешность становится действительной, материальной — тут; актеры дают ей тело и лицо, и голос, и движения, — актеры, которые, вообще говоря, уже сумели воплотить гораздо более высокое содержание; ваше же так невелико, что, если и окажется возможным на сцене, то, поверьте, исключительно благодаря моим актерам...

Отец. Не смею возражать вам, синьор. Но поверьте, это почти нечеловеческое страдание для нас... ведь мы же такие, как вы нас видите, с этим телом, этим лицом...

Режиссер (нетерпеливо перебивает его). Что касается лица, — так для этого грим есть. Грим, милейший синьор!

Отец. Хорошо, пусть так; но голос, движения...

Режиссер. О, да поймите вы наконец! Вам тут, такому, как вы есть, нет места! Здесь есть актер, который будет вас играть; и кончено об этом!

Отец. Я понял. Но теперь я, может быть, догадываюсь, почему создавший нас автор, когда увидел нас живыми, какие мы есть, не захотел потом обработать нас для театра. Я не хочу обижать ваших актеров, спаси меня бог! Но я думаю, что если бы он видел меня таким, каким меня здесь изображают... — не знаю, кем...

Первый Актер (высокомерно). Мною, если позволите.

Отец (смирненно, вкрадчиво). Весьма польщен, синьор! (Раскланивается). Так вот я думаю, что если этот синьор будет с напряжением всей своей воли и со всем своим высоким талантом стараться перевоплотиться в меня...

Первый Актер. Какой там «высокий», помилосердуйте... пожалуйте, без этого.

Отец. ... то мой образ в передаче этого синьора — если он даже и постарается при помощи грима достигнуть сходства со мною...

Первый Актер. Это будет довольно трудно! (Актеры улыбаются).

Отец. ... это вряд ли будет мой действительный образ. Уж если даже оставить в стороне внешность, — это будет изображение меня таким, каким он почувствует меня, а не таким, каким я сам себя чувствую, — вот что я хочу сказать. И мне кажется, надо, чтобы тот, кто будет высказывать суждение о нас, считался с этим.

Режиссер. Царь небесный! Теперь вы о критиках будете беспокоиться. Предоставьте им говорить, что захотят! А мы займемся тем, чтобы поставить пьесу, если это нам удастся! (Отходя от него и оглядываясь кругом). За дело, за дело! Готова декорация? (Актерам и Действующим Лицам) Отойдите, отойдите отсюда! Дайте мне посмотреть, и не будем терять времени! (Падчерице) Как вы находите? Так хорошо будет?

Падчерица. Как сказать! По правде, я не вижу себя в этой обстановке...

Режиссер. Ну вот еще! Не воображайте, что мы создадим тут точь-в-точь знакомую вам комнату сзади мастерской мадам Паче! (Отцу). Вы говорили — белая большая комната, обои с разводами?

Отец. Да, именно.

Режиссер. Так. Обстановка, мне кажется, сойдет! Столик этот перенесите сюда поближе, вперед! (Театральные рабочие делают, что

сказано). (Бутафору) Добудьте теперь конверт, по возможности голубой, и дайте его этому синьору (указывает на Отца).

Бутафор. Почтовый конверт?

Режиссер и Отец. Почтовый, почтовый.

Бутафор. Сю минуту. (Выходит).

Режиссер. За дело! Первая сцена у синьорины. (Первая Актриса выступает вперед) Да нет, подождите! Я говорю про эту синьорину (указывает на Падчерицу). Вы пока смотрите.

Падчерица (в дополнение к его словам). Как я в ней живу!

Первая Актриса (задета). Можете не сомневаться, я тоже сумею в ней жить, когда возьмусь за это.

Режиссер (хватаясь руками за голову). Господа, довольно этих разговоров! Итак, первая сцена — синьорина и мадам Паче. О, (растерянно оглядывается) позвольте, а как же мадам Паче?

Отец. Ее с нами нет, синьор.

Режиссер. Так как же быть?

Отец. Но она тоже есть, она тоже живая!

Режиссер. Хорошо, но где же она?

Отец. Сейчас, позвольте мне сказать. (Актрисам) Сделайте милость, одолжите на минуточку ваши шляпы.

Актрисы (несколько изумленно, некоторые смеясь, все вместе).

— Как это?

— Для чего?

— Наши шляпы?

— Что вы говорите?

Режиссер. Зачем вам нужны их шляпы? (Актеры смеются).

Отец. Ничего, только повесить их на минутку на эти вешалки. И может быть некоторые будут так добры — снимут также и манто...

Актеры (смеясь).

— Смотрите, пожалуйста!

— Только манто?

— Он, верно, с ума сошел!

Некоторые из Актрис (как выше).

— Но зачем это?

— И манто тоже?

Отец. Чтобы повесить их на одну минуту... Будьте так великодушны. Позволите?

Актрисы (снимают шляпы, а некоторые и манто, и, продолжая смеяться, идут и вешают их на вешалки).

— Отчего нет!

— Вот, извольте!

— Что же, из них выставку сделаем?

Отец. Да, да, именно; вот так — для выставки.

Режиссер. Но можно узнать, зачем это?

Отец. Видите, если мы устроим получше декорацию, — кто знает: может быть, привлеченная предметами своей торговли, к нам придет... (приглашает жестом посмотреть на дверь в глубине сцены). Поглядите! Поглядите!

(Дверь в глубине сцены открывается, и входит мадам Паче, толстая мегера со взбитыми крашеными волосами, вся подмазанная, одета с неуклюжей эдегантностью в черное шелковое платье; вокруг талии у нее длинная се ребряная цепь, на которой висят ножницы; она делает несколько шагов и останавливается. При ее появлении Падчерица бежит ей навстречу среди изумленных, озадаченных Актеров).

Падчерица (подбегая к ней). Вот она! Вот она!

Отец (сияя). Она! Я говорил! Вот и она тут!

Режиссер (преодолев изумление, с негодованием). Что это за трюки еще?

Первый Актер (почти одновременно с ним). Да где мы это, наконец?

Второй Любовник (так же). Эта откуда взялась?

Ingénue. Про запас держали!

Первая Актриса. Это какие-то фокусники.

Отец (повышая голос, чтобы быть услышанным среди этих протестов). Простите, пожалуйста! Но почему же вы во имя какой-то пошлой истины хотите убить это чудо рождающейся действительности, которую привлекла сюда и материализовала сама сцена и которая больше вас имеет право жить здесь, потому что — простите — она гораздо истиннее, чем вы. Которая Актриса будет потом изображать мадам Паче? Так вот она — мадам Паче! Вы согласитесь со мной, что Актриса эта будет менее соответствовать правде, чем она, чем сама мадам Паче собственной персоной. Видите, моя дочь узнала ее и сейчас же к ней подошла! Вот, смотрите сцену между ними!

(Пока Актеры выражали свой протест, а Отец отвечал им, сцена между Падчерицей и мадам Паче уже началась, но естественным негромким голосом, как это невозможно в театре. Актеры, призванные Отцом ко вниманию, оборачиваются и видят мадам Паче, взявшую Падчерицу за подбородок, чтобы заставить ее поднять голову, и слышат, что она говорит что-то неразборчивое, — они смотрят одно мгновение внимательно, но потом сейчас же обнаруживают полное разочарование).

Режиссер. Ну, что же?

Первый Актер. Что она говорит?

Первая Актриса. Так ничего не слышно.

Второй Любовник. Громче! Громче!

Падчерица (отходя от мадам Паче, улыбающейся неописуемой улыбкой, и идя к группе Актеров): «Громче»? Как это громче? Это не такие вещи, чтобы их громко говорить! Я могла сказать об этом громко для того, чтобы ему было стыдно (Указывает на Отца), потому что это мое мнение! Но для мадам это другое дело: тут каторгой пахнет!

Режиссер. Вот как? Но здесь надо так говорить, чтобы слышали! А теперь даже и мы не слышим, тут же на сцене! Что же будет, когда в театре публика! Надо повторить сцену. И вы отлично можете говорить между собой громко, потому что ведь нас, слушающих, не будет здесь, как теперь: вы должны изображать, что вы одни в комнате позади мастерской, где вас никто не слышит.

(Падчерица, лукаво улыбаясь, несколько раз делает пальцем грациозный жест, обозначающий: нет!).

Режиссер. Как нет?

Падчерица (вполголоса, с таинственным видом). Есть один человек, который услышит, если она (указывает на мадам Паче) будет говорить громко!

Режиссер (сражен). Еще кто-нибудь сейчас выскочит? (Актеры покатываются со смеху).

Отец. Нет, нет, синьор, она меня имеет в виду. За дверями должен я стоять в ожидании, и мадам это знает! Да вы позвольте, я и пойду, чтобы быть наготове... (Хочет идти).

Режиссер (останавливая его). Подождите же! Здесь надо считаться с требованиями театра! Прежде, чем вам быть наготове...

Падчерица (перебивает его). Нет, сейчас, сейчас! Я просто умираю от нетерпения пережить эту сцену! Если он согласен, я совершенно готова!

Режиссер (кричит). Да надо же, чтобы раньше проведена была совершенно ясно сцена между вами и этой... (указывает на мадам Паче). Понимаете вы или нет?

Падчерица. О боже мой, синьор: она сказала мне то, что вы уже знаете, — что мама опять испортила работу, что материал надо бросить и что мне надо быть покорной, если я хочу, чтобы она продолжала помогать нам в нашей нищете.

Мадам Паче (подходит ближе). Eh sià, senog: потому я не чегого пользоваться мне...

Режиссер (совершенно сражен). Что такое? Она так говорит?!

(Актеры снова покатываются со смеху).

Падчерица (тоже смеется). Да, синьор, наполовину по-испански, препотешно!

Мадам Паче. Мне не кажется прилично смеяться мне, когда старался hablar como podo луччи!

Режиссер. Нет, нет, пожалуйста! Так и говорите! Так и говорите, синьора! Эффект несомненный! Это очень даже хорошо — комической ноткой несколько ослабить грубость положения! Отлично так!

Падчерица. Еще бы не отлично! Слышать, как тебе преподносят таким языком подобные предложения — это ли не эффект!

Поневоле засмеешься, когда тебе говорят, что один старый *senog* хочет «*amuserse con migo*», позабавиться со мной — так ведь, мадам?

Мадам Паче. Стари, да, опытный; *ma miegljo por ti*; если для тебя и не нравится, учишься *prudencia*!

Мать (бросается, вызывая изумление и испуг всех Актеров, забывших о ней и теперь устремляющихся к ней на ее крик, чтобы удержать ее). Ведьма, ведьма! Злодейка! Дочь моя!

Падчерица (подбегает, чтобы удержать Мать). Нет, нет, мама, не надо! Пожалуйста!

Отец (также подбегая с ней одновременно). Успокойся, успокойся! Сядь!

Мать. Уберите ее тогда прочь отсюда!

Падчерица (Режиссеру, тоже подбегавшему к ним). Невозможно, чтобы тут присутствовала мама!

Отец (тоже Режиссеру). Им нельзя быть вместе! Вот почему этой и не было с нами, когда мы пришли... Понимаете, если они вместе, все может случиться раньше времени...

Режиссер. Это неважно! Сейчас все делается только на-черно. Все пригодится, только бы я мог уловить сквозь этот сумбур различные элементы... (Матери, ведя ее к стулу и сажая ее). Полноте, полноте, синьора, успокойтесь, будьте добры; садьте.

(Падчерица между тем идет опять на средину сцены и обращается к мадам Паче).

Падчерица. Ну, начинайте, мадам.

Мадам Паче (оскорбленно). О ниет! *Gracie! Jo aqui no fado* больши при твоя мамаша.

Падчерица. Ну, да что там! Впускайте этого старого синьора, *pourqu'è se amusi con migo!* (Властно, ко всем). Ну, что же это, наконец! Надо играть ее, эту сцену! К делу! (Мадам Паче). Вы теперь уходите!

Мадам Паче. Ах, я ушел, ушел, — *seguramente* ушел... (Уходит с разъяренным видом).

Падчерица (Отцу). А вы появляйтесь! И нечего со сцены уходить. Идите сюда! Сделайте вид, как будто только что вошли!.. Вот: я тут стою, опустив голову, — сама скромность!.. Ну же! Сделайте себе голос! Скажите новым голосом, как будто бы вошли снаружи: «Здравствуйте, синьорина»...

Режиссер. Вот как! Но скажите, пожалуйста, вы тут режиссируете, или я? (Отцу, смотрящему с видом какой-то нерешимости и неуверенности). Ну да, так и сделайте: пойдите туда, в глубину, не выходя, и вернитесь опять на сцену.

(Отец подчиняется точно в каком-то испуге, он совершенно бледен, но, уже захваченный реальностью своей сотворенной жизни, улыбается, отойдя в глубину, как бы еще далекий от мысли о драме, которая сию минуту придавит его. Актеры уже полны внимания к начинающейся сцене).

Режиссер (негромко и торопливо сидящему в будке Суфлеру). А вы, пожалуйста, — внимание теперь, записывайте!

(СЦЕНА).

Отец (приближаясь, новым голосом). Здравствуйте, синьорина!

Падчерица (с опущенной головой, сдерживая отвращение). Здравствуйте!

Отец (заглядывает осматривающим взглядом под шляпку, почти закрывающую ей лицо, и, обнаружив, что она совсем молоденькая, вскрикивает как бы про себя, отчасти от удовольствия, отчасти от страха скомпрометировать себя рискованным приключением). Ах!.. Но... ведь это не первый раз, что вы здесь... неправда ли?..

Падчерица (как раньше). Нет, синьор.

Отец. Уже бывали здесь как-нибудь? (Падчерица утвердительно кивает головой). Разок? Больше? (Ожидает мгновение ответа; потом снова заглядывает под шляпку; улыбается; затем говорит). Ну, так что же... не надо быть такой... Позвольте снять вам шляпочку?

Падчерица (поспешно предупреждая его, не в состоянии сдержать отвращения). Нет, я сама сниму! (Делает это с судорожной поспешностью).

(Мать продолжает присутствовать при этой сцене, вместе с Сыном и двумя младшими, — младшие более для нее свои, они все время держатся подле нее, образуя группу на краю сцены, противоположном тому, где стоят Актеры; она как на иголках; следит за словами и действиями тех двух, обнаруживая горе, негодование, тревогу, ужас; иногда закрывает себе лицо, иногда стонет или восклицает).

Мать. О боже!... О боже!...

Отец (продолжает с галантностью). Позвольте, дайте мне; я положу (берет у нее из рук шляпу). Но мне хочется, чтобы на этой милой, красивой головке была шляпа, более ее достойная... Помогите мне потом выбрать какую-нибудь из этих, тут, у мадам?... Нет?

Ingénue (перебивает). Ой, надо глядеть в оба... Это наши шляпы!

Режиссер (сердито). Тихе, что это? Не остроумничайте так неумно! Это же представление! (Падчерице). Продолжайте, пожалуйста, синьорина.

Падчерица (продолжает сцену). Нет, синьор, благодарю вас.

Отец. Ну полноте, не отказывайтесь! Примите от меня, будьте такой милой! Тут есть чудесные шляпки, посмотрите! И мадам тоже довольна будет. Вы ведь знаете, она это любит! Нарочно выставляет здесь свой товар.

Падчерица. Да нет, синьор, видите, я не могла бы даже носить ее.

Отец. Может быть из-за того, что дома подумают, когда вы в новой шляпке придете? Пустяки! Знаете, как это делается? Что дома говорят?

Падчерица (не выдерживая, вне себя). Да не из-за этого, синьор! Я не могла бы носить ее, потому что я... как вы видите: могли бы уже заметить! (Показывает на свое траурное платье).

Отец. В трауре... да... Извините... Правда, вижу... простите, пожалуйста! Поверьте, я действительно совсем смущен...

Падчерица (сделав над собой резкое усилие и вооружась решимостью преодолеть гнев и отвращение). Довольно, синьор, довольно! Я должна поблагодарить вас, а вам нет причин смущаться и огорчаться. Пожалуйста, не думайте больше о том, что я сказала... И для меня тоже, вы понимаете... (Старается улыбнуться и добавляет) Мне же нужно забывать, что я так одета...

Режиссер (прерывая, кричит Суфлеру, сидящему в будке). Постойте, постойте! Не пишите последней фразы, не надо! (Отцу и Падчерице). Отлично! Отлично! (Одному Отцу). Тут вы потом продолжаете, как у нас условлено! (Актерам). Очень мила эта сцена с предложением шляпы...

Падчерица. Да, но сейчас будет самое лучшее! Отчего мы не продолжаем?

Режиссер. Потерпите минутку! (Обращается опять к Актерам). Надо ее провести, конечно, полегче.

Первый Актер. Да, поразвязнее...

Первая Актриса. Ну да, это очень просто! (Первому Актеру). Мы можем сейчас попробовать, да?

Первый Актер. Я готов... Так я выйду. (Выходит, чтобы быть готовым войти на сцену через двери в глубине сцены).

Режиссер (Первой Актрисе). Ну, так, значит: кончилась сцена между вами и этой мадам Паче — я ее потом запишу, — вы стоите... Нет, куда вы?

Первая Актриса. Подождите, шляпу надену... (Идет взять шляпу с вешалки и надевает).

Режиссер. Ах, да, отлично!.. Вы стоите, значит, опустив голову.

Падчерица (ей забавно). Но ведь она не в черном...

Первая Актриса. Буду в черном, и в гораздо более уместном, чем вы!

Режиссер (Падчерице). Да помолчите вы, будьте добры! Вы теперь смотрите! Будет чему поучиться. (Хлопает в ладоши). Входите! Входите!

(Отворяется дверь в глубине сцены, и входит Первый Актер со сквернейшим развязным видом старого волокиты. Исполнение Актерами этой сцены сразу же делает из нее что-то другое, но отнюдь не пародию, а наоборот, как бы нечто обновленное и улучшенное. Падчерица и Отец не могут, конечно, признать в Первой Актрисе и Первом Актере самих себя и, слыша как их собственные слова произносятся другим тоном, исходя из другой души, выражают различным образом — то жестами, то улыбками, то открытым протестом — возникающие в них чувства: удивление, недоумение, страдание и т. д.)

Первый Актер. «Здравствуйте, синьорина»...

Отец (тотчас же, не в состоянии сдержаться). Да не так!

(Падчерица, увидя, как вошел Первый Актер, покатывается со смеху).

Режиссер (оборачивается в сердцах). Будет или нет тишина? И прекратите наконец этот смех! Это невозможно!

Падчерица. Но простите, синьор, это же совершенно естественно! Синьорина (указывает на Первую Актрису) стоит спокойно на месте, а если бы это была я, могу вас уверить, что, услышав это «здравствуйте», сказанное таким тоном и с таким видом, я бы покатила со смеху, вот точно так же, как сейчас!

Отец. Да, знаете... вид этот и тон...

Режиссер. Что такое вид, тон! Отойдите вы теперь в сторону, сделайте одолжение, и дайте мне посмотреть репетицию.

Первый Актер. Если я должен изображать старика, являющегося в такой сомнительный дом...

Режиссер. Да оставьте вы их, пожалуйста! Начинайте снова, так отлично! (Ожидая, чтобы Актер начал) Ну...

Первый Актер. «Здравствуйте, синьорина!»...

Первая Актриса. «Здравствуйте...»

Первый Актер (воспроизводя сделанное Отцом, заглядывает под шляпку, но затем отчетливо выражает сначала удовольствие, потом опасение). «Ах... Но... скажите, это ведь не первый раз, что вы здесь... надеюсь...»

Отец (не в состоянии удержаться, поправляет). Не «надеюсь», — а «неправда ли?»... «неправда ли?»

Режиссер. Он говорит «неправда ли?» — вопросом.

Первый Актер. Мне казалось — «надеюсь!»

Режиссер. Ну, хорошо! Это все равно! «Неправда ли» или «надеюсь». Продолжайте, продолжайте... А, да, так, пожалуй, будет менее грубо: (тоном роли) «Это ведь не первый раз, — неправда ли? — что вы тут»... (Первой Актрисе). А вы: «Нет, синьор».

Первая Актриса. «Нет, синьор».

Первый Актер. «Уже бывали здесь как-нибудь? Разок? Больше?»

Режиссер. Нет, подождите же! Дайте ей (указывает на Первую Актрису) ответить знаком, что «да!» «Уж бывали здесь как-нибудь?»

(Первая Актриса приподнимает немного голову, полузакрыв, как бы от отвращения, глаза, и кивает два раза головой).

Падчерица (неудержимо). Ох, боже мой! (Мгновенно закрывает себе рот рукой, чтобы удержаться от смеха).

Режиссер (оборачиваясь). Что такое?

Падчерица. Ничего, ничего!

Режиссер (Первому Актеру). Продолжайте.

Первый Актер. «Разок? Больше? Ну, так что же... не надо уж больше быть такой... Позвольте снять вам шляпочку».

(Тон, которым Первый Актер произносит последнюю фразу, и сопровождающий ее жест его таковы, что Падчерица, хотя и продолжает закрывать рот руками и хочет удержаться, но не может, и шумный смех неудержимо прорывается у нее сквозь пальцы).

Первая Актриса (возвращается в негодовании на прежнее место). А! Я здесь не для того, чтобы быть шутихой для этой особы!

Первый Актер. Также и я! С меня достаточно!

Режиссер (вопит на Падчерицу). Будет этому конец, или нет?

Падчерица. Да, простите... простите...

Режиссер. Вы скверно воспитаны — вот что! Это дерзость!

Отец (вмешивается, стремясь уладить инцидент). Правда, синьор, совершенная правда; но простите ее...

Режиссер. Что я тут буду прощать! Это непозволительно!

Отец. Совершенно верно, синьор, но поверьте, так странно это слышать...

Режиссер. Странно? Что странно? Где? Почему странно?

Отец. Да нет... Я восхищен вашими Актерами: и этим синьором (указывает на Первого Актера), и синьориной (указывает на Первую Актрису), но несомненно же... они — не мы...

Режиссер. Я думаю! Это ясно! Они не могут быть вами, раз они Актеры!

Отец. Вот именно! Актеры! Изображают — оба с большим умением — наши роли. Но, поверьте, мы видим, что это не то — должно бы быть то же, а в действительности — нет...

Режиссер. Как это нет? Что же это такое тогда?

Отец. Это... это уже что-то их, а не наше...

Режиссер. Так это же неизбежно! Я вам говорил это...

Отец. Я понимаю... понимаю...

Режиссер. Ну, так и довольно! Кончено! (Актерам). Мы между собой потом срепетируем, одни. Это всегда наказание для меня — репетировать перед авторами! Никогда не бывают удовлетворены! (Отцу и Падчерице). Продолжайте вы, пожалуйста; и, может быть, вы найдете возможным не смеяться больше.

Падчерица. О нет, я теперь смеяться не буду! Нет! Теперь для меня будет прекрасное место; будьте спокойны!

Режиссер. Так, значит, когда вы скажете «не думайте, пожалуйста, больше о том, что я сказала. И для меня тоже — вы понимаете», — (Отцу) вы тогда сейчас же подхватываете: «Я понимаю, понимаю...» и тотчас же спрашиваете...

Падчерица. Как это? Что?

Режиссер. О причину, почему вы в трауре!

Падчерица. Да нет, синьор! Понимаете: когда я ему сказала, что мне нужно забыть о том, как я одета, — знаете, что он ответил? «Ах! Ну, хорошо! Так снимем же, снимем его скорее, это платье!»

Режиссер. Очень хорошо! Великолепно! Чтобы весь театр разбежался!

Падчерица. Но если это правда!

Режиссер. Какая там правда! Сделайте одолжение! Здесь у нас театр! Правда в известных границах!

Падчерица. Простите, так вы что же хотите сделать?

Режиссер. Увидите, увидите! Предоставьте мне теперь!

Падчерица. Нет, синьор! Что же, из всего этого отвращения, из всех причин, одна другой жесточе и мерзостнее, по которым я стала «такой» вот, «этой» — вы хотите извлечь сентиментальную романтическую белиберду, где он спрашивает, почему я в трауре, а я отвечаю, роняя слезы, что у меня два месяца назад папа умер? Нет, нет, милый синьор! Надо, чтобы он сказал мне так, как сказал: «Так снимем же его скорее, это платье!» И я, со всем моим трауром в сердце — которому не больше двух месяцев — иду туда, видите? — за эти ширмы и вот этими пальцами, трясущимися от стыда, от отвращения, снимаю с себя лиф, платье...

Режиссер (хватаясь руками за волосы). Помилосердствуйте! Что вы говорите!

Падчерица (кричит, вне себя). Правду, синьор, правду!

Режиссер. Ну, хорошо, я не отрицаю, пускай это правда... я понимаю весь ваш ужас, синьорина, но поймите и вы тоже, что невозможно же все это на сцене!

Падчерица. Невозможно? Тогда благодарю вас, мне тут делать нечего!

Режиссер. Да нет, вы поймите...

Падчерица. Нечего, нечего мне тут делать! Вы там сочинили вдвоем, что возможно для сцены, — покорно благодарю! Я отлично понимаю! Он хочет сразу же добраться до своей сложной «умственной» драмы, до изображения своих раскаяний и терзаний, а я хочу мое изобразить, мое!

Режиссер (сердито встряхивается, наскучив этим). Ваше! Ваше! Не одно только ваше тут, извините! Важно и то, что у других! У него (указывает на Отца), у вашей Матери! Нельзя, чтобы одно действующее лицо выделялось так, подавляя других и завладевая всей сценой. Надо всех ввести так, чтобы получилась гармоничная картина, и изображать то, что изобразимо! Я сам хорошо знаю, что у каждого внутри целая жизнь своя, и каждому хочется выложить ее наружу. Но в том-то и трудность: взять из нее и показать ровно столько, сколько необходимо в соотношении с другими, и все-таки дать почувствовать в этом немногом всю остальную жизнь, оставшуюся невыраженной, скрытую внутри! О это было бы удобно, если бы каждое действующее лицо

могло взять, да и излить в хорошем этаким монологе, а то и просто в публичной лекции—все то, что кипит у него там, внутри! (Добродушно, примирительным тоном) Вы должны сдерживаться, синьорина. И поверьте, это в ваших же интересах, потому что, знаете, должен вас предупредить: это может ведь тоже дурное впечатление произвести—все это обличительное неистовство, все это испуганное отвращение, когда вы сами, простите, признались, что уже раньше, до него, были с другими у мадам Паче, и не один раз...

Падчерица (поникнув головой, признает глубоким голосом). Да, правда! Но подумайте о том, что эти другие для меня все-таки — он же.

Режиссер (не понимая). Как, другие? Что вы хотите сказать?

Падчерица. Да ведь для того, кто попал на путь греха, синьор, за каждый последующий случай греха отвечает тот, кто первый был виновником падения, разве не правда? А для меня—это он, и еще до моего рождения. Посмотрите на него и увидите, правда ли это!

Режиссер. Прекрасно! А вам кажется, это мало,—тяжесть такой ответственности на нем? Дайте же ему возможность и свободу изобразить эту тяжесть.

Падчерица. Простите, а как же это он может изобразить все свои «благородные» угрызения, все свои «нравственные» страдания, если вы хотите избавить его от этого ужаса—что та самая маленькая девочка, которую он подстерегал у дверей ее школы, в один прекрасный день попадает в его объятия—и после того, как он пригласил ее снять траурное, недавнего траура платье,—оказывается женщиной, уже павшей женщиной! (Взволнована и расстроена).

(Мать, слушая эти слова, охвачена наплывом невыносимого горя, выражающегося сначала в сдержанных стопах; под конец она раздражается отчаянным плачем. Все невольно взволнованы. Продолжительная пауза).

Падчерица (как только Мать начинает как будто немного успокаиваться,—мрачно и решительно). Мы тут сейчас—между собой, еще неизвестные публике. Завтра вы сделаете из нас для представления, что хотите и как по вашему надо. Но хотите вы видеть в действительности нашу драму? Хотите, чтобы она разразилась в самом деле так, как была?

Режиссер. Ну да же! Я ничего другого не прошу—чтобы теперь же извлечь из нее все, что возможно!

Падчерица. Ну, так попросите, чтобы моя Мать ушла!

Мать (продолжающая еще плакать, вскакивает с воплем). Нет, нет! Не позволяйте, синьор! Не позволяйте этого!

Режиссер. Да ведь это же только, чтобы посмотреть, синьора!

Мать. Я не могу, не могу!

Режиссер. Но раз все это уже произошло и кончено! Простите, я не понимаю...

Мать. Нет, это теперь происходит, всегда! Мои муки не кажущиеся, синьор! Я всегда живу в каждой минуте моих мучений, и они всегда возобновляются, всегда все живы и тут, со мной. Вы посмотрите на этих двух моих маленьких... слышали вы, чтобы они сказали хоть слово? Они уже не могут больше говорить, синьор! Они еще все тут, подле меня, жмутся ко мне, чтобы вечно жива и неразлучна со мной была моя мука,—но самих их, самих по себе—нет уже, нет их! А она (указывает на Падчерицу), синьор, сбежала, скрылась от меня и совсем, окончательно погибла, окончательно! Если я сейчас вижу ее перед собой, то опять-таки для этого же, только для этого одного, всегда, всегда вижу ее только для того, чтобы передо мной возобновлялась, всегда была жива и неразлучна со мной и та мука, которую я за нее тоже выстрадала!

Отец. Вечное мгновение! Как я вам уже говорил, синьор! Она (указывает на Падчерицу) тут для того, чтобы, накрыв меня в одну мимолетную и постыдную минуту моей жизни, прикрепить, пригвоздить меня навеки к позорному столбу именно в этой минуте.

Режиссер. Да я и не говорю, чтобы не изображать этой минуты; она как раз и будет главным моментом первого действия, вплоть до ее (указывает на Мать) неожиданного появления.

Отец. Да, да, именно так! В этом и есть моя казнь, синьор: наши страсти, достигающие апогея в ее конечном крике (тоже указывает на Мать).

Падчерица. Он у меня сейчас в ушах! Я обезумела от этого крика!.. Изображайте меня, как хотите, синьор; все равно!—хоть одетую; только, чтобы по крайней мере руки—одни только руки были голые—потому что, когда я стояла вот так (подходит к Отцу и слегка прислоняется головой к его груди), прислонившись головой и обвив ему руками шею, я видела, как у меня в руке, вот тут, билась жила, и тогда с таким чувством, как будто одна только эта жила вызывает во мне все это ужасное отвращение, я зажмурила глаза—вот, так вот, и прижалась лицом к его груди. (Оборачиваясь к Матери) Кричи, мама, кричи! (Прижимается лицом к груди Отца и, приподняв плечи, как бы в защиту себя от крика, который сейчас услышит, голосом, полным сдерживаемого раздражающего страдания, добавляет) Кричи, мама, как тогда закричала!

Мать (бросаясь, чтобы разъединить их). Нет! Дочь, дочь моя! (Оторвав их друг от друга) Зверь, зверь, это моя дочь! Не видишь, что это моя дочь!

Режиссер (отпрыгнув при этом вопле до самой рампы, среди пораженных ужасом Актеров). Великолечно! О да, великолепно! И тут занавес, занавес!

Отец (подбегает к нему весь перевернутый). Вот видите, так оно и было в самом деле!

Режиссер (восхищен и побежден). Да, да! И ни звука больше! Занавес! Занавес!

(Слыша повторяющееся восклицание Режиссера, монтер быстро спускает занавес, и тот падает, оставляя снаружи, у рамп, Режиссера и Отца).

Режиссер (смотрит, воздев руки, вверх). Вот бестия! Я говорю — занавес — указывая, что этим должно кончиться действие, а он мне в самом деле занавес спускает! (Приподнимает край занавеса, чтобы войти на сцену. Обращаясь к Отцу). Да, да, прекрасно, прекрасно! Эффект несомненный! Так и надо кончить! За первое действие я отвечаю. (Уходит с Отцом за занавес).

(Когда занавес снова поднимается, оказывается, что монтеры и рабочие убрали прежнее подобие декорации и поставили вместо него в глубине сцены две или три группы деревьев, между которыми виднеется край бассейна.

С одной стороны сцены, справа, сидит опять Мать, подле нее двое младших; Сын тут же, но в стороне от них, тоже сидит; видно, что ему всё уж более чем надоело: он страдает от стыда. На авансцене сидят также Падчерица и Отец, а с другой стороны, слева, сгруппированы Актеры, приблизительно так же, как перед падением занавеса. Только Режиссер стоит на ногах посреди сцены, с размышляющим видом держа у рта сложенную в кулак руку).

Режиссер (встрепенувшись после короткой паузы). Ну, стало быть, второе действие! Предоставьте все мне: как мы решили, так будет отлично!

Падчерица. Наше прибытие к нему (Указывает на Отца) в дом к великой досаде вот этого! (указывает на Сына).

Режиссер (теряя терпение). Да, да; но я говорю вам: предоставьте мне!

Падчерица. Только, чтобы ясно была видна эта досада!

Мать (качнув несколько раз головой). За все благополучие, какое для нас из этого вышло...

Падчерица (порывисто оборачиваясь к ней). Ничего не значит! Чем больше наших бед, тем больше для него угрызений!

Режиссер (с досадой, потеряв терпение). Да понял же я! Вначале это и будет главным образом принято во внимание! Не беспокойтесь!

Мать (умоляюще). Но сделайте, синьор, пожалуйста, для оправдания моей совести, чтобы хорошенько было видно, как я всеми способами старалась...

Падчерица (с досадой ее перебивая и продолжая вместо нее). ...успокоить меня, уговорить меня не вызывать в нем этой досады! (Режиссеру). Сделайте, сделайте, что она просит, потому что это правда! Я очень буду рада! Потому что будет видно: чем она больше вот такая умоляющая, чем она больше пытается коснуться его сердца — тем он дальше и дальше: «от-стра-ня-ет-ся!» Чудно!

Режиссер. Начнем мы в конце концов, второе действие или нет? Падчерица. Молчу! Имейте только в виду, что провести его все в саду, как вы хотите, невозможно.

Режиссер. Почему невозможно?

Падчерица (указывая на Сына). Потому что он вечно сидит взаперти у себя в комнате! И потом, в доме же должна пройти вся роль этого бедного мальчика, совершенно потерявшегося, — я вам говорила...

Режиссер. Прекрасно. Но поймите, с другой стороны, не можем мы навешивать ярлыки или менять декорации на глазах у зрителей три или четыре раза в течение действия!

Первый Актер. Прежде это делалось...

Режиссер. Да, когда публика была, может быть, в роде этой девочки!

Первая Актриса. И когда легче создавалась иллюзия!

Отец (порывисто). Иллюзия! Не говорите вы ради бога — иллюзия! Не употребляйте этого слова, оно особенно жестоко для нас!

Режиссер (ничего не понимает). Позвольте, почему же?

Отец. Да, жестоко! И, кажется, это понятно!

Режиссер. Почему? Как же мы должны говорить? Иллюзия, ну да, иллюзия, синьор. Иллюзия, которую надо создать в зрителях.

Первый Актер. Нашим представлением...

Режиссер. Иллюзия действительности!

Отец. Понимаю, синьор. Но вы-то, должно быть, не можете нас понять. Простите! Ведь для вас и ваших Актеров весь вопрос тут — и это вполне понятно — в вашей игре.

Первая Актриса (возмущенно прерывает его). Игре! Что значит — «игре»? Мы не играющие дети! Здесь даются серьезные художественные представления.

Отец. Я против этого не возражаю. И действительно, так и представляю себе, что ваша художественная игра должна дать — как говорит синьор — полную иллюзию действительности.

Режиссер. Именно!

Отец. Теперь, если вы подумаете, что у нас-то самих (указывает жестом на себя и пять остальных Действующих Лиц) нет другой действительности, кроме этой иллюзии...

Режиссер (ничего не понимая, смотрит на своих Актеров, тоже сбивших с толку и не понимающих). Что вы такое говорите?

Отец (оглядев их, с бледной улыбкой). Ну да, синьоры. Какая же другая? То, что для вас художественная игра, для нас — единственная наша действительность. (Короткая пауза. Делает несколько шагов в сторону Режиссера и добавляет). Да в конце концов и не только для нас. Подумайте об этом хорошенько. (Смотрит ему в глаза). Можете вы мне сказать, кто вы?

Режиссер (смущен, с несвободной улыбкой). Как, кто я? — Я!

Отец. А если я вам скажу, что это неправда, потому что вы — я.
Режиссер. Я отвечу вам, что вы с ума сошли!

(Актеры смеются).

Отец. Они правы, что смеются, потому что тут — играют, (Режиссеру) и вы можете возразить мне, что только для игры этот синьор (указывает на Первого Актера), хотя он сам — то по себе — «он», должен быть «мною», вот «этим» мною. Видите, я вас поймал в ловушку?

(Актеры опять смеются).

Режиссер (с досадой). Да об этом только что говорено! Теперь опять сначала?

Отец. Нет, нет, я не о том. Я предлагаю, наоборот, оставим разговор об игре (глядя на Первую Актрису и как бы предупреждая ее слова) — художественной игре! — какою вы обыкновенно заняты здесь с вашими Актерами, — и еще раз серьезно спрашиваю вас: кто вы такой?

Режиссер (оборачивается к Актерам, и — пораженный изумлением, рассерженный). Полюбуйтесь, пожалуйста, надо же иметь такую дерзость! Кто-то, выдающий себя за действующее лицо, является спрашивать меня, кто я!

Отец (с достоинством, но без высокомерия). Действующее лицо всегда может спросить у человека, кто он таков. Потому что у действующего лица есть действительно своя жизнь, отмеченная его личными чертами, благодаря чему он всегда — «некто». Тогда как человек — я не про вас теперь говорю — человек вообще может быть «ником»!

Режиссер. Прекрасно! Но вы задаете этот вопрос мне, режиссеру театра, главе театральной труппы! Поняли вы?

Отец (пониженным голосом, умильно и смиренно). Только, чтобы узнать, синьор: вот вы, такой, как вы теперь, видите ли вы себя... как вы, например, видите на расстоянии времени самого себя, каким вы были когда-то, со всеми иллюзиями, бывшими тогда у вас, со всем, что было тогда в вас и вокруг вас, и именно таким этим «всем», каким оно вам тогда казалось — каким действительно и было для вас? Так вот, синьор: когда вы думаете о тех иллюзиях, которых у вас уже больше нет, о всех тех вещах, которые уже больше не «кажутся» вам тем, чем когда-то для вас «были», — не чувствуете ли вы, что у вас — не досчатый пол этой сцены, а земля, земля уходит у вас из-под ног, так как вы должны вывести из этого, что то, чем вы себя теперь чувствуете, вся ваша сегодняшняя действительность, как она для вас есть, осуждена на то, чтобы оказаться завтра перед вами иллюзией?

Режиссер (хорошо не поняв, одурманенный своеобразием рассуждения). Ну, так что же? Что вы хотите сказать этим?

Отец. Ничего, синьор. Показать вам только, что если у нас (показывает опять на себя и на остальных Действующих Лиц) нет другой действительности, кроме иллюзии, то хорошо будет, чтобы и вы не

доверяли своей действительности, которою вы сейчас дышите, которую осязаете в себе, потому что она — подобно вчерашней — должна обнаружить перед вами завтра, что она только иллюзия.

Режиссер (решив обратить все в шутку). Великолепно! Добавьте теперь еще, что вы с вашей драмой, которую явились сюда представить мне, живее и реальнее, чем я!

Отец (с величайшей серьезностью). Но конечно же так, синьор!

Режиссер. Ах, да?

Отец. Я думал, вы это с самого начала поняли.

Режиссер. Что вы реальнее меня?

Отец. Раз ваша реальность может меняться со дня на день...

Режиссер. Ну, понятно, может меняться, как же иначе! Постоянно меняется — как и у всех!

Отец (восклицает). Но наша-то — нет, синьор, не меняется! Видите вы? В этом вся разница! Не меняется, не может измениться, не может стать другою — никогда — потому что раз навсегда закреплена «такою» — это навсегда, это ужасно, синьор! Неизменяемая действительность! Так что соприкосновение с нами должно было бы вызывать в вас трепет, если вы в самом деле сознаете, что наоборот, ваша-то действительность — преходящая, мимолетнейшая иллюзия, бессознательно создаваемая для себя вами — сегодня такую, завтра иную — в зависимости от обстоятельств, от окружающих условий, воли, чувств, в зависимости от рассудка, представляющего их вам сегодня так, а завтра... кто знает, как: таковы все иллюзии действительности, представляемые в этой пошлой комедии жизни, не приводящей, не могущей привести ни к какому заключению, потому что если она завтра приведет к нему — прощайте — все кончено!

Режиссер. Бога ради, кончайте эту вашу философию, и попробуем по крайней мере привести к заключению эту комедию, с которой вы сами же явились ко мне! Вы слишком много рассуждаете, милейший синьор! Знаете что: мне просто кажется, что едва ли вы не... (Смолкает вдруг и оглядывает его с головы до ног испытующим взглядом). Вот что, кстати, вы явились ко мне сюда в качестве — скажем так — «действующего лица», созданного автором, который не захотел потом извлечь из ваших обстоятельств драму, — не так ли?

Отец. Совершенно верно, синьор.

Режиссер. Бросьте это, довольно! Никто из нас этому не поверит, потому что таким вещам — согласитесь — серьезно верить нельзя. Мне скорее кажется знаете что? Что вы хотите подделаться под манеру одного автора, которого я — предупреждаю — особенно терпеть не могу, хотя, к сожалению, и взял на себя обязательство поставить некоторые его произведения. У нас как раз шла репетиция одного из них, когда вы пришли. (Актерам) В хорошенком мы оказались выигрыше! Из огня да в полымя!

Отец. Не знаю, синьор, на какого автора вы намекаете. Но поверьте, что я «чувствую», «чувствую» то, что думаю, и только тому кажется, что я рассуждаю, кто не думает о том, что чувствует, потому что ослепляется своим чувством. Я хорошо знаю, что такое самоослепление многим кажется гораздо более «человеческим», но правильно-то обратное, синьор, потому что человек никогда столько не рассуждает, или не говорит столько бессмыслицы — это все равно — как когда страдает, потому что он хочет увидеть причину своих страданий, и кто их причинил ему, и справедливо или несправедливо их ему причинять; тогда как, наслаждаясь, он получает свое наслаждение и уже не рассуждает, как будто бы наслаждаться было его правом. Это животные страдают, не рассуждая. Сделайте, чтобы человек рассуждал, страдая. Нет, как можно! Недопустимо! А страдает, как животное — тогда, да, хорошо — это «по-человечески»!

Режиссер. Но обратите внимание однако: вы продолжаете и продолжаете рассуждать.

Отец. Потому что я страдаю, синьор! Я не рассуждаю: я кричу вам о причине моих страданий!

Режиссер (становится вдруг перед ним в решительную позу под влиянием пришедшей ему внезапно мысли). Хотел бы я однако знать, когда это было видано, чтобы действующее лицо, выходя из своей роли, принималось отстаивать ее таким образом и так выдвигать ее? Можете вы сказать мне это? Я никогда в жизни не видал!

Отец. Вы не видали этого, синьор, потому что авторы обыкновенно скрывают муки своего творчества. Когда действующие лица живы, действительно стоят живыми перед своим автором, он делает только одно: следует за ними в их действиях, словах, движениях, которые они сами собой предлагают ему; и надо, чтобы он их хотел такими, какими они сами себя хотят; беда ему, если он так не делает! Когда рождено действующее лицо, оно сразу приобретает такую независимость даже от собственного своего автора, что каждый может представить его себе во множестве совершенно других положений, в которые автор вовсе не ставил его, и оно может само по себе приобрести такое значение, какого автор никогда и не думал создавать ему!

Режиссер. Ну да, я знаю это!

Отец. Так что же вас тогда в нас удивляет? Представьте, что с действующими лицами случилось несчастье, о котором я сказал вам, что фантазия автора рождает их живыми, а автор потом отказывает им в жизни, — и скажите мне, правы ли эти действующие лица, оставленные таким образом живыми, но без жизни, — правы ли они, когда начинают делать то, что мы теперь делаем по отношению к вам, после того, как предварительно в течение долгого — поверьте, долгого — времени делали это с ним, автором, стараясь убедить его, побудить его к действию... то я к нему являлся, то она (указывает на Падчерицу), то бедная эта Мать...

Падчерица. Это правда, синьор, и я тоже ему являлась — чтобы соблазнять его; много, много раз являлась к нему в его кабинете в меланхолические часы сумерек, когда, погруженный неподвижно в свое кресло, он не мог собраться с силой — повернуть включатель и зажечь свет, предоставляя мраку завладевать комнатой, и мрак этот полон был нами, приходившими соблазнять его... (Как будто видя себя в том кабинете и тяготясь присутствием всех этих актеров). Если бы вы ушли все! Оставили бы нас одних!.. Маму с тем ее сыном, меня и малютку — этого мальчика — одного, он один всегда, потом меня с ним (чуть заметным движением указывает на Отца) — и наконец меня одну... Меня одну... в этом мраке (Вскакивает вдруг, словно желая удержать самое себя, представшую перед нею сияющим во мраке живым образом). Ах! жизнь, жизнь моя! Какие мы ему сцены предлагали, какие сцены! Я больше всех соблазняла его!

Отец. Да, но, может быть, это из-за тебя и вышло, именно из-за чрезмерных твоих приставаний, из-за твоей чрезмерной неводержности!

Падчерица. Ах, пустяки! Когда он сам же захотел меня такую! (Близко подходит к Режиссеру, как бы желая сказать ему по секрету) Я думаю, синьор, это вышло скорее от упадка духа или от досады на театр, каким его сейчас хочет, каким его по общему правилу и представляет себе публика...

Сын (из своего угла, в котором сидит в стороне). Вот именно! Так оно и есть, синьор!

Отец. Да вовсе нет, не верьте этому! Послушайте меня: вы прекрасно сделаете, если будете, как сказали, обуздывать неумеренность этих двух: она слишком много хочет действовать, а этот ничего делать не хочет...

Сын. Ничего!

Режиссер. Да, но и ваша неумеренность тоже, милейший синьор! У вас неумеренностей всего больше, да будет вам это сказано!

Отец. У меня? В чем? Когда?

Режиссер. Да постоянно! Все время! Это упорство, с которым вы во что бы то ни стало добиваетесь, чтобы вас считали действующим лицом! И поменьше надо рассуждать — вот что: рассуждать поменьше!

Отец. Позвольте, но если вы отнимете от меня изображение мучений моего духа, не дающих мне покоя, вы меня просто устраняете! Каждый настоящий человек, синьор, если он немного выше камней, растений, животных — живет не для того, чтобы жить, не сознавая себя живущим, но чтобы внести в жизнь свой особый смысл, свою, ему присущую, ценность! И ценность, вносимая в жизнь мною — это то, что я вам сказал. Я не могу от этого отказаться и изображать только «факт», как вот она (указывает на Падчерицу) хочет, потому что в «факте» ее мнение. Не могу и не должен ради того, что я есть!

Режиссер. Ах, вот как! Час от часу не легче! Теперь вы тут себе не находите места, неправда ли? То один, то другая! Очень хорошо! Если так будем продолжать, скоро толку добьемся!

Отец. Нет, нет, делайте, как вы хотите. Только чтобы в делах, отведенных вами для роли каждого из нас, ни один не был слишком принесен в жертву!

Режиссер. Согласитесь, что я не могу дать вам разглагольствовать, сколько вам нравится! Драма — это действие, действие, а не философия!

Отец. Хорошо; буду говорить не больше, чем это делает каждый, желающий отдать себе отчет в своих мучениях.

Режиссер. И поскольку это допустимо действием! Ну, будем же продолжать, царь небесный, и перейдем наконец к фактам.

Падчерица. Ну, фактов-то у вас, мне кажется, даже слишком много — после нашего внедрения к нему (указывает на Отца) в дом. Вы сами говорили, что не можете вывешивать ярлыков или менять каждые пять минут декорации.

Режиссер. Ну да, в этом и задача. Надо расположить и связать факты в последовательном, сжатом действии; не так, как вы требуете — чтобы сначала ваш брат вернулся из школы и бродил по комнатам, как тень, прячась за дверями и носясь с намерением, всего его... как это вы сказали?

Падчерица. Высасывающим, синьор, высасывающим его всего!

Режиссер. Никогда не слыхал такого выражения. Ну, хорошо — и при этом «растут у него одни только глаза» — так, кажется?

Падчерица. Ну да, синьор, вы же видите его! (указывает на стоящего подле Матери Подростка).

Режиссер. Прекрасно! И затем, вы хотели бы, чтобы в то же время девочка беззаботно играла в саду... Один в доме, а другая в саду, неправда ли?

Падчерица. Да, на солнышке, счастливая! Ее веселье, ее ликование в этом саду — это моя единственная награда: то, что она вырвана была из нищеты, из мрачной безотрадности этой ужасной комнаты, где мы спали вчетвером — и я с нею — подумайте! Я, с ужасом моего оскверненного тела — рядом с нею... и она так крепко сжимала меня своими любящими невинными ручонками. В саду, бывало, только меня увидит, сейчас же бежит ко мне, берет меня за руку... Не смотрела на бросающиеся в глаза большие цветы, а разыскивала «масенки, масенки» и показывала мне их, и так радовалась, радовалась им!

Режиссер. Ну, пускай так и будет! Сделаем сад! Сад, и в нем объединим все сцены. (Подзывает по имени одного из рабочих). Эй, несколько групп деревьев, поскорее, и бассейн какой-нибудь! (Обо-

рачивается, чтобы заглянуть в глубину сцены). А, уже готово. Великолечно! (Падчерице). Так, на скорую руку пока, чтобы дать некоторое представление! Наш юноша, вместо того, чтобы прятаться в комнатах за дверями, будет бродить по саду, прячась за деревьями. Но, согласитесь, трудно будет найти такую маленькую девочку, чтобы она хорошо провела сцену с показыванием вам цветочков. (Оборачиваясь к Подростку). Подойдите-ка вы к нам сюда! Поговорим о том, что мы будем делать! (Подросток не двигается). Идите же, идите сюда! (Тот подходит с робким, растерянным видом, в каком-то ужасе). Ну, могу сказать, вот тоже несчастье — этот юноша... Но как же быть? Надо же, чтобы он сказал все-таки что-нибудь... (Подходит к нему и, положив ему руку на плечо, отводит его за одну из групп деревьев). Пойдемте сюда, дайте посмотреть! Спрячьтесь на минутку сюда... Вот так... Попробуйте высунуть немножко голову, выглядывайте так, будто хотите увидеть что-нибудь украдкой... (Отходит, чтобы посмотреть, как это выйдет; Подросток исполняет сказанное ему с правдивостью, производящую сильное впечатление). О, прекрасно... прекрасно... (Падчерице). А скажите, что если бы девочка, неожиданно увидев его там выглядывающим, подбежала к нему и вызвала у него хоть несколько каких-нибудь слов?

Падчерица. И не надейтесь, чтобы он сказал что-нибудь, пока этот здесь (указывает на Сына). Надо, чтобы вы сначала его прочь выслали!

Сын (вскакивает на ноги). С радостью! Очень счастлив! Только о том и прошу! (Хочет уйти).

Режиссер (поспешно удерживая его). Нет! Куда вы? Пойдите! (Мать встает в волнении и испуге от мысли, что он в самом деле уйдет, и инстинктивно поднимает руки, точно для того, чтобы удержать его, однако не сходит с места).

Сын (удерживающему его Режиссеру). Мне действительно совершенно нечего делать здесь! Отпустите меня, пожалуйста! Отпустите!

Режиссер. Как это вам нечего делать здесь?

Падчерица (хладнокровно с проницей). Не удерживайте! Не уйдет!

Отец. Он должен представить эту потрясающую сцену с Матерью в саду!

Сын (решительно и сердито). Ничего я не буду представлять! Я с самого начала сказал это! (Режиссеру). Пустите меня — я уйду.

Падчерица (подбегает к Режиссеру). Позвольте, синьор (отводит руки, которыми тот удерживает Сына). Отпустите его! (Как только Режиссер его отпустил, обращается к Сыну). Пожалуйста — уходи! (Сын не двигается, глядя на нее с презрением, почти с ненавистью). Не может. Видите, синьор, — не уходит! Должен против воли оставаться тут на цепи, неразрывно привязанный. Но ведь если я, синьор, — я, сбегающая, как только случится то, что должно случиться, — я именно из-за этой

ненависти моей к нему сбегая из дому, чтобы только не видеть его перед собой, — так вот, если я еще тут и выношу его присутствие — подумайте, как же это он может уйти, когда он-то действительно должен остаться здесь со своим прекрасным папашей и с этой Матерью, у которой нет больше других детей, кроме него... (Матери) Ну, мама, иди же сюда! Иди... (Режиссеру, указывая на нее) Вы видите: встала, чтобы его удержать... (Матери, подзывая ее рукой) Иди, иди сюда... (Потом опять Режиссеру) Вы представьте себе, как-то у нее на сердце, если она обнаруживает перед вашими Актрами свои чувства; но она так жаждет подойти к нему, что — видите, посмотрите на нее: она согласна пережить свою сцену!

(Действительно, Мать подошла к ним и после последних сказанных Падчеридей слов делает жест, показывая, что готова).

Сын (тотчас же). А! Но я-то не согласен! Если мне нельзя уйти, я останусь; но повторяю вам, представлять ничего не буду!

Отец (Режиссеру, дрожа от возмущения). Вы можете заставить его, синьор!

Сын. Никто меня не может заставить!

Отец. Я заставлю!

Падчериде. Подождите! Подождите! Раньше надо крошку к бассейну! (Бежит к Девочке и подводит ее к бассейну).

Режиссер. Отлично, да, да, это надо в одно и то же время.

(Вторая Актриса и Второй Любовник отделяются тут от группы Акторов: первая с величайшим вниманием всматривается в стоящую против нее Мать, второй большим обходом переходит по сцене слева направо и становится так, чтобы быть напротив Сына, роль которого ему предстоит играть, чтобы наблюдать за его видом и его движениями).

Сын (Режиссеру). Что такое — в одно и то же время? Неправда это все, синьор! Никакой между ней и мною не было сцены! (Указывает на Мать). Пусть она сама вам скажет, как это было!

Мать. Да, это правда, синьор! Я вошла к нему в комнату...

Сын. В мою комнату — вы слышали? А вовсе не в сад!

Режиссер. Да это же не важно. Нужно объединить действие. Я уже сказал это!

Сын (замечая наблюдающего Второго Любовника). Вам что нужно?

Второй Любовник. Ничего; я наблюдаю...

Сын (оборачиваясь в другую сторону, к Второй Актрисе). Аа — а, здесь вы? Чтобы потом ее роль воспроизвести? (указывает на Мать).

Режиссер. Ну да! Ну да! И вы должны бы, кажется, быть им признательны за это внимание!

Сын. Ах, так! Прекрасно! Так вы, значит, думаете, что можно жить перед зеркалом, да еще таким, которому мало, что в нем застыл наш образ в собственном своем отражении, и оно воспроизводит нам этот образ с какой-то гримасой, делающей нас неузнаваемыми?

Отец. Это правда! Правда! Проникнитесь же этим!

Режиссер (Второму Любовнику и Второй Актрисе). Хорошо, отойдите прочь от них.

Сын. Это бесполезно! Я все равно не буду ничего делать!

Режиссер. Помолчите теперь и дайте мне выслушать вашу Мать! (Матери) Так, значит, что же? Вы вошли... и?...

Мать. Да, синьор, вошла в его комнату, потому что не могла уже больше, хотела облегчить сердце от всех давивших меня терзаний... Но как только он увидел, что я вхожу...

Сын. Сцены никакой не сделал: ушел; ушел, чтобы уйти. Я никогда не делал никаких сцен; понимаете?

Мать. Правда! Это верно! Верно!

Режиссер. Но теперь надо провести эту сцену между ним и вами! Это необходимо.

Мать. Я, синьор, готова. Если бы вы только дали мне возможность поговорить с ним одну минуту, чтобы я могла сказать ему все, что у меня на сердце.

Отец (подходя к Сыну, вне себя от гнева). Ты сделаешь это! Для твоей Матери! Слышишь? Для Матери!

Сын (с самой непоколебимой решимостью). Ничего я не сделаю!

Отец (хватает его за грудь и встряхивает). Слушайся ты, когда я требую! Не слышишь, как она говорит с тобой? Что, у тебя сердца нет? Ты же сын ей!

Сын (тоже вцепляясь в Отца). Нет и нет! Отстань от меня раз навсегда!

(Общее волнение и смятение. Мать, вне себя от ужаса, пытается разъединить их).

Мать. Ради бога! Ради бога!

Отец (не выпуская его). Будешь ты слушаться?

Сын (почти плача от бешенства, кричит). Да что ты в самом деле? Что на тебя нашло? (Их разводят). Без всякого удержу рвешься показывать всем свой и наш позор! Я не пойду на это. И выражаю этим волю того, кто не захотел выводить нас на сцену!

Режиссер. Но ведь вы же пришли сюда.

Сын. Он, а не я!

Режиссер. Так и вы ведь тоже тут!

Сын. Это он захотел прийти и всех нас сюда притащил; и пошел на то, чтобы составлять вместе с вами не только то, что действительно произошло — точно этого мало — но еще и то, чего не было!

Режиссер. Так скажите по крайней мере, что же было-то? Ну, скажите мне! Вы вышли из своей комнаты, не сказав ни слова?

Сын. Ни одного слова. Именно для того, чтобы не было сцены!

Режиссер. Ну а дальше? Что вы потом сделали?

Сын. Ничего... когда я проходил через сад... (Мрачно смолкает).

Режиссер (захваченный его видом, продолжая заставлять его говорить дальше). Ну? И что же? Когда вы проходили через сад?

Сын (вне себя). Да зачем вам надо заставлять меня говорить это, синьор? Это страшно!

(Мать вся дрожит и с подавленными стонами смотрит в сторону бассейна).

Режиссер (заметив этот взгляд, с возрастающим опасением, не громко Сыну). Девочка?

Сын. Там! В бассейне...

Отец (с состраданием показывая на Мать). А она шла за ним следом, синьор! .

Режиссер (Сыну с возмущением). И вы тогда?..

Сын. Я подбежал, хотел броситься, чтобы вытащить ее... но вдруг остановился, потому что там, за деревьями, увидел такое, что поledenел весь: стоит, не двигаясь, этот мальчик и остановившимися безумными глазами смотрит... смотрит на потонувшую сестру... (Падчерица, которая согнувшись стоит подле бассейна и закрывает собой Девочку, рыдает). Я хотел подойти к нему, но тут...

(За деревьями, где, спрятавшись, оставался стоять Подросток, раздается револьверный выстрел).

Мать (подбегает с раздирающим воплем, с нею вместе многие из Актеров, всеобщее смятение). Мальчик! Сын мой! (Среди растерянных несвязных криков — кричат все остальные) Помогите! Помогите!

Режиссер (проталкивается при продолжающихся криках, между тем как Подростка поднимают за плечи и за ноги и выносят). Ранен? В самом деле ранен?

Некоторые Актеры. В самом деле! На смерть! Наповал!

Другие Актеры. Нет! Это так только! Не верьте! Притворно! Притворно! Это представление!

Отец (громко кричит). Какое там представление! Это действительность, синьор, действительность! (Полный отчаяния, бежит туда же).

Режиссер. Представление! Действительность! Пойдите вы все к чорту! Ничего подобного со мной никогда не бывало! И весь день потеряли даром!

Занавес

Перевела с итальянского

Е. Лазаревская

БЕРТОЛЬД БРЕХТ

БАЛЛАДЫ

Бертольд Брехт выдвинулся, как драматург, и составил себе имя в Германии в послевоенные годы, в короткий срок. Ему досталась премия имени Клейста — одно из отличий, ценимых высоко и стоящих вне пределов литературных кружков и скоропреходящих направлений.

Драмы Брехта «Барабан в ночи», «Ваал», «В чаше» — вызвали восторженные отзывы в печати. На русский язык они не переведены. Некоторое понятие о характере творчества Брехта, экспрессивного, насыщенного драматизмом и романтически окрашенного, дают ниже печатаемые две баллады.

I

БАЛЛАДА О СПОДВИЖНИКАХ КОРТЕСА

Прошло семь дней. Повеял легкий ветер, поляны посветлели. Встало солнце, и отдохнуть они решили. Вскрыли боченки с водкой, выпрягли быков. И к ночи часть зарезали. Когда же прохладно стало, нарубили веток в болоте, жестких, толщиной в руку. Потом глотали, на закате, мясо и запивали водкою, и пели. А ночь была свежа и зелена. Охрипнув, вдоволь водки наглотавшись, с холодным взором, в звезды устремленным, они заснули в полночь у костра. И спали крепко. Но под утро слышал иной из них, сквозь сон, мычанье бычье. Они проснулись в полусне — уж в лесу. Отяжелев, со взором остеклелым, они встают, кряхтя, и в изумлении

над головами видят свод из сучьев,
сплетенных тесно, листьями покрытых
и мелкими, пахучими цветами.
И начинает свод уже давить
и, кажется, густеет. Душно. Солнца
не видно, неба тоже не видеть.
— Где топоры? — взревел начальник дико.
Их не было. Они лежали дальше,
там, где быки мычали. Спотыкаясь,
проклятья изрыгая, рвутся люди
сквозь поросль, обступившую стеной.
Руками ослабевшими, рыча,
кустарник рвут, — а он слегка дрожит,
как будто бы колеблем легким ветром.
Два-три часа бесплодно потрудившись,
они угрюмо приникают лбами,
блестящими от пота, к жестким сучьям.
А сучья разрастаются, теснее
сплетаясь. Позже, к вечеру, который
был темен, — листья сверху разрослись, —
они сидят, как обезьяны в клетке,
в молчании, и голод их томит.
В ночь гуще стала поросль. Но, должно быть,
взошла луна. Светло довольно было.
Они друг друга видели еще.
Лишь к утру лес разросся так, что больше
они уж ничего не различали.
Днем раздалось в лесу, как будто, пенье.
Но глухо. Переключка, может быть.
Потом затихло. И быки молчали.
Под утро, словно, долетел до слуха
их рев, но издалека. А потом
и вовсе стало тихо. Не спеша,
при легком ветре, под лучами солнца,
лес поглотил в короткий срок луга.

Перевел с немецкого

В. Зорненфрей

КАТЭРИН МЭНСФИЛД

БРАК ПО МОДЕ

Катэрин Мэнсфилд — новая английская писательница, которую английская и американская критика с появлением ее первого тома рассказов сравнивала с Мопассаном, Чеховым. Действительно, Мэнсфилд очень ярко выделяется в английской литературе, как автор небольших рассказов. В 1920 году, 30 лет от роду, она выпустила первый том своих рассказов — «Bliss and other stories», в феврале 1922 года второй — «The Garden Party and other stories», а 9 января текущего года ее талантливо начатая литературная карьера была прервана преждевременной смертью. Как и паш Чехов, которого она считала своим учителем, она умерла от чахотки, но в возрасте гораздо более молодом, всего 33 лет.

П. О.

По дороге на станцию Вильям с досадой вспомнил о том, что он забыл купить что-нибудь детишкам. Бедные мальчуганы! Для них это будет большим разочарованием. Они всегда встречают его словами: «Что ты нам привез, папа?» А у него ничего не окажется. Ну не беда, — он купит им конфет на станции. Но ведь конфеты он покупает уже четыре субботы под ряд. Прошлый раз они не совсем остались довольны, когда он начал вынимать знакомые им коробки.

Пэдди сказал: «На моей была красная лента и раньше».

И Джонни сказал: «А на моей всегда розовая. Мне не нравится розовая».

Но что Вильяму оставалось делать? Дело не так-то легко было поправить. Конечно, раньше он пошел бы в хороший игрушечный магазин и выбрал бы для детей что-нибудь в пять минут. Но теперь у них были русские игрушки, французские игрушки, сербские игрушки и игрушки бог весть откуда. Вот уже больше года, как Изабелла приказала убрать вон старых осликов и разные машины, так как она находила их «ужасно сентиментальными» и «страшно вредными для детского чувства».

— Очень важно, — объясняла «новая» Изабелла, — чтобы дети учились любить хорошие вещи с самого начала. Это будет очень

полезно впоследствии. В самом деле, если бедные малютки в детские годы будут играть с этими «ужасами», то когда подрастут, они наверно захотят поступить в королевскую академию.

Она говорила это таким тоном, как будто посещение королевской академии угрожало моментальной смертью...

— Не знаю, право, — медленно протянул Вильям. — Когда я был в их возрасте, помню, я ложился спать, прижимая к себе старое полотенце с узлом на конце.

— Бедный Вильям! Наверно, это так и было.

И она захохотала по-новому.

«Придется опять купить конфет», — мрачно думал Вильям, ища в кармане мелочь для извозчика. И ему представилось, как детишки обходят всех кругом и предлагают конфеты, — они очень добрые мальчуганы, — а драгоценные друзья Изабеллы нисколько не стесняются...

А как насчет фруктов? Вильям остановился у палатки возле станции. Что, если купить каждому по дыне? Неужели им и тогда придется делиться с драгоценными друзьями? Или же ананас для Пэдди и дыню для Джонни? Неужели друзья Изабеллы проберутся и в детскую, когда дети будут их есть? Тем не менее, когда Вильям покупал дыню, ему представилось ужасное видение, как один из юных поэтов Изабеллы, стоя за дверью детской, уплетал кусок дыни.

С двумя неуклюжими покупками в руках Вильям зашагал к поезду. Платформа была забита народом, поезд уже был подан. Двери с шумом открывались и закрывались. Вильям направился к вагону первого класса, положил свои покупки и чемодан с костюмом и, вынув большую пачку бумаг из кармана, подвинулся в угол и начал читать.

«Наш клиент, кроме того, уверен... Мы склонны обсудить вновь... в случае». Ах, ну это лучше!

Вильям провел рукой по голове и протянул ноги по полу. Знакомая ему тупая боль в груди утихла.

«Что касается нашего решения...»

Он вынул из кармана синий карандаш и медленно подчеркнул.

В вагон вошло двое мужчин, прошли мимо него и уселись в дальнем углу. Какой-то юноша бросил свою палку для гольфа на полку и уселся напротив. Поезд двинулся. Вильям взглянул в окно и увидел, как ускользает из виду горячая, душная станция. Девушка с красным лицом бежала за вагонами, махала рукой и что-то кричала. «Истеричка!» — тупо подумал Вильям. У конца платформы промелькнул засаленный рабочий с черным лицом. «Грязная жизнь!» сказал себе Вильям и опять принялся за свои бумаги.

Подняв еще раз голову, он увидел поля, луга и стоявших в тени деревьев животных. Широкая река с плескавшимися на мелком месте детьми промелькнула в одно мгновение и скрылась. Небо было без-

облачное, вверху парила какая-то птица, казавшаяся черной точкой на драгоценном камне.

«Мы просмотрели переписку нашего клиента»... Эти слова отражались эхом в его мозгу. «Мы просмотрели»... Вильям уцепился за эту строчку, но ничего не помогало: она прерывалась на середине, и поля, небо, парящая птица, вода — все говорило: «Изабелла».

Это происходило каждую субботу. Эта изысканная свежесть Изабеллы! Когда он был мальчиком, ему страшно нравилось побежать после дождя в сад и стряхнуть на себя куст роз. Изабелла была для него вот таким розовым кустом, — нежная, как лепесток, блестящая и холодная. А он все еще был маленьким мальчиком. Но уже он не бегал больше в сад, не тряс куста, не смеялся. Тупая, упорная боль в груди заныла опять. Он подтянул ноги, бросил в сторону бумаги и закрыл глаза.

— Что это, Изабелла? Что это? — сказал он нежно. Они находились в спальне в своем новом доме. Изабелла сидела в кресле у туалетного столика, уставленного черными и зелеными коробочками.

— Что «что это», Вильям? — Она подалась вперед, и ее прекрасные волосы упали ей на лицо.

— Ах, ты знаешь! — он стоял посреди спальни и чувствовал себя чужим. Изабелла быстро обернулась к нему и посмотрела.

— О, Вильям! — воскликнула она умоляющим голосом. — Пожалуйста, пожалуйста, не разыгрывай трагедий. Всегда со своими намеками будто я изменилась. И только потому, что я познакомилась с действительно подходящими для меня людьми, больше выхожу из дому, страшно всем интересуюсь, — только поэтому ты начинаешь вести себя так, как будто я... — Изабелла забросила назад волосы и захохотала — ...нарушила нашу любовь или что-нибудь в этом роде. Но как это глупо, — она прикусила губы, — и как это раздражает, Вильям! Даже за этот новый дом и за прислугу ты ворчишь на меня.

— Изабелла!

— Да, да, это так, — быстро заговорила она. — По твоему мнению, это еще один дурной признак. Я уверена, что ты так думаешь. Я чувствую это, — мягко добавила она, — всякий раз, когда слышу твои шаги на лестнице. Но ведь мы не могли же жить в той тесной дыре, Вильям. Будь же ты, наконец, практичным! Там даже не хватало места для детей.

Да, действительно, то была тесная дыра. Небольшой белый домик с голубыми занавесками и петуньями на окнах. Вильям встречал своих друзей у двери вопросом: «Вы видели наши петунии? В Лондоне нет таких цветов».

Но глупейшей штукой, необыкновенной штукой было то, что он не имел ни малейшего представления, что Изабелла не чувствовала себя такой счастливой, как он. Боже мой, какая слепота!

Он в то время не имел ни малейшего понятия о том, что она ненавидела этот домик, что она считала, что толстая няня портит детей, что она чувствовала себя одинокой, изнывала от тоски, хотела видеть вокруг себя новых людей, музыку, картины и т. д. Если бы она не пошла тогда на вечеринку в студии Мора Моррисон, если бы Мора Моррисон на прощание не сказала ему: «Я намерена спасти вашу жену, эгоист вы этакий», если бы Изабелла не ездила с Морой в Париж, если бы, если бы...

Поезд остановился на второй станции. Беттингфорд! Чорт возьми! Они долетели в десять минут. Вильям сунул бумаги обратно в карман; молодой человек напротив давно исчез. Вот вышли другие двое мужчин. Послеобеденное солнце светило на женщин в ситцевых платьях и на загорелых босоногих детей. Оно играло на желтом цветке с грубыми листьями у полотна железной дороги. Врывавшийся в окно воздух пахнул морем.

«Неужели у Изабеллы опять будет та же толпа?» думал Вильям.

И он вспомнил, как они когда-то проводили праздники, — их четверо и девочка Роза, смотревшая за детьми. Изабелла была одета в вязаную фуфайку, ее волосы заплетены в косу, и она была похожа на четырнадцатилетнюю девочку. А как тогда лупился у него нос! И как много они тогда ели и как много спали на огромной перине, и его ноги и ноги Изабеллы были вместе... Вильям не мог не улыбнуться искривленной улыбкой, когда подумал, как ужаснулась бы Изабелла, если бы знала, до какой сентиментальности он мог дойти.

— Здравствуй, Вильям! — Она все-таки была на станции и стояла в стороне от других, как он и представлял себе, и сердце Вильяма запрыгало, — она была одна.

— Здравствуй, Изабелла! — Он пристально посмотрел на нее. Она ему показалась настолько красивой, что он решил ей что-нибудь сказать.

— У тебя такой холодный вид.

— Правда? — сказала Изабелла. — А мне это не кажется. Идем, твой ужасный поезд — опять с опозданием. Машина у подъезда.

Она взяла его под руку, когда они проходили мимо контролера, отбиравшего билеты.

— Мы всей компанией явились встретить тебя, — сказала она. — Но мы оставили Бобби Кэн в кондитерской. Потом за ним заедем.

— Ага! — произнес Вильям. Больше он ничего не мог сказать.

У подъезда ожидала «машина». На одной стороне в ней, нагнувшись шляпы на глаза, растянулись Билл Гонт и Дэннис Грин, на другой — прыгала и хлопала в ладоши Мора Моррисон в шляпе, похожей на огромную клубнику.

— Нет льда! Нет льда! Нет льда! — весело щебетала она.

А Дэннис пропел из-под шляпы:

— Можно получить только у рыбного торговца.

И Билл Гонт, поднимая голову, добавил:

— С целой, замороженной во льду, рыбой.

— О, какая скука! — простонала Изабелла. И она объяснила Вильяму; пока она его ожидала, все эти — гонялись по всему городу за льдом. — У нас все в доме, начиная с масла, прямо-таки плавает со скалы в море.

— Придется устроить елеосвящение и всем вымазаться маслом, — сказал Дэннис. — Да будет твоя глава, о Вильям, помазана маслом!

— Послушайте, — обратился Вильям, — как мы тут усядемся. — Может быть мне лучше на извозчике?..

— Нет, нет, Бобби Кэн поедет на извозчике, — сказала Изабелла, — ты садись между Морой и мной. Что это у тебя в этих таинственных свертках?

— Отруб-ленные головы! — произнес Билл Гонт, вздрагивая всем телом.

— Ага, фрукты! — радостно воскликнула Изабелла. — Дыня и ананас. Мудрый Вильям! Как это хорошо!

— Подожди, подожди минутку, — сказал, улыбаясь, Вильям. Но он не на шутку испугался. — Это для детишек.

— Да что ты? — захохотала Изабелла и схватила его за руку. — Да ведь если они съедят это — они через полчаса будут в агонии. Нет, — и она погладила его по руке, — ты должен привезти им что-нибудь в другой раз. Я не могу расстаться с этим ананасом.

— Жестокая Изабелла! Дай мне хоть понюхать! — сказала Мора. Она умоляюще протянула к ней руки через Вильяма. — Ах! — шляпка-клубника у нее съехала на бок, Мора чуть не упала в обморок.

— Дама, влюбленная в Ананас, — сказал Дэннис, когда автомобиль подъехал к какому-то магазину с цветочными шторами на окнах. Из магазина вышел Бобби Кэн. Он еле нес в обеих руках целую кипу покупок.

— Надеюсь, что выбор сделан удачно. Я выбирал больше по цвету. Вот эти круглые вещички прямо-таки имеют божественный вид. Вы только посмотрите на это пирожное! — закричал он с пафосом, — вы только посмотрите!

Но в этот момент в дверях появился кондитер.

— Ах, я и забыл, что еще не уплатил, — сказал Бобби и сделал испуганное лицо. Изабелла протянула кондитеру бумажку, и лицо Бобби опять расцвело. — Алло, Вильям! Я сяду рядом с шоффером. — Весь в белом, без шапки, с засученными по плечи рукавами, он прыгнул на свое место и закричал: — *Avanti!*

После чая все ушли купаться. Дома остались лишь Вильям и дети. Но дети уже легли спать, красный закат побледнел, в воздухе уже шмыгали летучие мыши, а ушедшие купаться все еще не возвра-

щались. Бродя по комнате внизу, Вильям увидел, как горничная с лампой в руке прошла в гостиную. Он пошел вслед за ней. Это была большая комната желтого цвета. На стене напротив входа кто-то нарисовал юношу в рост человека, с кривыми ногами, предлагающего цветок девушке, у которой одна рука короткая, другая — длинная и тонкая. На стульях и на диване висели какие-то полотнища черной материи с большими пятнами, похожими на разбитые яйца, и повсюду стояли пепельницы, наполненные окурками. Вильям сел в одно из кресел. Он вспомнил о пачке бумаг в кармане, но чувствовал себя слишком голодным и усталым, чтобы читать. Дверь была открыта, из кухни доносились звуки. Прислуга разговаривала так, как будто никого не было дома. Внезапно раздался громкий хохот и не менее громкое — ш-ш! Они вспомнили о нем. Вильям встал и через французское окно вышел в сад и, стоя там в темноте, он слышал, как купальщики шли по усыпанной песком дорожке; их голоса звучали в тишине.

— Я думаю, мы должны предоставить это Море. Пусть она покажет свое искусство.

Мора издала трагический вздох.

— Я предлагаю купить граммофон, который по субботам будет играть «Пастушку».

— Нет, нет, господа! — раздался голос Изабеллы. — Это несправедливо по отношению к Вильяму. Обращайтесь с ним лучше, дети мои. Ведь он завтра же уезжает.

— Предоставьте его мне, — вскричал Бобби Кэн, — я страх как хорошо обращаюсь с людьми.

Хлопнула калитка. Вильям взмошел на террасу. Они увидели его.

— Алло, Вильям! — И Бобби Кэн, ударяя себя полотенцем, начал прыгать и кружиться. — Жаль, что не пошел с нами. Вода была бо-жественная. А после купанья мы отправились в маленькую таверну и выпили джину.

Другие уже входили в дом.

— Послушайте, Изабелла, хотите, чтоб я надел сегодня свой русский костюм? — прокричал он вслед Бобби.

— Нет, — сказала Изабелла, — никто не будет переодеваться. Мы умираем с голоду. Вильям тоже, наверно, хочет есть. Идемте, *mes amis*, начнем с сардин.

— Я отыскала сардины, — закричала Мора и вбежала в переднюю, держа жестянку высоко над головой.

— Дама с Жестянкой Сардин, — сказал Дэннис важно.

— Ну, Вильям, как там Лондон? — спросил Билл Гонт, откупоривая бутылку виски.

— Лондон... по старому, — ответил Вильям.

— Милый, старый Лондон, — запел Бобби, втыкая вилку в сардины.

Но через минуту о Вильяме уже все забыли. Мора Моррисон интересовалась, какого цвета бывают ляжки в воде.

— Мои — самого бледного, грибного цвета.

Билл и Дэннис беспощадно уничтожали еду. Изабелла, блаженно улыбаясь, наполняла стаканы, меняла тарелки, подавала спички. Обращившись к Биллу, она сказала: — Я хочу, Билл, чтобы вы когда-нибудь нарисовали...

— Что нарисовал? — громко спросил Билл, набивая рот хлебом.

— Нас всех за столом. Было бы очаровательно посмотреть — лет этак через двадцать.

Билл повертел глазами, чавкая ртом.

— Плохое освещение, — слишком много желтого, — сказал он и продолжал есть. И это, повидимому, также понравилось Изабелле.

После ужина все почувствовали сильную усталость; ничего не могли делать и только зевали, пока не пришло время идти спать...

До самого своего отъезда на следующий день Вильям не мог остаться наедине с Изабеллой. Когда он уже сошел вниз с чемоданом в руках, только тогда Изабелла оставила своих друзей и подошла к нему. Она нагнулась и подняла чемодан.

— Какой тяжелый! — сказала она и неловко засмеялась. — Я понесу его до ворот.

— Нет, зачем же? — сказал Вильям. — Дай его мне.

— Пожалуйста, разреши мне понести. Мне страшно хочется, — сказала Изабелла.

Они шли молча. Вильям чувствовал, что он сейчас ни о чем не может говорить.

— Вот и пришли, — сказала Изабелла, ставя чемодан на землю и глядя озабоченно вдаль по усыпанной песком дороге. — Я почти и не виделась с тобой. Так мало времени. Мне кажется, что ты только что приехал. В следующий раз... — Показался автомобиль. — Надеюсь, за тобой там ухаживают в Лондоне как следует. Жаль, что дети ушли с мисс Нэйл и не попрощались с тобой. Бедный Вильям, — опять в Лондон. — Машина подъехала. — Прощай! — Она быстро чмокнула его в щеку и повернулась к дому.

Мимо плыли поля, деревья, изгороди. По пустым улицам, с подслеповатыми домами небольшого города, Вильям ехал к вокзалу, покачиваясь на выбоинах. Поезд уже был на станции. Вильям прошел прямо к вагону первого класса для курящих, забился в угол, но на этот раз оставил бумаги в покое. Он сложил руки на том месте, где упорно, тупо ныло, и начал в уме писать письмо Изабелле.

Почта по обыкновению запаздывала. Они сидели в саду возле дома на длинных стульях с цветными зонтиками от солнца. Только Бобби Кэн лежал на траве у ног Изабеллы. В воздухе было душно, сперто; день повис, как флаг.

— Как вы полагаете, в царстве небесном будут поведельники? — по-детски спросил Бобби.

— Царство небесное будет одним сплошным понедельником, — сказал Дэннис.

Но Изабелла никак не могла отрешиться от мысли, что случилось с тем балыком, который вчера остался после ужина. Она намеревалась приготовить к ленчу рыбный майонез, но теперь...

Мора спала. Спать являлось ее последним открытием. — Это так чудесно. Вы просто закрываете глаза, — вот и все. Это такое наслаждение.

Когда на песчаной дороге раздался шум велосипеда на трех колесах, на котором ездил почтальон, все насторожились.

Билл Гонт отбросил книгу.

— Письма, — сказал он, и все стали ждать. Но — о бессердечный почтальон! о жестокий мир! — Оказалось только одно письмо, толстое на вид, для Изабеллы. Даже не пришла газета.

— А мое тоже только от Вильяма, — сказала печально Изабелла.

— От Вильяма — уже?

— Он нежно напоминает вам о брачных узах.

— Разве у каждого есть брачные узы? Я думала, что они только для прислуги.

— Страницы и еще страницы! Вы только посмотрите на нее! Дама за Чтением Письма, — сказал Дэннис.

«Моя милая, драгоценная Изабелла!» Бесконечное число страниц! По мере чтения чувство удивления заменялось у Изабеллы каким-то чувством тяжести, которое душило ее. И что только могло заставить Вильяма?.. Как все это необыкновенно... Что дало ему повод? Сперва она растерялась, затем все больше и больше начинала возбуждаться, почти пугаться. Этого как раз можно было ожидать от Вильяма. Но так ли? Это глупо, — да, глупо и смешно! Ха-ха-ха! О, боже мой! Изабелла покачнулась на стуле и принялась громко хохотать.

— Скажи, скажи нам, в чем дело? — приставали друзья.

Но она не могла остановиться.

— Сей-час рас-скажу, — задыхаясь, произнесла Изабелла. Она лучше уселась на стуле, собрала письмо и подала знак рукой.

— Подойдите все сюда, — сказала она. — Слушайте внимательно. Любовное письмо!

— Любовное письмо! О, как божественно!

«Моя милая, драгоценная Изабелла».

Но не успела она начать, как их громкий хохот прервал ее.

— Продолжай, продолжай, Изабелла, — прелесть!

— Это — наилучший подарок.

— Продолжай, Изабелла, продолжай.

«Боже упаси меня, моя милая, чтобы я мог служить помехой твоему счастью»...

— Хо, хо, хо!

— Ш-ш! Ш-ш! Ш-ш!

Изабелла продолжала читать. Когда она дочитала до конца, все были в истерике. Бобби катался по траве, из глаз у него текли слезы.

— Вы должны мне дать это письмо целиком, так, как оно есть, для моей новой книги, — решительно сказал Дэннис. — Я посвящу ему целую главу.

— О Изабелла, — стонала Мора, — это чудесное место о том, как он держит тебя в объятиях!.. Ха-ха-ха!

— Дайте мне подержать! Дайте почитать это мне... одному, — просил Бобби Кэн.

Но к удивлению их всех Изабелла сжала письмо в руке. Она больше не смеялась. Быстро окинула их взглядом: она казалась усталой.

— Нет, не сейчас, не сейчас, — пробормотала она.

И прежде чем они могли опомниться, она бросилась в дом, через прихожую, вверх по лестнице, в свою спальню. Упала на кровать.

— О, как низко, подло, отвратительно, вульгарно! — шептала Изабелла. Она нажала пальцами глаза и начала думать. И она опять увидела их. Но их было не четверо, а больше, — человек сорок, — и все они хохотали, фыркали, махали руками, катались по траве, пока она читала им письмо Вильяма. О, какая мерзость! Как она могла это сделать? «Боже упаси меня, моя милая, чтобы я мог служить помехой твоему счастью»... Вильям! Изабелла прижалась лицом к подушке. Но она чувствовала, что даже холодная комната знала, насколько мелочной, пустой, ничтожной...

В это время снизу, из сада, донеслись голоса:

— Изабелла! Мы идем купаться. Поспеши!

— Поспеши, поспеши, о жена Вильяма!

— Скорей, скорей!

Изабелла встала. Теперь наступил момент, теперь она должна решить. Пойдет ли она с ними или останется и начнет писать Вильяму. Что, что она изберет? «Я должна подумать. — Да и о чем тут думать? Конечно, она не пойдет, будет писать»...

— Ти-та-ния! — пропела Мора.

— Иза-белла!

Нет, слишком трудно! «Я пойду... пойду с ними, а Вильяму напишу попозже. В другой раз. Не теперь. Но я безусловно напишу», быстро думала Изабелла.

И, смеясь по-новому, она побежала вниз по лестнице.

Перевел с английского

П. Охрименко

ДЖ. К. ЧЕСТЕРТОН

ВИНО И ВОДА

У Ноя было много кур, и страусов, и скота,
Яичница в большой бадье заваривалась густа,
И суп он ел — слоновый суп, и рыбу ел — кита,
Но был в ковчеге погребок не кладовой чета,
И, садясь за стол со своей женой, старый Ной повторял одно:
«Пусть где угодно течет вода, не попала бы только в вино».

Низринулись хляби с небесных круч, завесив небосвод,
Они смывали звезды прочь, как пену мыльных вод,
Все семь небес свергались, рыча, заливая геенне рот,
А Ной говорил, прищуря глаз: «Как будто дождь идет.
«Водой затоплен Маттергорн, ушел на самое дно.
«Но пусть где угодно течет вода, не попала бы только в вино».

Только Ной грешил, грешили и мы; все пили и там, и тут,
И черный Трезвенник пришел, карая грешный люд,
Вина не достать ни там, где едят, ни там, где песни поют,
Испытанье водой судил земле вторично божий суд,
Епископ воду льет в стакан, безбожник с ним заодно,
Но пусть где угодно течет вода, не попала бы только в вино.

Перевел с английского

М. Лозинский

МАРСЕЛЬ ПРУСТ

«ПОИСКИ ПОТЕРЯННОГО ВРЕМЕНИ» ¹⁾

I

Долгое время я рано ложился спать. Иной раз, едва я гасил свечу, как мои глаза слипались настолько быстро, что я не успевал подумать: «Я засыпаю». А полчаса спустя я пробуждался от мысли, что пора попробовать уснуть; я хотел положить книгу, которую, мне казалось, я все еще держу в руках, и потушить свет; во сне я не переставал размышлять о только что прочитанном, но эти размышления приняли несколько странный оборот; мне казалось, что я сам то, о чем говорилось в книге: церковь, квартет, соперничество Франциска I и Карла V. Эта уверенность сохранялась несколько секунд после пробуждения; она не смущала моего рассудка, но подобно плёнке отягощала глаза, мешая им отдать себе отчет в том, что свеча уже не горит. Потом она постепенно становилась смутной, как, после перевоплощения, мысли прежнего существования; содержание книги отделялось от меня, я был волен уделять ему внимание или нет; в то же время я снова обретал способность видеть и бывал очень изумлен, находя вокруг себя темноту, ласковую и успокоительную для глаз, но, быть может, еще более для ума, которому она казалась вещью без причины, непостижимой, как подлинно темная вещь. Я спрашивал себя, который может быть час; я слышал свист поездов, — то близкий, то отдаленный, словно птичье пение в лесу, он описывал мне, определял расстояние, протяжение безлюдной местности, по которой путешественник спешит к ближайшей станции; и короткая дорожка, по которой он идет, запечатлется в его памяти благодаря возбуждению, вызванному новыми местами, непривычными действиями, недавним разговором и прощанием под чуждым фонарем (все это еще следует за ним в молчании ночи), сладостью предстоящего возвращения.

Я нежно прижимался щеками к чудесным щекам подушки, полным и свежим, словно щеки нашего детства. Я чиркал спичкой,

¹⁾ Печатаемые ниже четыре отрывка взяты из романа М. Пруста «В сторону Сванна» («Du côté de chez Swann»), составляющего первую часть серии его романов «Поиски потерянного времени» («A la recherche du temps perdu»).

чтобы взглянуть на часы. Скоро полночь. Эта как раз то время, когда разбуженный припадком больной, которому пришлось на пути заночевать в незнакомой гостинице, радуется, заметив под дверью полосу света. Какое счастье, уже утро! Сейчас встанет прислуга, он сможет позвонить, придут ему помочь. Надежда на облегчение придает ему бодрости в страданиях. Как раз ему послышались шаги; шаги приближаются, потом удаляются. И полоса света под дверью исчезла. Это полночь; только потушили газ; ушел последний слуга, и придется страдать всю ночь без помощи.

Я засыпал опять и иногда пробуждался лишь на краткие мгновения, длящиеся ровно столько, чтобы успеть услышать органический треск деревянных панелей, открыть глаза и заметить калейдоскоп темноты, насладиться, благодаря мгновенному проблеску сознания, сном, в который погружены мебель, комната, все то, чего я сам лишь незначительная часть, и снова быстро слиться с их бесчувствием. Иногда же, легко возвратясь во сне к навсегда прошедшим годам моей первоначальной жизни, я вновь переживал какой-нибудь ребяческий страх, например, что двоюродный дед дерет меня за кудри, страх, рассеявшийся с того дня — начало для меня новой эры — когда их остригли. Я не помнил об этом событии во время сна; я вспоминал о нем сейчас же, как только мне удавалось проснуться, чтобы вырваться из рук двоюродного деда, но из предосторожности я плотно укрывал голову подушкой, прежде чем возвратиться в царство снов.

Иной раз, подобно тому как Ева родилась из ребра Адама, женщина рождалась во время моего сна из неловкого положения моей ноги. Я воображал, что именно она, созданная наслаждением, которое я готовился вкушать, дает мне его. Мое тело, чувствовавшее в ее теле мой собственный жар, хотело соединиться с ним, я просыпался. Остальное человечество казалось мне совершенно чуждым по сравнению с этой женщиной, с которой я только что расстался; моя щека была еще теплой от ее поцелуя, тело чувствовало утомление от тяжести ее тела. Если случалось, что она обладала чертами женщины, которую я знал в жизни, я целиком отдавался одному стремлению: найти ее — подобно людям, уезжающим в путешествие, чтобы увидеть собственными глазами желанный город, словно возможно вкушать на яву очарование мечты. Мало-по-малу воспоминание блекло, я забывал дева моих снов.

Спящий человек хранит вокруг себя вереницу часов, порядок лет и миров. Просыпаясь, он инстинктивно вопрошает их и познает в одну секунду место, которое он занимает на земле, время, протекавшее до его пробуждения; но их ряды могут расстроиться, смешаться. Пусть под утро, после бессонницы, сон одолеет его за чтением, в положении, совершенно отличном от того, в котором он спит обычно, — достаточно ему приподнять руки, чтоб остановить и отстранить солнце, и в первую минуту пробуждения он не будет знать, который час, он подумает, что только что лег. Пусть он задремлет в положении еще

более несвойственном и чуждом, например, сидя в кресле после обеда, тогда смятение миров, вырвавшихся из своих орбит, будет полным, волшебное кресло понесет его с невероятной скоростью через время и пространство, и в тот миг, когда он поднимет веки, он подумает, что заснул несколько месяцев тому назад в какой-то другой стране. Но даже, когда я лежал в своей кровати, достаточно бывало, чтобы сон был глубок и совершенно освободил мой разум; тогда последний покидал план местности, где я заснул, и я, проснувшись среди ночи и не имея понятия о том, где нахожусь, в первое мгновение даже не знал, кто я; во мне было только чувство бытия, в его первоначальной простоте, подобное тому, которое может трепетать в животном; я был более наг, чем пещерный человек; но воспоминание — еще не о том месте, где я нахожусь, а об одном из тех, где я обитал ранее и где я мог бы находиться — являлось ко мне подобно помощи свыше, чтоб вырвать меня из небытия, из которого я не мог выйти один; я в одну секунду пролетал над веками цивилизации, и смутно видимые образы керосиновой лампы, потом сорочки с отложным воротником понемногу воссоздавали подлинные черты моего я.

Быть может, неподвижность окружающих нас предметов внушается им нашей уверенностью, что это именно они, а не какие-либо другие, — внушается неподвижностью нашей мысли о них. Во всяком случае, когда я просыпался таким образом и мой разум безуспешно пытался узнать, где я, — вокруг меня в темноте все кружилось: вещи, страны, года. Мое тело, оцепенелое до неподвижности, пыталось наметить, в соответствии с формой своей усталости, положение своих членов, чтобы на основании этого определить направление стены, расстановку мебели, чтобы восстановить и назвать жилище, в котором оно находится. Его память, память его боков, колен, плеч, представляла ему последовательно несколько комнат, в которых оно некогда спало, в то время как вокруг него невидимые стены, перемещаясь соответственно форме воображаемой комнаты, кружились во мраке. И раньше чем моя мысль, колеблющаяся на пороге времен и форм, успевала, сопоставляя обстоятельства, установить тождество жилища, оно — мое тело — восстанавливало в памяти для каждого из этих жилищ род кровати, расположение дверей, свет в окнах, коридор, вместе с той мыслью, которая была у меня, когда я там засыпал и которую я находил вновь при пробуждении. Пытаясь угадать свое положение, мой онемевший бок представлял себе, например, что он лежит вдоль стены в большой кровати с пологом, и я сейчас же говорил себе: «Вот тебе раз, а ведь я заснул, хотя мама еще не приходила со мной прощаться»; я был в деревне у бабушки, умершего много лет тому назад; и мое тело, бок, на котором я лежал, верные хранители прошлого, о котором моему рассудку никогда не следовало бы забывать, приводили мне на память огонек ночника из богемского стекла в виде урны, спускающейся с потолка на цепочках, камин сиенского

мрамора в моей спальне в Камбрэ, у дедушки и бабушки, в те давно прошедшие дни, которые я в этот миг считал настоящими, не представляя их себе ясно, и которые я увижу яснее сейчас, когда проснусь окончательно.

Потом рождалось новое воспоминание; стена убегала в ином направлении: я был в моей комнате у г-жи де Сэн-Лу, в деревне; боже мой! сейчас по меньшей мере десять часов, наверное уже отобедали! Отдых, которому я каждый вечер предаюсь после прогулки с г-жей де Сэн-Лу, прежде чем переодеться во фрак, повидимому слишком затянулся. Ибо много лет прошло со времен Камбрэ, когда при самом позднем возвращении я видел красные отсветы заката на стеклах моего окна. В Тансонвилле, у г-жи де Сэн-Лу, ведется иной образ жизни, я нахожу удовольствие иного рода, выходя исключительно по ночам, бродя при свете луны по дорогам, на которых я некогда играл, озаренный солнцем; и комната, где я заснул вместо того, чтоб одеваться к обеду, видна мне издали, когда мы возвращаемся, — комната, вся пронизанная лучами лампы, единственного маяка в ночи.

Эти кружащиеся и смутные видения всегда длились лишь несколько секунд; зачастую моя краткая неуверенность в том, где я нахожусь, не различала одно от другого тех предположений, из которых она состояла, как мы при виде бегущей лошади не обособляем последовательных положений, которые нам показывает кинетоскоп. Но снова увидев то ту, то другую комнату, где я когда-либо жил на своем веку, я кончал тем, что припоминал их все, надолго углубившись в мечты, пришедшие на смену сну; зимние комнаты, где, ложась спать, зарываешь голову в гнездо, свитое из самых разнообразных вещей: угла подушки, верхнего края одеял, кончика шали, бока кровати и номера *Débats roses*, которые наконец удается сплести воедино, следуя птичьей технике — постоянно уминая их; где наслаждаешься в морозное время, чувствуя себя защищенным от внешнего мира (как чайка, которая строит гнездо в глубине подземелья, в теплоте земли), и где благодаря огню, поддерживаемому всю ночь в камине, спишь в широкой мантии жаркого и дымного воздуха, пронизанного светом вспыхивающих искр, в некоем неосоздаемом алькове в жаркой пещере, высеченной в недрах самой комнаты, в знойной и подвижной в своих термических очертаниях зоне, проветриваемой освежающими лицо воздушными струями, идущими из углов, из областей, близких к окну или удаленных от камина и остывших; — летние комнаты, где приятно слиться с теплой ночью, где лунный свет, прижавшись к полуоткрытым ставням, кидает к подножию кровати волшебную лестницу, где спишь почти на открытом воздухе, словно синица, качаемая ветром на кончике луча; — иной раз комнату эпохи Людовика XVI, такую веселую, что даже в первый вечер я был в ней не особенно несчастен, — комнату, где колонки, легко поддерживающие потолок, расступались с таким изяществом, указывая и охра-

няя место, где помещалась кровать; — иной же раз, наоборот, ту, маленькую и с таким высоким потолком, высеченную в форме пирамиды на протяжении двух этажей и частично обшитую красным деревом, где с первой же секунды я был нравственно отравлен незнакомым запахом индийского нарда, убежден во враждебности лиловых занавесей и наглом безразличии стенных часов, которые громко тараторили, словно меня вовсе не было в комнате; — где странное и неутомимое зеркало на четырехугольных ножках, отгораживая наискось один из углов комнаты, выкапывало для себя непредвиденное место в нежной цельности моего привычного поля зрения; — где моя мысль перенесла немало трудных ночей, силась целыми часами расшириться, вытянуться ввысь, чтобы в точности принять форму комнаты и доверху заполнить ее чудовищную воронку, в то время как я лежал на постели с бьющимся сердцем, расширенными ноздрями, насторожив уши и устремив глаза вверх; до тех пор, пока привычка не изменила цвета занавесей, не принудила замолчать часы, не внушила жалости поставленному наискось жестокому зеркалу, не сгладила, если и не изгнала совершенно, запах индийского нарда и значительно не уменьшила кажущуюся высоту потолка. Привычка! — ловкая, но слишком медленная устроительница, начинающая с того, что заставляет наш дух страдать целыми неделями во временном помещении; но дух тем не менее счастлив обрести привычку, ибо без нее, предоставленный своим собственным средствам, он был бы бессилён сделать какое бы то ни было жилище обитаемым.

Теперь, разумеется, я проснулся окончательно, мое тело перенеслось в последний раз, и добрый ангел уверенности остановил все вокруг меня, уложил меня под мои одеяла, в моей комнате, и в потемках расположил приблизительно по своим местам комод, письменный стол, камин, окно, выходящее на улицу, и обе двери. Но пусть я знал, что нахожусь не в тех жилищах, которые я на миг, в неведении пробуждения, если и не увидел отчетливо, то во всяком случае допустил, как возможные, — пусть так: все же моей памяти был дан толчок; обычно я не старался сейчас же заснуть опять; я проводил большую часть ночи, припоминая нашу былую жизнь в Камбрэ у дедушкиной кухни, в Бальбеке, в Париже, в Донсиере, в Венеции и в других местах, припоминая местности, людей, которых там я знал, то, что я сам замечал в них, то, что мне о них рассказывали.

II

Пока тетюшка беседовала с Франсуазой, я с отцом и матерью шел к обедне. Как ясно я вижу сейчас нашу церковь! Ее древний портал, куда мы входили, черный, изрешеченный, как шумовка, был протерт и глубоко выщерблен по углам (как и каменная чаша со святой водой, к которой он нас вел), словно легкое прикосновение

плащей входящих в храм крестьянок и их робких пальцев, берущих святую воду, могло, повторяясь на протяжении веков, приобрести разрушительную силу, проточить камень и изрыть его бороздами, подобно тому, как колесо тележки выбивает след в тумбе, ежедневно задевая об нее. Могильные плиты, скрывающие прах погребенных там Камбрэйских аббатов, который служил как бы духовным настилом клироса, и те не были тверды и неподвижны, ибо время размягчило их и разлило, точно мед, за пределы их собственных граней, через которые они переплескивались светлой волной, увлекая в своем течении готическую цветущую заглавную букву, затопляя белые фиалки мрамора; а местами они съезжились, еще более сжимая эллиптическую латинскую надпись, еще прихотливее располагая эти сокращенные письмена, сближая две буквы какого-нибудь слова и непомерно растягивая остальные. Расписные окна в церкви никогда не играли так, как в бессолнечные дни, так что когда на улице бывало пасмурно, можно было быть уверенным, что в церкви будет ясно; одно из них было целиком заполнено единственной фигурой, похожей на карточного короля, которая жила там,верху, под архитектурным балдахином, между небом и землей (и в косвенных и синих отсветах которой иной раз в будни, около полуденного времени, когда не бывает службы, — в одно из тех редких мгновений, когда освеженная, пустая, более человечная церковь, роскошная благодаря озаренному солнцем богатому убранству, имела почти жилой вид, словно зал отеля в средневековом стиле из резного камня с цветными стеклами, — можно было видеть г-жу Сазера, преклоняющую на миг колени, предварительно уложив на соседний аналой перевязанный сверток с пти-фурами, которые она только что купила в кондитерской напротив и несла домой к завтраку); в другом окне гора розового снега, у подножья которой велось сражение, как будто покрывала инеем стекло, раздувшееся от ее мутной изморози, точно на нем остались снежные хлопья, но хлопья, озаренные некоей зарей (конечно, той же самой, которая облагривала запрестольный образ на алтаре такими чистыми оттенками, что скорее казалось, будто они на миг брошены там готовым угаснуть внешним светом, а не красками, навеки связанными с камнем); и все окна были такими древними, что видно было, как там и сям сверкает пылью веков их серебристая старость, обнаруживая, как поблескивает их протертый до основы ненужный стеклянный ковер. Среди них было одно, разделенное во всю высоту на множество маленьких прямоугольных стекол, преимущественно синих, похожих на большую колоду карт, в роде тех, которыми, должно быть, развлекался король Карл VI; потому ли, что сверкнул луч солнца, потому ли, что мой взгляд в своем движении провел по стеклам, то гаснущим, то вспыхивающим, беглый и драгоценный пожар, но через миг это окно засияло переливчатым светом павлиньего хвоста, потом затрепетало и заволновалось пылающим и волшебным дождем, который

струился с темного скалистого свода вдоль влажных стен, словно я вошел за моими родителями, несущими в руках молитвенники, в некий грот, озаренный мерцанием ветвистых сталактитов. Еще миг, и маленькие ромбовидные стекла приобрели глубокую прозрачность, непроницаемую твердость сапфиров, вкрапленных как бы в некий гигантский нагрудник, но за ними чувствовалось то, что милее всех этих богатств — мгновенная улыбка солнца; оно так же легко узнавалось в синих и нежных волнах, заливающих драгоценные камни, как на мостовой площади или соломе рынка; и когда мы приезжали до пасхи, то в первые воскресенья оно даже утешало меня в том, что земля была голой и черной, выращивая словно в дни некоей исторической весны, времен преемников Людовика Святого, этот ослепительный и золотистый ковер стеклячатых незабудок.

Два ковра изображали венчание Эсфири (по традиции, Агасферу были приданы черты одного из королей Франции, а Эсфири — черты герцогини де-Германт, в которую он был влюблен), и краски, растворяясь, придали лицам выразительность, выпуклость, свет. Немножко розовой краски реяло у губ Эсфири, вне очертаний ее рта, желтизна ее платья располагалась так жирно, так маслянисто, что оно как будто обретало плотность и живо выделялось над отодвинутой вглубь атмосферой; и зелень деревьев, еще яркая в нижней части картины из шелка и шерсти, но уже выгоревшая вверх, делала еще более бледными, над темными стволами, высокие желтеющие ветки, позолоченные и как бы полустертые внезапным и косвенным светом невидимого солнца. Все это, а еще более драгоценные предметы, полученные церковью от лиц, ставших для меня почти легендарными (золотой крест, сделанный, как говорят, святым Элигием и принесенный в дар Дагобаром, гробница сыновей Людовика Немедкого из порфира и эмалированной меди), благодаря чему в церкви, когда мы шли к нашим местам, я шагал как в долине, посещаемой феями, где крестьянин дивится, видя на камне, на дереве, в болоте явные следы их сверхъестественного пребывания, — все это превращало для меня церковь в нечто совершенно отличное от остального города: здание, занимающее, если можно так выразиться, четырехмерное пространство — четвертым измерением было время — расправляющее в веках свой корабль, который, от пролета к пролету, от часовни к часовне, казалось, преодолевал и проходил не только расстояние в несколько метров, но целые последовательные эпохи, выходя из них победителем; — здание, прячущее суровый и грозный XI век в толще стен, из которых он со своими тяжелыми дугами, заложенными и ослепленными грубым песчаником, выступал наружу, только сквозь глубокое отверстие возле портала, высеченное лестницей колокольни, скрываемый даже и там легкими готическими арками, которые толпились перед ним, как старшие сестры, заслоняющие с улыбкой от

посторонних глаз грубого, ворчливого и неряшливо одетого младшего брата; — здание возносящее к небесам над Площадью колокольную, которая видела Людовика Святого и словно все еще видит его; — и уходящее своим подземельем в меровингскую ночь, где Теодор и его сестра водили нас ощупью под темным, с резко выдающимися ребрами сводом, похожим на крыло огромной каменной летучей мыши, и освещали нам свечкой гробницу внучки Сижебера, где глубокая впадина — словно след ископаемого — была, говорят, высечена «хрустальной лампадой, которая в день убийства франкской принцессы сорвалась со своих золотых цепей, на месте теперешней абсиды, и вдавилась в мягко подавшийся под нею камень, так что хрусталь не разбился и пламя не погасло».

Можно ли говорить об абсиде Камбрэйской церкви? Она была так груба, так лишена всякой красоты и даже религиозного подъема. Так как уровень перекрестка, на который она выходила, приходился ниже, то ее грубая наружная стена возвышалась на цоколе из нетесанных камней, оштетинившихся булыжниками, — в цоколе не было ничего церковного; казалось, что окна пробиты непомерно высоко, и все в целом имело скорее вид тюремной, а не церковной стены. И конечно, когда я позднее вспоминал все виденные мною величественные абсиды, мне никогда не приходило в голову сравнивать их с Камбрэйской. Но однажды, завернув за угол маленькой провинциальной улицы, я увидел на перекрестке трех переулков древнюю приподнятую стену, с высоко пробитыми окнами, столь же асимметричную с виду, как абсида в Камбрэ. Тогда я не стал спрашивать себя, как в Шартрэ или Реймсе, с какою мощью выражено в ней религиозное чувство, но невольно воскликнул: «Церковь!»

Церковь! Привычная, прислонившаяся вплотную к своим соседям по улице Сэнт-Илер, куда выходили ее северные двери — к аптеке г. Рапэна и к дому г-жи Луазо, простая гражданка Камбрэ, которая могла бы иметь свой номер, если бы у домов в Камбрэ были номера, так что невольно казалось, что почтальон, разносящий по утрам почту, должен, выйдя от г. Рапэна, остановиться перед ней, прежде чем зайти к г-же Луазо; и все же между церковью и всем остальным была грань, которую мой разум никогда не мог перейти. Пусть г-жа Луазо держала у себя на окне фуксии, ветви которых имели дурную привычку повсюду ползать опустив голову, а цветы всегда спешили, как только подрастут, освежать свои лиловые и полнокровные щеки о темный фасад церкви, — фуксии от этого не становились для меня священными; если мои глаза и не замечали промежутка между цветами и почерневшими камнями, к которым они прижимались, сердце мое все же помнило о пропасти.

Колокольню Сэнт-Илера можно было распознать очень издалека; она вписывала свой незабываемый облик в небосклон, когда Камбрэ еще не было видно. Когда из поезда, привозившего нас на святой неделе

из Парижа, отец замечал колокольню, — она пробегала по очереди по всем бороздам неба, перемещая во всех направлениях маленький железный флюгер, — он говорил нам: «Ну, берите пальто, приехали». И одна из самых далеких наших прогулок в Камбрэ приводила нас к месту, где узкая дорога вдруг выходила на огромную равнину, замкнутую на горизонте зубчатыми лесами, над которыми возвышался только узкий шпиль колокольни Сэнт-Илера, но такой тонкий, такой розовый, что казалось, будто он проведен по небу ногтем, желавшим придать пейзажу, изображающему одну природу, эту маленькую пометку искусства, этот единственный признак человека. Если подойти ближе, настолько, чтобы можно было разглядеть остатки возвышавшейся рядом с ней четырехугольной и наполовину разрушенной башни, то поражал прежде всего красноватый темный оттенок камней; а осенним туманным утром казалось, будто над грозовой лиловатостью виноградников возвышаются пурпурные развалины почти того же цвета, что пятилистный плющ.

Когда мы возвращались домой, бабушка не раз останавливала меня посреди площади, чтобы поглядеть на колокольню. Из окон своей башни, расположенных попарно друг над другом, с той правильной и естественной пропорциональностью размеров, которая сообщает красоту и достоинство не одним только человеческим лицам, она выпускала, роняла через правильные промежутки времени стаи ворон, которые с карканьем кружились несколько мгновений, словно старые камни, отпустившие их на волю и как будто не видящие их, вдруг сделались необитаемыми и, порождая бесконечное движение, отталкивали и отстраняли их. Потом, исчертив во всех направлениях лиловый бархат вечернего воздуха и внезапно успокоившись, они возвращались в башню, которая из зловещей становилась опять милостивой; иные, усевшись там и сям, казалось, не шевелились, но может быть ловили на шпильях колоколенок каких-нибудь мошек, словно чайки, застывшие с неподвижностью рыболовов на гребне волны. Сама не зная почему, бабушка находила в колокольне Сэнт-Илера то отсутствие пошлости, вычурности и мелочности, которое побуждало ее любить и считать исполненными благотворного влияния гениальные произведения искусства и природу, когда человек не унижал ее, как наш садовник. Конечно, все видимые части церкви отличали ее от всех других зданий некоей присущей ей мыслью, но казалось, что только в своей колокольне она осознает самое себя, утверждает свое индивидуальное и ответственное существование. Колокольня говорила от имени церкви. Но мне кажется в особенности, что бабушка смутно чувствовала в Камбрэйской колокольне то, что она ценила больше всего на свете: естественность и изящество. Ничего не понимая в архитектуре, она говорила нам: «Смейтесь надо мной, если угодно, дети мои, может быть она и не хороша с точки зрения правильности, но ее старое, своеобразное лицо мне нравится. Я уверена, что, играй

она на рояле, она играла бы не сухо». И, глядя на нее, следя глазами за нежным усилием, за усердным наклоном ее каменных скатов, которые сближались, возносясь ввысь, словно молитвенно сложенные руки, бабушка так тесно сливалась со взлетом шпиля, что казалось, будто ее взгляд устремляется ввысь вместе с ним; и в то же время она дружески улыбалась древним истертым камням, у которых закат озарял только вершину и которые, войдя в эту озаренную солнцем область, смягчившись от света, словно вдруг поднимались на новую высоту, далеко, как песня, подхваченная «фистулою», октавой выше.

Колокольня Сэнт-Илера обуславливала, завершала, освящала все занятия, все часы, все точки зрения города. Из моей комнаты я мог видеть только ее основание, крытое черепицей; но когда в воскресенье, теплым летним утром, я видел, как она сияла подобно черному солнцу, я думал: «Боже мой, уже девять часов! Пора собираться к обеду, не то я не успею зайти поцеловать тетюшку Леони», и я в точности знал цвет солнца на площади, жару и пыль рынка, тень, отбрасываемую шторой магазина, где пахнет суровым полотном и куда мама, может быть, зайдет до обедни купить платки, которые покажет ей, изгибая стан, хозяйин, — он сейчас, готовясь закрывать магазин, прошел в заднюю комнату надеть воскресный сюртук и намылить руки, которые он имел привычку потирать, даже при самых печальных обстоятельствах, с предприимчивым, хитрым и удачливым видом.

Когда мы заходили после обедни к Теодору сказать, чтобы он принес сегодня бабу побольше, так как наши кузены из Тиберзи, воспользовавшись хорошей погодой приехали к нам завтракать, то колокольня, вонзающая свой острый шпиль в голубое небо, оказывалась как раз перед нами, сама румяная и поджаристая, как большой священный кулич, с чешуей и смолистыми капельками солнца. А вечером, когда я возвращался с прогулки и думал о том близком мгновении, когда я должен буду проститься с мамой и больше не увижу ее, колокольня бывала так нежна в умирающем свете дня, что казалось, будто она, как темная бархатная подушка, положена и вдавлена в побледневшее небо, которое, уступив ее напору, слегка выгнулось, чтобы дать ей место, и снова прильнуло к ее краям; и казалось, что крики птиц, спящих вокруг нее, еще усиливают ее молчание, еще выше возносят ее острие и придают ей нечто неизъяснимое.

Даже тогда, когда случалось проходить позади церкви, там, откуда ее не было видно, — все-таки казалось, что все расположено в зависимости от возникающей там и сям между домами колокольни, которая быть может еще больше волновала, появляясь одна, без церкви. Конечно, есть немало других, гораздо более красивых, если смотреть на них так, и я храню в памяти виньетки возвышающихся над кровлями колоколен, по иному художественные, чем те, которые

образованы печальными улицами Камбрэ. Я никогда не забуду двух очаровательных особняков XVIII века в любопытном нормандском городке по соседству с Бальбеком, которые я люблю и чту по многим причинам, и меж которыми, если глядеть из великолепного сада, спускающегося ступенями к реке, взлетает готический шпиль скрываемой ими церкви, словно заканчивающий, словно венчающий их фасады, но до такой степени не похожий на них по своему, столь драгоценному, столь гибкому, столь розовому, столь гладкому материалу, что сразу можно видеть, что он так же чужд им, как чуждо двум великолепным валунам, лежащим на морском берегу, зажатое между ними багряное, зубчатое острие витой и эмалевой раковины. Даже в Париже, в одном из самых безобразных кварталов, я знаю окно, откуда вслед за первым, вторым и даже третьим планом, образованным скученными крышами нескольких улиц, можно видеть лиловый колокол, иной раз красноватый, иной же раз, при самых благородных «оттисках», которые делает атмосфера, пепельно-черный, атмосфера же эта — не что иное, как купол святого Августина, и она придает этому виду Парижа характер некоторых римских видов, исполненных Пиранези. Но так как моя память не могла вложить ни в одну из этих маленьких гравюр, с каким бы вкусом она ни выполняла их, того давно уже утраченного мною чувства, которое заставляет нас считать предмет не зрелищем, но ни с чем несравнимым существом, то ни одна из них не держит в своей власти целую глубокую часть моей жизни, как держит ее воспоминание о виде Камбрэйской колокольни со стороны улиц, идущих позади церкви. Откуда бы на нее ни смотрели, — в пять ли часов, когда шли за письмами на почту и она неожиданно выросла слева, через несколько домов, одинокой вершиной над линией крыш; или же тогда, когда, идя справиться о здоровье г-жи Сазера, мы следили глазами за этой линией (которая снова стала низкой после спуска ее другого склона, зная), что нужно будет свернуть во вторую улицу после колокольни; тогда ли, когда, пройдя подалее, по дороге на вокзал, мы видели ее в косвенном направлении, показывающую новые ребра и поверхности, как геометрическое тело, замеченное в миг неизвестного дотоле поворота; тогда ли, когда, с берегов Вивонны, мускулисто-собранный и поднятый благодаря перспективе абсида казалась возникшей от усилий колокольни метнуть шпиль в средоточие неба; — всегда приходилось вернуться к ней, всегда она господствовала надо всем, венчая дома неожиданной иглой, поднятой предомной, словно перст бога, чье тело было скрыто в толпе людей, но не смешивалось с нею. Даже теперь еще, если в большом провинциальном городе или в малоизвестном парижском квартале, прохожий, «наставивший меня на путь», покажет мне вдали, как вежу, вышку госпиталя или монастырскую колокольню, поднимающую кончик своего церковного колпака на углу улицы, в которую мне нужно свернуть, и если только моя память найдет в ней хоть смутные черты сходства

с милым и исчезнувшим ликом, то прохожий, обернувшись, чтобы удостовериться, не заблудился ли я, может с изумлением увидеть, что, позабыв о предпринятой прогулке или необходимом деле, я часами стою неподвижно перед колокольной, вспоминая и чувствуя, как в глубине меня обсыхают и преобразуются земли, отвоеванные у забвения; и конечно в этот миг — и гораздо тревожнее чем тогда, когда, я просил его указать мне, куда идти — я все так же ищу дорогу заворачиваю в улицу... но... только в собственном сердце.

III

...Но концерт возобновился, и Свани понял, что не может уйти до окончания этого номера программы. Он страдал от того, что принужден находиться взаперти, среди всех этих людей, глупость и нелепость которых раздражали его тем больше, что, не подозревая о его любви, будучи неспособны, если бы и знали о ней, проявить к ней участие иначе, чем улыбнувшись ей, как ребячеству, или пожалев о ней, как о безумии, они представляли ему любовь в виде субъективного состояния, действительность которого ничем извне не подтверждалась; но больше всего он страдал — и так сильно, что самые звуки инструментов вызывали в нем желание кричать — от необходимости продолжать свою ссылку в этом месте, куда Одэт никогда не придет, где никто, где ничто ее не знает, где она совершенно отсутствует.

Но вдруг показалось, будто она вошла, и это явление причинило ему такую жестокую муку, что он должен был прижать руку к сердцу. Это случилось потому, что скрипка поднялась на высокие ноты, где она остановилась, словно в ожидании, в ожидании, которое длилось, но так, что она не отпускала от себя эти ноты, вся возбужденная тем, что уже заметила приближающийся предмет своего ожидания, отчаянно сясь дотянуть до его прихода, принять его прежде своей кончины, удержаться, с напряжением последних сил, еще на одно мгновение свободный проход, чтобы он мог войти (как поддерживают дверь, которая без того обрушится). И прежде чем Свани успел понять и сказать себе: «Это маленькая фраза из сонаты Венетеля, не надо слушать!» — все его воспоминания о том времени, когда Одэт была влюблена в него, воспоминания, которые ему до этого дня удавалось невидимо скрывать в глубине своего существа, сейчас, обманутые этим внезапным лучем времен любви, как будто вновь вернувшись, проснулись и стремительно взлетели, во весь голос распевая ему, безучастные к его теперешнему горю, забытые припевы счастья.

Вместо отвлеченных выражений «то время, когда я был счастлив», «то время, когда я был любим», которые он часто произносил до сих пор без особенных страданий, потому что его ум включал в них только мнимые выборы из прошлого, совершенно этого прошлого не

содержавшие, — вместо этого сейчас он обрел все то, что навеки сосредоточило в себе своеобразную и летучую сущность утраченного счастья, он увидел все: снежные и завитые лепестки хризантемы, которую она бросила ему в экипаж, прикосновение которых сохранилось у него на губах; он увидел выпуклый адрес «Maison Dogée» на письме, где он прочел: «Моя рука так дрожит, когда я пишу вам»; увидел движение ее бровей, когда она с умоляющим видом сказала ему: «Ведь вы скоро подадите мне знак?»; почувствовал запах щипцов, которыми парикмахер завивал ему волосы, пока Лорэдан ходил за маленькой работницей, грозы с дождем, столь частые в это лето, ледяное возвращение в виктории при лунном свете, все петли умственных привычек, впечатлений, связанных с временем года, кожных ощущений, растянувших на чередовании недель однообразную сеть, в которой запуталось его тело. В то время он удовлетворял страстное любопытство, познавая наслаждения людей, живущих любовью. Он думал, что ему удастся ограничиться этим, что ему не придется познать ее скорби; какой незначительной казалась ему теперь прелесть Одэт по сравнению с этим чудовищным страхом, в котором она разрасталась, словно кольцо в тумане, с этой чудовищной мукой не знать в любой миг, что она делает, не обладать ею повсюду и всегда! Увы, он вспомнил выражение, с которым она воскликнула: «Но я всегда могу встречаться с вами, я всегда свободна!» — она, которая теперь никогда не бывала свободна! — вспомнил интерес, любопытство, которые она проявляла к его личной жизни, страстное желание (тогда наоборот, пугавшее его, как причина докучного беспокойства), чтоб он оказал ей честь и позволил проникнуть в эту жизнь; как ей пришлось упрашивать его, чтоб он согласился поехать с ней к Вердюренам; а когда он позволял ей приходить к себе раз в месяц, как часто ей приходилось повторять, прежде чем он уступил, о блаженстве ежедневных встреч, о которых она мечтала, тогда как ему они казались надоедливой помехой, и как он потом наскучил ей, и она окончательно порвала, в то время когда для него она стала такой неодолимой и такой болезненной потребностью. Он не знал, какую правду он сказал, когда во время третьего свидания, в ответ на ее повторения: «Почему вы мне не позволяете приходить чаще?» он, смеясь, любезно сказал ей, что — «боится страданий». Теперь, увы! ей иногда случалось еще писать ему из какого-нибудь ресторана или отеля на бумаге с печатным адресом; но эти письма были как бы огненными, они жгли его. «Оно послано из отеля Вуймон? Зачем она туда попала? С кем? Что там происходило?» Он вспоминал газовые рожки, потушавшие на Итальянском бульваре, когда он встретил ее против всякого ожидания среди теней, скитавшихся этой ночью, которая казалась ему почти сверхъестественной и которая в самом деле была ночью, относящейся к тем временам, когда ему даже не приходилось спрашивать себя, не досадила ли он ей тем, что искал ее, что нашел ее, настолько

он был уверен, что для нее нет высшего счастья, чем увидеть его и возвратиться с ним вместе — в самом деле принадлежала к волшебному миру, куда никогда нельзя вернуться, если двери в него затворились. И Свани заметил замершего перед этим воскресшим счастьем несчастного, которого он пожалел, потому что не сразу узнал, так что ему пришлось опустить глаза, чтобы не показать, что они полны слез. То был он сам.

Когда он понял это, его жалость прошла, но в нем явилась ревность к другому самому себе, к тому, которого она любила, в нем явилась ревность к тем, о которых он часто говорил без особой горести: «быть может, она любит их», теперь, когда он сменил смутное представление «любить», не содержащее в себе любви, на лепестки хризантем и бланк Мэзон д'ор, которые были переполнены любовью. Потом, так как страдание стало слишком сильно, он провел рукою по лбу, уронил монокль, протер его стекло. И конечно, если бы он сам себя увидел в ту минуту, он прибавил бы к собранию тех вещей, которые он отметил, также и монокль, который он смахивал, как докучную мысль, и с затуманившейся поверхностью которого он пытался платком стереть заботу.

В скрипке — если, не видя инструмента, не имеешь возможности сопоставить то, что слышишь, с ее образом, от которого изменяется ее звучность, — есть звуки, которые настолько сходны с некоторыми голосами контральто, что кажется, будто присоединилась к концерту певица. Поднимаешь глаза, видишь одни только ящики, драгоценные, как китайские ларцы, но мгновениями все же бываешь обманут обольстительным зовом сирены; иной раз так же кажется, будто слышишь, как бьется пленный дух в недрах очарованного и трепещущего мудрого ящика, словно дьявол в чаше со святой водой; иной же раз, наконец, в воздухе словно пролетает сверхъестественное и чистое существо, развевая невидимое послание.

Как будто музыканты не столько играли маленькую фразу, сколько исполняли требуемый ею обряд для того, чтобы она могла появиться, и совершали заклинания, необходимые, чтобы выполнить и продлить несколько мгновений чудо ее появления, — Свани, не имевший возможности ее видеть, как если бы она принадлежала к ультра-фиолетовому миру, и наслаждавшийся как бы прохладой превращения в мгновенной слепоте, поразившей его при ее приближении, Свани чувствовал, что она присутствует здесь, словно богиня покровительница и поверенная его любви, которая, для того чтобы иметь возможность подойти к нему перед толпой и отвести в сторону для беседы, облеклась в этот наряд звучной видимости. И в то время как она проходила легкая, умиротворяющая и рокошущая, подобно благовонию, говоря ему то, что ей надо было ему сказать, а он ловил каждое слово, жалея, что они улетают так быстро, он невольно делал губами движения, целующие налету гармоническое

и мимолетное тело. Он больше не чувствовал себя изгнанником и одиноким, потому что она, обращаясь к нему, говорила ему вполне голосом об Одэтте. Потому что у него уже не было впечатления, будто маленькая фраза не знает его и Одэтты. Ведь она была так часто свидетельницей их счастья! Правда, она не раз предупреждала об его хрупкости. И даже, — хотя в то время он угадывал муку в ее улыбке, в ее прозрачной и безнадежной интонации, — теперь он находил в ней скорее прелесть почти веселой покорности. О тех горестях, о которых она ему тогда говорила и которые, он видел (сам не будучи ими задет), пробежали с улыбкой, в ее извилистом и стремительном течении, — о тех горестях, ставших теперь его горестями настолько, что он не имел никакой надежды от них избавиться, она, казалось, говорила так же, как некогда о его счастье: «Что в том, все ничто». И мысль Свани в порыве жалости и нежности первые устремилась к Вентейлю, к этому неведомому и великому брату, который, должно быть, тоже столько страдал; чем была его жизнь? из недр какого горя сумел он почерпнуть эту божескую силу, эту беспредельную власть творить? Когда маленькая фраза говорила Сванну о тщете его страданий, он находил даже сладость в этом благоразумии, которое, однако, только что было для него невыносимым, когда ему казалось, что он читает его на равнодушных лицах людей, считающих его любовь пустым бредом. Потому что маленькая фраза, каково бы ни было ее мнение о кратковременности этого душевного состояния, не видела в нем что-то такое, что было бы ниже положительной жизни, как полагали все эти люди, а напротив, считала его гораздо более значительным, чем эта жизнь, единственным, что стоило выразить. Именно этому очарованию интимной печали пыталась она подражать, пыталась воссоздать его; и даже самую его сущность, хотя она и заключается в том, что это очарование непередаваемо и кажется другим лишенным всякого значения, охватила и сделала видимой маленькая фраза. Настолько, что признать его ценность и наслаждаться его божественной нежностью она заставляла тех самых слушателей, — если только они были хоть немного музыкантами, — которые в жизни потом не узнают этого в каждой отдельной любви, которая зародится возле них. Разумеется, форма, в которой она его кодифицировала, не могла превратиться в рассуждение. Но уже больше года с тех пор как любовь к музыке, открывая ему многие богатства его собственной души, хоть на короткое время рождалась в нем, Свани считал музыкальные мотивы длинными идеями, другого мира, другого порядка, идеями, затуманиваемыми мраком, неведомыми, непроницаемыми для разума, но тем не менее совершенно различными между собой, непохожими друг на друга по своему достоинству и значению. Когда после вечера у Вердюренов, попросив снова сыграть ему маленькую фразу, он старался постигнуть, каким образом она проникла в него наподобие

запах, обволокла его наподобие ласки, он обнаружил, что небольшим расстоянием между составляющими ее пятью нотами и настоящей перекличкой двух из них объяснялось это впечатление судорожной и зябкой нежности; но в действительности он знал, что размышляет таким образом не о самой фразе, но о простых ценностях, заменяющих для удобства его разума таинственную сущность, которую он постиг еще до знакомства с Вердюренами, на том вечере, которую он постиг еще до знакомства с Вердюренами, на том вечере, когда впервые услышал сонату. Он знал, что самое воспоминание о рояле искажает план, в котором он видит суть музыки, что не жалкая клавиатура из семи нот служит открытым полем музыканту, но несоизмеримая, почти целиком еще неизвестная клавиатура: на ней лишь кое-где, разделенные густым, неисследованным мраком, некоторые из миллионов составляющих друг от друга, как страсти, отваги, ясности, столь же разнящихся друг от друга, как одна вселенная от другой, были открыты несколькими великими художниками, которые, пробуждая в нас то, что соответствует найденной ими теме, помогают нам обнаружить, какое богатство, какое разнообразие скрывает от нас эта огромная, непроницаемая и пугающая ночь нашей души, которую мы принимаем за пустоту и ничто. Вентейль был одним из таких музыкантов. В его маленькой фразе, хоть она и являлась для разума темной поверхностью, чувствовалось столь плотное, столь ясное содержание, которому она придавала такую новую, такую оригинальную силу, что те, кто ее слышал, сохраняли ее на одном уровне с умственными идеями. Свани относился к ней, как к восприятию любви и счастья, и так же непосредственно знал, в чем его особенность, как знал это относительно «Клевской Принцессы» или «Ренэ», когда их имена возникали в его памяти. Даже тогда, когда он не думал о маленькой фразе, она все же тайно присутствовала в его уме, подобно некоторым другим, ни с чем несравнимым представлениям, как представления света, звука, выпуклости физического наслаждения, которые являются богатствами, разнообразящими и украшающими наши внутренние владения. Быть может, мы их потеряем, быть может, они сотрутся, если мы вернемся в ничто! Но пока мы живем, мы не можем их не знать, как не можем не знать иных действительных предметов, как, например, не можем сомневаться в свете лампы, зажженной перед преобразенными предметами нашей комнаты, откуда исчезло даже воспоминание о темноте. Поэтому фраза Вентейля, подобно, например, иной теме Тристана, которая тоже представляет некое чувственное приобретение, усваивала себе нашу смертность, приобретала нечто человеческое, трогательное. Ее судьба была слита с нашей будущностью, с действительностью нашей души, которой она служила одним из самых исключительных, из самых выразительных украшений. Быть может, истинно только ничто, и нашей мечты нет, но в таком случае мы чувствуем, что эти музыкальные фразы,

эти понятия, которые существуют в зависимости от мечты тоже должны быть ничем. Мы погибнем, но возьмем с собой заложниками этих божественных пленниц, которые разделят нашу участь. А смерть вместе с ними не так горька, не так бесславна, быть может — менее вероятно.

Поэтому Свани был прав, веря, что фраза сонаты существует в действительности. Конечно, будучи человеческой с этой точки зрения, она тем не менее принадлежала к разряду сверхъестественных существ, которых мы никогда не видали, но несмотря на это с восхищением узнаем, когда какому-нибудь исследователю невидимого удастся взять в плен одну из них, привести ее из божественного мира, куда он имеет доступ, чтобы она сияла несколько мгновений над нашим миром. Это-то и сделал Вентейль с маленькой фразой. Свани чувствовал, что композитор удовольствовался тем, что снял с нее своими музыкальными инструментами покровы и сделал ее видимой, что он следовал за ее очертаниями и оберегал их такой ласковой, такой осторожной, такой нежной и уверенной рукой, что звук изменялся каждое мгновение, стусеживаясь, чтобы наметить тень, оживляясь, когда надо было выразить более резкие очертания. Доказательством того, что Свани не ошибался, когда верил в действительное существование фразы, служило то, что всякий сколько-нибудь чуткий любитель сейчас же заметил бы подлог, если бы Вентейль, не находя в себе нужной силы для того, чтобы увидеть и воплотить ее формы, попытался бы, прибавив там и сям собственные измышления, скрыть пробелы в своем видении или слабость своей руки.

Она исчезла. Свани знал, что она появится снова в конце последней части, после длинного отрывка, который всегда пропускался пианистом г-жи Вердюрен. Там были превосходные мысли, которых Свани не различил, когда слушал первый раз, и которые он постигал теперь, как будто они в передней его памяти сняли с себя однообразную одежду новизны. Свани слушал все отдельные темы, которые войдут в композицию фразы, как провозвестники необходимого заключения, он присутствовал при ее возникновении. «О, смелость, может быть столь же гениальная, — говорил он себе, — как смелость Лавуазье или Ампера, смелость Вентейля, производящего опыты, открывающего тайные законы неведомой силы, направляющего через не исследованное — к единственно возможной цели — незримую колесницу, которой он доверился и которой он никогда не увидит». Великолепный диалог скрипки и рояля, который Свани услышал в начале последней части! Отмена человеческих слов не только не допустила в нем господства фантазии, как это можно было думать, но совершенно изгнала ее: никогда еще живая речь не следовала так неуклонно необходимости, не знала такой точности вопросов, такой ясности ответов. Сперва одинокий рояль жаловался, как птица, покинутая своей спутницей; скрипка ее услышала, ответила, точно

с соседнего дерева. Это было, как при сотворении мира, как будто кроме их двоих не существовало никого еще на земле—или, вернее, в этом мире, замкнутом для всего остального, созданном логикой некоего творца и где никогда не будет никого, кроме их двоих: в этой сонате. Чьи жалобы,—птицы, или несовершенной еще души маленькой фразы, или невидимой и вздыхающей феи,—нежно пересказывал потом рояль? Ее крики были так неожиданны, что скрипач должен был торопить свой смычок, чтобы собрать эти жалобы. Волшебная птица! Скрипач, казалось, хотел очаровать ее, приручить, поймать. Она уже проникла в его душу, уже вызванная заклинаниями маленькая фраза сотрясала тело поистине одержимого скрипача, как тело медузы. Свани знал, что она прозвучит еще раз. И он до такой степени раздвоился, что ожидание неминуемого мгновения, когда он окажется лицом к лицу с ней, потрясло его одним из тех рыданий, которое исторгается у нас прекрасным стихом или скорбной вестью не тогда, когда мы одни, но когда сообщаем их друзьям, в которых мы видим как бы другого самого себя, чье вероятное волнение умилит их. Она появилась, но на этот раз только для того, чтобы повиснуть в воздухе, возникнуть на миг, словно недвижимо, и сейчас же умереть. Поэтому Свани не терял ни одного из кратких мгновений, пока она длилась. Она была еще здесь, словно парящий радужный шар. Так радуга, чей блеск уже начинает меркнуть, сперва опускается, потом поднимается и, прежде чем погаснуть, вспыхивает, как никогда: к двум краскам, которые она обнаруживала до сих пор, она прибавила другие пестрые струны, все, которые есть в призме, и заставила их петь. Свани не смел пошевелиться и хотел бы удержать на месте других, как будто малейшее движение могло нарушить блаженное и хрупкое сверхъестественное очарование, уже готовое исчезнуть. Никто, на самом деле, не думал говорить. Неизреченное слово одного отсутствующего может быть мертвеца (Свани не знал, жив ли еще Вентейль), возносясь над обрядами этих священнослужителей, сдерживало внимание трехсот людей и превращало эту эстраду, куда снизошла душа, в один из благороднейших алтарей, на которых совершались сверхъестественные служения. Так что когда фраза наконец разорвалась, треплясь лохмотьями в последующих мотивах, уже занявших ее место, Свани, если и был в первое мгновение возмущен, видя как графиня Монтериендэ, знаменитая своей простоватостью, наклонилась к нему, чтобы сообщить ему о своих впечатлениях еще до окончания сонаты, тем не менее не мог не улыбнуться и может быть даже нашел глубокий смысл, незамеченный ею самой, в словах, которые она произнесла. Восхищенная искусством исполнителей графиня воскликнула, обращаясь к Сванну: «Это невероятно, я никогда не видела ничего изумительнее»... Но так как добросовестная точность побуждала ее исправить это первое утверждение, она прибавила такую оговорку: «ничего изумительнее... после вертящихся столов!»...

IV

...Эту сложность Булонского леса, которая превращает его в искусственно созданное место и, в зоологическом или мифологическом смысле слова, в Сад, я опять увидел в этом году, проезжая через него по пути в Трианон, в одно из тех ноябрьских утр, когда в Париже, дома, близость и недостижимость зрелища осени, которое заканчивается так быстро, а мы его не видим, вызывают в нас тоску по увядшим листьям, подлинную лихорадку, могущую дойти до того, что это не дает нам спать. В моей запертой комнате, вызванные моим желанием их увидеть, они в течении целого месяца возникали между моей мыслью и каждым предметом, на который я обращал внимание, и кружились, как желтые пятна, пляшущие порой у нас перед глазами, на что бы мы ни смотрели. И в это утро, более уже не слыша дождя, как в предыдущие дни, видя, как хорошая погода улыбается в углах спущенных занавесок, словно в углах закрытого рта, выдающего тайну своего счастья, я почувствовал, что могу увидеть эти желтые листья, пронизанные светом, в их последней красе; и не в силах более удержаться, чтобы не взглянуть на деревья, как в былые времена, когда ветер гудел слишком сильно в моем камине, я не мог не уехать на берег моря, я вышел, чтобы отправиться через Булонский лес в Трианон. Это были именно тот час и то время года, когда лес кажется, может быть, особенно многосложным не потому только, что он резче расчленен, но также и потому, что он расчленен по другому. Это заметно даже в открытых местах, где хватаешь глазом большие пространства, перед темными отдаленными массами деревьев, уже лишенных листьев или еще сохранивших летние: там был двойной ряд оранжевых каштанов, как на едва начатой картине, и один ряд, казалось, был раскрашен декоратором, который не положил красок на все остальное, и протягивал свою ярко освещенную аллею для эпизодической прогулки персонажей, которые будут прибавлены только впоследствии.

Далее, там, где деревья были покрыты всеми своими зелеными листьями, маленький, обкорнанный и упрямый коротышка потрясал на ветру своими жидкими рыжими космами. Еще далее свершалось первое пробуждение этого листовного мая, и листья волшебного и смеющегося, как зимний боярышник, дикого винограда с самого утра были в цвету. И Лес имел временный и искусственный вид питомника или парка, где—не то в ботанических интересах, не то в виде приготовления к празднику—разместили среди обычных видов деревьев, еще не пересаженных, две или три драгоценных породы с причудливой листвой, словно образующих вокруг себя свободное пространство, освежающих воздух, испускающих свет. Итак, это было то время года, когда Булонский лес обнаруживает особенно много раз-

нообразных пород и противопоставляет особенно много отдельных частей в едином составном целом. Это был также и тот час. Там, где деревья еще сохранили листья, казалось, будто их вещество испытало какое-то изменение, начиная с того места, где их касался солнечный свет, почти горизонтальный утром, каким он станет снова через несколько часов, когда в начинающихся сумерках он загорается, как лампа, бросает издали на листву искусственный и горячий отсвет и зажигает верхние листья дерева, остающегося неогораемым и тусклым канделябром своей пылающей вершины. Здесь он прессовал листву каштанов, как кирпичи, и, словно желтую с синими рисунками персидскую штукатурку, грубо накладывал ее на небо; там, наоборот, отрывал ее от неба, к которому она простирала свои скрюченные золотые пальцы. На половине высоты дерева, одетого плющем, как бы распускался привитый светом огромный букет красных цветов,—может быть разновидность гвоздики,—который от блеска невозможно было точно различить. Отдельные части Леса, теснее слитые летом в гуще и однообразии зелени, теперь обособились. Более разреженные пространства позволяли видеть начало почти каждой из них, или же пышная листва обозначала его, точно орифламма. Как на раскрашенной карте, можно было различить Арменонвиль, Прэ-Кателан, Мадрид, скаковое поле, берег Озера. Иногда появлялись какие-нибудь ненужные постройки, искусственный грот, мельница, которым очищали место расступавшиеся перед ними деревья, или которые выносила вперед поляна на своей мягкой площадке. Чувствовалось, что Лес был не только лесом, но отвечал какому-то назначению, чуждому жизни его деревьев, и возбуждение, которое я испытывал, вызывалось не только восхищением перед осенью, но неким желанием, великим источником радости, которую душа сперва ощущает, не зная ее причины, не постигая, что она ничем не обусловлена извне. И я смотрел на деревья с какой-то неудовлетворенной нежностью, которая шла дальше, чем они, и бессознательно устремлялась к этим совершенным созданиям искусства, к прекрасным женщинам на прогулке, которых они замыкают каждый день в течение нескольких часов. Я пошел по направлению аллеи Акадий. Я проходил рощами, где утренний свет, разделяя их по новому, подчищал деревья, соединял вместе разные стволы и составлял букеты. Он ловко привлекал к себе два дерева: помогая себе мощным резцом луча и тени, он обрезал у каждого половину ствола и ветвей и, сплетая вместе две оставшиеся половины, делал из них то единый столп тени, который разграничивал окружающую озаренность, то единый призрак света, искусственное и трепещущее очертание которого опутывала черная теневая сетка. Когда солнечный луч золотил самые высокие ветви, казалось, что они смочены искрящейся влажностью и одни выплывают из жидкой изумрудной атмосферы, в которую погружена, точно в море, вся роща. Потому что деревья про-

должали жить своей собственной жизнью, и когда у них больше не стало листьев, роща ярче сверкала на зеленом бархатном чехле, обволакивающим их стволы, или в белой эмали омовых шаров, которые были рассеяны по вершинам тополей, круглые, как солнце и луна в «Сотворении мира» Микель Анджело. Но принужденные, как бы вследствие некоей прививки, жить столько лет вместе с женщинами, деревья вызвали во мне образ дриады, очаровательной светской женщины, быстрой и яркой, которую они осеняют своими ветвями, когда та проходит мимо, и которую они заставляют почувствовать, как чувствуют они сами, могущество времени года; они напоминали мне счастливые времена моей доверчивой молодости, когда я жадно проходил в те места, где шедевры женского изящества возникали на несколько мгновений между их бессознательной соучастницей, листвою. Но красота, которой заставляли жаждать ели и акации Булонского Леса, более волнующие в этом смысле, чем каштаны и сирень Трианона, посмотреть которые я собрался, не была запечатлена вне меня в воспоминаниях какой-нибудь исторической эпохи, в произведениях искусства, в маленьком храме любви, у подножия которого скучены лапчатые золотые листья. Я достиг берегов Озера и пошел к Голубиному Тиру. Мысль о совершенстве, жившую во мне, я приписывал тогда высоте виктории и худобе тех бешеных и легких, как осы, коней, с глазами, налитыми кровью, точно у злых коней Диомеда, которых теперь,—охваченный таким же горячим желанием увидеть то, что я любил, как то желание, которое толкало меня много лет назад на эту самую дорогу,—я снова захотел иметь перед глазами в тот миг, когда огромный кучер г-жи Сванн, охраняемый маленьким грумом, с кулачок ростом и таким же детским, как у святого Георгия, лицом, пытался смирить их стальные крылья, которые испуганно и трепетно билась. Увы! здесь были только одни автомобили, управляемые усатыми шоферами, которым сопутствовали высокие выездные лакеи. Я хотел увидеть телесными глазами маленькие женские шляпы, такие низкие, что они казались простыми венками, чтобы узнать, так же ли они прекрасны, как это представлялось глазам моей памяти. Теперь были все огромные, покрытые фруктами, и цветами, и различными птицами. Вместо прекрасных платьев, в которых г-жа Сванн походила на королеву, греко-саксонские туники с танагрскими складками, а иногда в стиле Директории, обнаруживали шелковые тряпки, усеянные цветами, точно обои. На головах мужчин, которые могли бы прогуливаться с г-жей Сванн в аллее Королевы Маргариты, я не видел серых шляп былых времен и даже никаких других. Они выходили с обнаженной головой. Во мне больше не было веры, которая могла бы сообщить всем этим новым частям зрелища плотность, единство, бытие; они проходили мимо меня вразброд, случайно, недостоверные, не содержа в себе никакой красоты, которую мои глаза могли бы попробовать соединить, как в былые времена. Это были

так какие-то женщины, в изящество которых я совершенно не верил и чьи наряды мне казались лишенными всякого интереса. Но когда исчезает вера, то ее переживает — и становится все живучее, чтобы скрыть отсутствие утраченной нами силы сообщать реальность всему новому — идолопоклонническая привязанность к старому, которое она оживляла, как будто бы в ней, а не в нас обитало божественное, и как будто наше теперешнее неверие имеет случайную причину — смерть богов.

Какой ужас! — говорил я сам себе: — неужели можно находить эти автомобили такими же изящными, как прежние выезды? Я, должно, быть, уже очень стар — но я не создан для мира, где женщины заворачиваются в платья, которые сделаны даже не из материи. Стоит ли приходить под эти деревья, если больше ничего не осталось из того, что собиралось под этой нежной краснеющей листвой, если мещанство и глупость заменили все то очаровательное, что она обрамляла прежде? Какой ужас! Теперь, когда изящества больше не существует, одно у меня утешение: думать о женщинах, которых я знал в былые времена. Но как могли бы люди, созерцающие эти ужасные существа в шляпах, покрытых огородом или птичником, почувствовать всю прелесть г-жи Свани в простой лиловой шапочке или маленькой шляпе, украшенной единственным, совершенно прямым цветком ириса? Сумею ли я хотя бы объяснить им, какое волнение я испытывал зимним утром, встречая идущую пешком г-жу Свани: она шла в бобровом пальто, в маленьком берете с двумя острыми куропачьими перышками, и вокруг нее искусственное тепло ее комнаты создавалось одним только прижавшимся к ее корсажу букетиком фиалок, яркая и синяя свежесть которых при синем небе, морозном воздухе, деревьях с обнаженными ветками была очаровательна тем, что считалась со временем года и погодой только как с рамой и жила в человеческой атмосфере этой женщины, так же, как те цветы в вазах и жардиньерках ее гостиной, возле затопленного камина, перед шелковой кушеткой — цветы смотрящие сквозь закрытые окна на падающий снег? Впрочем, мне было бы недостаточно только того, чтобы наряды были такими же, как в те года. В силу связанности различных частей воспоминания, совокупность которых наша память удерживает в равновесии так, что нам ничего нельзя выбросить или исключить, я хотел бы закончить день у одной из этих женщин за чашкой чая, в комнате, где стены были бы окрашены в темные цвета, как было опять-таки у г-жи Свани (год спустя после того времени, на котором кончается первая часть этого рассказа), и где в ноябрьских сумерках сверкали бы оранжевые огни, красное сияние, розовое и белое пламя хризантем — сверкали бы в мгновения, подобные тем, когда (как будет видно впоследствии), я не сумел понять наслаждений, которых я желал. Но теперь мне казалось, что, даже не приводя меня ни к чему, эти мгновения имели сами по себе много прелести. Я хотел бы обрести их вновь такими же, как я их помнил. Увы! теперь есть только комнаты

в стиле Людовика XVI, совершенно белые, украшенные голубыми гортензиями. Кроме того, теперь в Париж возвращаются очень поздно. Г-жа Свани ответила бы мне из какого-нибудь замка, что она вернется только в феврале, гораздо позже поры хризантем, если бы я попросил ее восстановить для меня элементы этого воспоминания, которое, я чувствовал, было связано с далеким городом, с датой, к которой мне не дозволено вернуться, ибо элементы этого желания стали сами неуловимы, как то наслаждение, к которому оно некогда тщетно стремилось. И мне так же было бы необходимо, чтобы женщины были теми самими, чьи наряды меня интересовали потому что в те дни, когда я еще верил, мое воображение их индивидуализировало и окружило их легендой. Увы! в аллее Акаций — в аллее Мирт — я увидел нескольких из них: они были стары, они обратились в ужасные тени того, чем они были раньше, они бродили, что-то разыскивая безнадежно в Виргилиевых рощах. Они давно исчезли, а я все еще вопрошал опустевшие дороги. Солнце спряталось. Природа начинала вновь господствовать в Лесу, откуда улетело представление о том, что он был Элизием Женщины; над искусственной мельницей настоящее небо было серо; ветер морщил Большое Озеро маленькими волнами, как озеро; большие птицы стремительно пролетали через Лес, как через лес, и, издавая резкие крики, садились одна за другой на большие дубы, которые, под своими жреческими коронами, с додонским величием провозглашали нечеловеческую пустоту покинутого леса и помогали мне понять, какое противоречие в том, чтобы отыскивать в действительности картины памяти, которым всегда не хватало бы очарования, придаваемого им самой памятью и тем, что они не восприняты чувствами. Действительность, которую я знал когда-то, более не существовала. Достаточно было того, чтобы г-жа Свани не появилась в тот же самый миг, и Аллея стала другой. Места, которые мы знавали, принадлежат не только к пространственному миру, куда мы их помещаем для легкости. Они были всего лишь тонким ломтиком среди смежных впечатлений, образовывавших нашу тогдашнюю жизнь; воспоминание о какой-либо картине — только сожаление о каком-нибудь мгновении: и дома, дороги, аллеи, так же мимолетны, увy! как и года...

Перевела с французского

М. Рыжкина

ПОЭЗИЯ ВОЙНЫ И РЕВОЛЮЦИИ

1914—1919

I. ФРАНЦИЯ

АБРАМ ЭФРОС

ВВЕДЕНИЕ

Нуждаются ли в комментариях эти страницы стихов, или достаточно немногих примечаний к эпохе, именам, темам? Вспомним: через несколько месяцев, наступает большая и траурная дата — 1-ое августа 1924 года. Это значит, что отойдет в вечность целое десятилетие окопной жизни человечества.

Траншейные лабиринты, гниение госпиталей, жгучие туманы газов, гигантские гусеницы танков, аэропланные стаи, прожекторные щупальцы, прекрасные человеческие тела — мертвые, ужасные людские обрубки — живущие, земля, колосющаяся железом, города, сквозящие дырами, неизмеримая кровь, неисчислимые слезы, отчаяние, вскипающее революцией, красные флаги, расплескавшиеся по окопам и городам, медленно поднимающаяся, кровавая зоря освобождения, — разве нуждается здесь что-либо в истолковании для нашего поколения? Каких образов и каких намеков можем мы не раскрыть в этой поэзии сами, без чьей-либо помощи? Какого ритмического хода не расслышать, и какого строя чувств не понять? Одна девушка, слушающая речь Ленина, сказала мне: «Когда Ленин говорит, кажется, будто это я сама говорю». Так и ты будешь читать эти стихи, как дневник, написанный твоей собственной рукой, читатель, как бы далек сам ты ни был от возможности создавать поэзию. Я думаю, — после нескольких сот лет, со времени Крестьянских Войн и Реформации, эта поэзия впервые может быть снова названа поэзией Анонима, поэзией глухих людских масс, поэзией, не имеющей автора, хотя под каждым ее стихом можно бы подписать имя его физического создателя.

Писатель современности, считавший еще у порога войны делом своей литературной чести ни на кого не походить, свирепый индивидуалист по жизнеощущению и по традиции, — теперь, в это десятилетие, среди войны, из войны, заговорил каким-то общим голосом, средним родовым звуком человеческой гортани. «Cause commune», «общее дело», — как обозначали французы свою сторону в войне, — распространило обобщающие, нивелирующие свойства и на поэзию этих железных лет. Виллиам Кон, исследовавший проблему стиля дальневосточного искусства, отметил, как нечто наиболее поразительное для европейского художественного сознания, что художник

Китая и художник Японии видит высшее свое удовлетворение в том, чтобы его не узнали и не отличили от учителя. — Оправданный, священный плагиат анти-индивидуалистического мировоззрения! Тысяча девятьсот четырнадцатый год надвинул на европейскую поэзию эту восточную безымянность так же, как серо-желтым шлемом и серо-желтым сукном обезличил воюющее человечество. Этому отнюдь не следует придавать лишь иносказательный и условный характер, привычный для писательского пера. То был бы взгляд издали, уже забывший действительную жизнь войны и метафорами прикрывающий провалы памяти. Безымянная поэзия! Но она и в самом деле в те годы была такой; она была рождена неизвестными людьми, носящими имена, неведомые ни литературе, ни читателям. Из окопной дырки раздавался голос, потрясенный и пронизанный смертью, — и в окопной дырке опять затихал. Чей он? — Неуместное и бесплодное любопытство! — Голос окопных миллионов, не имя-река столичной литературы. Имя-реки печатали стихи о войне прекрасной печатью, имя-реки носили прославленные имена Клоделя, Жамма, Ростана, Сюрреса, Поля Фора или госпожи де Ноайль, с аналогиями немедкими, от Демеля до Лиссауэра, или итальянскими, от д'Аннунцио до Соффичи. А тут были настоящие, непритворные безыменцы; их стихи записывались на клочьях бумаги, испятнанной дождем, траншейной грязью, — я бы сказал «и кровью», если бы эта боевая действительность не звучала так риторично; их стихи ползли по окопам, жгли сердца, подтачивали, подкапывали, разедали войну и уходили в небытие, уничтожаясь вместе с листом, вместе с солдатом, носившим их на себе. То, что уцелело, что издано вернувшимися, — какую малую долю большой поэзии траншей оно составляет! Памятник, воздвигнутый «Неведомому Солдату» — этот символ скорби по всем безвестно-погибшим, — покрыл собой и поэзию Неизвестного Поэта.

Часто ставят вопрос о ее качественности. Я не знаю, слабее ли она формально, нежели то, что было написано признанными поэтами, поэтами по призванию и профессии. Но я думаю, что муза Верхарна была раздавлена колесницей войны раньше, чем сам он так ужасно погиб под бессмысленными колесами поезда. Я думаю, что «le soufflet de la France» «пощечина Франции», которую прокламирует в «Poemes de France» «au monstrueux general baron von Plattenberg» «чудовищному генералу, барону фон-Платтенбергу», принц поэтов, Поль Фор, — забавовела, увы! на его же поэзии. Я думаю, что риторика Ростана в сюите его военных сонетов, и прежде всего в «Jour des Morts», «Дне Мертвых», может достойно соперничать со знаменитой «улыбкой Раймонда Руанкаре» среди братских могил жертв войны. Я думаю, что Рихард Демель унизил свою тяжеловесную, но когда-то человеческую патетику пулеметным пафосом своих военных песен. Я думаю, что гимн Лиссауэра — вой шакалей пасти, что военностихотворное бешенство Маринетти — подлежит ведению не литературы, а медицины, что «1914 год» какого-нибудь коленопреклоненного Городецкого — есть «кузьма-крючковство», убившее не большой, но некогда свежий талант. Я даже решаюсь думать, что «Poemes de Guerre», — эти судейские тяжбы с господом богом, — эти приходе-расходные росписи доблестям и грехам, наградам и возмездиям, — далеко не на высоте великолепного и глубокого дарования Поля Клоделя. И я думаю, что знаю, — ибо это знает ныне каждый писатель, — отчего лишь шепоткой пыли, лишь серым

катышком стало творчество лучших поэтов в испытующие годы, когда их голос мог звучать сурово и веско. Они не сумели даже помолчать. Они вдыхали пар человеческой крови, — соперничавшей с дождями в орошении земли, — и пьянели. Они пифически славили и освящали то, что было ужасом и позором человечества. Следом за ними, по их примеру, меньшая братия прошла по литературе ордой. Она была уже растлена. Она плясала среди трупов. Никогда поэзия не произносила более бесстыдных слов и не делала более отвратительных жестов. Среди боевой лирики монгольских князьков нет равного тому, что было написано в первую половину войны, в трехлетие 1914 — 1916 годов. Эта поэзия поторопилась увековечить себя: уже в начале 1915 года стали выплывать на свет антологии и сборники «Poètes de la Guerre» и «Kriegsdichtungen», — спустя всего несколько месяцев после объявления войны. Там заботливо запечатлены эти кроваво-сентиментальные гимны «Пушкам, цветами увенчанным», эти безумные акафисты «Au «75» — семидесятипятимиллиметровым орудиям, эти псалмы гниению вражеских трупов, эти изощренные издевательства над национальным, физическим обликом противника, и все прочее, прочее, выношенное развратной и поощряемой к разврату фантазией. На каждом солдате они были такой же неизбежной принадлежностью, как окопные вши. Листки, сборники, книжечки военных стихов засыпали траншеи. На русском фронте, — я помню, — на каждом убитом, на каждом пленном немце мы находили какую-нибудь «Dein Fahnenleid», «Твою присягу», или барабанное «Sie gehen nicht durch!» — «Враги не пройдут!»

И вот, среди этой-то кровавой мути, поднялась Песнь против Великого Преступления (таково было заглавие второй из книг П. Ж. Жува: «Le Chant contre le Grand Crime»). Великое Преступление! Поэзия «Великого Преступления» — да, так нужно назвать настоящую поэзию войны, поэзию «войны солдат», поэзию безвестных поэтов, решившихся бросить свой еще невесомый, невнятный, глухой, окопный голос против риторики смерти, созданной командорами литературы. Первая же книга называлась просто и прямолинейно: «Vous êtes des Hommes», «Ведь вы же люди!». Это был крик в ночи о человеке и человечности. С тех пор прошли годы, много лет, почти десятилетие, но нельзя без волнения читать ее строфы. То не был еще колокол «Проклятых Годов» — «Temps Maudits» — Мартина; то был лишь простой крик отчаяния скромного, потрясенного человека. Но история запомнит имя этого «poète inconnu», нашедшего впервые слова мужественной правды о войне: «Vous êtes des Hommes» П. Ж. Жува была первой книгой поэзии (1915), написанной против войны. Ее голос был голосом каждого: «Я ведь только песчинка, только некто Европы, но когда молчат даже могучие горла, как же не крикнуть мне о нашей общей боли!» («Европе»). Это означало, что политический лозунг «долой войну» становился простым, внутренним, обиходным лозунгом каждого сердца. Самые дешевые слова — «человек», «человечество», «человечность» — теперь неожиданно стали самыми драгоценными. Они были опять извлечены на свет, — нет, они были как бы впервые открыты. Их несли такими бережными руками, точно это было что-то страшно хрупкое и не выносящее крепкого прикосновения. Но в заглавиях книг, в строках стихов, они стояли уже крепко и тяжело, как слова варварской свежести, как многопудовые камни среди легкой стройки. Что же, у них был весь вес пролитой в войне крови!

«Homme», «Humanité» — «Mensch», «Menschheit» — перекликались из окопов поэты. Были сделаны поразительные открытия: у врага есть человеческое сердце, враг врагу может сказать: «Товарищ!». «Le Coeur de l'Ennemi», «Kameraden der Menschheit» — называли себя сборники этой поэзии, освящавшей братание обеих линий окопов.

— «Поэты Германии, о вы, незнакомые братья...» гудел колокол Мартина.

— «Брат, я услышал твой крик...», отзывались немецкие строфы Карла Оттена.

— «Я пою для вас, о народы, о исконные соперники на единой земле, где так легко было бы жить вам единой жизнью...», плыла над траншеями песнь Жува. — «Сердце мое велико, как слияние Германии и Франции!» шли навстречу ранние стихи Вильгельма Клемма. — Поэтический центр был перемещен. Дорога поэзии теперь проходила здесь. Официальные мастера были отодвинуты, военная риторика выветрена. Поэт, который носил в себе будущее, уходил сюда. Сюда пришли Дюамель, Ромен, Вильдрак Шеневьер, здесь сошлись Цвейг, Газенклевер, Верфель. Писательский интернационал — «Clarté» — начинал вновь соединять разобщенную культуру Европы. Кровавому романтизму, воспевавшему смерть «маленького сен-сирца» Алена де-Файоля, пошедшего в атаку в белых перчатках и с султаном на кепи — («Ganté de blanc Fayolle a remission panache» — Э. Ростан; «Tu mis à ton képi ton plumet de Saint-Cyr», Р. Бертон) — ныне противостояло короткое и тяжелое слово: правда. — Правда о войне, война, как она есть: «De la mort, des haillons, de la grasse... voilà. C'est sale et triste!» — «Смерть, нечистоты, лохмотья... вот она. Это грязно и грустно!» (Henri Jacques, «Nous de la Guerre...» — Анри Жак, «Мы, воюющие...») поистине солдатская формула войны в поэзии, формула бессмысленности страданий и смерти миллионов.

Однако эта бессмысленность продолжалась еще целое трехлетие. Писатели и поэты были только пацифистами. Благородная проповедь Романа Роллана о мире немедленном и братском, без победителей и побежденных, была для них определительным образцом. Поднять Революцию против Войны, убить Войну Революцией — означало для большинства из них лишь смену одной войны другой войной. Они же хотели мира, — только мира. Но ведь мир пришел в кровавом, версальском обличьи; война продолжалась, лишь изменив маску. Как могли они, умевшие взять себе в герои уже не Алена де-Файоля, а Карла Либкнехта, славившие его «великим», красное слово: Нет!... — принять такой мир? — Они любили Либкнехта, вотивовавшего против военных кредитов, но не Либкнехта, ведущего на баррикады. Мир, пусть версальский, убрал с их глаз ежедневную повинность смерти, статистику трупов, — и этого было достаточно. Людская масса, — номерные существа номерных полков, — расслоилась. Возвращалась индивидуальная жизнь. Окопный незнакомец становился поэтом среди поэтов, продолжая профессиональное существование писателя, или умолкал вовсе, заняв место за бюро в банке и за прилавком в магазине. Его линия, начатая в траншее, обрывалась. Оставались продолжать дело немногие. Но они должны были стать теперь уже политиками, партийцами, людьми социального дела. С жизненной неизбежностью это отодвигало у них поэтическое творчество на задний план. «Теперь тебе не до стихов...» поэтотворцы вынуждены были говорить они. Их поэзия, их проза

набегала лишь от случая к случаю. Этот случай мог иногда разрастись в короткую революцию, как в ноябрьской Германии 1919 года, и тогда поднималась поэтическая волна, вынося Бехеров, Толлеров, Бартелей, Эренштейнов. Но он мог и заставлять ждать себя за годом год, — и тогда волна опадала совсем, превращая поэтов и беллетристов даже в поэтиков чистого типа: тому примером — Анри Барбюс. Таково положение за рубежом сейчас. Там есть стихи революционеров, но нет революционной поэзии, — следствие очень короткой и очень смешной истины: чтобы сделать рагу из зайца, надо иметь зайца.

Мечтающие обращают глаза на восток: «Im Osten wächst das Licht... Die goldene Sichel! Und der goldene Hammer!» (I. Бехер) — «С Востока брезжит свет... О серп золотой! И ты, золотой мой молот!»...

П. ЖУВ

ЕВРОПЕ...

(Фрагменты)

Песнь Европе!

Петь о Европе! За Европу надеяться! —

Я ведь только песчинка, только Некто Европы,

Но когда безмолвствуют даже могучие горла,

Как же не крикнуть мне о нашей общей боли,

Как же не отпустить мне на свободу душу —

Горделивую и жалкую — живущих и умерших?

Как пловец нерасчетливый, о скалы брошенный валом,

На миг измерив море, в ослеплении поет еще, —

Так и я пою песнь за вас, о народы,

О други, милые нашим взорам и мыслям.

Я пришел в эту жизнь, чтоб отдать вам сердце —

Вам, исконным соперникам на едином пространстве,

Где так просто жилось бы единой жизнью,

На единой земле, столь счастливо очерченной,

Омываемой морями, в равновесии солнца и холода,

Искони покоренной, искони обработанной,

Великолепнейшей, ясновзорой Европы!

Я вас всех обниму чарованием песни,

Свободней, чем ветер на ваших взморьях,

Слышнее, чем гул в ваших столицах,

Могучей, чем грохот ваших пушек, —

О, народы России, Франции, Германии или Англии,

К кому сопричислю я все другие народы,

Мирно-свободные среди здоровой жизни.

О народы, народы любимые!

Слушайте не язык мой, но этот звук моей песни,

Не французский, или немецкий, но иной, несравненно

прекраснейший,

Не обводите стенами этой вольной и честной песни,

Затем, что она возникла в едином горнине народов, —

Я слышу ее на Кавказе, и на ледяных равнинах Пруссии,

И слышу ее в Париже, — голоса единичные, смутные! —

И слышу ее на море, — ее поет матрос с своей мачты, —

Поют под солнцем Голландии, и поют под солнцем Испании, —

До многосильных водопадов Америки эта песня течет и ширится.

— Для чего ж задавать вам вопросы, и к чему вам еще противиться?

О народы, народы любимые!

Эта песнь до вас донесется вопреки Закону и Дисциплине,

Вопреки Послушанию и Патриотизму она вас пронизет собою,

Она ищет вас с истинной жалостью, она любит вас с истинной

яростью,

И вы ее тоже примите с истинною свободой!

Я вижу Германию,

Твердо насыщенную сорокалетием своей славы,

Закаленную, как человек, совершивший дурное дело;

Вижу Фихте и Бисмарка, и вижу тех, что за ними,

Банкиров, и вобилей, и этих крестьян Империи,

И эту интеллигенцию, и это Евангелие Империи,

И этот немецкий народ, развращаемый во имя Империи.

Я вижу Англию, эту поэму Прибыли,

Эту могучую поэму судов, туманов и чисел,

Непреклонного обогащения,

Осязаемой веры и осязаемых денег,

Чья стяжательная мысль держит вахту на всех океанах.

Я вижу Россию, ее товарищескую спаянность,

Ее волю к жертвам и волю к властительству,

Ее душу стремительную и покорную, —

Она раскинулась на двух материках

и все же тянется дальше к Востоку.

И я вижу Францию (я о ней говорю, как дитя ее),

Раскаленную пламенем традиции и пламенем всех новаторств,

Мужественную в борьбе, и однако же разъединенную, —

Робкую, нерешительную, страдающую, но вечно-могучую, —

О моя родина, Франция, — первородная дочь Революции!

Я вижу их все сегодня, эти великие, старые народы,
Распаленные человеческой подлостью и человеческим бесчестием,
Гнущиеся под их тяжестью, как человек, раздавленный горем:
Но, увы, — ни один не поступился своей великой жадностью,
Ни один, увы, не кинул властного соперничества,
Ни один, увы, не вспомнил о любви простой и человеческой.

Вот и случилось, что дружное, золотое равновесие мира
Рухнуло и разбилось.
Уже больше никто из людей не узнает летнего счастья,
Отныне ночью и днем неустанно пылают горны,
Добро и милосердие умерли, едва загудела буря,
Каждый человек стал иным, у всех напряжались мышцы.

И мне, мне тоже мнится, будто я лишь сейчас проснулся,
Девственными глазами, глазами иного мира
Я окидываю целокупность проносившихся событий,
Дабы о них свидетельствовать пред Истоком всего живущего.

— Вижу армии, умерщвляющие Бельгию. И пою великую песнь
о незаконном убийстве:

Никому не должно быть прощено оно, никому не должно быть
забыто,
Я исполнен рыком и яростью, я сам себя не помню,
Руками, от крови тяжкими, я пишу эту песнь страданья,
И разворачивается нескончаемо нескончаемое зрелище,
Заполняя взоры и мысли и живущих, и только рождающихся.

— Вижу миллионы голов, низко гнущиеся в траншеях,
Слышу миллионное эхо стрекочущих пулеметов,
О, эти насельники траншей! — и мертвецы, лежащие рядом!
Не навек ли так будут лежать эти мертвые рядом с живыми?

И дальше там, позади этих мертвых, и этих живых еще, —
Шесть великих народов:
В голоде, и надменности, и лжи, и безобразии.

А я, подобно ключу, бьющему меж холмов в ложбине,
Подобно роднику, пересекающему дорогу в лесистой чаще,
Так я иду вперед между скорбями моего времени.

О Народ! — вопреки всему будь крепок и неразрывен;
Не беги, но тайно лелей входы грядущего мира;
Не теряй благоволения и мужества;
Бодрствуй над человечностью; блюди в себе Свободу;

Прислушайся: среди выстрелов, грохота и разрушения, —
Ее старинный голос, — тебе ль его не расслышать:

— «Далеко от вас мой светоч, — но значит ли, что он уж не светит?
«Далеко от вас мое убежище, — но я возвращусь к вам снова
«И вновь обниму вас с любовью!

«Забудьте страданья! погребите мертвых! думайте лишь обо мне!
«Не армии в тщетных схватках могут построить мне царство, —
«Царство мое воздвигнется только в чистейшем воздухе,
«Только средь ласковой общности чистейшего человечества.
«Дорогой девятнадцать веков в горечи влачился шаг мой.
«Ныне столетиями боли завершается мое царство,
«И вот перед вами выбор: моя смерть, мое воскрешенье!»

— Сегодня, в весенний день, я пишу эту вольную песню.
Взгляните: нагие стволы, и прелая осыпь листьев.
Взгляните: играют дети, вьется вдоль плетня дорога.
Слышите ль эту юность, это тепло, эту землю и небо?
Слышите? — То мои строфы вам раскрылись в последней тайне:
Уже над всеми живущими, еще бьющимися в кровавых схватках,
Сегодня восходит снова, — снова восходит Солнце!

Пронизываемый болью, я весной писал мою песню...

О Европа!

Ж. ДЮАМЕЛЬ

БАЛЛАДА О СОЛДАТСКОЙ СМЕРТИ

Он боролся целых двадцать дней,
А его мать сидела возле него.

Он боролся долго, солдат Прюнье,
Ибо мать не пускала его умереть.

Когда весть пришла к ней, что ранен он,
Из далекой провинции она собралась.

Она долго шла по гремящей земле,
Где огромная армия зарылась в грязь.

У нее редкие волосы и жесткое лицо,
И она не знает, что значит страх.

Она двенадцать яблок принесла с собой
И свежего масла в глиняном горшке.

*

День за днями она сидит
У койки, где умирает солдат Прюнье.

Она приходит в час, когда идет стрельба,
И сидит, пока не начнется бред.

Она выйдет на миг, когда говорят: «Уйди!»
И начнут ковырять его бедную грудь.

Если б ей позволили — она б не ушла,
Ведь не чужая рана, а сына ее!

Как же не слушать ей, как он кричит,
Пока она ждет у дверей, среди луж?

Как собака, от койки она ни на шаг,
Она уже больше не ест и не пьет. —

Не ест ее сын, солдат Прюнье,
Пожелтело масло в его горшке.

*

Руками, корявыми, как корни деревьев,
Она гладит худую руку его.

Она не отводит упрямых глаз
От белого лица, где струится пот.

Она видит шею в веревках вен,
И слышит дыханья мокрый хрип.

Она видит все, не отводит глаз,
Сухих и жестких, как ком земли.

Она не уронит ни одной слезы,
Ибо так должна держать себя мать.

Он скажет: «Мне кашель разрывает грудь»,
А она отвечает: «Ведь я же здесь».

Он скажет: «Я думаю, мне конец»,
А она отвечает: «Не пушу, сынок».

*

Он боролся целых двадцать дней,
А его мать сидела возле него.

Так старый пловец, плывя по волнам,
Слабое держит свое дитя.

Но однажды, утром, изнемогла она
После бессонных двадцати ночей.

Она свесила голову на один лишь миг,
На одну минутку забылась сном.

Тогда умер быстро солдат Прюнье, —
Тихо, тихо, чтоб не проснулась мать.

МАРСЕЛЬ МАРТИНЕ

ПРАВА ЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ

(Фрагмент)

Тысяча девятьсот шестнадцать.
Десять миллионов убитых.
— Миллион убитых во Франции —
А из тех, которые вернутся
(— То была, когда они уходили,
Жарчайшая и чистейшая кровь Европы —),
У скольких еще миллионов
Будет изломано, изувечено тело,
Будет испорчено, изработано сердце.
То война! Ты смеешься, ты свободнее дышишь,
О прекрасная Европа, о светоч и совесть мира,
О мясник!

Десять миллионов... Самодержцы, короли, президенты,
Со своими парламентами, лакеями, министрами,
Работают и произносят речи, и даже, быть может, думают
По ночам, и даже боятся ими же вызванных битв.

И этой же ночью миллионы людей
Там вдалеке, среди смерти, ждут своей участи.

И этой же ночью, порою,
В каком-нибудь спокойном городе
Бомбы летчиков убивают детей,
Женщин и старцев, безмятежно уснувших...
Десять миллионов убитых в Европе
(Все они убивали друг друга),
И миллионы людей еще ожидающих
И уже гнушихся под рукою смерти.

И тогда-то они поднимаются, эти мирные штатские люди!

— Мы люди штатские!
Мы невинны, безоружны, бесхитростны.
В нашем малом углу, в нашем добром квартале
Штутгарта, Фрейбурга, иль Пикадилли,
Вождяра, Отейля иль Людвигсгафена,
Там мы читаем наши газеты
И тихохонько строим победные планы.

— Мы люди штатские...
Там далеко —
Наши герои окопов, наши солдаты,
Наши мужья, сыновья и братья.
Это ужасно; они сражаются; их убивают; ведь это ж война!
Это они нас всех защищают,
Они не штатские, у них есть форма,
Ружье, штык, гранаты, пушки;
Их убивают; но и они убивают; ведь это ж война!

А мы — мы ведь только штатские люди...

ПОЭТЫ ГЕРМАНИИ, О БЕЗВЕСТНЫЕ БРАТЯ

(Фрагмент)

Поэты Германии, о безвестные братья, —

Вы, в рядах затерявшиеся,
На равнинах, изрытых снарядами,
На бескрайних дорогах
Среди тысяч понурых товарищей,
Средь отсталых, бессильных, озлобленных, —

В безгласых лесах,
В расселинах гор
Настороженные, вечно ждущие гибели, —

В жидкой грязи траншей,
Лежа в моче и в крови,
Видя гниение трупов,
Кинутых в двадцати пяти метрах,
И днями, и днями, и днями
Слушая только смерть, —

Вы в рядах затерявшиеся,
О одинокие,
Как и все — умирающие и страдающие,
Убивающие вместе со всеми убивающими, —

Вы глядите тоскующим взглядом, о други мои затерявшиеся,
Как неслышно спускается ночь над безлюдием этих селений,
Как горький светлеет рассвет над неведомыми лесами, —
И души ваши плывут к беглецам из этих селений,
И к вашим родным местам, быть может столь же пустынным,
И в памяти вашей встает недавний и мирный труд ваш,
И дружба, и любовь, и все погибшее счастье, —
И взор ваш тоскливо считает, ввергаясь в кровавую бойню,
Истерзанные тела неведомых вам друзей...

РЕКИ, ХОЛМЫ, ДОЛИНЫ...

Маленькие, синие линии,
Змеящиеся по карте, —
По карте
Тонкий графит карандаша храбро скользит вдоль течения
Рек,

Он медлит у кружочков селений...
Он бежит извирами трактов и железнодорожных путей
И массивами гор.

Карта, бумага бездушная,
Как страстно сегодня впивается
В тебя тонкий, спокойный графит!

О, земля труда,
Вседневных печалей и радостей,
И сумрачных схваток нужды,

Земля летних рассветов,
Добрая, беспечальная, —

Легкие тени оврагов,
Деревни на горных склонах,
Дороги меж тополями,
Риги, фермы, амбары,
Речки, по долинам змеящиеся, —

Маленькие, синие линии.
А сегодня —

Земля преступленья, бесплодная, смертоносная;
Сегодня деревни и фермы —
Лишь развалины и груды мусора,
Обнаженные, сломяные тополи,
Висящие над опустевшими дорогами,
И вдоль всего горизонта, опоясанного заревом селений,
Неугомонно грохочущего лаем охрипших пушек,
Борозды взрыхленных пажитей засеваются трупами.

Сегодня, земля, ты вся — одно лишь мертвое тело,
Твои реки, эти синие вены, обтекающие живую землю,
Сегодня красны от крови и несут кровавую пену.

Сегодня над тобой, о карта, о, мира лицо безответное,
Карта, бумага бездушная,
Лицо безумного мира,
С какою тоской над тобой, с каким склоняюсь я трепетом, —
О, бумага горящая, омоченная слезами и кровью,
Земля, кричащая в ужасе, сдавленная преступленьем...

НАБЕРЕЖНАЯ

По набережной осыпь мертвых листьев
Ветрами гонит сумрачный октябрь,
И хмурая крылом нависла осень
Над лесом оголенных тополей.

Под низкорослым, под бесптичьим небом,
Выравнивая зябкие дороги,
По колеям, трещам, ложатся сучья
И мертвый запах преющей листвы.

О, женщины на набережной темной,
Вы, матери, вы, жены, вы, невесты,
Сильней вдыхайте этот запах прели
И слушайте стенания листвы.

Там, где вдали сквозят леса нагие,
Где плачет и ревет октябрьский ветер,
Где вдоль дорог, под голыми кустами,
Лежат и стыннут мертвые листья, —

Там, там, вдали, среди лесов прозрачных,
Где никогда ваш шаг блуждать не будет, —
Там, вдоль дорог, бескрайних и бесцельных,
Чье имя никогда вам не узнать, —

Там, под глухой, под мертвенною прелью,
Во рвы сметенной властными ветрами,
Гниют на ложе покрасневших листьев
Родные вам, застывшие тела...

ПРОД

У нас больше нет молока. —
Его больше нет у соседки.
Его больше нет у нас.

А завтра не будет хлеба.

Приближаются дни, когда малые дети
Будут смотреть нам в лицо большими, серьезными глазами,

Глазами слишком большими, которые скажут о том, что они голодны.
Вот приближаются дни,
Когда малые дети станут чахнуть и умирать.

Но разве, разве не говорили нам,
Что это — война во имя малых детей,
И что это — война войне,
Дабы через двадцать лет им не пришлось воевать.
У нас больше нет молока.
Смелее! добрый, покорный народ, —
Смелее! ударь-ка еще раз, —
Кажется эти маленькие враги
Уже начинают умирать от голода.

У нас больше нет молока,
И завтра не будет хлеба.

ПУТЕШЕСТВИЕ

Маленькая дама болтает
С изувеченным солдатом.
Левая рука ампутирована.
Он лежит. Он болтает тоже.

И еще три другие женщины, —
Три женщины, одетые в траур.

Маленькая дама громко болтает, и улыбается,
И хохочет.
Потом она вдруг перестает болтать и улыбаться.
С важной серьезностью малого ребенка —
(Для того чтобы все мы знали,
Что ее веселые речи и улыбка
Еще ничего не значат) —
Она становится очень чопорной.

Она громко болтает и хохочет. —
Три женщины в трауре
Скрыты под крепом
И кажутся спящими.

Одна из них — мать,
А у обеих других,
Конечно, мужья.

Мать, о старая мать,
Под этим крепом,
С пустыми глазами, —
Чей облик, чья жизнь,
Чье лицо тебе видится?

Отчего ты молчишь?
И вы обе, под мерцающей лампой,
С затененными лицами схимниц?

Но, быть может, так и надо, чтобы они дремали
Глубоко и спокойно,
Все эти три
Женщины в трауре.

Да и тебя, и тебя, о маленькая дама, —
Даже тебя, как будто,
Я понимаю...

НОЕЛЬ ГАРНЬЕ

В ТРАНШЕЕ

Бродит старуха взад и вперед, —
Тише, — старуха к нам идет!

Бродит она всю ночь без сна, —
Кровью безумна, шумом пьяна.

Встретит солдата — целует в рот,
(Бродит старуха взад и вперед).

Мы в блиндаже залегли втроем, —
Трое нас здесь, укрытых в нем.

(Тише, — старуха к нам идет!)
Слышите: мимо она бредет,
Стольких убила — и нас убьет!

Слезла в окоп, и умолкла вдруг, —
Спать улеглась, свернувшись в круг, —

Мертвый солдат у нее меж рук...

В стуже ночной старуха храпит,
Спит старуха, — траншея спит...

*

Напрягши слух
Стоит часовой, —
Не бойся! — старуха
Спит в луже гнилой.

Звякнула проволока...
Мышь из дыр
Мешка гнилого
Тащит сыр...

Спит старуха — траншея спит.

С неба бежит,
Шумя над нею,
Дождь в траншею...

*

Спите, — старуха
Рано встает...
Спите, — покуда
Смерть не идет.

Режет ракета
Мрак ночной,
Падает света
Дождь золотой.

*

Трупы лежат
Без крестов и плит...
Живые спят,
Старуха спит...

*

В мерзлом окопе, в рассветный час,
Встала и трет свой круглый глаз.

Напрягши слух,
Стоит часовой, —
Держись! — старуха
Следит за тобой!

Глаз слезится, —
Холодно ей: —
Крови напиться
Надо скорей.

Стучит костями,
Зубами бьет, —
Декабрь ветрами
И стужей льнет.

Гей, потаскуха,
Твоя пора, —
Спеша, старуха,
Любить с утра!

Похоть терзает
Гнилую грудь, —
Рот не знает,
К кому прильнуть, —

Целься смело,
Хватай быстрее, —
Солдатское тело
На заре горячей!

*

Сквозь дождь глухой
И монотонный
Рассвет над сонной
Встает землей...

Из каждой ямы встает мольба,
В каждое сердце стучится судьба.

Земля осыпается
Под ногой, —
В яму спускают там
Труп нагой...

Кто-то стонет:
«Тоска... тоска...», —
Трубку уронит
Иль штык рука...

Опять она
Без сна
Рыщет,
Ищет
Любовь,
Кровь
Ищет...

*

День встает
Сквозь дождь упорный.
Эй, дозорный —
За кем черед?

ПЕРЕД АТАКОЙ

16 ЧАСОВ 15 МИНУТ

Еще пять минут — и я буду там,
У разбитой стены, прижавшись к камням. —

Страх, вцепившийся в руку мне,
Жизнь мою охранит в огне. —

Я побегу сквозь смерть и ад,
Бедный человек и усталый солдат. —

В сердце мое забившийся страх
Скроет свое лицо в руках. —

Бледным, бледным стало оно,
И слезами искажено.

*

Еще пять минут — и я буду там,
У разбитой стены, прижавшись к камням. —

Бедный человек и усталый солдат,
Я побегу сквозь смерть и ад, —
Красные руки вверх подняв,
В липкую грязь лицом упав.

16 ЧАСОВ 20 МИНУТ

«Вперед!» — то не злобы темный крик
Из сердца нашего возник, —

Не кровь, не месть у нас на устах,
Но вся любовь в простых словах, —

*

«Вперед!» — то сердца безумный бой
Ведет нас к смерти за собой, —

То сердце к гибели нас ведет,
Ослепнувшее от забот, —

То страх, поднявшись во весь рост,
Стучит клюкою о погост, —

Стучит, стучит своей клюкой,
Идя тропой гробовой, —

Чтоб в смертный миг нас обмануть
И в смертный взор весной блеснуть, —

Чтоб прежде, чем настигнет мгла,
Нас жалость за руку взяла

И нам разверзла пелену
В обетованную страну.

Перевел с французского
Абрам Эфрос

ОНИ ЛЮБИЛИ ЖИЗНЬ...

Они любили жизнь, и в них она цвела.
Так мать, с тревогою, с блаженными слезами,
Глядит, как грудь ее набухшая кругла...
Последний летний день, насыщенный дождями...

Однажды вечером обычный дождь стихал;
Быть может, небосклон вдали, за облаками,
С улыбкой, как лицо, открылся перед нами, —
Он близился и отдыхал.

И, может быть, еще — лишенный сил и зноя,
Не смея твердо стать в туманов длинный пар —
Там тускло расцветал далекий неньюфар,
В нем солнца плавало, мельканье дорогое...

И было в этот день у нас еще другое...

Письмо от матери (засушены цветы),
Письмо возлюбленной: «Героев всех нежнее —
Вы... Жду тебя, мой друг... Вернись ко мне скорее...
Нет больше силы ждать. Вся жизнь моя лишь ты!»

И в этом счастье суровой простоты...

Обычный дождь стихал... Сегодня-завтра, доно
Весны созревшее, — победный динамит, —
Взорвется над людьми на гранях небосклона,
Над распятой зимой, в сияние взлетит!...

— Все солнца умерли... еще один убит.

ЩИПАЛИ НЕБОСКЛОН ОВЕЧКИ НА ВЕРШИНАХ...

Щипали небосклон овечки на вершинах, —
Край неба над холмом, где плавал розмарин
В цвету альпийских трав, шалфея или тмина, —
И мерно блеяли в лад моря и долин.

Фрежу заволокло легчайшим шарфом зыби,
Сверкавшим искрами и солнца, и воды,
Повисшим ласково на этой серой глыбе
Уступов горечи, колоколов беды.

О, жизнь воистину проста здесь и легка:
Вот псов зовет пастух, их спутник неизменный.
Вперяя в землю взор, усталый и смиренный,
Идет сын деревень. Взглянул на облака, —

Здесь солнце, тишина и тление годов
Всё тело тяжелят, все мысли усыпляя.
И сон, как счастье, на этих пастухов,
На псов и на ягнят нисходит, исцеляя.

Однако кровь солдат багрила здесь камень,
Здесь башня римская стоит виденьем сна,
От крови ржавая и трауром черна.
Опустошенную баюкает забвенье.

Здесь дремлет земледел в тени ее печали
Его не ослепит видение войны.
— О ты, моя страна небес и тишины,
Где столько бедных жертв, которые бы знали

Лишь радость милую любви и жизнь детей,
Проталкивая плуг по глуби этой нови,
И в ней бы не взошел, среди родных костей,
Сев лавра и побед, преступных дел и крови!

МОГИЛЬЩИКИ

Тому, кто грабит труп, кто молится над ним,
Здесь делать нечего. Ни вор, ни серафим
На мне бы не нашли богатств и талисманов.
Идите мимо! Жду лишь старых ветеранов:
Могильщики, топча поляны сапогом,
Отлично выруют мне мой последний дом,
Как для самих себя: их сторожит кончина.
И вытянут меня, как маленького сына
Они баюкали так много лет назад.
И брызнет кровь на них, пахнет от трупа смрад.
Но жизнь дубила их и поздри закаляла.
Суровые, они табак свой разожгут,
Как под ветрами гор иль под налетом шквала...
И сплунут, уходя, закончив старый труд.

Перевел с французского
Вал. Парнах

АНРИ ЖАК

ТА, ЧТО БРОДИТ...

Что это раздается так
 В ночи суровой?
 Стоят, вперея взор во мрак,
 С тревогой новой...
 Дыханье чье-то, чей-то шаг...
 Тот шаг, ребята, слышен вам,
 Тот шаг впотьмах?
 Кто это по равнине бродит?
 Сорвался камень. Может быть,
 Дрожит то проволоки нить?...
 Слова?... Кому ж тут говорить?!
 Молчанье... Между тем здесь, правда, кто-то ходит!..
 О! Эта темнота, — препятствие глазам, —
 И дуновение, шаг чей-то по полям, —
 Злодей неведомый готовит гибель нам,
 Слепым, трясущимся во мраке наших ям!..
 Надежда схватится на миг за лет шрапнели.
 Как много глаз в сиянии алом ищет цели?
 Но никого... Огнем равнины лишь зардели.
 И снова ночь... И без конца всё тот же звук...
 Скребется кто-то здесь... Сторонкой
 Другой вон там
 Ползет по краю над воронкой...
 Тот шаг, ребята, слышен вам, —
 Тот шаг впотьмах?
 Иль бдительность врага накрыть нас захотела?
 Иль то лазутчик нас подслушать вздумал смело?
 Прилипли пальцы судорожные солдат
 К куркам... Лишь миг — и раздробят
 Их пули мрачные пустоты, —
 Но длинная шрапнель, как птица, свой полет
 Огнистый пронося сквозь бледные высоты,
 Наш озарила ад, все дали, повороты...
 Нет никого... в траве, в земле никто не ждет...
 И ночь опять... И вновь то странное звучанье...
 Молчанье же! Молчанье же! Молчанье!..
 Здесь кто-то близко... К нам идет
 В молчаньи!

Тот шаг, ребята, слышен вам, —
 Тот шаг впотьмах?
 Он здесь, у нас в рядах, скользит, подходит, реет...
 Вы сжали челюсти? — так вилтен он и вам!..
 И сумрак холодней, и ветер леденеет,
 Какая-то зима ложится по рядам...
 Молчат, дыханья нет, пригнули спины...
 Куда ж девался он, пришедший из равнины?
 Куда же мог исчезнуть он в траншее вдруг?
 Безмолвье ужаса пресекло звук,
 Но всех на долгий срок прожгло до сердцевины...
 О, кто же в эту ночь погибнуть должен, друг?

Перевел с французского

С. Шервинский

Аргонны 1916.

ИГРАЙ, ГАРМОНИКА.

Шипит очаг. И дым, как змея,
 Ползет наружу из траншеи.

Солдаты грезят по углам —
 Тела их здесь, а мысли там.

Щетиной обросли все лица,
 И по одеждам грязь струится.

К ним густо, с головы до ног,
 Прилипли глина и песок:

Война корявыми руками
 Их вылепила в этой яме.

*

А дождь идет. Куда-то прочь
 Несутся пули, жалея ночь...

Мечтают... Вот солдат без целины.
 Все пилит трубку от шрапнели.

В костер уставившись, другой
 Припоминает край родной.

А третий курит... и в забвеньи
Поплевывает на колени.

Их много перед очагом —
Безличных как и все кругом...

Веселья нет, но грусть не гложет
И будущее не тревожит.

Видавшим все перед собой —
Им не смеяться ль над судьбой.

Без страха, но и без задора
Приказа ждут — атака скоро.

*

Но тишину прорезал вдруг,
Как струйка, трели беглый звук,

Гляди-ка, рой своих сомнений
Вспугнув игрою — в отдалены

Смакует польку паренек:
В губах гармонь наискосок.

В чаду ли он воспоминаний
О деревнях родной Бретани?..

О песенках своей страны,
Что меланхолии полны?

О солнце, в ландах умиравшем,
О море, вечно тосковавшем?

О нет, он чужд прошедшим дням, —
Забыл их этот житель ям!

Что толку в прошлом промелькнувшем?
Остались в память о минувшем

Лишь песенки в два су. Ну что ж?
Мотив их больно уж хорош!

Во мраке черного провала
Тупой хандры как не бывало.

И стаи затаенных снов
Вспорхнули изо всех углов.

Бойцы из тины топкой скуки
Выходят... — ободряют звуки...

Для них с гармонью паренек
Как неба синего клочок.

И ускоряя пляс багровый,
Огонь как будто вспыхнул снова.

*

Снаружи ночь. И дождь все льет.
Но чу!.. И дивень песни шлет.

Точильщик, впавши в умиление,
Бросает скучное пиление.

Вот увалень за очагом
Вторит напеву каблуком.

Другой насвистывает что-то,
Волнуя память каждой нотой.

Все оживо... И даже грязь
Ласкает, по рукам струясь.

Мотив подхвачен. Все запели,
Оправив мокрые шинели.

В солдатах вновь воскрешена
Душа живых людей. Война

Забыта — вопреки снарядам,
Что свищут и ложатся рядом.

Взыграло чувство жизни вновь,
И в жилах заходила кровь.

И в яме, мрачной как могила,
Солдат надежда ослепила,

Как будто первый теплый луч
Блеснул траншею из-за туч.

Пусть бродит смерть, вблизи маяча,
Им хорошо в тени горячей,

Они захватят в первый бой
Воспоминаний щит с собой.

*

Играй, гармонь! В войне угарной
Ты уж не кажешься вульгарной.

Поэт воскрес. Блуждает взор...
— Пусть занял враг соседний бор,

Пусть близко свистнула граната—
Играй, гармонь, в губах солдата.

Перевел с французского
Луи Шенталь

АНРИ ГИЛЬБО

КАРЛ ЛИБКНЕХТ

В жарко-наполненном, наэлектризованном зале
Канцлер держит речь, торжественный и важный:
— «Война объявлена, и мне нужны кредиты», —
И единодушно встают с своих мест депутаты,
Все поднимаются, и все голосуют, —
Все.

И он тоже! Молнийноглазый, упрямолюбый,
Он, как и все, отдает ничтожествам свою волю,
Нервной рукой поправляя на носу нетвердые стекла.
Он, как и все, вотирует, он одобряет кредиты, —
Он тоже.

Выйдя из зала, о ждущих друзьях не думая,
Он широкими шагами шагает вдоль канала,
Глядя рассеянным взором на привязанные барки,
На монотонные здания, тянувшиеся в геометрическом равнении,
На движущиеся пятна людей, бегущих по улицам,
Он идет вперед, он бесцельно шагает: —
Он вотировал тоже, он одобрил кредиты, —
Из дисциплины, из дисциплины.

Сыплются времени часы песочные,
Льется алая кровь народов,
Всюду буйствуют меч и пламя,
Всюду всходят пужда и злодейство,
Лгут газеты баснями отчаяния, —
В Берлине сообщают о революции в Париже,
А в столице Франции — о смерти Либкнехта.

— «Что же я сделал, я, сын Вильгельма?
Интернационалист? Антимилитарист?
Смертельный враг Крезю и Круппа?
Обличитель мирового разбоя?» —
Он идет вперед, он бесцельно шагает:
Он вотировал тоже, он одобрил кредиты,
Из дисциплины, из дисциплины.

Казачи, Уланы, Бельгийцы, Французы,
Англичане, Сербы — убивают друг друга,
И льется кровь, рвет железо тело,
И пылают жилища, воют дети и женщины,
А министры, дипломаты, журналисты, политики
Разъезжают в авто, спят с актрисами
И обжираются.
Он упрямо думает упрямую думу,
Его взор горит, его лоб утесится,
— Война войне,
Долой правительства,
Долой дисциплину,
Да здравствует Интернационал!
И Карл, сын Либкнехта, вскипает восстаньем,
Подымает мятеж, песенник возмущенья.

— Война войне, — забастовка, — восстанье масс, — революция!
Лоб высоко взбухает, взгляд окован сталью.
Брошенный, отверженный близкими даже друзьями,
Он один, один, как никто, — пусть так... пусть так... ну что же!
Так вновь воскрешает он идеал Революции,
Растапывая дисциплину словно ненужную ветошь.

Он призывает массы, он агитирует среди народа,
И когда канцлер вновь требует доверья и кредитов,
Он протестует открыто: «Мой голос будет подан против!»
И его осмеивают, и поносят,
И забрасывают оскорблениями,
И товарищи клеймят его глупцом, анархистом, и безумцем.

Но, Карл, сын Вильгельма, каменно-непоколебимый,
Твердо стоит под градом всех поношений:
— Война войне, — забастовка, — восстание масс, — революция!
Он не устает повторять, он сыплет вокруг свои лозунги,
И над бойней народов встает зарево его призывов,
И вновь оживает мужество, воскресает из мертвых вера,
И вновь зеленеет грядущее, и цветет золотыми цветами.

Его забирают в солдаты.
Тело свободного человека стягивают общим мундиром.
— Война войне, — отвечает Либкнехт.
Его хватают — сажают в тюрьму — томят — мучат судами.
— Война войне, да здравствует Революция! — отвечает Карл,
сын Вильгельма.

И вот: вопреки всевластному, тяжкому, стальному гнету,
Вопреки винтовкам и пулеметам,
Вопреки неслыханной дисциплине,
То здесь, то там отвечают люди на зов героя,
И всходят опять зелеными радостные надежды.

Солдат Либкнехт, узник Либкнехт, сапожник Либкнехт,
Ты — наш восторг, ты — любовь наша,
Ты — магнит, влекущий к себе все мужественные силы,
Собирающий воедино все живые и чистые энергии,
Ты новым стал кузнецом общего братства народов,
— Ты разбил союз тиранов,
Разорвал союз предательств,
Тебя глупость венчает позором,
Но то истинный пурпур славы, — славы твоей, о Либкнехт!

Бежит по устам народов имени твоего слава,
Пусть стоят в стороне спекулянты, лакеи, эстеты,
Недостойные произнести даже букв твоего имени, —
Товарищ Либкнехт,
Для нас ты стал орифламмой чистоты и свободы, —
Слава же тебе, безупречный герой Революции!

Перевел с французского

Абрам Эфрос

В. ВЕЙДЛЕ

МАРСЕЛЬ ПРУСТ

Всего десять лет тому назад мы могли впервые услышать имя Марселя Пруста и прочесть заглавие его книги: «В поисках потерянного времени»¹⁾. С тех пор и до своей смерти в ноябре 1922 года стареющий, измученный болезнью, не выносящий дневного света, по ночам, при свечах, лежа, он не переставал писать ее. Он спешил, он знал, что времени осталось немного. Одержимый теперь тем непрерывающимся вдохновением, которого он так ожидал всю свою молодость, он писал, перемогая страшную нервную слабость, лихорадочно, торопливо, неразборчиво. Слишком поздно он начал это исчерпывающее и единственное дело своей жизни; у него не могло быть уверенности, что он успеет его закончить. Но последние страницы были написаны, и только тогда он умер.

Мы еще не знаем этих последних страниц. Но кроме обещанных нам четырех или пяти томов, у нас есть те девять, что были напечатаны при жизни автора, окруженные все большей известностью, шумом, спорами, осуждением, славой. Они перенесли многое: Гонкуровскую премию, высокомерные аплодисменты снобов, недоумение официальной критики и тенденциозную брань маленьких журналов. Они перенесут и всемирную моду, которая им угрожает, и забвение, и новую славу. Они рождены для долгой жизни. В европейской прозе последних десятилетий нет явления более значительного, чем эти бесконечные вымышленные мемуары, где автор с неслыханной обстоятельностью рассказывает свою жизнь и жизнь своих знакомых, посвящает страницу за страницей описанию утреннего пробуждения или езды в вагоне, сотни страниц ужинам и обедам, во время которых «действие» не подвигается ни на шаг вперед, и отводит целый том чужой любви и чужой судьбе, которые к его собственной истории имеют только самое тайное и постепенно улавливаемое отношение. И несмотря на эту кажущуюся загроможденность, нет в современной литературе более свободной, более непредвиденной, более первозданной книги.

Однако, при всей ее огромной новизне и хотя она возникала на наших глазах, в ней нет ничего сегодняшнего и «передового». Стоит вчитаться в нее немножко глубже, чтобы увидеть, что она

¹⁾ Марсель Пруст родился в 1871 г. Его первая книга, «Les Plaisirs et les Jours» (1896), снабженная предисловием А. Франса, осталась совершенно незамеченной. Во многих отношениях она только подготовка и как бы предчувствие его главного произведения, которое начало печататься с 1913 г. Ему принадлежит еще сборник блестящих литературных пастей: «Pastiches et Mélanges» (1919).

связана с нашим временем только фактически и случайно. И это не в том простейшем смысле, что ее нельзя подвести ни под какое из ныне зарегистрированных литературных направлений. Подыскать клеймо для Морана или Жироу почти так же трудно, и все-таки они могут быть названы подлинными представителями новейшей французской прозы. О Прусте этого утверждать нельзя. И если мы скажем, что он принадлежит другому поколению, что он ровесник младших символистов, что события и обстановка его книги отодвигают нас на двадцать пять лет назад, — этого будет недостаточно. Его искусство само, в самых основных своих особенностях, указывает на эпоху, предшествующую нашей, и при этом меняет ее очертания или даже впервые их рисует. Оно обостряет наше историческое зрение: там где мы видели только отдельные, определяемые сравнительно внешними признаками литературные и художественные группы, мы усматриваем теперь более полное единство, мы учимся ощущать в последних десятилетиях прошлого века некоторую органическую целостность. Эту завершаемую Прустом эпоху мы не назовем уже эпохой символизма. Мы понимаем теперь, что она объединяет людей разных лагерей как и разных поколений. У нее были свои поэты и прежде всего Маллармэ, но Ренуар, Дега, Дебюсси не менее для нее существенны. Марсель Пруст ее величайший и, может быть, единственный прозаик. И хотя его проза родилась на целые десятилетия позже, она заслоняет собою исторически второстепенную прозу символистов и непосредственно противопоставляется искусству Флобера. Этого достаточно, чтобы понять ее место и оценить ее значение.

Но вспомним, что, становясь историей, искусство не перестает быть жизнью, становясь прошедшим, не перестает быть настоящим и будущим. Куда бы исторически мы ни относили Пруста, теперь он с нами и для нас. Он не выбирал нас в современники, а может быть и в наследники, но мы оказались и тем и другим. Пусть даже против воли, — он обращается к нам, это мы должны ответить, понять, уверовать. И сильнее всех генеалогий его книги неисчерпаемый факт ее существования.

1

Долго, многие годы своей молодости, Пруст почти не писал: он жил, и жизнь сама была для него тем всеобъемлющим актом внимания, тем неотступным постижением, преображающим любопытством, которое стало потом смыслом и даже формой его искусства. В бесконечном богатстве и многообразии его книги все сводится к этому исконному жизнеощущению, и только оно делает ее возможной. Пусть во всяком не совсем орнаментальном и не чисто конструктивном искусстве присутствует творческая стихия познания: никогда в произведении слова она так не сливалась с самой его сущностью. Скорей у живописца, у фанатического портретиста природы, можно было бы найти эту жадность и бдительность глаза, это устремленное в действительность воображение. Но Пруст свободнее, он не связан точной границей полотна, он не осужден подбирать в природе только элементы уже осознанной картины. Он не навязывает миру никакого плана и намерения, только в нем самом он ищет его единства, и вот почему с такой плодотворной беспомощности начинается все его отношение к природе: «Черепичная крыша отражалась в луже, засиявшей опять под солнцем, розово-мраморными пятнами, которых я никогда еще не замечал. И увидав, как в воде и на поверхности стены слабая

улыбка отвечает улыбке солнца, я закричал в порыве энтузиазма, размахивая только что свернутым зонтиком: вот, вот, вот, вот! Но в то же время я почувствовал, что мой долг был бы не ограничиться этими непрозрачными словами и постараться яснее понять свой восторг». Пруст говорит здесь о самой ранней своей юности, но то, чего уже тогда он добивался, — не простое фиксирование впечатления. Всей силой творческой фантазии он хочет, наоборот, проникнуть за предстоящий ему готовый и видимый облик, чтобы там, за ним, найти ту более глубокую реальность, ту правду вещи, которую мы называем искусством: «Констатируя, осозная форму их завершения (т. е. колоколен Мартэвильской церкви), перемещение их линий, освещенность солнцем их поверхности, я чувствовал, что еще не дохожу до самой глубины моего впечатления, что есть что-то за этим движением, за этим светом, что-то, что как будто сразу и заключается в них и в них исчезает». — И вот, хотя бы на мгновение и частично, завеса разрывается, приходит мысль, которой только что не было и которая выразится наконец в освобождающем слове. То, что теперь найдено, это не копия природы, это ее живой эквивалент.

Так возникает новая эстетика описания, изображения вообще. Она окончательно порывает с тем, что и в искусстве может быть названо наивным реализмом. Пруст описывает много, больше чем Бальзак и Флобер, чем Диккенс или Толстой. Но если он коренным образом отличается от этих классических представителей европейского романа, то прежде всего в том самом смысле, в каком живописцы круга Манэ отличаются от Курбе и Барбизонцев, в том единственном смысле, в каком импрессионизм можно противопоставлять реализму. Пруст говорит, что у него «нет наблюдательности», что он не умеет «сводить сильное впечатление к его объективным элементам». Это значит, что, наблюдая, он не выделяет предметный мир из сферы собственной душевной жизни, не рассматривает его как от нее независимую действительность; художественно познаваемы для него только данные личного сознания. Отсюда «субъективность» всех пейзажей и портретов Пруста; всегда они поставлены в связь с моментом и окраской самого восприятия, все люди и вещи у него именно потому нам кажутся самостоятельными, цельными, живыми, что они показаны нам только как переживания.

С другой стороны — и здесь его своеобразие сказывается еще резче — он в сущности вообще не описывает, не очерчивает предмет, не обходит его кругом, но расчленяет его, чтобы в него проникнуть. Только анализируя, он умеет изобразить. И это всему предшествующее понимание так проникновенно, оно свидетельствует о такой остроте и оригинальности мысли, оно ведет к открытиям столь неожиданным, что о Прусте говорили как об ученом и философе, его сравнивали с Эйнштейном и Бергсоном. Такое сравнение законно только если мы ни на минуту не забудем глубокого различия между художественным и научным познанием. В том, что нам казалось самым естественным и известным, в сне, в пробуждении, в усталости, в болезни, в наших привычках и страстях, во всем, что проходит незамеченным и без чего не существует жизни, Пруст открыл целые новые миры. Но он открыл их только как художник. Отдельные указанные им факты вероятно не показались бы психологу открытиями. Но у него как раз и нет отдельных фактов. Когда он показывает нам, как ничтожное вкусовое ощущение может оживить огромный комплекс потерянных воспоминаний, нас поражает,

нам кажется открытием не голое указание на такую возможность, но передача всей атмосферы этого нечаянного воскрешения. У него, как и всегда в искусстве, никаких «результатов» нельзя отвлечь от самого «исследования». Поэтому, как бы ни было проницательно и точно художественное мышление Пруста, лучше не сравнивать его с работой скальпеля и микроскопа, с дискурсивным мышлением науки; оно не разлагает, а воссоздает, животворит, а не умерщвляет; мы не извлекаем из него никаких выводов: нам только открыли глаза и мы видим то, чего мы не видели раньше.

Искусство стало познанием, но оно осталось искусством. В нем нет никакой рассудочности, и восприятие, на котором оно основано, ничем не отделено от чувства. Оно требует от художника не только крайней остроты интеллектуального зрения, но еще и другой, извлеченной чуткости, отнюдь не похожей на точность резонатора или светочувствительность фотографической пластинки. И она — один из величайших даров Пруста. О чем бы он ни говорил, о людях, о природе, об искусстве, мы видим, как все его существо обращается к предмету, как все в нем отвечает ему. Он не знает поверхностной разборчивости, составляющей сущность эстетизма. Наоборот, перед многообразием действительности он как бы не в силах ничего выбрать и ничем пренебречь. И в творческом отображении, которого он ищет, ничто не будет забыто или пропущено, ничто не будет объявлено второстепенным, но все, что было познано как живое, станет опять живым.

Вот откуда такая детальность описаний, такое изобилие подробностей. Он умеет их видеть, как никто. В отношениях между людьми от него не ускользнут мельчайшие оттенки, самые легкие притягивания и отталкивания. Он любит изображать «светское» общество, но его книги не панегирик аристократии и не сатира на нее. Правы, как таковые, вовсе его не интересуют. Когда он говорит об эгоизме, о бессердечии, о равнодушии к чужой судьбе, он думает о жестокости самой жизни, о ее законе, лежащем глубже, чем специальные недостатки аристократического общества и предопределяющем их собою. Но чем дифференцированной среда, в которой осуществится этот закон, чем сложнее обстановка чувства, чем многогранней оно само, тем больше оно для Пруста проницаемо и ощутимо. И пусть не говорят о мелочности; именно ей он обязан самыми поразительными из своих открытий. Он ведет нас по незамечаемым и неисчислимым деталям душевной жизни, и мы учимся по-новому видеть самые большие, самые простые чувства, те, о которых мы привыкли говорить, что они охватывают всего человека. Но только теперь мы понимаем, как они наполняют наше существование, проникают во все наши часы и минуты, исчезают и возрождаются, как они осуществляют свое присутствие в нас. Всякое другое описание покажется нам уже неполным, схематическим, предвзятым, и когда мы прочтем во втором томе роман Сванна и Одетты, повторяющий своей темой тысячи других романов, мы остановимся изумленные, как перед чем-то нетронутым и новым, мы увидим, что не знали, что такое ревность и что такое любовь.

Чем подробнее, тем глубже. Но чем глубже переживание, чем оно мучительней, тем больше оно требует ясности. Пруст не потерпит эффектной темноты и чувствительной путаницы. У него и страсть должна себя увидеть и боль узнать себя. У него все освещено, даже самое тайное. И эта ясность не препятствует интенсив-

ности переживания, а увеличивает ее; она несовместима только с тем пафосом общих мест, с той готовой «портитностью», которая нам так невыносима в некоторых произведениях девятнадцатого века. Никакая фраза и формула, каким бы ореолом она ни была окружена, не способна вдохновить Пруста. В слове «любовь» еще нет поэзии для него. Поэзия только в многообразной и ускользающей действительности, которую оно прикрывает собою и как бы стремится подменить. Самая законченная внешность еще недостаточна. Важен не факт, как бы выразителен он ни был, а бесконечность открывающейся в нем духовной перспективы. Неудивительно поэтому, что именно Пруст первый заговорил о содомии с таким подлинным проникновением, без услужливых извинений и предугаданных гримас. Здесь, как и всюду, потрясающая трезвость изображения свидетельствует не о слабости чувства, а о его силе: только она позволяет видеть и, значит, чувствовать самостоятельно. И когда всякая сентиментальность отброшена, когда никакая иллюзия уже не затемняет взора, тогда открывается Прусту настоящее лицо вещей. Вот воплощение добра: *«le visage sans douceur, le visage antipathique et sublime de la vraie bonté»* и этот «бодрый, положительный, безразличный и грубоватый вид торопящегося хирурга». Вот изнанка смерти, та, которой она обращается к умирающему: «она больше похожа на ношу, которая нас давит, на затрудненность дыхания, на желание пить, чем на то, что мы называем смертью».

Но пусть это будет сама радость, само опьянение жизни: он смотрит и будет смотреть, пока не увидит все до конца. Все волшебство его искусства в уничтожении другого волшебства; всюду сквозь эту хрупкую одежду мы прикасаемся к ничем не прикрытой нагоде существования. И та же неумолимая прозрачность, которая нам ее открывает, дает нам заглянуть в нерасторжимую целостность жизни, где познание сливается с искусством и откуда вырастает глубочайшее оправдание всей книги, ее последнее единство.

2

Но возможно ли оно? В этом многообразии, в этом богатстве в этом тысячекратном внимании, возможно ли всему срастись и стать одним? Уже сама непосредственность познания, как она позволит осуществиться единству и, прежде всего, не исключит ли она всякий вымысел? В самом деле, нигде у Пруста мы не ощущаем той режиссуры, той сочиненности, без которых не обходилось еще ни одно повествование. Он говорит только о том, чему мы не можем не верить. Мы ищем его Комбрэ, его Балбек на карте и, не находя, соглашаемся самое большее предположить перемену названий. Мы уверены в объективном существовании всех его персонажей. Однако мы ошибаемся, по крайней мере фактически. Можно установить по внешним признакам, что не было такого художника как Эльстир и такого романиста как Бергготт. И все-таки мы правы, когда отказываемся отличать у Пруста воображение от действительности, правы, читая его книгу не как роман, — как мемуары. Но это мемуары не исключают вымысла и не примешивают его к правде. С точки зрения искусства просто нет разницы между страницами, где Пруст изображает свое детство и своих близких и теми, где он описывает игру воображаемой актрисы и музыку несуществующего композитора: познание у него не фактическая ситуация, а всепроникающий

художественный метод, которому подчиняется и самый вымысел. Таким образом у него впервые, даже по сравнению с Сен-Симоном или с *Mémoires d'Outre Tombe*, мемуары стали вполне и только искусством, определяемым до конца не однородностью материала, а единством отношения к нему. Это единство не отказывается ни от каких вольностей, оно не избегает случайности, а содержит ее в себе, и все-таки именно им обусловлена возможность книги Пруста как художественного произведения. Сама свобода стала в ней необходимостью и формой.

Нам трудно уловить эту форму и понять это единство. Мы слишком склонны представлять себе литературное произведение построенным как здание, где каждой части принадлежит неизменная, определяемая ее геометрическим местом функция. С другой стороны, мы переносим на всякое повествование ту эстетику нарастания и устремленности к концу, к которой мы приучены театром и распространенными видами романа. Не найдя у Пруста ни драматической сжатости, ни архитектурной симметрии, мы сперва обвиним его в отсутствии всякой «композиции». Потом, при более внимательном чтении, мы усмотрим подобие закона в этом мнимом беспорядке. Мы оценим тонкий расчет в том, что на первых же страницах упоминаются без всяких объяснений места и люди, с которыми мы познакомимся еще очень не скоро, что разные стороны одного и того же события или характера показаны нам на расстоянии многих лет и сотен страниц. Мы заметим, как совсем иначе воспринимается первая встреча с Шарлюсом, когда мы уже знаем, кто он такой, и эта потребность перечитывать книгу покажется нам теперь результатом сложного конструктивного намерения. Но когда мы поймем Пруста окончательно, мы увидим, что ошиблись еще раз. В основе его замысла нет никакого чертежа, никакого выразимого в пространственных и числовых аналогиях плана. Познание, как метод, дает его книге внешнее объединение; изнутри ее объединяет глубочайший результат познания: представление об органичности душевной жизни. Воспоминание, приходящее неожиданно и воскрешающее всю полноту прошлого, то, которое так несравненно им описано, — вот источник и образец его искусства. Как в своих людях он показал нам длинную изменчивость и текучесть человеческой личности, ее тождественность себе самой в разные моменты времени, но именно в этом распадении на ряд противоречивых личин с новою силой дал нам почувствовать ее единство, — так его книга в целом, задуманная как описание отдельной, неустойчивой, меняющейся памяти с ее чередованием рождений и смертей, с ее провалами, с внезапными остановками и потрясающими пробуждениями чувства, все-таки едина, нераздельна, отражает сразу всю отрывочность и всю непрерывность живого сознания. Даже здесь, в самом принципе своей структуры, это искусство остается изобразительным, «подражающим природе». Оно перенимает у жизни самый способ ее воплощения. Поэтому в нем, как и в жизни, внутренняя связь не может не выразиться во внешней бессвязности, в нарушении пропорций, в парадоксальном сочетании частей. В нем тот же очевидный хаос и тот же невыразимый закон.

Всмотримся в самую ткань книги. Непоследовательность здесь не исключение из правила, она — само правило. Пропускаются годы, но целый том бывает заполнен неистощимой действительностью одного дня. Отступления так же постоянны, как эти перерывы и неравномерности: весь роман Сванна как бы огромное отступление.

Они могут появиться по любому поводу и приостановить надолго самый взволнованный рассказ. Их цель не в том, чтобы контрастировать с обычным ходом изложения или задерживать действие для усиления фабулистического интереса. Они не препятствуют объединению, а создают его. Они отвлекают нас от возникающей сюжетной постройки, от всего стремящегося к самостоятельному округлению и погружают нас снова в сплошное течение душевной жизни. Пруст не изолирует вещей, чтобы распределить их в искусственном порядке, он разрушает повествовательное сцепление и подчеркивает их естественную связь. Он не допустит поэтому ничего слишком выпуклого, обрамленного, слишком отдельного, и все его стилистические приемы — исполнители этого запрета. Они столько же орудия единства, как и органы познания. Образы не выделяются в самодовлеющую реальность, но каждый приподымает занавесу над чем-то таинственно-общим. Сравнения вживаются в предмет, мимируют его изнутри, повторяют его самую сокровенную мелодию и одновременно, благодаря глубине сопоставления и сплетению в нем разнородных чувственных качеств, они открывают нам не только индивидуальное сходство предметов, но и вмещающее их в себе единство сознания. Эпитеты, как бы неожиданны и ярки они ни были, не остаются декорацией, не исчезают в собственном сиянии; часто они скопляются группами, прихлывают отовсюду, окружают предмет со всех сторон и, изыскав его неповторимость, показывают также его все-стороннюю связь с остальным миром, возвращают его в общую им всем стихию.

Единство языка всего непосредственной должно выразить эту всеобъемлющую непрерывность. Никогда во власти великого мастера речи не было большего богатства. Он знает все слова и все возможности их сочетания. Он первый сумел с таким поразительным тактом оживить самые отвлеченные термины философии и науки. Этот язык то описательно-исчерпывающий, то афористичен, то полон поэзии, или юмора, или иронии, или самой интенсивной страсти. Все содержание мира получает свое выражение в его бесконечной изменчивости. Но нигде нам не позволено забыть его единый источник. Поэтому подражания чужой манере говорить, при всем их безграничном мастерстве, не стремятся к полной объективации, остаются всегда только образцами, демонстрируемыми примерами: иначе они могли бы нарушить органическую связность речи. Так и каждая фраза; она всегда — творчество, в том смысле, в каком это можно сказать только еще о стиле Монтеня; она всегда непредвиденна, заново создана, ее конструкция бесконечно варьируется, и все-таки мы чувствуем в ней все тот же скрытый импульс, все то же неповторяющееся, но единое движение. Она поражает нас своей гибкой протяженностью; она сжимается только когда это нужно для особо энергичного эффекта. Ей чужды короткое дыхание и рудиментарный синтаксис, столь обычные в современной прозе, — и здесь мы учитываем не только расстояние между точками, но и слабый раздел самих точек и длину абзаца, который мягко вливается в нескончаемую главу. Во всем этом нет никакой расплывчатости и вилости, так же, как нет и нечленораздельных всплесков чувства. Фраза артикулирована до конца, она жива во всех своих ответвлениях, ее рисунок подчеркнут неизменной адекватностью ритма. Она не вычерчивает самодовольной арабески, не повторяет излюбленного каданса. Каждый поворот ее одухотворен, и тонкость стиля всецело совпадает для нас с тонкостью мышления. Но,

чтобы в этой прозрачной грамматике мы не забыли ее свободу, на слабых местах периода возникает часто неожиданное усиление мысли или чувства, и тогда вся фраза слегка колеблется, как бы исследует почву вокруг себя и, уже предвкусывая совершенство, она дает нам почувствовать всю пленительную постепенность своего рождения.

Это не внешняя украшенность речи, не механизированное умение, которым нас любят тешить наши современники. Пруст не применяет языка, он с ним одно. Он не изобретает своего искусства, он в нем живет. Мы видели, как единство его отношения к миру составляет единство его книги, как познание становится искусством, как весь человек без остатка превращается в художника. И этот бесконечно цивилизованный и утонченный человек создал книгу, где, как в явлении природы, свобода сочетается с органической необходимостью. Неудивительно, что она дает нам иную пищу, чем та, к которой мы начинаем привыкать. Кто раз вкусил ее, тому надолго все кругом покажется придуманным и скудным. Она как страна, которую мы посещаем впервые, как мир, которого мы не знали и который вдруг открывается нам с такой побеждающей очевидностью, что мы уже не перестанем в него всматриваться и не сумеем его забыть.

То, что мы нашли сказать о Прусте, только первое выражение нашей благодарности. Нужно было бы многое прибавить и многое высказать определеннее. Но понимание — отраженное творчество, и современникам оно дается постепенно. Пруст перестал говорить, но мы продолжаем слушать. Мы прочли его книгу, но нам еще предстоит пережить ее.

Б. РЕССЕЛЬ

НОВЫЙ ВИД ФИЛОСОФСКОГО МОНИЗМА

ВСТУПЛЕНИЕ

Своеобразной чертой всей новой философии был до сих пор резкий раздел между явлениями психической жизни и материальным миром вокруг нас. Этот дуализм сущего проявлялся с особенной силой в проблеме взаимоотношения души и тела. Неудивительно, что вопрос о связи этих двух областей бытия стоял в центре всей метафизики и гносеологии до-кантовских систем, способ разрешения этой проблемы характеризует все наиболее замечательные учения этого периода; отсюда же возникает характерное для нового времени противоположение идеализма и материализма. Дуализм души-тела в сущности является основной причиной появления трансцендентального идеализма Канта, так как исходным пунктом для последнего мыслителя служит недоуменный вопрос, каким образом вещь вне меня может перешагнуть через черту абсолютного раздела между телесным и душевным, стать моим представлением, содержанием моего сознания?

Данное Кантом решение вопроса обеспечило на долгое время торжество идеализма над материализмом, как над якобы низменным мирозерцанием и наивной философской точкой зрения. Связь души и тела перестает быть очередной проблемой, требующей в первую голову своего разрешения со стороны философов при помощи всякого рода уловок трансцендентализма (гносеологической теории, настаивающей на том, что смысл знания выясняется не путем изучения происхождения наших представлений, но на основании логических связей, создающих из наличных созерцаний сознания систему общеобязательных и необходимых истин), делается сомнительной самая надобность в прямой постановке этого вопроса, он отодвигается в область психологии, психологизму же в «философии» объявляется беспощадная война.

Место метафизической проблемы души и тела занимает теперь гносеологическая — аналитических и синтетических суждений. В скрытом виде вместе с учением о синтетичности основ научного знания в ход нашего исследования уже вносятся предпосылки идеализма, так как субъективный центр познания — мое я — приобретает значительный перевес над объективными моментами и постоянно мы опираемся на особую активность и творческую силу самосознания и мышления. Приоритет духа, творческого стремления таким образом сохраняется на всем протяжении европейской мысли, начиная от Гёте вплоть до Бергсона. Наряду с развитием новейшего спиритуализма идут попытки «гносеологического» обоснования синтетических категорий «трансцендентальной логики». В дебрях трансцендентальной схоластики запутываются германские эпигоны кантианства XX века.

Однако, уже в середине XIX в. начинается философское движение, которое в качестве попытки точного анализа мысли можно противопоставить гносеологической логике немцев. Это — математическая логика англичан, созданная мыслителями — математиками Гамильтоном, де-Морганом, Булем, развитая далее Джевонсоном. У них все внимание было обращено на основы формальной логики, каковая с точки зрения Канта не нуждалась ни в каком дальнейшем обосновании. Тогда как у германских трансценденталистов логика растворялась в гносеологии, проникнутой идеалистическими предпосылками, англичане стремились выявить сущность логического в чистом виде и опирались в этом случае на общие точки соприкосновения между логическим (силлогистическим) и математическим формализмом. Под логический анализ подводился таким образом твердый фундамент наиболее точной и достоверной науки — математики. Два умственных течения, преследующих в некоторой степени противоположные цели: логизировать математику (в виду возникшей внутри самого же математического анализа потребности в логическом обосновании основных категорий счета, измерения и пространственных соотношений) и математизировать логику (расширение теории силлогизма), привели к одному общему замыслу чистой математики. Последняя уничтожает всякие грани между общими логическими формами мысли и приемами математического анализа. Идеал этой чистой математики к началу XX в. был уже намечен совместными усилиями английских (Рессель, Уайтхед), американских (Пирс), итальянских (Пеано, Падоа) и немецких (Грасман, Шредер, Фреге) логистов. Основным стремлением всех этих ученых было стремление представить все содержание математики и логики в виде цепи аналитических выводов из возможно меньшего числа основных предложений. По словам Ресселя, «вся система алгебры и арифметики нуждается лишь в трех неопределенных понятиях и пяти недоказуемых предложениях»¹).

Замысел подобной универсальной математики получил свое фактическое осуществление уже в XX веке в капитальном труде Ресселя и Уайтхеда «Principia Mathematica» (Cambridge I A. 1910, II — 1912, III — 1913). Но когда вся эта грандиозная работа была проделана, оказалось, что в философском отношении мы выиграли очень мало. Правда, все философские проблемы скопились на протяжении тех немногих положений, которые были приняты за недоказуемые, свелись к установлению универсальной и точной символики, но от такой своей концентрации они не стали менее трудными для разрешения. Весь грандиозный символический аппарат Ресселя и Уайтхеда как-то повис в воздухе, так как оставался неясным внутренний смысл тех значков, с которыми мы оперировали, вся цепь дедукций оказывалась применимой ко всему, что угодно (в такого рода применимости заключается смысл Ресселевского формализма), но никакого «что» не было, не доставало материального содержания, которое влилось бы в пустые формы.

Поэтому весьма важно, что в последнее время Б. Рессель нашел способ соединить свои формальные схемы с исследованием реального мира. Из философа математики английский мыслитель превращается теперь в гносеолога²). Издесь на первый план выдвигается вопрос о взаимоотношении между душой и телом. Впервые косный догматизм тела и духа нарушается, благодаря логическому анализу, по последний ведется совсем иным путем, чем трансцендентальные дедукции немецких кантианцев.

¹ См. Б. Рессель: «Новейшие работы о началах математики», «Новые идеи в математике» № 1.

² Кроме трудов, о которых будет речь ниже, Ресселю принадлежит историческая работа, посвященная логической интерпретации Лейбницевой монадохологии, и очень своеобразное введение в философию, носящее заголовок: «Проблемы Философии» (имеется в русском переводе изд. Сойкина. Пб. 1912).

В самом деле, раньше говорили о духе и о телесности, как о чем-то само собой понятном. В действительности же, как понятные нам и естественные для нас категории, эти понятия служат производными многих веков культурного развития, и их дальнейшая судьба в области философии тесно связана с общим строем европейской жизни. Деление на дух и материю было несомненным отзвуком позднейшего христианского двоемирия, косность и неподвижность, известная приниженность материи новой мысли было следствием того, что над ней тяготело проклятие плоти: плоти, полной зла и требовавшей своего отвержения. Наконец, приверженность к активной духовности объяснялась индивидуализмом нового мирозерцания, привычкой вести философское исследование, опираясь на то, что представляется несомненным обособленному человеческому сознанию. Материя же была только объектом творческих воздействий. Она пассивно подчинялась законам механики, была просто их видимым обнаружением. Заслуга механики, незбываемые законы которой были лишь отражением средневековых законов — изволений бога, заслоняло истинную силу материи, как воплощенной действительности, как принципа ограниченности всякого действующего человеческого субъекта множеством ему подобных (масса, среда, как социальные категории). Не ставились сократовские вопросы: «что такое дух», «что такое материя». Но будь они даже поставлены, мы не получили бы на них никакого плодотворного ответа, так как самая логическая техника «понимания» была совершенно неясна.

Тупик, в котором оказалась логистика, неотступно требует создания подобной «логики понимания». Пока мы еще присутствуем при первых приложениях формально-логического метода к конкретным проблемам философии. Но уже и эти понятия открывают совершенно новые возможности в образе философских построений. Первой попыткой приложить метод логического анализа к общим проблемам философии служит вышедшая — в 1922 г. вторым изданием книга Ресселя «Наше знание о внешнем мире» («Our Knowledge of the External World», заголовок — «Одно из возможных приложений научного метода в философии»). Здесь исследуется логический смысл понятий причинности, непрерывности и бесконечности, как категорий, лежащих в основе нашей картины внешнего мира, и дается своеобразная теория восприятия. Последняя основывается на том, что мы изучаем не свойства обособленного восприятия или изолированного состояния сознания, но вводим понятие рядов видимостей и изучаем нарастание изменений в этих рядах. Подобные ряды получаются как в силу различия точек зрения (перспектива), так и вследствие качественного различия ощущений; приближение к объективному куску (вырезу) материального мира с разных сторон дает возможность понемногу устранить искажающее действие среды в точке пересечения видимостей там, где различие достигает минимума, в результате чего получается объективная точка. Группировка видимостей не по месту наблюдаемого, а по месту наблюдающего дает ряды биографий. Изучение изменений в этих рядах позволяет вносить поправку к субъективности точек зрения; разделение мира на внешне-данный и на сферу моей объективной жизни зависит от изменений в различных рядах и от последовательности этих изменений. «Я вижу перед собой моего друга» и «я не вижу его перед собой» — две последовательные видимости, но они могут быть вызваны или тем, что мой друг ушел из комнаты, или тем, что я закрыл глаза, но в первом случае изменение происходит на фоне остального зрительного восприятия, остающегося неизменным, и допускает восполнение видимостями моего друга, постепенно уходящего из комнаты, во втором же случае изменение происходит неожиданно и сопровождается исчезновением других зрительных восприятий.

Второй гносеологический трактат Ресселя «Анализ мышления» («Analysis of mind» — 1921) с полной ясностью показывает, какое обилие самых сложных соотношений и проблем открывается перед нами в том случае, если мы всерьез

поставим вопрос «что такое психический мир» и «что такое материальный мир физики». При разрешении этих вопросов Рассель находится в значительной мере под влиянием американской гносеологии Джемса, его последователей неореалистов и представителей американской опытной психологии бихейвористов¹⁾. Согласно учению Джемса, не существует особой физической и особой психической данности, но в основе мира лежит некоторый общий нейтральный материал (*neutral stuff*). В зависимости от тех или иных сочетаний, в которые он входит, этот состав представляется то физическим, то психическим. Неореалисты за первичное сущее принимают физиологическую организацию человека, деятельность нервной системы, и мало-по-малу через экспериментальную психологию бихейвористов приходят к нео-материализму, дискуссиям, о которой полны американские философские журналы последнего времени. Бихейвористами в значительной мере используются данные психологии (намечается связь с фрейдизмом) и зоопсихологии (уничтожается резкая граница между душевной жизнью человека и психикой животных, поступки последних изучаются даже предпочтительно перед наблюдением человека, как нечто более простое, кроме того, тщательно разрабатываются теории инстинкта и привычки). Рассель доводит до конца борьбу, начатую против категории сознания еще Джемсом в статье «Существует ли сознание»²⁾. В «*Bewusstsein überhaupt*» новейшей гносеологии Джемс видит лишь потерявшую всякую красочность схему, призрачный скелет когда-то полнокровной метафизической души. Это «сознание» простое указание на то, что данное содержание познается. В конце концов — лучше вовсе выбросить этот сомнительный и сбивающий с толку термин из обихода гносеологии и обратиться непосредственно к анализу самого понятия знания. Подобный анализ действительно и производится Расселем, окончательно устраняющим философскую значимость таких формулировок, как «я думаю», «я сознаю», «вы думаете» и т. д. (по мнению Расселя, гораздо правильнее безличный оборот «мне думается», по-английски грамматически однотипный с «it rains» — идет дождь, или еще лучше «у меня налицо мысль» стр. 18). «Мыслящий субъект вовсе не входит составной частью в мыслительное содержание: скорее он строится уже потом, благодаря связям мыслей между собой и их зависимости от тела» (там же). По мнению Расселя, наблюдаемое нами состоит исключительно из ощущений и представлений, и представления отличаются от ощущений только своеобразием тех причинных законов, которыми они обусловлены, но отнюдь не внутренними своими свойствами. Так сближаются между собой элементы физического и психического миров. В главах, посвященных анализу восприятия материи, Рассель показывает, что в материальном объекте нет ничего субстанциального, но он лишь система особенностей, аналогичных по своей природе ощущениям и часто включающих в свой состав подлинные ощу-

¹⁾ От английского слова «behaviour» — поступок, поведение. В основу психологического наблюдения кладется не изучение предполагаемых душевных переживаний, но простое установление циклов действий внешних движений живых организмов. Особенное внимание обращается на явления ненормальной душевной жизни и соотношение между инстинктом и привычкой у животных. Получается нечто в роде «объективной психологии» в широком смысле этого слова (т.е. изучение не только мозговых рефлексов, но вообще правильных повторяемости определенных реакций организма). Движение «behaviourist» возглавляется Джоном Дьюи, одним из трех (вместе с Джемсом и Шиллером) основателей прагматизма, и Джоном Ватсоном, профессором Университета Л. Хопкинса. Основные труды Ватсона: «Поведение. Введение в сравнительную психологию» («Behaviour. An Introduction to comparative psychology. New-York»). «Психология с точки зрения бихейвориста». («Psychology from the Standpoint of a Behaviourist. Lippencott». 1919).

²⁾ В «*Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*» — v. I 1904. эта статья перепечатана в «Очерках радикального эмпиризма» (Essays in Radical Empiricism. Lohgmans, green and Co. — 1912, 1 — 38).

щения. С другой стороны, душевные состояния лишаются многих своих свойств, которые до сих пор считались неизбежными атрибутами психического, в виду чего возникала непреодолимая пропасть между физическим и психическим (Стр. 108).

Правда, остается различие между воспринимаемым и только представляемым, но это различие не абсолютное и оно зависит от того, каковы возбудители душевного состояния. Если они ведут нас к объекту внешнему мозговой системе, они считаются воспроизведением действительности, если же возбуждение идет изнутри, то до восприятия дело не доходит. От различного действия возбудителей зависит также субъективность восприятий. Восприятие всегда почти состоит из совместного действия ряда факторов, дающих сложную и смутную картину, к действию объективно данных точек присоединяется влияние промежуточной среды. Телескоп и микроскоп устраняют слитность воздействий на наши органы чувств. Но чистые «представления» отличаются от «восприятий», главным образом, тем, что их появление и течение зависит от явлений, обусловленных памятью. Только различие возбудителей, в одном случае, лежащих в области душевной жизни, в другом, оказывающихся воздействием со стороны внешних предметов, дает точный критерий для проведения границы между ощущениями и представлениями.

Усмотрение своеобразия душевной деятельности в обусловленности прошлыми событиями непосредственно ведет к теории памяти. Материальный состав вспоминаемого ничем не отличается от обычных представлений (т.е. тут нет никаких мистических прикосновений к чему-то запредельному, нет никакой чистой памяти), но он лишь сопровождается чувством уверенности, что «это было». Последнее чувство имеет физиологическую основу, так как нервная система иначе реагирует на то, что повторяется много раз, если же повторяется не все случившееся целиком, а лишь часть его, — имеет тенденцию действовать так, как будто бы случилось все полностью. Точность и ясность памяти зависят от больших или меньших различий в ответах на более или менее сходные возбуждения. Идеальный для психической жизни предел был бы достигнут в том случае, если бы различие воздействий сразу бы обнаруживалось в различии реакций.

Своеобразие чисто-умственной стороны душевной жизни в значительной степени зависит от смысловой функции слов, служащих знаками, возбуждающими те или иные пугные представления. Рассель подробно разбирает вопрос о понимании слов и приходит к выводу, что здесь огромную роль играет вырабатывающаяся у нас постепенно привычка. Мы очень редко действительно понимаем то, что говорим, и главное назначение слова в том, чтобы вызывать правильные ответные действия. В конце концов слова становятся как бы стенографией образов, и в этой их склонности заменить собой, как простыми знаками, конкретные представления, заключается опасность для словесных оборотов философской мысли.

Общность наших представлений зависит от характера и точности тех связей, которые устанавливаются между словом, как смыслом значением (meaning), и тем предметом, на который оно указывает.

Никакой чистой мысли не существует. Универсалии в конце концов должны свестись с общности реагирования на самые различные стимулы. «Бихейвористы» правы в своем стремлении изучать психологию мышления, как совокупность реакций на произнесение известных слов. Если теория смысла слов, развиваемая Расселем, дает позитивное истолкование структуре чисто мысленного, то учение о сущности уверенности подводит прочную базу под его понимание ощущения и восприятия. Рассель различает три вида уверенности: память, ожидание и непосредственное признание того, что есть (*bare assent*). Эти формы отличаются от содержания предмета нашей уверенности, но они

в свою очередь могут быть поняты, как комплексы своеобразных ощущений. Существуют еще иные виды уверенности, как то: чувство раздельности или связанности тех или иных содержаний мысли, далее непризнания, отвержения данного состава. Подобно тому, как соотношение между словом - обозначением и обозначаемым им создает первичную ткань связей, делающую возможным познание, производимое уверенностью отнесение данного мыслимого содержания к внешнему объекту вносит в знание истинность и ложность. Связи уверенности — как бы связи второго порядка: они устанавливают соответствие между различными смыслами. От смысла слов мы приходим к смыслу предложений. Этот смысл различен при одном и том же объективе (objective) в зависимости от того, отрицается или утверждается эта объективность. Более глубокий анализ дает три вида двойственности положительного и отрицательного:

1) Наличие и отсутствие фактического порядка.

2) Образы - предложения, которые можно признавать или отвергать, но содержание коих не допускает никакой двойственности, аналогичной присутствию и отсутствию фактического.

3) Слова - предложения, которые всегда сами положительные факты, хотя распадается на две группы, в зависимости от того, оправдываются ли они положительным или отрицательным объективом.

Истина заключается в правильном соответствии между фактами, представлениями и словами. Правильность заключается здесь в предпочтительности одних связей другим. Эта предпочтительность в свою очередь зависит от причинной действительности уверенности и от большой пригодности ответов, вытекающих из правильных уверенностей, т.е. и здесь мы приходим в конце концов к человеческому организму, как центру действий и воздействий.

Но большая пригодность именно этих ответов, в противоположность другим, отнюдь не должна быть истолкована в смысле преднамеренной деятельности. Рессель отрицает абсолютность различия между волевыми и рефлективными действиями, заменяя это деление различием между жизненными и нежизненными движениями, как такими, которые зависят или не зависят от действия нервной системы. Сильный внешний эффект, который служит для нас признаком намеренности действия на самом деле может быть объяснен чисто физическим путем, если принять во внимание, что нервная система хранит громадные запасы энергии в скрытом состоянии; эта энергия может быть выведена из равновесия малейшим толчком подобно тому как искры достаточно, чтобы произошел взрыв. Но с другой стороны, Рессель, уничтожая абсолютность раздела между инстинктом и привычкой, тем самым делает невозможным мистическое преклонение перед непогрешимостью инстинкта, которое мы встречаем у Бергсона. Инстинктивным является лишь очень неопределенные и мало дифференцированные стремления устранить испытываемое неудобство; твердую и ясную форму эти общие импульсы приобретают только благодаря действию привычки. Чувство неудобства далеко не то, что боль, страдание. Последнее такое же чувственное качество как жар, холод и т. д. Чувство же неудобства, как стремление изменить настоящее состояние, противоположно удовольствию, которое в сущности заключается лишь в восстановлении спокойствия и равновесия и, подобно неудобству, не имеет в себе ничего субстанционального. Мы имеем лишь ряды действий, направленных к устранению возникшего неудобства физиологического порядка и прекращающихся как только восстановлено спокойствие организма. Рессель дает чисто отрицательную теорию желания: первоначальным непознавательным элементом в желании, повидимому, является отталкивание, а не влечение (a push, not a pull), в большой мере побуждение избавиться от того, что сейчас, чем стремление к идеальной цели (стр. 68). Так в освещении Ресселя психическая жизнь теряет свою волевою активность и превращается в ряд действий, вызванных чисто физиологическими причинами.

Теперь уже не трудно подвести итоги всему исследованию и дать более или менее точное определение «психического». В последней главе Рессель окончательно обосновывает свой взгляд на онтологическое единство психического и физического: если они и изучались до сих пор отдельно друг от друга, то в силу тех же случайных причин, в силу которых физика когда-то проводила границу между твердыми и газообразными телами.

С некоторыми сокращениями мы даем перевод последней главы «Analysis of Mind», где подводятся окончательные итоги всему исследованию.

И. К.

Начнем наши поиски определения «душевных явлений» с рассмотрения присущей им «сознаваемости», в каковой часто усматривают сущность психического. В первой своей лекции я привел различные аргументы, лишавшие сознание его основной роли, вовсе однако не стремясь к выяснению вопроса, что же такое сознание. Мы должны найти соответствующее определение, если хотим быть уверены в нашем выводе, что не понятие «сознания» является здесь основным. Ради этой последней цели мы попробуем теперь решить, что же такое сознание.

Защитники основного значения сознания принимают его за характерную черту, распространяющуюся на всю область душевной жизни, видят в нем нечто, отличное от ощущений и образов, воспоминаний, уверенностей и желаний, но сопричастующее во всех этих проявлениях душевной жизни. Д-р Генри Хэд (Head), отличая ощущение от чисто физиологических процессов, говорит: «Ощущение в точном своем смысле требует существования сознания». На первый взгляд, мы не можем невольно не согласиться с этим утверждением, но все же, мне кажется, будет ошибкой его признание. Ощущение — это то, что мы можем сознавать, но не то, что мы должны обязательно сознавать. В ходе нашего исследования мы должны были принять бессознательные уверенности и бессознательные желания. На мой взгляд, нет такой группы психических или других процессов, которые мы бы всегда сознавали, когда бы они ни случились.

Прежде всего нужно отметить, что сознание всегда должно быть сознанием «чего-нибудь». Принимая это во внимание, я должен определить «сознание» в духе того же соотношения между образом или словом и предметом, которое в одной из предыдущих лекций мы определили как «смысл». Когда вслед за ощущением возникает образ, служащий его «воспроизведением», я считаю возможным говорить, что в существовании образа заключается сознаваемость ощущения, в том случае, если оно сопровождается тем особым видом уверенности, который, в случае если мы обратим на него внимание, заставляет нас почувствовать, что образ только «знак» чего-то лежащего уже за его пределами. Это тот род уверенности, который в случае памяти мы выразили словами «это было». В случае же суждения или восприятия, именно эта уверенность заставляет нас принимать связанность качеств в наличных ощущениях, хотя бы, например, объединение вместе данных зрения и осязания. Присоединение известных моментов уверенности требуется в виду того, что простая вообразимость не дала бы сознания «чего-то», а не может быть

сознания, которое не есть сознание «чего-нибудь». Если бы образы сами по себе давали возможность сознавать свои оригиналы, то подобные продукты воображения уже в силу того, что они являются снимками с чего-то, вели бы к сознаваемости своих подлинников, но так как это не имеет места, то при определении сознания наряду с наличием образов должны быть приняты во внимание и моменты уверенности. Уверенность должна быть такого рода, чтобы благодаря ей получалось соотнесение к объективному в прошлом и настоящем. Образ вместе с подобным рода относящегося к нему уверенностью, согласно нашему определению, дает сознание подлинника.

Но когда мы переходим от сознания ощущения к сознанию восприятия предметов, возникает ряд дальнейших вопросов, делающих наше определение недостаточным. Суждение восприятия мы можем представить себе состоящим из основного ядра, в которое входят ощущения, ассоциирующиеся с ними образы, и уверенности в действительном существовании предмета, с которым каким-то трудно доступным анализом способом вступают в соотношение ощущение и образы. При этом уверенность не должна быть обязательно уверенностью в существовании предмета именно сейчас, но может носить характер ожиданий, например, при взгляде на какой-нибудь предмет, мы можем ожидать известных ощущений от прикосновения к нему. Восприятие в таком случае будет состоять в наличном ощущении, связанном с ожидаемыми ощущениями в будущем (конечно все это — результат аналитической рефлексии, далекой от того, чем является восприятие для непосредственного самонаблюдения). Но при всяких таких ожиданиях легко возможна ошибка, так как здесь мы основываемся на соотношениях, хоть и обычных, но чуждых неизменности. Всякое подобное соотнесение может оказаться ошибочным в каждом отдельном случае, например, если мы станем ловить наше отражение в зеркале, обманутые его призрачной действительностью. В виду того, что память не свободна от ошибок, подобное же затруднение возникает и при сознании бывшего. Излишне говорить, что мы можем сознавать то, чего на самом деле нет и не было. Избегнуть всего этого мы в состоянии только путем включения в наше определение упоминания, что сознаваемая уверенность должна быть правильной.

Во вторую очередь, возникает вопрос, в какой мере можно говорить о сознаваемости образов-представлений. Если применить наше определение к этому случаю, то как будто бы понадобятся представления представлений. Для того, чтобы осознать представление-образ кошки, согласно буквальному смыслу нашего определения, нам нужно будет иметь представление, являющееся воспроизведением нашего представления кошки, которое в данном случае является само подлинником. Но фактически наблюдаемое едва ли согласуется с существованием вторичных представлений того, что уже есть представление, в качестве чего-то противоположного представлениям ощущения. Мы можем двумя способами обойти это затруднение: или смело отвергнуть сознаваемость представлений, или установить, в каком смысле, при помощи совершенно особенной сопровождающей уверенности, представление вместо своего первоначального подлинника начинает обозначать какое-то другое представление этого же подлинника.

Первая возможность, отрицающая сознаваемость представлений, уже была обсуждена нами при рассмотрении самонаблюдения. Мы тогда решили, что в известном смысле представления-образы должны

сознаваться. В виду этого нам остается только второй из намеченных путей, объясняющих знание образов. Согласно этой второй гипотезе, у нас могут быть два воспроизведения того же самого подлинника, причем одно из них означает другое, вместо того, чтобы означать самый образец. Нужно вспомнить, что мы определили это означение при помощи ассоциации: мы сказали, что слово или представление означает предмет в том случае, если они вызывают в нас те же ассоциации, что и последний. Слово «кошка» может ассоциироваться со словом «ложка», но только случайно может выйти так, что кошка ассоциируется с ложкой. Подобным же образом представление-образ может иметь различные ассоциации, чуждые его прообразу, хотя бы, например, ассоциация со словом представления. Если эти ассоциации имеют место, то представление означает представление же, вместо своего прообраза. Если у меня много раз возникали представления о данном оригинале, то одно из этих представлений я могу противопоставить всем остальным, вспомнив, где и когда оно имело место, вызвав в памяти какую-нибудь другую ассоциацию, отличающую именно данный случай. Это происходит, например, когда какое-либо место напоминает нам о том, что мы думали находясь там, так что мы вспоминаем о подумавшемся, как о противоположности тому, что действительно случилось. Так, мы в праве сказать, что мы думаем о представлении *A*, когда у нас налицо подобное же представление *B*, ассоциативно связанное с воспоминанием об обстоятельствах, которые сопровождали представление *A*, но не его прообраз, причем *B* не указывает на свой оригинал или другие представления того же самого подлинника. Таким путем мы можем наблюдать в себе представления, не прибегая к помощи какого-либо нового слоя умственных содержаний, но основываясь исключительно на вновь возникающих ассоциациях.

Согласно сказанному, ощущение само по себе не требует еще сознания, хотя сознание и свойственно непосредственной памяти, которая может следовать за ощущением. Ощущение, поскольку оно вспоминается, сейчас же делается предметом сознания, что обычно (если даже не всегда) бывает непосредственно после того, как оно случилось; но покуда данное ощущение длится, оно еще не служит предметом сознания. Если же оно является частью восприятия, хотя бы например, какого-либо известного нам лица, мы можем сказать, что воспринимаемое лицо служит знаком воспринимаемого предмета, почти что в таком же смысле, в каком образ памяти служит знаком вспоминаемого предмета. Существенное практическое назначение «сознания» и «мысли» заключается в том, что то и другое дают нам возможность действовать, опираясь на далеко от нас отстоящее во времени и в пространстве даже в том случае, если в настоящее время оно даже и не влияет на наши органы чувств. Подобная связь с отсутствующими предметами возможна, благодаря ассоциации и привычке. Наличные ощущения сами по себе не являются сознательными, так как в них нет этого соотношения с отсутствующим. Но они тесно связаны с сознанием как благодаря непосредственному восприятию, так и в силу соотношений, которые превращают ощущение в восприятие.

Сказанного, я надеюсь, достаточно для усмотрения всей сложности сознания и случайности его происхождения, вследствие чего оно далеко не может считаться основной характеристикой психического. Мы видели, что оно предполагает как уверенность, так и

образы - представления. Уверенность сама по себе сложна, как мы видели раньше. Следовательно, то определение психического, которое устанавливается путем нашего анализа сознания, естественно может вытекать из представлений. Но поскольку мы нашли, что последние могут быть определены только причинно, удачность такого определения ставится в зависимость от различения между законами физической и психологической причинности.

Теперь я перехожу к тем особенностям душевных явлений, которые возникают из причинности через память. Возможность действия, считающегося с тем, чего чувственно нет налицо, может считаться одной из характерных особенностей психической жизни. Возьмемте сначала самый простой пример. Представьте себе, что ночью вы находитесь в знакомой вам комнате и неожиданно погас свет. Вы сможете добраться до двери без особого затруднения при помощи той картины комнаты, которая имеется у вас в уме. В этом случае зрительные образы, в грубых чертах, служат той же цели, которая обычно выполняется зрительными ощущениями. Зрительные образы здесь вызываются желанием выбраться из комнаты, которое, согласно сказанному раньше, состоит, главным образом, из наличных ощущений и вызванных им двигательных импульсов. Точно так же услышанные или прочтенные вами слова дают вам возможность действовать в зависимости от того, о чем они сообщают. Здесь также наличный, чувственный стимул, благодаря раньше приобретенным привычкам, дает возможность действовать в соответствии с тем предметом, который недоступен нашим чувствам. Сущность практической действительности мысли целиком сводится к чувствительности по отношению к знакам: чувственное присутствие *A*, означающего существование в настоящем или будущем *B*, дает вам возможность поступать в соответствии с *B*. Оттого слова служат здесь самым лучшим примером, ибо они прекрасно действуют как знаки, интерес же к их внутренним свойствам, как чувственным событиям, отвечающим только за себя, обычно очень слаб.

Подача знаков может сопровождаться и не сопровождаться сознанием. Если чувственное побуждение *A* вызывает образ *B*, и мы затем действуем, считаясь с *B*, то такой процесс мы вправе называть сознанием *B*. Но привычка создает возможность действовать соответственно с *B*, как только появляется *A*, даже без помощи образа *B*. В этом случае, хотя *A* и играет роль знака, нам не нужно прибегать к помощи сознания. Вообще говоря, очень привычный знак стремится действовать именно таким образом, и вмешательство сознания указывает на то, что привычка недостаточна еще укрепились.

Влияние приобретаемого опыта, характерное для человека и животных, служит примером общего закона, гласящего о том, что причинность через память предполагает в качестве единицы причинения не одно событие в один момент времени, но два или больше событий в два или больше моментов времени. Обожженный ребенок боится огня, т.е. близость огня производит иное впечатление на ребенка, не знающего ощущения ожога, и на ребенка, получившего таковой. Точнее, эффект, наблюдаемый при приближении к огню обожженного ребенка, имеет своей причиной не только близость огня, но наряду с этим и предшествовавший ожог. Общая формула для того случая, когда животное получило опыт благодаря какому-либо событию *A*, выражается тем положением, что если в какой-нибудь из дальнейших моментов времени случается *B*, животное с которым случилось

A, действует иначе, чем не испытывшее *A*. Таким образом *A* и *B* вместе, но никак не в отдельности, должны считаться причиной поведения животного, если мы хотим уяснить себе то действие, которое производит *A* в нервной ткани животного, что доступно внешнему наблюдению только при совсем особых условиях. Признав это, мы снова приходим к причинным законам и к тому предположению, что многое, представляющееся по существу психическим, на самом деле относится к области нервной системы. Опытность зависит скорее от нервной системы, чем от разума. А раз так, то возможность приобретения опыта не пригодна для определения разумности.

Если в памяти мы усмотрим сущность психической жизни, то почти те же соображения сохраняют силу и здесь. Воспоминание возникает вследствие происходящего сейчас, но оно отлично от того действия, которое произвело бы это событие, если бы не случилось воспоминаемого. Это отличие может быть отнесено на счет физического действия прошлого события на мозг, которое сделало из последнего орудие несколько иное по сравнению с тем, что могло бы быть без данного опыта. Особенности причинения через память таким образом могут иметь физиологическое объяснение. Мы неизменно встречаемся с этой возможностью, какой бы вид психических явлений ни брать. Если психология должна быть совсем особой наукой, то мы принуждены искать более глубокой причины ее обособленности, чем все рассмотренное до сих пор.

Мы нашли, что «сознание» понятие слишком узкое для характеристики душевных явлений, причинность же, создаваемая памятью, слишком широка здесь. Я подхожу теперь к особенностям, хотя и трудно определенной, но все же гораздо более пригодной для нашей цели, именно к субъективности.

Субъективность в качестве характерной черты душевных явлений была рассмотрена нами в связи с определением восприятия. Мы выяснили, что особенности, образующие мир физического, могут браться в двух различных порядках: первый из них является соединением всех тех особенностей, которые служат видимостями данной вещи рассматриваемой из различных мест, второй же представляется связкой всех тех особенностей, которые дают видимости различных вещей воспринимаемых из данного места. Связка последнего рода в данный момент времени именуется «перспективой», взятая же на известном протяжении времени она получит наименование «биографии». Субъективность характерна для перспектив и биографий, дающих взгляд на мир из известной точки. Мы видели, что эта черта не влечет за собою ни одного из тех свойств, которые мы в обычной ассоциации связываем с душевными явлениями, как то: сознания, опыта и памяти. Действительно, мы нашли, что субъективность можно сравнить с фотографической пластинкой, строго говоря, со всякой особенностью, взятой в связи с тем, чему свойственно одно и то же «пассивное» «место». Особенности, образующие одну и ту же перспективу, первоначально связаны между собою одновременностью; образующие одну биографию первоначально соединены вместе существованием непосредственных отношений времени между ними. К этому нужно прибавить отношения производные от законов перспективы. Повсюду здесь мы очевидно вне сферы психологии, в обычном понимании этого слова, но едва ли мы в области физики. Определение же перспектив и биографий, хотя оно и не требует ничего из обычно именуемого «душевым», предлагается уже душевными явлениями, хотя бы, например, в случае

причинности через память: единица причинения в этом случае, дающая энграмму Земона¹⁾ является совокупностью одной перспективы — не какой угодно, но получающейся в том месте, где расположена нервная ткань или вообще ткань какого угодно другого живого существа. Восприятие точно так же, как мы видели, может быть определено только в терминах перспективы. Таким образом понятие субъективности, т. е. особенности, отмечающей «пассивность» места восприятия, хотя само по себе и недостаточно для определения психического, все же должно, как это ясно видно, служить существенной частью последнего.

На всем протяжении этого исследования я держался того взгляда, что психологическая данность по своему внутреннему характеру не отличается от данности физической. Я стоял за то, что ощущения одинаково даны и для психологии и для физики, тогда как образы, будучи в известном случае психологически данным, могут быть отличены от ощущений, благодаря своим соотношениям с окружающей обстановкой, а не в силу каких-либо внутренних свойств. Во всяком случае сейчас необходимо рассмотреть понятие данности и, по возможности, добиться его определения.

Понятие данного вошло в обиход науки, и ученые обычно относятся к нему как к чему-то совершенно очевидному. Психологи, с другой стороны, усматривают большую трудность в том, как его нужно понимать. «Данное» естественным образом определяется в категориях гносеологии: это — те положения, истинность которых признается без доказательств, так что они могут служить предпосылками других положений. Далее, если положение, считающееся данным, утверждает существование чего-нибудь, то последнее также считается данным, как и само утверждение его существования. Так, предметы, в существовании которых мы уверены, благодаря восприятию также считаются данными.

Несколько трудно связать это гносеологическое определение «данного» с нашим психологическим анализом знания, но пока эта связь не установлена, мы не имеем права пользоваться этой категорией.

Прежде всего ясно, что не может быть данности без уверенности. Голое ощущение просто возникающее и исчезающее еще не данность. Таковой оно делается только в случае воспоминания. Подобным же образом в восприятии мы не имеем данности, если нет суждения восприятия. В том смысле, в котором предметы в своем противоположении предложениям считаются данностями, естественно считать что даны те предметы, которые мы сознаем. Но сознание, как мы видели, сложное понятие, включающее в себя как уверенность, так и действия памяти, необходимые для восприятия и воспоминания. Отсюда следует, что не может быть никакой данности теоретически непоколебимой, в виду того, что нет безошибочной уверенности; точно так же отсюда ясно, что каждая данность подвержена в большей или меньшей степени смутности, так как последняя всегда свойственна памяти и смыслу образов.

Хронологически даже сознание начинается не с данного. Во всяком возрасте, если только мы способны мыслить, в одних случаях

мы получаем уверенность путем вывода, в других же — убеждение непосредственно дается. Уверенность может переходить из одного класса в другой, т. е. то становится данностью, то переставать ею быть. Когда в дальнейшем я буду говорить о данном, я под ним не буду разумею тех вещей, в которых мы уверены до начала всякого научного исследования, но стану под этим словом понимать то, что в случае успешно развившейся науки представляется твердым основанием для других частей научной дисциплины, при чем уверенность в нем складывается только на почве наблюдения. Я предполагаю при этом испытанного наблюдателя, с вниманием, привыкшим анализировать, знающего, на что обращать внимание и что выделять, как важное. Наблюдаемое им на той ступени научного развития, которой он достиг, и нужно считать данным в его науке. Последнее также искусственно и также полно ухищрений, как и строящиеся на нем теории, в виду того, что только твердые привычки и длительное упражнение дают человеку возможность производить тот ряд наблюдений, который поучителен для науки. Тем не менее если такое наблюдение сделано, уверенность в нем основывается не на выводе и рассуждении, но просто на том, что было усмотрено. В этом отношении его логическая структура отличается от тех теорий, которые обосновываются с его помощью.

Во всех науках, кроме психологии, данным первоначально представляется восприятие, в котором только ядро ощущения в конечном счете теоретически дано, хотя практически неизбежны некоторые наслоения, превращающие ощущение в восприятие. Но если мы постулируем идеального наблюдателя, он сможет выделить ощущение и посчитать только с ним, как с данностью. Поэтому важно отметить, что поскольку мы будем анализировать наши данности за пределами психологии, они окажутся состоящими из ощущений, включающих в себя известные пространственные и временные соотношения.

Применив это указание к случаю физиологии, мы увидим, что нервы и мозг, как физические предметы, по настоящему вовсе не данности; в идеальном строе науки они должны быть заменены ощущениями, благодаря которым физиолог может говорить о своем восприятии их. Переход от этих ощущений к нервам и мозгу, как физическим предметам в действительности, принадлежит к первоначальной стадии развития физической теории, и должен быть отнесен к области конструктивного, а не того, что предполагается наблюдением. Говоря, что мы видим нервы, мы выражаемся так же вольно, как и тогда, когда говорим, что слышим соловья; в том и другом случае мы имеем сподручные, но не точные выражения. Мы слышим звук, который мы считаем причинно связанным с соловьем, и мы имеем зрительное ощущение, которое причинно связано с нервами. Но в обоих случаях только ощущение в строгом смысле может считаться данностью. И вот: ощущения несомненно принадлежат к числу данностей психологии. Поэтому, все данности физических наук являются также данностями психологии. Остается выяснить, все ли данности психологии служат также данностями физических наук, и в частности физиологии.

Если только правилен наш анализ ума, то последними данностями психологии являются только ощущения, образы и их соотношения. Уверенности, желания, влечения и т. д. представляются нам сложными явлениями, состоящими из ощущений и образов, различными способами между собой связанными. Таким путем процессы, кажущиеся

¹⁾ Земон исходит из факта общей реакции всего организма на данное возбуждение. Первоначальное возбуждение отличается от второго, третьего действия того же самого возбудителя. Разница между первым состоянием спокойствия организма и точкой равновесия, наступающего после вторичного раздражения, называется энграмой.

наиболее резким выражением душевной жизни, отстоящие как будто бы дальше всего от мира физического, в законченной науке оказываются результатом построения и вывода, подобно физическим предметам, а вовсе не частью первоначально данного. Так с двух сторон уменьшается пропасть между физической и психической данностью. Не исчезнет ли под конец всякое различие между двумя мирами или образы окажутся несводимым остатком, принадлежащим исключительно психологии? В связи с причинным определением различия между образами и ощущениями это приводит нас к новому вопросу, именно: отличны ли причинные законы психологии от законов других наук, или на самом деле они принадлежат физиологии.

Для точного ответа на этот вопрос нужно сначала устранить некоторое недоразумение.

Во-первых, здесь мы встречаемся с отличием грубо приближенных законов от законов точных и общих. Я вернусь к первым потом, сначала же рассмотрим последние.

Материю мы определили раньше, как логическую фикцию, введенную в целях удобства установления причинных законов. За исключением случаев полной правильности видимых обнаружений (которые не даны нам в опыте), имеющиеся у нас взгляды на части материального мира вовсе не являются звеньями той идеальной системы правильных видимых обнаружений, которые мы имеем в виду, когда говорим здесь о материи. Но материя, как бы там ни было, выводится из тех своих видимых обнаружений, которые применяются для оправдания физических законов. Таким образом, поскольку физика — эмпирическая, допускающая проверку наука, нужно признать или доказать, что этот вывод, производящийся на основании внешних видимостей материи, правомерен и что он дает нам возможность в большей или меньшей степени предсказывать, какие новые видимости должны здесь ожидаться. Эта проблема оправдываемости эмпирической приложимости к опыту приводит нас к отстаиваемой мною теории материи. Из рассмотрения этого вопроса вытекает, что физика, поскольку она эмпирическая наука, а не только логическая фантазия, имеет дело с особенностями как раз того рода, которые психология рассматривает под именем ощущений. Причинные законы физики при таком истолковании отличаются от законов психологии только тем, что они связывают данную особенность со всеми остальными видимостями в одном и том же куске материи, вместо того, чтобы связывать ее с другими видимостями в одной и той же перспективе. То-есть физика группирует вместе особенности, обладающие одним и тем же «активным» местом, тогда как психология собирает воедино особенности с одинаковым «пассивным» местоположением. Некоторые особенности, как, например, образы, не имеют «активного» места и поэтому принадлежат исключительно психологии.

Теперь мы можем понять различие между физикой и психологией. Нервы и мозг материальны: наши зрительные ощущения, когда мы смотрим на них, могут быть, и на мой взгляд, действительно являются, членами системы, состоящей из искаженных видимостей этой материи, но они не составляют всей системы целиком. Психология между прочим занимается теми ощущениями, которые мы получаем при взгляде на кусок материи, как что-то отличное от самой этой материи. Принимая неизбежно в качестве причин наших ощущений физические моменты, мы считаем законы их причинности тем не менее совершенно отличными от законов физики, поскольку

рассмотрение отдельного ощущения требует его выделения из той группы, в которую он входит членом. Когда мы прибегаем к ощущению для обоснования физики, мы пользуемся им только как знаком некоторых материальных явлений, т. е. группы особенностей, членом которой оно является. Но когда оно изучается психологией, то изымается из этой группы и ставится совсем в другой контекст, где им вызываются образы и волевые движения. Как раз эта особая группировка прежде всего характерна для психологии, как чего-то противоположного всем фактическим наукам вплоть до физиологии; вторичным отличием является то, что образы, относящиеся к области психологии, не встречаются в числе тех точек зрения, с которых рассматриваются физическая вещь или часть материи.

Но как никак остается важный вопрос, именно: зависят ли причинным образом все душевные явления от физических в том смысле, в каком нельзя говорить об обратной зависимости? Прежде чем перейти к обсуждению возможного здесь ответа, мы сначала должны выяснить смысл нашего вопроса. Пусть, раз дано *A*, можно вывести *B*, но раз дано *B*, нельзя вывести *A*, мы говорим, что в таком случае *B* зависит от *A* в том смысле, в каком *A* не зависит от *B*. Пользуясь категориями логики, мы должны сказать, что в случае если мы знаем какое-нибудь отношение *A* к *B*, то *B* зависит от *A* в этом отношении. Если отношением служит причинный закон, мы говорим, что *B* причинно зависит от *A*. Нас интересует здесь главным образом тот наглядный пример, которым служит система видимостей физического предмета. Говоря широко, мы можем получить видимости издали на основании видимости вблизи, но не наоборот. Все люди на расстоянии мили выглядят одинаково; если мы видим человека в таком удалении мы не можем сказать, каким он нам покажется на расстоянии ярда. Но когда мы видим его на расстоянии ярда, мы в состоянии знать, каким он будет казаться на расстоянии мили. Таким образом, вид с более близкого расстояния дает нам более ценные сведения, и вид издали причинно зависит от него в том смысле, в каком нельзя сказать, что вид вблизи зависит от вида издали.

Эта большая причинная мощность вида вблизи в деле установления причинных связей заставляет физику определять законы в категориях этой системы правильных видимостей, к которой со всей возрастающей точностью приближаются виды с близкого расстояния; это обстоятельство ставит ценность получаемых здесь сведений в зависимости от применений микроскопа и телескопа. Ясно, что наши ощущения рассматриваемые в качестве неправильных видимостей физических предметов, подчиняются той же причинной зависимости, которая властвует над сравнительно отдаленными видимостями; поэтому в наших ощущениях мы находимся в причинной зависимости от физических явлений.

Однако это не является наиболее важной или наиболее интересной частью нашего вопроса. Наиболее актуальна здесь проблема причинения образов. Мы видели, что причина возникновения образов заключается в памяти и что причинность через память может быть сведена к обычной физической причинности в нервной ткани. В этом вопросе наша точка зрения приближается к тому, что можно назвать материализмом. Мы можем определить материализм как тот взгляд, согласно которому все душевные явления причинным образом зависят от физических в вышеупомянутом смысле причинной зависимости. Так ли это или нет, я не решаюсь сказать. Этот вопрос подобен

вопросу об окончательной причинности при помощи памяти, который мы оставили нерешенным раньше. Но я думаю, что большинство свидетелей говорит в пользу материализма, как наиболее вероятного решения проблемы.

При рассмотрении причинных законов психологии важно различение между грубыми обобщениями и точными законами. В психологии существует много грубых обобщений, не только таких, при помощи которых мы регулируем наше обычное поведение по отношению к другим, но также и обобщений почти научного характера. Привычка и ассоциация принадлежат к числу подобных законов. Я хочу привести пример того закона, который может быть здесь получен. Предположим, кто-либо часто наблюдал на опыте тесную временную смежность *A* и *B*, устанавливается ассоциация, приводящая к тому, что образ *A* стремится вызвать образ *B*. Поднимается вопрос: будет ли эта ассоциация действительна в обратном направлении, или в ней мы будем переходить только от того, что случилось раньше, к тому, что случилось позже? Статья Вольгемута «Направление ассоциаций» притязает на опытное доказательство того, что в области моторной памяти ассоциация переносится от более раннего к более позднему, тогда как при памяти зрительной и слуховой это не имеет места, но здесь более позднее из двух соприкасающихся опытных данных может с таким же успехом вызывать более раннее, как и обратно. Это вызывает предположение, что моторная память физиологична, тогда как зрительная и слуховая память более психологичны. Но не это интересует нас в приведенном примере. Для нас важно, что закон ассоциации, установленный путем исключительно психологического наблюдения, чисто психологичен и может служить наглядным образом того, что можно сделать путем установления подобных законов. Как бы там ни было, он не более как грубое обобщение, средний статистический вывод. Он не скажет нам, что даст данная причина при данных обстоятельствах. Это закон, указывающий лишь на общую тенденцию, не имеющий той точности и неизменности на которую притязают физические законы.

Если мы захотим перейти от закона привычки, представляющего некоторую общую тенденцию или средний вывод, к чему-либо более точному и неизменному, мы принуждены будем обратиться к нервной системе. Могут делаться более или менее удачные догадки о том, какое изменение производит в мозгу данное событие, и как повторение его постепенно приводит к образованию чего-то аналогичного руслу реки, по которому вода катится с большим удобством, чем по ближайшим местам. Мы можем предположить, что на этом пути, при расширении нашего знания, тенденция привычки, получающаяся при помощи повторения, может быть заменена точным учетом действия каждого события, производящего видоизменения, благодаря которым в конце концов получается привычка. Соображения подобного рода заставляют исследователей физиологической психологии быть материалистами в их методах, независимо от их метафизических взглядов. Конечно, здесь встречаются исключения, подобно профессору Олдену (Haldane), который держится того взгляда, что теоретически невозможно дать физиологическое объяснение психическим явлениям или физическое—физиологическим. Но я думаю, что на деле большинство компетентных мнений склоняется к противоположному решению.

Вопрос о том, возможно ли получить точные причинные законы чисто психологического порядка требует подробного рассмотрения.

Я сделал все что было в моих силах для выяснения сущности вопроса, но я не думаю, чтобы было возможно в настоящее время дать здесь твердое решение. Во всяком случае эта проблема не представляется неразрешимой, и мы можем надеяться, что наука сможет дать достаточное основание для того, чтобы считать один ответ вероятным более другого. Но сейчас я не усматриваю, каким образом можно было бы решить дело.

Наши окончательные выводы могут быть сформулированы следующим образом:

I. Физика и психология не различаются по своему материалу. Дух и материя одинаково логические построения; элементы из которых они строятся или из которых выводятся, находятся в различных взаимоотношениях; одни изучаются физикой, другие же психологией. Говоря широко, физика группирует эти элементы по их активной стороне, психология же интересуется их пассивностью.

II. Наиболее естественно будет называть психологическими те законы, у которых две характерных черты: субъективность и причинность через память, они связаны друг с другом, поскольку единица причинения через память является соединением особенностей, имеющих определенное пассивное место в данный момент времени, и как раз этим своеобразием соединения определяется субъективность.

III. Привычка, память и мысль—различные этапы причинности через память. Возможно, хотя уверенности здесь не может быть, что причинность через память является производным обычной физической причинности в нервных (и других) тканях.

IV. Сознание по своей природе сложно и далеко не может служить универсальной характеристикой душевных явлений.

V. Психическая жизнь лишь степень материального бытия, отличающаяся главным образом сложностью привычек, свойственных живому организму.

VI. Все наши данные, как в физике, так и в психологии, подчинены психологическим причинным законам, физические же причинные законы, строго говоря, могут быть сформулированы только в категориях материи, которая есть одновременно и построение, и вывод, никогда не данное. В этом отношении психология подходит ближе к действительно существующему.

Перевел с английского

И. Колубовский

АНРИ КОЛЛЭ

ЭРИК САТИ

В XVI в. жил Викториа, в XVII — Луиджи Росси, в XVIII — Бах, в XIX — Вагнер, и на заре XX — Дебюсси.

Но как понять Викториа без Кабезона, Луиджи Росси без Монтеверде, Баха без Куперэна, Вагнера без Листа и Дебюсси без Эрика Сати (Erik Satie)? Великие имена подводят итоги усилиям трубадуров — предшественников, но просвещенный ценитель не сможет этим удовлетвориться. Он хочет уяснить себе наиболее могущественного гения, хотя и знает, что он возник не сам по себе и что он многим обязан другим гениям. Не говоря уже о подражании, «мимезис» греков есть закон для всех искусств, и музыка не составляет исключения.

«Если крадешь, — решительно восклицает Вагнер, — надо убить!» Однако тут он обманул самого себя, ибо, похитив многое у Листа, он все же не убил его. Финал «Валькирий» не убил маленького отрывка из «Scènes d'enfants» Шумана, из которого он возник. А тема Рока в Тетралогии не заставила нас забыть «muss es sein» Бетховена или основную тему симфонии Пезаря Франка.

Подобным же образом Дебюсси не убил Эрика Сати. И Жан Кокто мог даже утверждать, что последний и доныне остается «юным среди юных» в этой великолепной революции в музыке, где снова торжествует французская жизнеспособность.

Первым учителем Сати был органист Вино (Vinot), ученик Нидермейера.

Он, конечно — бессознательно, внушил ему эту первоначальную любовь к духовной песне, эту склонность к грегорианским напевам, которая совершенно естественно должна была в дальнейшем побудить его очистить нашу музыку от злостной тирании мажорно минорного дуализма.

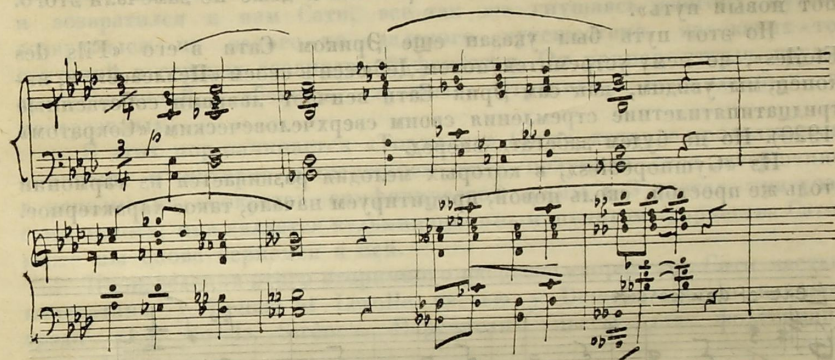
Двенадцати лет он покинул Гонфлер и отправился в Париж. Мы видим его работающим с Гильманом (Guilmant), потом он поступает в консерваторию, сначала к Декомбу (Descombes), потом к Лавиньяку (Lavignac); но пребывание его там очень непродолжительно.

Через некоторое время мы встречаем его уже у Тоду (Taudou) в классе гармонии, однако там он проявляет все ту же неусидчивость. В 1885 г. мы видим его снова в фортепианном классе старого Матиа (Mathias), который поощряет его творческие начинания. Благодаря такому заботливому отношению к его таланту, в том же году расцветает «Valse-Ballet», появившийся в «Musiques des Familles», и несколько

мелодий. Потом внезапно в 1887 г. возникают три Сарабанды для фортепиано, неожиданные плоды беспорядочного обучения.

«Я хотел бы, — с силой восклицает исследователь Сати, Ролан Манюэль, — чтобы все поняли, что эти Сарабанды определяют новую ступень в эволюции нашей музыки: это — три небольшие песенки, с беспримерной дотоле гармонической техникой, порожденные совсем новой эстетикой, дающие особую атмосферу, отличающиеся совсем особой, магической прелестью. Это прекрасно понял Клод Дебюсси, который четырнадцать лет спустя пишет Сарабанду, в которой эта преемственность ясно угадывается по прелестным эффектам добровольного подражания и охотно признанной зависимости».

Пусть убедятся в правдивости этого утверждения по нижеследующему отрывку первой Сарабанды (сентябрь 1887), в которой уже появляются, так же, как и в будущих подражаниях Дебюсси, все признаки великой музыкальной революции: нарушение мажорно-минорного дуализма, девятые, связанные квинтами, следующие друг за другом без приготовления и не имеющие схоластического заключения.



За тремя Сарабандами в 1887 г. следуют три «Gymnopédies», оркестрованные Клодом Дебюсси, затем в 1890 г. появляются три «Gnosiennes», а в 1893 г. пишутся «Danses Gothiques», частью напечатанные в «Bulletin français de la S. I. M.» все для фортепиано.

Одновременно с ними автор пишет свои мелодии «Les Anges», «Sylvie» и «Les Fleurs», прошедшие незамеченными, и музыку к постановке «Wagnerie kaldéenne» Пеладана, «Le fils des Etoiles» (1891 г.); ее прелюдия к первому акту была в 1910 г. оркестрована Морисом Равелем; далее были созданы христианский балет для одного действующего лица «Uspud», который не был принят Оперой, и наконец «Sonnerie de la Rose Croix» для духовых инструментов, «Prélude à la porte heroïque du Ciel», оркестрованная Ролан-Манюэлем, и «Messe des Pauvres» (1895 г.).

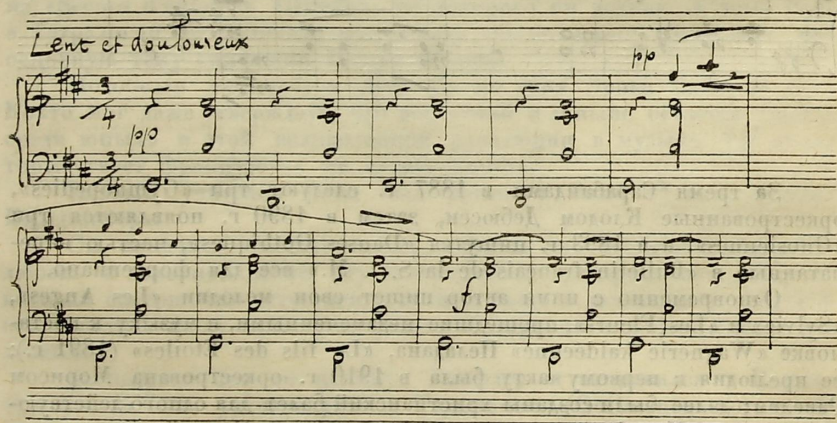
Все эти разнообразные произведения отражают различные стороны таланта их автора, который, с одной стороны, эволюционирует в сторону мелодии, развивающейся из гармонии, одновременно и утонченной и пустой, а с другой стороны — стремится создать новую концепцию музыкальной драмы, которая через несколько лет найдет свое завершение в создании «Пеллеаса и Мелизанды», т. е. в эманси-

пации от развития post-вагнеровских тем и к созданию «объективной музыки», образующей как бы звуковой фон, на котором проектируется сама драма.

Дебюсси назовет эти столь новые идеи своими, когда он произнесет свои слова: «Я содрогаюсь, произнося эти слова, но я думаю, что до сих пор музыка опиралась на ложный принцип. Слишком много стараются «писать», пишут музыку для бумаги, а между тем она предназначена для слуха. Придают слишком большую важность самой формуле, ремеслу. Идеи ищут в самих себе, а между тем их следует искать вокруг себя. Темы комбинируются, выдумываются, строятся, они должны выражать какие-то идеи, их изменяют, чтобы сочетать с другими темами, должныствующими выражать какие-то другие идеи. Пишется метафизика, а отнюдь не музыка, ибо музыка должна добровольно усваиваться ухом слушателя, и не следует заставлять его наталкиваться в узорах сложного построения на идеи совершенно абстрактного характера. Не умеют улавливать тысячи звуков природы, раздающихся вокруг нас, не умеют прислушиваться к этой разнообразной музыке, которую дает она нам в таком изобилии. Она окутывает нас, а мы до сих пор жили и даже не замечали этого. Вот новый путь».

Но этот путь был указан еще Эриком Сати в его «Fils des Etoiles», по нему устремится потом Дебюсси в своем «Пеллеасе», и, наконец, мы увидим, как сам Эрик Сати венчает лаврами собственные тридцатипятилетние стремления своим сверхчеловеческим «Сократом» (1920). Но не будем забегать вперед.

Из «Gymnopédies», в которых мелодия развивается из гармонии столь же простой, сколь новой, процитируем начало, такое характерное.



Прибавим еще к этим поистине удивительным творениям «Pièces froides» а) «Airs à faire fuir» в) «Danses de travers» и «L'Esquisse pour un poisson rêveur», три вальса: «Poudre d'or», «Tendrement», «Je te veux» (1897), американское intermezzo «La diva de l'Empire», и мы дойдем до 1900 года—года отдыха.

Наступает непонятное, загадочное молчание. Это томительный антракт, во время которого Дебюсси торжественно выступает на сцену

всемирного театра музыки. «Pelleas» относится к 1902 г. Этот chef d'oeuvre, ослепляющий нас изоставляющий нас забыть все, что было до него, полностью воплощает все стремления Сати. Он сам, Предтеча, совершенно ступает перед Мессией—Дебюсси.

16 января 1911 г. десятилетнее молчание пришло к концу. В этот день Société Musical Indépendante устроило концерт, на котором исполняются прежние произведения автора «Gymnopédies». Морис Равель считает за честь лично познакомиться с ними публику. «То был взрыв изумления,— рассказывает нам Ролан Манюэль.—Этот концерт есть начало славы Эрика Сати, значение его было двойное: во-первых, были извлечены на свет, напечатаны и распространены его произведения, написанные между 1886 и 1897 годами, в которых он свободно пользуется большинством музыкальных неологизмов, присущей ему прелестной простотой; во-вторых, это ободрило самого композитора и побудило его снова работать в области музыки, которая так поздно вознаградила его за наивную нежность юных дней.

«Так, проявив полное равнодушие и непонятное презрение к своим великим достижениям,— ибо он всегда тотчас же бросал то, что было им создано,—внезапно прервал свое долгое молчание и возвратился к нам Сати, все так же гнушаясь избитых путей, возвратился из какого-то далекого путешествия, из каких-то скитаний в странах своенравной фантазии. Он принес оттуда груды драгоценностей, забавных, лукавых, странных, неожиданных и неотразимых.

С этих пор начинается «Торжество Сати», которое продолжается и поныне и которое в нынешнем году получило свое завершение в исполнении «Сократа», симфонической драмы в 3 частях, при участии голоса; она является кульминационным пунктом творчества Сати; ниже мы снова вернемся к ней.

Произведения этого вторичного расцвета творчества Сати частью напечатаны у Rouart et Lerolle, частью у Demets, частью наконец среди «Ed. de la Sirène». Перечислим пьесы для фортепиано в две руки:

«Veritables Préludes flasques» (pour un chien), распадающиеся на а) sévère réprimande, б) seul à la maison, в) on joue; «Descriptions automatiques»: а) sur un vaisseau, б) sur une lanterne, в) sur un casque; «Embryons desséchés»: а) d'Holothurie, б) d'Edriophthalma в) de Podophthalma; «Croquis et Agaceries d'un gros bonhomme en bois»: а) Tyrolienne turque, б) danse maigre, в) Espanana; «Chapitres tournés en tous sens»: а) celle qui parle trop, б) le porteur de grosses pierres, в) le regret des enfermés; «Vieux sequins et vieilles cuirasses»: а) chez le marchand d'or, б) danse cuirassée в) la défaite des Cimbres; «Pièces enfantines»; «Heures séculaires et instantanées»; Les trois Valses distinguées du précieux dégoûté; «Jeux et divertissements» (с иллюстрациями Мартена); Avant-dernières pensées», а) idylle, б) aubade, в) méditation. Для фортепиано в 4 руки: «Morceaux en forme de Poire»; «En habit de cheval» (choral, fugue liturgique, autre choral, fugue de papier); «Aperçus désagréables» (Pastoral, Choral, Fugue); для фортепиано и голоса: «Les trois Poèmes d'amour»; «Daphnéo, le Chapelier, la Statue de bronze». Для фортепиано и скрипки «Choses vues à droite et à gauche» (Choral hypocrite, Fugue à tâtons, Fantaisie musculaire). Для оркестра: «Le Piège de Méduse, танец для комедии того же автора»; «5 grimaces pour le Songe d'une Nuit d'été»; «Parade», «Socrate»; «Trois petites Pièces Montées» (de l'Enfance de Pantagruel, Réverie; Marche de Cognac).

démarche; Jeux de Gargantua Coin de Polka); «La Belle Excentrique» танец для М-me Кариатис; «Les Pantins dansent», поэма, исполненная в тапках V. де Сен Пуэн.

Пусть не удивляют нас эти названия. Сати, по справедливому замечанию Ролана Манюэля, умудряется предостеречь нас против самого себя и создать между прелестной гримасой своего произведения и торжественной важностью педанта или нездоровым любопытством глупцов надежную преграду, — искусственностью своих названий, предупреждений и указаний, в которых яркий дух фарса переплетается с нарочито добродушным юмором. Это совершенно определенная точка зрения; здесь вовсе не стремятся ввести вас в заблуждение, тем более, что все эти заглавия, подзаголовки и комментарии сильно помогают нам при чтении и понимании пьесы. Нет ничего более ясного, чем маленький лукавый комментарий к фуге в «Aperçus désagréables». Эта фуга начинается не с самой темы, а с ответа на нее, она сама появляется только в третьем такте. О прелестной шутке предупреждает нас замечание: «Souriez» (улыбнитесь), написанное над этим третьим тактом и замечание: «avec plaisir» (с удовольствием) над contra-темой. Повторения темы все отмечены указаниями «nécessairement» (с необходимостью), «naturellement» (естественно). Ускоренный финал фуги предупреждается замечание «ne parlez pas» (не разговаривайте).

Фуга перестает уже быть школьным упражнением и становится самостоятельным произведением, индивидуальным и увлекательным.

Даже тематический циклизм этих «Aperçus désagréables» не уменьшает выразительности фуги (это кажется сделанным на пари) повышенной хроматизмом, обычно отсутствующим в гаммах Сати.

Мы могли бы увеличить число примеров. Но достаточно того, что мы указали на важность комментариев Сати и разъяснили как надо понимать их.

Это своего рода особый метод обучения музыке, метод, лишенный всякого педантизма, направленный на то, чтобы пробудить музыкальный вкус в массе любителей, преисполненных, правда, доброй воли, но слишком ленивых и невежественных.

Невозможно, чтобы под этой юмористической остроумной и шутливой формой лица даже наиболее трудно-воспринимающие, не поняли и не оценили бы всю значительность работы артиста: деформацию темы, игру контрапункта, смену тональности. Мы говорим «деформация темы», ибо всякий знает, с каким юмором Эрик Сати берет за любую давно знакомую тему и придает ей самую комическую и неожиданную физиономию. Кто не знает наизусть «Chapelier», пародию на Гуно, или гармонические вариации расцветивающие мотив «ne parle pas, Rose, je t'en supplie» в «Celle qui parle trop»? или напев «C'est un rien, un souffle, un rien» в «Le porteur des grosses pierres» или наконец песенку «nous n'irons plus au bois» в «Regrets des Enfermés».

Разнообразные намеки и вынужденные каденции в «Embryons desséchés» имеют в высшей степени комический характер. То же можно сказать о карикатуризации тем в «Vieux Sequins et Vieilles Cuirasses» и в «Descriptions automatiques». Что касается изощренности «Veritables préludes flasques» и разнообразных Ноктюрн — она изумительна. Следует, в статье гораздо более обширной, проанализировать должным образом эти произведения, которые ничуть не

уступают лучшим прелюдиям, эстампам и impressions Дебюсси; менее роскошные они производят впечатление более сильное.

Ролан-Манюэль, изучая комическое в творчестве Сати, обратился к аткрите Бергсона «Смех», и отметил, что «из таких гримас и изломов состоят обычно цирковые представления, которые надо рассматривать, как высшую эстетическую забаву».

Вот каким образом Эрик Сати, — чье светлое влияние с любовью чувствует Кокто, благодаря своей тонкой интуиции, — Сати, который создал «Gymnopédies», Сати, который создал «Сократа», стал предшественником шести революционеров: — Дариуса Мильо, написавшего уже ставшего славным «Boeuf sur le toit»; Жоржа Орика, автора «Chandelles romaines» и «Fox-trot»'а для оркестра; Артура Гонигера, комментировавшего «Alcohols» Аполлинария; Франсиса Пулена, поющего «Cocardes» Жана Кокто и Жермена Тайффра, давшего нам прелестные «Jeux de plein air».

Эту новую для Франции эстетику (ибо Стравинский остается слишком русским, вопреки своему «Rag-time») опять-таки создает Эрик Сати, создает небольшими пьесками для фортепиано, главным же образом своим «Парадом».

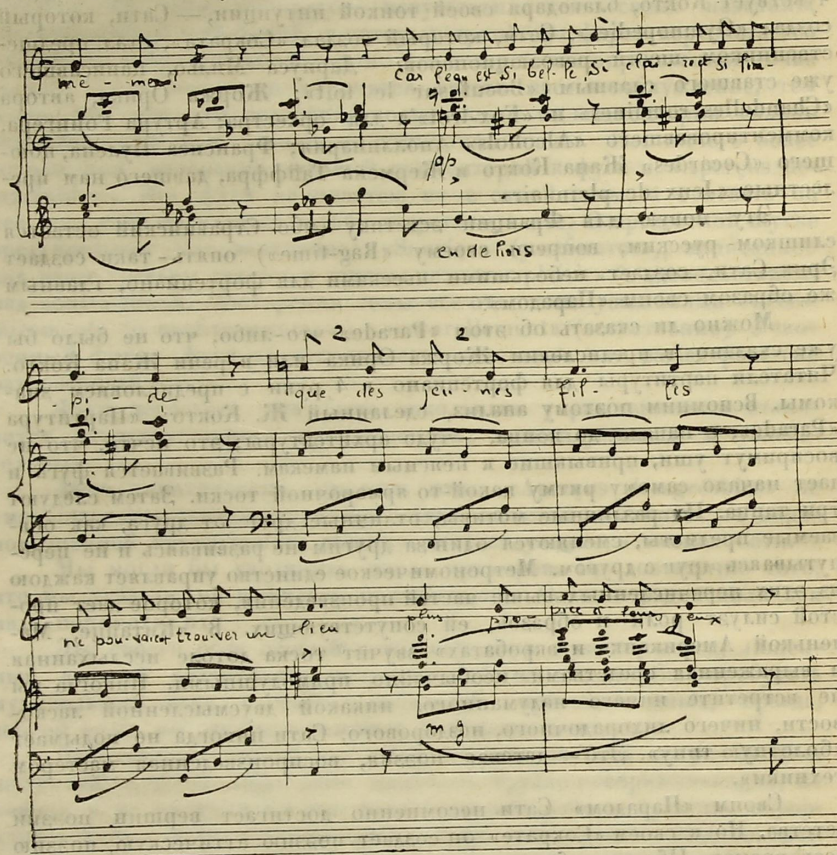
Можно ли сказать об этом «Parade» что-либо, что не было бы уже сказано в предисловии Жоржа Орика или в речи Жана Кокто. Читатели партитуры для фортепиано в 4 руки с предисловием знакомы. Вспомним поэтому анализ, сделанный Ж. Кокто: «Партитура «Parade», с начала до конца, — чудо архитектуры; это нечто, что не воспримут уши, привыкшие к неясным намекам. Развивается фуга и дает начало самому ритму какой-то ярмарочной тоски. Затем следуют три танца. Их различные мотивы, отличные друг от друга, как осязаемые предметы, сменяются один за другим не развиваясь и не перепутываясь друг с другом. Метрономическое единство управляет каждой из этих перечисленных выше частей произведения, которое дает простой силуэт роли и образов, ей сопутствующих. В «Китайце, Маленькой Американке и акробатах» звучит тоска дотоле неслыханная и выраженная средствами необычайно прямодушными. Никогда вы не встретите ничего надуманного, никакой двусмысленной ласковости, ничего лихорадочного, нездорового. Сати никогда не подымает «болотную тину». Это — детская поэзия, воспроизведенная мастером техники».

Своим «Парадом» Сати несомненно достигает вершин поэзии детства. Но в своем «Сократе» он создает поэзию аттическую, поэзию всех времен. Ибо мы убеждены, что в «Сократе» он достиг полного размаха, полной кристаллизации chef d'œuvre'a. Только будущее может опровергнуть наши слова. Но разве будущее само по себе не может ошибаться?

И если теперь постепенно исчезает с лица земли стремление к античной простоте, мудрости, добродетели и совершенству, то не надо ли нам теперь предостеречь грядущие поколения, воскликнув: «Остерегайтесь chef d'œuvre'ов».

«Сократ» есть реализация дебюссизма, таким, каким он был надуман самим Сати и какого не мог достичь «Pelléas». Приемами, на первый взгляд тождественными, одно из этих произведений возбуждает нас, а второе умиротворяет. Нет! Здесь нельзя говорить о тождественности приемов; здесь нет никаких приемов! Музыка «Сократа» это расцветание свободной гармонии, которая является в очертаниях контрапункта, чистых и спокойных, в образах воскрешенных гамм

античной музыки; может быть такую могла бы стать музыка наших отцов, если бы не было пошлости какого-нибудь Монтеверде. В наше время нет музыки более лишенной всякой искусственности, более чистой и трогательной в своем ритме, чисто внутреннем, вытекающем только из самой ее внутренней сущности. Мы не можем удержаться от удовольствия процитировать простую фразу из 2-ой части («Aux bords de l'Illyssus»).



Пусть передает она моим читателям дух всего произведения, пусть убедит она его в нежном и светлом гении мастера, который может быть когда-нибудь получить имя классика.

Перев. с французского

С. З.

Г. ИЕРИНГ

ГЕРМАНСКИЙ ТЕАТР ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИИ

С наступлением войны посещаемость театров в Берлине не только не упала, но возрасла до чрезвычайности. Почти на все развлечения был наложен запрет. И вся энергия массы, в поисках развлечений, сконцентрировалась на театре. Уже тогда обнаружились признаки социальной перегруппировки. Громадные военные заработки сделали платежеспособными людей, до той поры невольно державшихся вдали от театра. Положение это оказалось опасным для театров в том отношении, что они должны были считаться с новой публикой в то время как новых драматических произведений не было. И само собою вышло, что обратились к старому, заигранному репертуару, в лучшем случае пополняя его литературными раскопками. Приемы театральной выразительности, не обновляемые в драме, стерлись, и высшим достижением театра оказалось его воздействие вширь, по существу — падение.

Внешнее положение было, разумеется, отражением внутреннего, Импрессионистически-романтический театр Макса Рейнгаарта достиг пределов своего развития. Он нашел свое завершение в постановках бюхнеровской «Смерти Дантона» и «Солдатах» Ленца. Он выдвинул на первый план более концентрированные формы выразительности путем сплочения ансамблевых сцен и при помощи световых приемов — вместо того, чтобы освещать рампу, пользовались прожектором, выхватывавшим отдельные группы и отдельных лиц. Театр, в отношении игры, опустился. Чисто реальная детализовка сменялась патетической декламацией. Играли без органической связи с самой драмой, давая то красочные картины, то резкие эффекты действия. Невозможность дальнейшего развития театра на этом пути вплотную столкнулась со слабостью в отношении новой, грубоватой публики. Возобладали эффекты сюжетного свойства. Пришлось таким образом от первых опытов новой драмы, нового театра перейти к прямой противоположности: фабула, конкретный материал оказались в пренебрежении, и их место заняли агитационное воздействие или же символическая абстракция.

Если прежде, в бурные в политическом смысле эпохи появлялись драмы с тенденцией, то тенденция видна была уже в самом действии. Теперь действие уступило место яростной риторике. То, что в драме Эрнста Толлера «Превращение» является действием, в смысле реальных сцен, слабо и привходяще. То, что составляет сознательную духовную суть, бичует со всей честностью и непосредственностью. Но, при всем фанатизме, Толлер не стал художником. Это ясно сказалось в его позднейших драмах «Человек-масса» и «Разрушители машин». Слабые в смысле выдумки, эти пьесы должны были, в конце концов, оказаться вялыми и в смысле духовной выразительности, не потому, что духовное напряжение ослабело, а потому, что, не питаемое внутренне-драматическим положением, оно потеряло гибкость и окостенело. Несмотря на это, постановка «Превращения» Эрнста Толлера означает в истории послереволюционного берлинского театра нечто решающее. Вместе с нею завоевала себе место в новом театре «Трибуна» (который скоро

превратился в обычный театр для развлечения) — новая форма театрального выражения. Под главенством Карла Гейнца Мартина здесь впервые выбросили за борт полностью всю систему иллюстрирующей и детализирующей игры, вышвырнули без нюансов и декоративных отклонений все духовное содержание.

Перелом в новом театральном движении выразился в том, что эту, впервые проведенную Мартином форму выражения, соединявшую в себе точность и резкость с агрессивной силой, перенесли и на те драмы, которые рассчитаны были не столько на агитационное воздействие, сколько на символическую абстракцию. Если Вальтер Хазенклевер колебался между тенденцией и символом в своей, до войны написанной, драме «Сын», создавшей эпоху тем, что в ней, впервые в новом движении, был дан, ясно и в центре всего, конфликт поколений, если Георг Кайзер начисто покончил в своих многочисленных драмах с натуралистическим методом и вернул диалог к формулам и элементарным репликам, то для этих пьес, пожалуй, и уместна скупая точность выразительных средств Мартина, чью словесную трактовку не раз именovali «пулеметным огнем». Но она затруднила переход к свободным, недисциплинированным приемам, которые были необходимы для атмосферических драм и для пьес скульптора Эрнста Барлаха. Барлах один из самых подлинных художников нашего времени, хотя Берлин ознакомился сначала с одной его драмой, поставленной на сцене — «Настоящие Зедемунды». В характеристике отдельных фигур Барлах почти натуралистичен. Его персонажи, занесенные большею частью на туманные морские побережья или на берега Эльбы, впитали в себя всю атмосферу окружающей местности. Но вышло так, что Барлах соединяет свои реально зримые образы в некий фантастический, сверхчувственный, призрачный хордов, что он создает, по видимому, из сочетания Гауптмана с Ведекиндом что-то новое, личное. В его драмах сумеречное, атмосферическое воплощено с большою силою, чем духовность. Поэтому неправильно было, что Леопольд Иесснер, ставший после революции главным руководителем государственного республиканского театра, при постановке пьесы сделал духовность ее средоточием. Слишком сильно было влияние агитационного натиска, агрессивной революционной драмы, революционной сценической манеры, чтобы можно было применить к приглушенной, сумеречной игре Барлаха. Леопольд Иесснер создал нечто чрезвычайное своею первою постановкою «Телля», вытекавшую из внутренней структуры драмы, постановкою «Маркиза Кайта», фанатически-страстной, и, наконец, взмывающей ввысь, к вершинам, постановкою «Ричарда III». Но он терпел крушение всякий раз, когда пытался перейти от необходимого уточнения, освобождающего театральную форму от всяческой натуралистической накипи, к внутренней ее свободе.

На пути к этой новой, пространственно и словесно расчлененной, свободно парящей, мелодически-пестесенной и в тоже время ритмически сдержанной форме театрального выражения оказалась постановка драмы пражского писателя Пауля Корнфельда «Небо и Ад». Людвиг Бергер поставил эту драму, в которой срывы в преисподнюю, взлеты к небесам, игра эротических страстей, взаимоотношения мужчины и трех женщин, внутренне связанных между собой, вносят нечто новое в лирико-драматическую форму выражения душевных эмоций; это новое, однако, рушится потом от привнесения декламационного элемента в лице чисто литературного образа бога и дьявола. Несмотря на эту олитературенность, не выдерживающую пробы на подлинность, драма эта, наряду с «Нищим» Рейнхарда Зорге, написанным до войны и предваряющим всю экспрессионистскую драматику, является одной из немногих экспрессионистских драм, в которых, при отсутствии фабулы и внешнего действия, выдержана форма чисто душевной драмы, т. е. драмы, дающей только экстракт психики, отзвуки внутренних переживаний.

Отличительно для развития всей послереволюционной литературы в Германии, что уровень языка несомненно повысился. Язык бесконечно много выиграл в буйной силе выразительности, в богатстве образов (как например, в экзотических стихах Бехера), в ритмической смелости. Общий уровень повысился, но нет крупных личностей в отдельности. Можно сказать, что поэты экспрессионисты (и экспрессионистический театр) наново подготовили форму поэтического и театрального выражения — для драматургии, для театра, который еще в будущем. Снова чувствуется влечение к архитектонике. Ощущается пространство, в которое втягивается драма. Снова явилось чувство ритмических подъемов. Вернулись к той точке, где язык есть одновременно символ и образ, и будущее принадлежит тому мастеру, который извлечет из этого образного языка, путем новых фабул, лучшие возможности. Начало уже заметно. В основу драмы Арнольда Броннена «Отцеубийство» положена осязательная фабула. Здесь конфликт двух поколений, но чувствительный не декламативно, а внутренне-неизбежно, соразмерно с действием. Языку Броннена присуща не образная, но ритмическая сила. Он наносит удары, как молотом. Он полон напряженности, и одним из крупнейших событий последних театральных месяцев была постановка этой драмы, в одно из воскресений, в немецком театре, под управлением Бертольда Фиртеля. Парализованное было искусство ансамбля вновь оживило, следуя инициативе Агнесы Штрауб, все играли фанатически и иступленно, служа одной цели, при чем роль матери исполняла в пьесе Агнеса Штрауб, а отца — Александр Гарнах. Такой же постановки удостоилась и драма Бертольда Брехта «Барабан в ночи». Эта пьеса — единственная из числа революционных, где революция является фоном для действия, а не утверждается в тенденциозной декламации. Фабула проста. Военнопленный возвращается из плена в вечер свадьбы своей невесты с другим, в канун революции, и в конце концов уводит свою невесту, хотя она ждет ребенка от другого. Язык Брехта — это еще более заметно по двум его другим драмам «Валл» и «Заросль» — отличается силою личного внушения. Он впитал в себя всю образную мощь Европы и резко-формальную, пожалуй, чрезмерно формальную, энергию.

Причина того, что при постановке его пьесы в Берлине, в немецком театре, Брехт, несмотря на свой красочный талант, не выдвинулся в той степени, как Броннен, кроется не только в постановке, но и в непосредственно затрагивающей Брехта борьбе устарелой критики против всего, что пробивается на свет. Альфред Керр, ревниво взвешивающий на движение в области театра духа, грозящего подвести итог эпохи, за которую он боролся — эпохи натуралистически-импрессионистской, является вожаком художественной реакции. Он саботирует всякое новое художественное начинание при помощи приемов, свидетельствующих о личном раздражении, и каждый раз возвращается к самому плоскому, натуралистически-материалистическому мирозерцанию. Для него натурализм не фундамент искусства (хотя он именно это утверждает), а самоцель. Только этим можно объяснить, что он хвалит такую плоскую страпню, как ребяческие комедии чеховских драматургов Йозефа и Карла Чапеков, и встречает издевательством всякое движение в пользу новых форм. Борьба за новую драму, за новый театр разгорелась в Берлине с новой силой. И достойно сожаления, что именно теперь, когда театры в смысле материальных средств ослаблены, находят поддержку больше художественно-реакционная заваль, а не новая драма, пока еще несовершенная, но дающая заметные ростки. Мирозерцание, которое под прогрессом понимает исключительно прогресс цивилизации, т. е. в конечном счете прогресс, выражающийся лишь в увеличении жизненных удобств и усовершенствовании технических изобретений, — такому мирозерцанию нет места в эпоху, которая прежде всего нуждается в фанатически-страстном осознании единой художественной идеи.

Перевел с немецкого...

Л. ГИЛЬБЕРСГЕЙМЕР

СТРЕМЛЕНИЕ К АРХИТЕКТУРЕ

Искусство последних десятилетий было резким уклонением от действительности. Люди, не умея справиться с событиями общественной жизни, обращались к мистике. Отдавались метафизическим умозаключениям, забывая настоящее и его задачи. Отсутствовало какое бы то ни было стремление к строительству жизни. Витали в искусственно-идеализованном прошлом, из-за полного нежелания нести ответственность перед жизнью и из-за недохвата жизненной энергии. А между тем настоящее, более чем какое-либо другое время, должно уметь разбираться в житейских событиях и потрясениях. Оно добилось творческого реализма. Вызвало революционное брожение духовных постулатов: политики, науки, искусства. Искусство, после долгих экспериментальных попыток, встало на путь реализма. Иллюзионизм, бывший со времен Ренессанса единственной целью искусства — низведен до степени абсурда. Искусство дало новый смысл окружающим предметам. Ныне уже имеет значение не писание более или менее удачных картин, лепка статуй, устройство эстетических убранств, а воплощение самой действительности. Реальное применение образовательных законов искусства к определенному месту и предмету. Стремление подчинить все еще до сих пор репродуктивно действующие силы — продуктивному процессу работы.

Ибо цель такова: упорядочить жизнь и человеческие отношения. Подчинить известным правилам наиболее важные и существенные условия жизни.

Только сосредоточение всех творческих сил искусства на одной ограниченной области, строго намеченная цель могут привести к необходимым действиям. Архитектура — это та область искусства, которая ныне разрешает большинство задач. Отсюда стремление всех новейших направлений войти в соприкосновение с архитектурой. Прежде всего заархитектурили живопись. Уже в экспрессионизме замечен иной, чем раньше, подход к методам воплощения. Картины создаются по строительным принципам. Но экспрессионизм не вышел из пределов духовности. Личный произвол и душевная слепота препятствовали полному логическому выражению формы.

Кубизм сознательно ухватился за основные элементы всякого воплощения — за геометрически-кубические основные формы. Он представляет собой первый этап на пути от иллюзии к самостоятельному творчеству: он признал однородность вещества и формы. Он пытался созидать, имея в виду преднамеренное стремление к стилю. Но погубил себя — так же как и экспрессионизм — спекулятивным субъективизмом. Кроме того он слишком интересовался вопросом антропоморфного изображения. И это не случайность, что именно Пикассо и Архипенко стали инициаторами нового классицизма.

Лишь отвлеченное искусство перешагнуло через узкие грани субъективного и перешло к объективному и типичному. Принесло композицию в жертву

строительству. Супрематизм привел искусство к его окончательным выявлениям. Отвлеченный идеализм достиг своего апогея. Все мало-мальски вещественное было уничтожено. Подведен итог еще одной фазы в области искусства. Подготовлен путь новым творческим возможностям. С упорством вступили конструктивисты на этот путь. Путь к реальности. В их, пока неприменимых, строениях явно проглядывает стремление овладеть действительностью. Сама жизнь сделалась материалом их творчества. Каждый предмет находится в их владении. От строительства в живописи конструктивисты перешли к строительству предметов. К архитектуре в обширнейшем смысле этого слова. Конструктивисты яснее всех других усвоили себе новую постановку цели. И этой цели предоставили все свои силы.

Специфические свойства инженера: рациональное мышление, уверенность в конечной цели, точность и экономия должны служить почвой для всеобъемлющего зодчества. Ибо конструктивизм отнюдь не новая форма декоративности. И не новое проявление формализма. Он охватывает самые предметы. Проникает в них и одухотворяет их. Сводит их к их сущности. Продуманно их преобразовывает. Приводит их к конечному совершенству формы.

Произведения конструктивистов являются, в конце концов, лишь исследованием материалов; — попыткой ознакомиться с материалом и его возможностями и научиться придавать ему ту или другую форму; — познанием связующих его элементов и их взаимоотношений; — разъяснением контрастов материала и форм; — сознательной работой над разрешением новых задач форм и материала. Эти новые законы формы будут иметь обширное влияние на новую архитектуру. Разумеется, смягченные несколько иными требованиями и намерениями. Каждый новый объект будет всегда иметь ему одному свойственную закономерность. Но как бы ни были различны эти объекты, они всегда будут связаны законами ясности и экономии. Экспериментальный характер строительных произведений исключает в корне их целесообразность. Они — лишь переходные творения на пути к утилитарным архитектурным построениям. Хорошо дисциплинированная школа, для которой архитектура конечная цель.

Архитектура, как всякое искусство, стоит перед неотложной необходимостью создать себе ясный взгляд на таящиеся в ней и находящиеся в ее распоряжении средства. В этой области живопись выполнила для нее ценную предварительную работу. Прежде всего она указала на геометрически-кубические основные формы всякого искусства. Простые тела: куб и шар, призма и цилиндр, пирамида и конус, чисто составные элементы, из которых образуются основные формы всякой архитектуры. Их органическое назначение требует формальной ясности. Архитектура проистекает из геометричности. Архитектура возникает тогда, когда геометрические фигуры превращаются в пропорциональные тела. Разновидность при огромном единстве. Подчинение деталей главной цели. Перед кубическим построением отступают на задний план все подробности. Мерилом может служить здесь только общее расположение масс. И действующий на них закон пропорциональности. Большинство разнородных материальных масс требует для каждого отдельного элемента равнодействующего закона форм. Отсюда сокращение строительных форм до существеннейшего. Простейшего. Обыкновеннейшего. Прямолинейности. Подавление разнородностей. Формировка по одному закону форм.

Архитектура настоящего времени отличается от старой прежде всего своими социологическими и экономическими предпосылками. Из новых целесообразных требований проистекают новые задачи архитектуры. Ныне нам нужны не соборы, храмы и дворцы, а фабрики, жилые и торговые дома, построенные не хуже соборов, храмов и дворцов. Воздвигнуть толково и умно жилое помещение, торговый дом и фабрику является существенной задачей нынешней архитектуры. Чистый тип подобного рода зданий еще не встречался.

Они еще должны быть созданы. При однородности задания достигается обширная типизация. Необходима новая конструктивная работа, для которой пока ничего не предпринято. До сих пор архитектура лишь отстранялась от нормировки, находящейся в основе всей промышленности. Она базируется еще на индивидуально-ремесленной основе, тогда как в теперешнее время все основывается на принципе коллективной промышленности. Отсутствие внимания к тому, что необходимо, приводило всегда к окостенению. А существует ли что-нибудь более застывшее, чем современная архитектура.

Современная архитектура находится в зависимости от разрешения двух задач: дом, как отдельная клеточка и как жилое помещение в объединенном городском организме. Отсюда вопрос о помещении, как составной части дома, заключенного в комплексе улицы. Эти задачи являются созидательным фактором в достижении конечной цели архитектуры — единства внешнего характера города. Обратно — конструктивное образование городского плана будет иметь существенное влияние на конструктивное образование помещения и домов.

Помещение и входящие в него составные части — пол, стены, потолок, разрез стен, материал и краски, расстановка мебели, соответствие с соседними помещениями — дает огромный материал творческим конструктивным возможностям. Конструктивизм порождает новое «чувство помещения», создает в этой области новые формы и пропорции. Дом, занимающий целесообразно целый квартал улицы, состоит из совокупности индивидуальных в своей основе помещений. При этом имеются обширные возможности, чисто формального свойства. Является возможность осуществления обширного синтеза форм. Формальная задача заключается здесь в том, чтобы органически развить из массы строения выступы и углубления. Выступ становится положительной функцией охватываемой им плоскости, темные углубления — отрицательной. Обе функции определяют ритм строения.

Подобно тому как помещение в малом виде, так городской план в крупном масштабе представляет собой объединяющую организацию разносторонних потребностей и отношений. При этом должен быть принят во внимание ряд факторов; некоторые из них далеко выходят за пределы рассмотрения города, как чисто жилого помещения, и находятся в зависимости от научной и социологической структуры государства. Особенности государственного организма выступают здесь наружу и должны быть выражены в каждом камне постройки. При посредстве изменившихся предпосылок и новых способов применения их, новые потребности и права приведут к новому в технике построек и в расположении помещений — к новому употреблению материалов и к новым типам форм. Их конструктивный характер будет выразителем особенностей нашей эпохи.

Работа инженера заканчивается выполнением рациональных требований. Работа архитектора с этого начинается. Для него разрешение рационального вопроса является материалом для творчества. Он подчиняет этот вопрос охватывающей идее формы.

Перевела с немецкого Анна Шварц.

Е. М. Яковлев

БИБЛИОГРАФИЯ И ХРОНИКА

ЛИТЕРАТУРА

ФРАНЦИЯ

● Ромэн Роллан. «Очарованная душа: Лето». (Romain Rolland. L'âme enchantée. P. L'Été. Paris. Ollendorff).

Творчество Р. Роллана не нуждается сейчас в новой подробной характеристике. И данный роман, являющийся последним его произведением, не содержит черт, которые бы заставляли изменять или дополнять сказанное уже раньше об авторе. Читатель найдет в «Лете» то же мастерство стиля, благородство мысли и тонкость анализа, что и в «Аннетт и Сильвии» (см. «Совр. Запад», № 3, стр. 202), продолжением которых этот роман является.

Здесь прослеживается судьба Аннетт после того, как у нее родился ребенок, — истории ее «очарованной души», страдающей и борющейся на путях защиты своей личности и самоопределения. Параллельно разворачивается повесть о Сильвии, вышедшей замуж и, в противоположность сестре, успокоившейся у своего мещанского семейного очага. Сюда же, далее, примыкает история младшего поколения — рост и душевное развитие сына Аннетт и дочери Сильвии. Роман обрывается на изображении особенно тяжелой минуты в жизни Аннетт, как раз в то время, как приходит известие об объявлении войны. Можно догадываться, что этот момент окажется поворотным в существовании Аннетт и выведет ее на путь творческой общественной деятельности. Ответ даст третий том, еще не написанный автором.

По сравнению с первым томом цикла, «Лето» можно, пожалуй, упрекнуть в некоторых длиннотах. Но это не ослабляет художественной ценности романа, читающегося до конца с напряженным интересом. В ближайшее время «Лето» выйдет в русском переводе, в изд. «Всемирная литература».

А. А. Смирнов.

● Поль Моран. «Левис и Прина». (Paul Morand. Lewis et Irène. Paris. B. Grasset).

Поль Моран, быть может, лучший сейчас на Западе мастер по изображению

тех современных, особого склада, людей с железной волей, крепкими как канаты нервами и неистовой жаждой борьбы и деятельности, для которых они в совершенстве вооружены по своей натуре или по воспитанию. Это — подлинные дети цивилизации больших городов нынешней Европы и Америки, с лихорадочным клокотанием и эластичной напряженностью их жизни. Ряд типов такого рода Моран вывел уже в своих прежних очерках «Закрытой ночью» и «Открытой ночью» (см. «Совр. Запад», № 2, стр. 158 и № 3, стр. 215). Но от обоих этих сборников настоящий роман выгодно отличается как целостностью и ясностью мысли, так и появлением одной новой, интересной черты, выраженной в образе героини повести.

Француз Левис и гречанка Прина (тип истинной «vrago»), но при этом женственно обаятельной) оба принадлежат к миру тех финансовых деятелей, для которых активность есть столь же потребность в созидании, сколь и опьяняющий спорт. Но в то время как в Левисе, при всей его нервной крепости, ощущается, как и во всех героях прежних рассказов Морана, налет пресыщенности и болезненной требовательности чувств — этого наследия старой европейской культуры, Прина — абсолютно цельная, примитивная натура, одновременно дитя цивилизации и дитя природы.

Встреча между ними, начавшись с соперничества, быстро приводит к страстному взаимному увлечению и браку. Но стоит им, отдавшись любви, забросить деловую работу, как оба они начинают физически и морально томиться. Прина первая возвращается к деятельности, и вскоре Левис следует ее примеру. Но вместе с этим в нем тотчас же пробуждаются старые привычки порочной жизни. Он легкомысленно совершает измену, и Прина навсегда его покидает. Мораль: подобные существа не созданы для любви, и жажда деятельности, составляющая их вторую натуру, несовместима с любовью.

Мир финансистов с искусством изображает и Пьер Амь («Искатели золота»). Но у него это по преимуществу — кол-

лективный образ, выдержанный в натуралистических тонах, в то время как Моран создает яркую личную трагедию из персонажей своеобразно героических. Не лишен занимательной фантастичности образ амазонки-Ирины, оказывающейся более сильной личностью, чем муж, как в деловой работе, так и в моральном отношении. Превосходны как обрисовка фигур и положений, так и весь стиль, броский, лапидарный, максимально смелый и экспрессивный.

А. А. Смирнов.

● **Андрэ Моруа.** «Ариэль, или жизнь Шелли». (André Maurois. Ariel, ou la vie de Shelley. P. 1923. Grasset).

Это биографический роман, автору которого хочется быть именно романистом, беллетристом, а не историком и критиком. Его занимает больше всего «éducation sentimentale», и он не гонится за эрудицией, не щеголяет знанием деталей и ограничивается — судя по приложенному к книге списку источников — самыми капитальными и общезвестными книгами Шелли.

Не без гордости отмечает автор фактическую достоверность своего рассказа: «Шелли не приписана ни одна фраза, ни одна мысль, которые нельзя было бы указать в его стихах или в письмах, в воспоминаниях его друзей». Похвальба довольно наивная: писатель с большей интуицией и большею смелостью умел бы приписать своему герою то, что тот мог бы сказать, должен был бы сказать, и силою таланта заставил бы читателя этому поверить. Моруа удалось «расположить» элементы истины так, чтобы они производили впечатление прогрессирующего раскрытия, естественного нарастания, в чем и видна сущность романа. В своем рассказе, простом, живом, освещенном умной, благодушной иронией, Моруа показал далеко не всего Шелли, т. е., строго говоря, не настоящего Шелли. Он рассматривает поэта только со стороны его отношений к женщинам; любя своего героя, он сам снисходителен к нему, как женщины, которые так нежно любили Шелли. Очень удаются Моруа портреты. Отец Шелли, Вильям Годвин и его семья, Байрон, Трелоуни, Гарриэт и Мэри Шелли нарисованы краткими, уверенными чертами. Материал у автора был благодарный, и он талантливо им воспользовался, не растерялся в его психологической сложности. Может быть, угол его зрения был слишком узок, но не надо забывать, что пред нами не биография, а роман.

В ближайшее время роман будет издан по-русски «Всемир. Литературой».

Н. Л.

● **Жан Кокто.** «Самозванец Тома». Jean Cocteau. Thomas l'imposteur. (Paris. Nouvelle Revue Française. 1923).

«Elle était aussi laide, vulgaire et rapace que madame de Bormes était belle, noble, désintéressée. Ces deux femmes se rencontraient sur le terrain de l'intrigue... Мы узнаем язык и манеру Стендаля. Именно ему подражает на этот раз Кокто, сознательно, вероятно, и во всяком случае с большим пониманием дела. Лаконизм, суховатый и четкий рисунок фразы, столкновение эффектов в короткой формуле, самый темп рассказа, его ускорение к концу книги в связи с ростом драматического напряжения, энергичные эпизоды, из которых состоит финал, — все это Стендаль, и неудивительно, что princesse de Bormes напоминает Сансеверину и что в невинном и полном мальчишеской отваги самозванце есть элементы Фабриция. Все это говорится вовсе не с целью в чем-то уличить Кокто. Он написал интересную, живую и во второй ее половине даже несколько волнующую, хотя, может быть, и не взволнованную книгу. Рядом со стилистическими и повествовательными приемами, перенатыми у Стендаля, — а они вполне ассимилированы и уместны, — в ней есть ряд отточенных парадоксов и неожиданных сравнений, в которых Кокто проявил свое обычное мастерство: «Un homme vraiment profond s'enfonce, il ne monte pas», или о разлуке: «Nous voyons ceux qui s'éloignent grandir démesurément»; о телеграфных столбах: «... les petites veilles que les poteaux télégraphiques portent en haut comme le muguet» и совсем хорошо о тишине: «on y marchait comme on vole en rêve».

Кокто описывает войну не поэтизируя ее и не упрощая; нельзя сказать, чтобы он увидел ее по-новому, но то, что он хотел в ней показать, выбрано превосходно. Эта способность выбора, неизменный критический такт, тонкое самоограничение — основные добродетели книги. Она хочет понравиться и успевает в этом, она хорошо построена и написана, и мы только неохотно признаемся, что в ней больше ума, чем таланта, и больше умения, чем ума.

В ближайшее время роман выйдет по-русски в издании «Всемир. Литературы».

В. Вейдле.

● **Эдмон Жалу.** «Мертвая ветка». (Edmond Jaloux. La Branche morte. Les Oeuvres Libres, mai 1923. Paris. A. Fayard).

Это книга испытанного мастера романа. Все в ней удачно, и все, что автор хотел — он выполнил. Марсель очерчен немногими линиями и безукоризненно четко. О тяжеловатых адвокатах можно сказать, и не зная оригиналов, что они похожи. Герой, взятый из их среды, проведен очень умно по всем тропинкам его сентиментальной чувственности и интел-

лигентного эгоизма; впрочем, это в нем черты скорей типические, чем индивидуальные. Его история искусно закружена: он любит женщину, но предпочитает ей удобство; еще пять лет он любит ее в разлуке, и когда она приезжает наконец, верная ему, больная и немножко постаревшая, вдруг он чувствует, что она уже не та для него, и годы, когда он жил только своей любовью, кажутся ему странной бессмыслицей. — Язык почти нигде не изменяет автору. Многие фразы ему очень удались, и только две или три обличают некоторую вялость стилистического чувства.

Не знаю, что еще сказать об этой книге. Бранить ее было бы несправедливо и защищать легко. И все-таки ее безупречность не может быть названа совершенством. Она полна достоинств, однако в ней нет ни одной из тех страниц, где как бы перерождаешься, где как бы забываешь себя, где кончается умение, художественная культура, мастерство, и начинается само искусство.

В. Вейдле.

● **Луи Шадурн.** «Тревожная юность». Роман. Его же. «В стране циклонов». (Louis Chadourne. L'inquiète adolescence. Roman. — Louis Chadourne. Le pot au noir).

Имя Шадурна уже знакомо русскому читателю по недавно вышедшему роману его «Земля Ханаанская». Среди современных французских писателей автор этот является вполне определенной величиной. Ему чужды как искание совершенно новых, затейливых сюжетов, так и стремление к изысканной оригинальности формы. Но он не принадлежит и к числу бледных эпигонов. Мысль его всегда ясна и законченна, стиль — чист и благороден. Шадурн действительно видит то, что изображает, и эта художественная правдивость заражает читателя. Поэтому его трактовка хотя бы и старых тем полна свежести и силы.

«Тревожная юность» (вышедшая в серии «Литературный роман», издаваемой под редакцией Анри де Ренье) — одно из лучших произведений Шадурна. Это — своего рода «Сентиментальное воспитание», но в ином смысле, чем у Флобера: история постепенного пробуждения ума и чувств у юноши, воспитываемого в тяжелой атмосфере монашеского коллежа. Вся ненормальная обстановка затворнического существования, с притупляющей рутинной его, шпионажем и большой сентиментальностью как в отношениях между наставниками и их питомцами, так и у последних между собой, обрисована без малейшего шаржа, от чего сила убедительности, конечно, много выигрышает. С большой тонкостью и естественностью показано, как добрые

зататки под влиянием далеко не идеалистического, но умственно очень развитого старшего товарища помогают герою освободиться от давящих пут окружающего и развить в себе взамен взвинченной сентиментальности и ханжества — вкус к жизни и нравственную чуткость. Главным толчком к этому служат две любовных истории. Одна из них — чувство самого героя повести, правда, лишь промелькнувшее и оставшееся незавершенной мечтой. Более сильное воздействие оказывает на него другая любовь, которой он является лишь наблюдателем, ибо она касается его товарища. В эту вторую историю, подлинно драматическую и яркую, вовлечен ряд людей взрослых, что переводит роман в иную плоскость.

«Тревожная юность» вообще — не бытовая повесть о школьной юности, а просто хороший психологический роман.

В ближайшее время роман выйдет по-русски в издании «Всемир. Литературы».

Лишь нечто общее в литературной манере роднит с этой вещью последнюю книгу Шадурна «В стране циклонов». Уже в «Земле Ханаанской» автор обнаружил свое знание экзотических стран и умение передать его с выразительной четкостью. Теперь, отказавшись от романтической фабулы, он посвящает той же теме ряд впечатлений, вынесенных из плаваний около берегов Африки и Америки. В его романе можно встретить бискайских матросов, плантаторов, тропических зверей, южно-американских президентов и многое иное — целый мир, страшный, яркий, горячий, живой. Все очерки сделаны «чистыми тонами», без приторного романтизма и условной живописности, что выгодно выделяет их из ряда обычных продуктов такого жанра.

А. А. Смирнов.

● **А. Ламандэ.** «Распятые львы». (André Lamandé. Les Lions en croix. Paris. Ollendorff).

В то время, как герой повести сражается на фронте, он узнает, что жена изменила ему. Потрясенный горем, он обрекает себя на гражданскую смерть и, возвратившись из плена, поступает под вымышленным именем в труппу странствующих комедиантов. Продолжая страстно любить жену, он следит за ней и узнает, что ее возлюбленный — министр, один из тех, которые «испортили» мирный договор, обездолив всех, проливших на войне кровь («львы», распятые на «тройном кресте равнодушия, презрения и забвения»). Ища мести за себя и своих собратьев, он ставит аллегорическую пантомиму, в которой клеймит позором правительство. Министр, его соперник, призывает его к ответу. Происходит бурное объяснение, во время которого муж открывает свое имя, и, когда

министр наносит ему оскорбление, актриса, влюбленная в героя, убивает министра. Между мужем и женой происходит свидание, на котором она объясняет ему, что все время любила лишь его одного, изменила же совсем случайно (?). Муж мечтает вернуться к былому счастью. Но смогут ли они перешагнуть через подвиг девушки, обреченной себя на смерть из любви к нему? Он уже готов решиться на это, но затем в нем побеждает готовность дать показание о своем соучастии в убийстве, чтоб этим продолжить борьбу против правительства во имя обиженных «подлым миром».

Мысль автора крайне сбивчива. В чувстве героя странно смешиваются патристические и социалистические устремления, ни разу с ясностью не выраженные. Идеология, притязаящая на возвышенность, служит лишь внешним прикрытием для самого ординарного мелодраматического романа. Внешнее действие отличается неправдоподобием, психологические сцены разработаны крайне банально, ложная патетичность делает повесть совершенно неубедительной. Сильный тираж и обилие сочувственных отзывов свидетельствуют об успехе этого романа среди некоторой части французских читателей и прессы. А. А. Смирнов.

● Эжен Марсан. «Проходящие женщины» (Eugène Marsan. Passantes. Paris. éditions du Divan. 1923).

Хотя Эжен Марсан писатель вовсе не начинающий и уже не совсем молодой (ему сорок лет), этот роман — его первая книга. Она писалась целое десятилетие, печаталась постепенно в журналах, и ей, прежде всего, он обязан своей уже давней известностью в литературных кругах. Вся она состоит из коротких, почти совершенно замкнутых в себе, кусков прозы; существование Оливье Сандрикура, говорящего в первом лице взамен автора, достаточно для их условного сцепления. Книга не лишена единства, но это единство не романа, а лирического цикла, единство внутренней ситуации. То неустанный удивление, очарованное любопытство, которое проникает ее всю, живет и отдельно в каждой из маленьких кистей, образующих ее организм. Все искусство Марсана — в создании этих законченных мирков из самых непрочных и подвижных материалов, в умении приостановить живую непрерывность и там, где нас уже уносит самый быстрый из потоков времени, удержать видение и зафиксировать портрет со всей обдуманной мгновенностью японского рисовальщика. При этом ему так мало нужны своя фабула и своя выдумка (и так велики ресурсы его стиля), что те полторы страницы, где он пересказывает «Двойную ошибку» Мериме, принад-

лежат к его лучшим достижениям и не менее полны личного чувства, чем записи меняющихся впечатлений и все новых влюбленностей Оливье Сандрикура.

У Марсана исключительное чувство женственного, и оно дает книге ее тему. Не то чтобы это чувство достигало самого центра предмета, но вся изменчивая периферия женственности передана у него так, что в этом (кроме Жироу в «Suzanne et le Pacifique») ему найдется мало соперников среди современных французских писателей. Его книга оставляет впечатление, что в ней исчерпаны все оттенки привлекающей и все разновидности кокетства; но Марсан идет и глубже, особенно там, где говорит от имени женщины. Тут, на мгновение, он действительно способен перевоплотиться, по крайней мере постольку, поскольку это не противоречит его стилистической утонченности, ибо даже когда он с таким искусством воспроизводит беспомощный и немножко банальный язык какой-нибудь минутной героини, ему все еще случается грешить слишком большой изысканностью если не словаря, то во всяком случае синтаксиса.

Всегда и всюду Марсан прежде всего стилист. И точней, быть может, назвать его грамматиком. Он не принадлежит к стихийным создателям своего языка и к тем, для кого слово как бы рождено впервые. Он выбирает из того, что есть. Как у Жюль Ренара, к которому он ближе всего в отношении стиля, все его творчество — в тончайшей сортировке языкового материала, рассматриваемого немного абстрактно и со стороны. Как Ренар, он взвешивает необычайно осторожно малейшие оттенки словоупотребления, столько же с инстинктом, свойственным писателю, сколько с интересом, присущим знатоку словаря. Как у автора «Lettres à l'amie», его короткая и подвижная фраза проверена точным расчетом рассудка; она не достигает остроты и логического блеска фразы Ренара, зато в ней больше воображения, свободы, поэзии. Поэзия не противоречит грамматике. Всего менее во Франции. И в своих лучших страницах Марсан больше чем замечательный виртуоз языка. — он настоящий поэт.

В. Вейдле.

● Альфонс де Шатобриан. «Бриэр» (A. de Chateaubriant. La Brière. Paris. Grasset. 1923).

Нельзя сказать, чтобы выбор Французской Академии, присудившей свою премию автору, уже увенчанному однажды Академией Гонкуров, был хуже обыкновенного; во всяком случае он понятен. Книга Шатобриана написана тщательно, полна добрых намерений, идет прочного успеха и, хотя ее тема не совсем обычна,

сама она ничуть не грешит необычностью. Наоборот, все в ней отвечает вкусам, давно узаконенным историей; это роман типа «Саламбо». Для того, чтобы написать его, понадобилось, правда, совершить некоторое открытие, но географическое, а не литературное. Страна Бриэр, открытая Шатобрианом, — такой глухой и забытый уголок Бретани, что для приверженца «документальности» и любителя фольклора она ни в чем не уступит Финикии Флобера. Ее описанию поэтому посвящена в сущности вся книга, включая и самую фабулу. Это описание материально-правдиво, иногда интересно, но всегда художественно-неубедительно. Даже если общая концепция была бы менее банальна, если первобытная психология бриэрских туземцев не подвергалась бы истолкованию столь примитивному, что оно сводит ее всю к девственным страстям и непреклонным характерам, неубедительность все-таки не была бы устранена. Слишком все рассказано в этой книге и слишком объяснено: ничего не остается почувствовать и угадать. При всей, даже излишней, последовательности вымысла, которая лишает его непосредственности и свободы, в нем нет внутренней соразмерности. Поэтом чувства преувеличены, стиль перегружен, и всюду в громоздкой и разукрашенной постройке проглядывает какое-то ненужное усердие, какая-то деревянная предвзятость, которая окончательно все губит.

Тем не менее не только выбор Академии объясним, но и хороший прием, оказанный книге некоторыми из лучших французских критиков, не слишком удивителен. Достоинств в ней мало, но ее недостатки не те, которыми добивается известность большинства новейших писателей. Автор не гонится за временем и не спешит обогнать самого себя. В его худших заблуждениях есть еще самостоятельность и честность. Этого мало для восхищения потомства, но достаточно для благодарности современников.

В. Вейдле.

● Хан Ринер. «Башня народов» (Han Ryner. La Tour des Peuples. Paris. Eugène Figuière, Editeur).

Действие романа происходит в достаточно неопределенную эпоху построения вавилонской башни; в одном периоде объединены, с крупными иногда анахронизмами, различные факты вавилонского быта и культуры. Едва ли особенно удачной может быть признана и общепринятая историческая концепция. Башню народов, которая называется часто башней братьев, башней любви или башней языков (стр. 48), строят пришельцы разных рас, преимущественно арийцы, появля-

ющиеся большой ордой откуда-то с востока к ним примыкает часть местного населения, много семитов, хамитов и других племен, вплоть до карликов, существование которых в долине Евфрата для автора представляется вполне естественным. Башня должна служить символом освобождения и призывать к свободе, она будет радостным криком тех, которые не повинуются больше царям и жрецам, она станет памятником всеобщего братства (стр. 130). Постройка однако не заканчивается. Между арийцами и семитами вспыхивает вражда, девизом которой, с одной стороны, является принцип справедливости, с другой — любви. Происходит взаимное избивание, которое заканчивает подоспевший как раз в нужный момент с войсками вавилонский царь; по внушению жреца он обращает в рабство оставшихся в живых строителей башни.

К растянутому и длинному рассказу о постройке башни искусственно присоединен роман предводителя арийцев и египтянки, родившейся в Вавилонии; оба лица появляются на сцену только изредка и никакой жизни в действии не вносят. Немало в книге мелких погрешностей, препятствующих подходить к роману с серьезными требованиями, — предводитель арийцев носит семитическое имя Рифат, героиня называется арабским словом Телло (собственное имя города), остров Арвал оказывается в Красном Море (стр. 132). Всего этого ставить в вину романтисту нельзя, но и литературные достоинства произведения невелики.

К лучшим страницам принадлежит передача (по французским переводам) вавилонских гимнов, заклинаний и мифов, которым отведено не менее половины книжки. Крайне утомительны рассуждения автора о возможной космологии народов, строивших башню, при чем для сравнения привлекаются даже теории Лейбница (стр. 152). Неблестящим художественным приемом служит обстоятельная характеристика доисторических языков арийцев, семитов, хамитов (стр. 146) в довольно наивной форме; отдельные лингвистические замечания, в роде фантастического толкования слова Элохим (стр. 162), совершенно излишни.

Трудно сказать, какую цель преследовал автор своим произведением; для историко-этнографической иллюстрации оно не достаточно обосновано, для пропаганды идеи братства и борьбы против царей и жрецов слишком бледно и мало эмоционально; отнести его к области чистой литературы препятствует перегруженность рассуждениями автора, искусственное и неумеренное привлечение переводов, полная асимметрия построения.

Одним из немногих достоинств его является хороший язык, несколько старомодный, с тяжелыми крупными периодами, но читающийся с удовольствием. Только язык и редко освещаемая в литературе эпоха могут вызвать мысль о желательности перевода романа на русский язык.

И. Кр.

● **Пьер Мак-Орлан**, автор романа «Кавалер Эльза» (Cavalière Elsa), имевшего некоторый успех на западно-европейском книжном рынке, недавно выпустил три новых романа:

«Международная Венера». (La Vénus internationale). Героиня этого романа русская еврейка, «большевичка» Надя Блаumenфельд, международная Венера, пользующаяся своей красотой для распространения революционных идей на западе. В отношении правдоподобия в передаче русской революционной действительности этот второй роман ничем не отличается от вздорных выдумок первого.

«Инфляция чувства». (L'inflation sentimentale). Это произведение Мак-Орлана нельзя назвать особенно удачным. Он явно пошел не по своему пути. Не говоря уже о том, что композиция его поэм страдает неясностью, в них нет ни непосредственности, ни лиризма, ни того особенного отношения к слову, как к чему-то магическому, которые свойственны поэтам.

Недавно вышла книга «Коварство» (La Malice) по мнению критики не принадлежит к числу лучших произведений романиста, хотя сюжет романа довольно необычен. Автор выводит персонажей древне-германских легенд и сталкивает их с современными людьми и жизнью, которые благодаря этому теряют свою реальность и сами становятся фантастическим вымыслом.

● **Жан Жироу**. «Зигфрид и Лимузен» (Jean Giraudoux. Sigfried et le Limousin). Значительная часть очарования Ж. Жироу состоит в том, что в его произведениях всегда остается что-то недосказанное и дразнящее. Больше, чем кто бы то ни был, он понимает, насколько важно оставить читателю возможность читать между строками и делать свой собственный, свободный — или как будто свободный — вывод. Он всегда над чем-то шутит, всегда о чем-то думает, всегда что-то чувствует. И шутка так маскирует чувство, а чувство — мысль, что иногда действительно трудно разобрать, где кончается одно и начинается другое.

Так и в новом его романе «Зигфрид и Лимузен». Содержание его можно пе-

редать в двух словах. Во время войны раненый француз Форестье попадает в плен и по ошибке эвакуируется в качестве немца в Мюнхен; он живет там под именем Зигфрида фон Клейста до тех пор, пока его не находит искавший его в течение довольно долгого времени друг, с которым он уезжает в свой родной Лимузен.

Но содержание для Жироу только канва, исчезающая под рядом искусно подобранных драгоценных шелков. Узор очень тонок и сложен. Но в нем все-таки можно разобраться. Сквозь иронию, то жалющую и злую, то добродушную, сквозь поэтические причуды, сквозь прозрачность острого анализа, все время чувствуется нечто не названное автором, тайное, почти неуловимое и вместе с тем явно представляющее собою изюминку романа. Эта изюминка — целомудренно-сдержанная любовь к Франции. «Зигфрид и Лимузен» — не что иное, как любовное признание, и надо отдать справедливость талантливому автору, признание изящное и подкупающее.

● **Жан Кокто**. «Великое заблуждение». (Jean Cocteau. Le grand écart).

В своем новом романе Ж. Кокто идет по стопам Флобера; в подзаголовке «Великого заблуждения» могло бы стоять: «воспитание чувства современного французского юноши». Такой подзаголовок не только объяснил бы читателю литературный генезис романа, но и дал бы совершенно правильное представление о его содержании и основном тоне. Блестящий стиль, тонкая ирония и глубокий психологизм делают эту книгу несомненно интересной.

● Среди вышедших за последнее время сборников стихов, особенно среди книг, принадлежащих наиболее «левым» из французских поэтов, следует отметить сборники Кокто (J. Cocteau. Plain-Chant. Paris, Stock) и бывшего дадаиста Андре Бретона (A. Breton. Clair de terre). Последний, впрочем, написан скорее прозой, и напряженность (несколько нарочитая) образов — это вероятно все, что в нем осталось от поэзии. Стихи Кокто отчетливы, остры и полны несомненной, хоть и рассудочной, грации.

● **Франсуа де Мориак**. «Огненный поток». (François de Mauriac. Le fleuve de feu).

Французская критика отмечает, что последний роман Ф. Мориака приятно отличается от множества других новых романов своими яркими и сочными тонами. В области любви, — говорит Жак Ривьер, — французы достигли и большого совершенства, и большого уравновешен-

ности, «но эта уравновешенность, столь ценная для нравов, грозит отразиться в литературе и психологии известной законичностью, которая в конце концов может выродиться в убожество». Автор счастливо избегал этой опасной уравновешенности и сумел придать своему роману, представляющему собою историю добродетельной, но страстной женщины, какую-то новую, хотя порой и раздражающе пряную остроту.

● **Абель Эрман** 1) «Обольститель», 2) «Честный слуга». (Abel Hermant. 1) Le suborneur 2) Le loyal serviteur).

Обе эти книги являются только первыми двумя частями большого цикла. Старый английский аристократ, сомнительными похождениями которого они заполнены, может показаться на первый взгляд несколько похожим на Оскара Уэльса. Однако это сходство весьма поверхностно. Утонченный разврат и изысканный эстетизм так же не могут замаскировать полного внутреннего банкротства героя, как мастерство умного автора не может замаскировать его творческой немоты. Характерное для упадочной литературы, новое произведение Абеля Эрмана вряд ли представляет собою какую-нибудь ценность; современному русскому читателю оно показалось бы не только совершенно чуждым, но и крайне неприятным.

● **Эдуард Дюкотэ**. «Господин с карнавала». (Edouard Ducoté. Monsieur de Carnaval. Roman. Bernard Dasset, Paris. 1923).

Книжка Дюкотэ менее всего может называться романом. Это фабулистически бедная история проживающего аристократа-бонвивана, опустившегося до прихлебательства, скорее приближается к старинному типу «физиологического очерка» — и в этом отношении повторяет то, что давно отмечено и гораздо ярче определено в литературе. Ни особой бытовой наблюдательности, ни сколько-нибудь глубокой психологической вдумчивости автор не проявил. Стиль бледносерый, и вообще ни в чем не чувствуется ни индивидуальности, ни новизны. Такие книжки во множестве фабрикуются для массового потребителя механического чтения «за стаканом чая», действительно легко читаются и еще легче забываются.

Н. Л.

● **А. Санд**. «Энкарнасьон». (Auguste Sand. Encarnacion. Paris 1923).

Роман Авроры (внучки Жорж Санда) Санд, озаглавленный по имени одной испанской эстрадной певицы, имеет свою арену действия Испанию, а средой — местное духовенство. Роман этот

можно было бы отнести к типу бульварно-авантюрных, будь он живее в трактовке сюжета и будь фабула богаче.

Автор развешивает свой сюжет наивно и беспомощно, не поднимаясь над примитивными элементарными мелодрамами. Бытоописательного и правоописательного значения роман не имеет.

● **Франсис Карко**. «Только женщина». (Francis Carco. Rien qu'une femme).

Как и все произведения Карко, роман этот дышит какой-то большой и неприятной чувственностью. Впрочем, книга не лишена литературных достоинств, к которым нужно отнести прежде всего яркость и выразительность стиля.

● **Жорж Иманн**. «Весельчак». (Georges Imann. L'enjoué).

Роман этот свидетельствует как о прекращающемся интересе к России, так и о малом понимании ее. Подобно более ранним произведениям Иманна, «Весельчак» не что иное, как авантюрист рюмки. Герой его — русский, страдающий на почве пьянства чем-то в роде вампиризма и совершающий ряд чудовищных преступлений. Жорж Иманн считается во Франции даровитым рассказчиком. Но новый роман его слишком аляповат в смысле психологии и даже формы для того, чтобы его можно было приветствовать, как шаг вперед Иманна на путях его творчества.

Во втором своем романе «Шебрысы». (Le Fils Chèbre), вышедшем в изд. Grasset, автор изображает бесцветную жизнь буржуа-рантье, связанного своей «обстановочкой» и процентными бумагами. Перу Ж. Иманна принадлежит также «русские» рассказы «Sur les trois cordes de la balalaïka» («На трех струнах балалайки»).

● **Анри де Монтерлан**. «Сон». (Henri de Montherlant. Le Songe).

Трудно себе представить роман о войне, в котором не было бы ничего трагического. Между тем, при чтении последнего романа Монтерлана, прежде всего бросается в глаза полное отсутствие трагического. Война для него только разновидность спорта; он как будто не желает усмотреть в ней что-либо более глубокое и страшное. Высокомерный, прекрасно владеющий собой, сдержанно жестокий герой (он, как и автор, принадлежит к высшей буржуазии и получил соответствующее воспитание) не склонен утруждать себя решением каких бы то ни было «роковых вопросов». Внешне эффектная поза в жизни для него важнее всего. Нужно сказать, впро-

чем, что эта внутренне пустая книга не лишена литературных достоинств.

● *П. Дриу Ла Рошель*. «Мера Франции» (Pierre Drieu La Rochelle. Mesure de la France).

Эта книга представляет собою ряд лирических размышлений о современной Франции. Резкими штрихами, с большим подъемом набросав ряд картин из истории последней войны, автор задается вопросом о причинах слабости Франции в 1914 г. и приходит к убеждению — отнюдь не новому — что причины эти коренятся в малом приросте населения. Впрочем, некоторые мысли его довольно любопытны. Рассматривая будущее Франции, он считает неизбежным рост ненавистного ему коллективного начала, повсеместное торжество социализма и перестройку Европы на федеративных началах. От этой грядущей «катастрофы» он мечтает оградить мир созданием «общества аристократов духа».

● *Андрэ Ланг*. «Литературные перемещения и загородные прогулки». (André Lang. Déplacements et villégiatures littéraires).

Автор дает интересную картину послевоенного литературного мирка Франции: литературных салонов, клубов, дружеств, журналов, издательств. В первой части книги автор изображает по преимуществу академические круги. Здесь же приложена «Карта Литературной Республики» (об ней см. ниже заметку в разделе Varia). Вторая часть книги посвящена главным образом кино.

● В изд. Flammarion вышел роман *Леона Франье* «Девственность» (Leon Frapié. Virginité).

Автор указывает, что много девушек в наше время погибает физически и психически за неимением мужа. Материнство — великая социальная функция женщины. Так как одинокой девушке трудно воспитывать ребенка, то девушки должны устраивать союзы, работать и жить вместе.

● В романе *Габриэля Морьера* «Прекрасный возраст» (Gabriel Maurière. Le Bel Âge) изображаются старания крестьянской семьи вывести своего сына в люди и приобщить его к высшим классам. В результате усилий крестьянская семья погибает, и только тогда герой романа начинает понимать трагедию своей семьи и решает посвятить свою дальнейшую жизнь оказанию врачебной помощи своим бывшим односельчанам.

● *Морис Ларруи* «Гатуна и Любовь» (Maurice Larrouy. Gatouna et l'amour. Grasset).

В романе изображаются дальнейшие приключения героя предыдущего романа Ларруи, «Рафаэль Гатуна», имевшего большой успех. Продолжение — значительно слабее своего начала. Хищный левантинец Гатуна в новом романе изображается в виде спекулянта во время войны, заканчивающего свои приключения браком с очаровательной сестрой своего компаньона Громениля.

● Сборник рассказов *Эдмона Казалы* «Ночи в Альгамбре» (Edmond Casal. Les nuits de l'Alhambra).

Рассказы, по отзывам французской критики — отчасти напоминают Эдгара По, однако в них имеется кое что и от детективных приключений Арсена Люпен. Здесь и заживо погребенная монахиня, спасенная ворами; трупы влюбленных, привязанные к стульям, сады Прованса, где бродит призрак девушки, скончавшейся несколько веков ранее и ищущей любви, и т. д.

● *Жорж Дюамель* написал роман, который начат печатанием в номере *Mesure de France* от 1-го декабря. Он называется «Deux Hommes». Один из этих «двух людей» — Салавен, герой «Поэлуночной исповеди» и «Новой встречи Салавена».

● Вышла новая книга *Пьера Ампа*: «Люди, картина вторая» (P. Amp. Gens, deuxième tableau. P. — Nouv. Rev. Franç.). Первая книга Ампа под тем же заглавием: «Люди» вышла еще до войны.

● Графиня де Ноай написала новый роман: «Невинные» (Comtesse de Noailles. Les Innocentes ou la Sagesse des Femmes. Paris. Fayard).

● Автор «Истории современной французской литературы» *Рене Лалу* напечатал роман «Вождь»; в нем ставится проблема полководца и политического вождя; обстановка книги — вымышленная. (R. Lalou. Le Chef. Paris. Grès).

● Печатавшийся недавно в *Nouvelle Revue Française* роман *Анри Деберли* «Бесстыдница» выпущен теперь тем же издательством в виде отдельной книги: (H. Deberly. L'impudente).

● *Ж. Кессель*, автор «Красной степи» напечатал новый роман, на этот раз из жизни военных авиаторов; его заглавие — «Экипаж» (J. Kessel. L'Équipage. Paris. Nouv. Rev. Franç.).

● Автор «Зильберманна» *Жак де Лакретель* напечатал новый маленький роман «Смерть Ипполита». (Jacques de Lacretelle. La mort d'Hippolyte. P. — Nouv. Rev. Française).

● *Луи Мартен-Шоффье* «Трещина» (L. Martin-Chauffier. La Fissure. P. — Blond et Gay). Тема романа — неравный и поэтому несчастный брак. Автор — католик, и отнюдь не пассивный; его католицизм близок к католицизму Клоделя.

● Один из молодых людей, называвших себя некогда дадаистами, *Луи Арагон*, автор «Extra» и «Paramètres» напечатал новую маленькую книжку: «Приключения Телемака» (Louis Aragon. Les aventures de Télémaque). Талант Л. Арагона весь пока еще в области непосредственно-языковой. Стиль его, при некотором сходстве с манерой Жироу, все же вполне оригинален и внутренне крепок.

● *Макс Жакоб* опубликовал почти одновременно два больших романа: «Филибут или Золотые часы» и «Участок Бушабаль» (Max Jacob. Filibuth ou la montre en or. Paris. Nouvelle Revue Française; Le terrain Bouchaballe. Paris. Emile-Paul). Действие первого происходит в переулках Монмартра, второго — в тесном провинциальном городке.

● Только что закончился печатанием в *Revue des deux Mondes* и вышел отдельным изданием новый роман *Поля Бурже* под заглавием «Соединенный не знает, куда идет». («Zadumchivoie сердце не знает, куда идет»).

● В изд-ве *Nouvelle Revue Française* вышел роман уроженца Южной Америки поэта *Жюль Сюпервьеля*, «Человек из Пампасов». (J. Superville. L'homme de la Pampa).

● Характерен для культа энергии, столь распространенного в некоторых кругах французской молодежи, роман *Пьера Сиза* «Золотое время» (P. Seize. L'or du temps).

● Рукописи *Марселя Пруста* продолжают медленно расшифровываться. Только что вышел шестой том (по новому счету), иначе говоря десятая и однанадцатая книга «Поисков потерянного времени». Им дано название «Пленница» (Marcel Proust. La Prisonnière. 2 vs. Paris. Nouvelle Revue Française. 1924).

● Осенью вышла английская книга, посвященная памяти М. Пруста (параллель французскому *hommage*у, составившему январскую книжку *Nouvelle Revue Française* за прошлый год), она называется: «Marcel Proust. An English Tribute by Joseph Conrad, Arnold Bennett etc. London. Chatto and Windus».

● Во втором номере журнала «Бальзаковские тетрадки» впервые опубликована вновь найденная повесть *Бальзака* «Фантазии Джинны» (Les fantaisies de Gina).

● Вышла новая поэма *Поля Клоделя*, «Святая Женеви́ева» (Paul Claudel. Sainte Geneviève). Она написана в Рио-де-Жанейро в 1918 году, но напечатана только теперь в Японии, в роскошном, украшенном ксилографиями издании, которому придана внешность японской книги. Заметим кстати, что Клодель не погиб в японской катастрофе, хотя и находился в то время в Токио.

● Один из старейших поэтов-символистов *Ф. Вьеле-Гриффэн* (F. Vielé-Griffin) посвящает свой последний сборник стихов «Королевский Надел, лирические рассуждения» (Le Domaine royal, discours lyriques) восхвалению французского Ренессанса и Эллады.

● Сборник стихов недавно умершего *Жана Пеллерена* издан *Nouvelle Revue Française* (Jean Pellerin. Le Bouquet inutile).

Он снабжен предисловием, написанным другим покойным поэтом Франсисом Карко. Все стихотворения сборника — более или менее «стихи на случай». Их неизменное остроумие смягчено большой нежностью и лучших как бы коснулся тот «счастья легкий карандаш», «le bonheur au crayon léger», о котором говорит Пеллерен в одной из своих строф. Родину их лиризма следует искать где-то между Банвилем и Верленом. Смерть их автора — потеря для французской поэзии.

● *Робер де ла Вэссьер* (R. de la Vaisière) составил двухтомную «Поэтическую антологию двадцатого века» (Anthologie poétique du vingtième siècle. Paris. Grès). Он принял в свою книгу только поэтов, не включенных в известную антологию Ван-Бевра и Леото, и она дает представление главным образом о двух группах французских поэтов после символизма: о группе Романа, Дюамеля, Вильдрака, Аркоса, Жува, когда-то называвшихся «унанимистами», и о другой монмартрской, богемской, «fantaisiste'sкой» группе, где законодателем был покойный Аполлинер и к которой принадлежали или принадлежат Андре Сальмон, Макс Жакоб, рано умерший Жан Пеллерен и многие другие; упомянем из них Туле, Карко и Дерэма.

● Стихотворения *Жоржа Габори* называются «Стихами только для дам» (G. Gabory. Poésies pour dames seules. P. Nouvelle Revue Française). Они полны умения без назойливости и лег-

кости без щегольства и обладают еще по крайней мере одним достоинством, существенным для поэзии, в наше время довольно редким: несомненной непосредственностью.

● Забавная книга стихов молодого поэта Рене Пюрналя под названием «Costails» насыщена романтикой современности: рэг-таймом, ночными кабачками и пр. Хороший вкус и удачные неологизмы спасают автора от пошлости.

● Опубликованы мемуары недавно умершего поэта и сноба, одного из последних представителей французского аристократического общества Робера де Монтекиви (Comte Robert de Montesquiou. Les pas effacés. Paris. Emile-Paul). Они многих разочаровали. Человечек был ярче писателя. Тем не менее их документальный интерес велик; Монтекиви был другом Пруста и послужил образцом для одного из его главных героев, для Шарлюса, — тем бледнее он кажется рядом со своим литературным преображением.

● Один из ближайших друзей покойного Аполлинера, Андре Билли написал о нем книгу, где литературная критика сочетается с личными воспоминаниями. (A. Billy. Apollinaire vivant. Paris. Editions de la Sirène).

● А. Ван Беве (A. van Bever) выпустил второй том «Переписки (Lettres) Поля Верлена», содержащий много впервые публикуемых писем поэта, которые проливают новый свет на биографию и источники творчества Верлена.

● 9-го сентября исполнилось двадцатипятилетие со дня смерти Малларме. Журналы и многие газеты посвящают его памяти обширные статьи. Теперь он уже не только икона в небольшой поэтической часовне. Он знаменит и всеми признан. Не забудем однако, что слава его имени все еще значительно превышает известность его произведений.

● Франсуа Виллону посвящен обширный труд Тоана (Théasne, F. Villon. Paris. Aug. Picard). В составляющих его трех томах дано большое общее введение и крайне подробно комментированное издание всех приписываемых Виллону произведений.

● Пять материков (Les cinq continents) — мировая антология современной поэзии, составленная Иваном Голлем, (Iwan Goll) имеет целью доказать совершающуюся «интернационализацию» искусства. Заявив, что «в Европе нет ни одного большого поэта», составитель анто-

логии обращает особенное внимание на Уота Уитмена, итальянских футуристов и их последователей. В антологии впервые приведены стихи некоторых очень интересных и до сих пор совершенно неизвестных Европе американских поэтов.

● Анри Клауду принадлежит только что вышедший обзор новой французской поэзии. (Henri Clouard. La poésie française moderne).

● Вышла двухтомная Histoire poétique du quinzième siècle Пьера Шампиона (P. Champion). Ее обширный материал расположен монографически в виде отдельных жизнеописаний и «литературных историй» наиболее выдающихся поэтов этой эпохи.

● Известный историк французского языка Ф. Брюно издал большое исследование: «Мысль и язык» (Ferdinand Brunot, La Pensée et la Langue).

● Вышли первые тома двух больших иллюстрированных историй французской литературы; одна из них коллективная, под редакцией Жозефа Бедье и Поля Азара (где Бедье написана в первом томе только глава о средневековой повествовательной прозе), другая принадлежит Гюставу Лансону, но вовсе не является расширенным повторением его всем известного руководства. Вот их заглавия: J. Bédier et P. Nazard. Histoire de la littérature française illustrée. Paris. Larousse. t. I и G. Lanson. Histoire illustrée de la littérature française. Paris. Hachette. t. I.

● Альбер Тибодэ издал вторую книгу задуманного им цикла, долженствующего в своей совокупности дать картину главных течений французской духовной жизни за последнюю четверть века. Это — «Идеи Шарля Морраса» (A. Thibaudet. Les idées de Charles Maurras). Первая называлась «Жизнь Морриса Баррэса» и вышла в прошлом году в том же издательстве.

● С 1 июня 1923 г. русская секция издательства Гашетт в Париже выпускает на русском языке ежемесячный, весьма содержательный библиографический журнал «Бюллетени французской книги», по 32 стр. в каждом номере.

● За последние месяцы вышло несколько солидных работ по типографскому искусству. Отметим из числа их две работы: Ф. Тибодэ «Печатная буква» (F. Thibaudet, La lettre imprimée), и Ш. Соны «Декоратор книги» (Ch. Saunier, Le décorateur du livre).

КНИГИ, СОЧУВСТВЕННО ОТМЕЧЕННЫЕ КРИТИКОЙ:

Э. Анрио — «Приключение Сильвана Дюфура» (Aventures de Sylvain Dufour). Ж. Бенда — «Крест из роз» (La Croix de Roses), Ф. Фоска — «Господин Четырнадцатый» (Monsieur Quatorze), А. Башлэн, «Пень петуха» (Le chant du coq). А. Лаведан — «Panteau». Лиштанберже «Искушение» (Rédemption), Н. Дюфф — «Анжелинетта» (Angelinette). Бинэ-Вальмер — «Вождение и грех» (Le Désir et le Pêché), Э. Жалу — «Потерянные любви» (Les amours perdus), Рони-младший — «Светская месса» (La messe mondaine).

ГЕРМАНИЯ

● Я. Вассерман. «Христиан Ваншаффе». (J. Wasserman. Christian Wanschaffe).

Два больших тома, до 60 печатных листов, новейшего романа Якова Вассермана размером своим напоминают «Будденброков» Томаса Манна. Но есть и внутреннее сходство между обоими романами. «Будденброки» есть история вырождения и постепенного вымирания семьи любекских патрициев; такова же и тема «Христиана Ваншаффе». Христиан Ваншаффе, сын немецкого крупного заводчика архимиллионера, блестящий молодой человек, избалованный успехом, внезапно, без всякой видимой причины, начинает ненавидеть окружающую его среду, роскошь, женщин, семью. У него атрофируется постепенно чувство собственности, ощущение принадлежности к определенному общественному классу. Он опускается по ступеням социальной лестницы, пока не доходит до самых низов. Путь отречения, пройденный Христианом Ваншаффе, дает автору возможность нарисовать разнообразнейшие картины капиталистического мира и в контрасте с ним показать весь ужас и трагическую безысходность современного столичного «ада». Действие романа происходит одновременно в разных частях света: Германии, Австрии, Аргентине, России. Однако желание автора внести в фабулу романа какие-то мотивы русской революции, продиктованное очевидно спросом на такие сюжеты, только портит роман.

Евг. Браудо.

● Г. Доминик. «Власть Трех» (Hans Dominik. Die Macht der Drei. Leipzig. Ernst Keil).

Роман кинематографический, фантастический, экзотический. Политические интриги, шпионаж, похищение девушки, погоня, индус-телепат, фантастическая техника, злодеи, связывающие героя и ведущие его на казнь за тридцать земель, друзья-освободители, бегство злодея — словом, весь традиционный аппарат кинематографа.

В центре романа — открытие телеэнергетической концентрации, дающее Трех обладателям секрета власть над миром. Но для использования этой власти у них не хватает фантазии. Пользуясь властью, они прекращают англо-американскую войну, после чего один из Трех скоропостижно умирает, другой сходит с ума, а третий, неизвестно почему, отказывается от пользования властью, оставляя ее в удел потомству. Поверхностная социология и еще более поверхностно истолкованная психология в сочетании с вышеуказанными сюжетными элементами и с бледным стилем вводят «Власть Трех» в круг той литературы, которая в конце XIX века почиталась детским чтением и которую в XX веке упивается взрослая Европа. Б. Л.

● Вальтер фон Моло. Народ пробуждается. (Das Volk wacht auf).

Ряд отдельных сцен, не связанных ни фабулой, ни общностью действующих лиц. Хроника наполеоновского периода в Германии, от блестящего его начала до отступления 12-го года. Крестик несложного узора, старательно расписанного по жесткой исторической канве, — и в итоге отчетливый рисунок, отвечающий теме: «Народ пробуждается».

При достаточном литературном мастерстве автора, все же ни художественного произведения — романа, ни просто книги для занимательного чтения не получилось. Уязвленное и вызывающее к миру национальное чувство, не преобразованное творчески, остается сырым эмоциональным материалом; национальный вопрос — по существу всечеловеческий — превращается в глубоко-домашний и, как таковой, не вызывает ни интереса, ни сочувствия.

Умысел автора — сопоставить и отождествить Германию начала девятнадцатого века и Германию современную — подчеркнуто-ясен, и, вероятно, только эту живую близостью объясняется тираж книги на родине: 125 тысяч.

В. З.

● К. Штробль. «Золотой жук». (K. H. Strobl. Der Zauberkäfer. Wien. Rikola-Verlag. 1923).

К. Г. Штробль — один из талантливых представителей новой австрийской литературы. Двумя предшествующими романами «Четыре брака Матиса Мер-

спуса» и «Гелиогабал Куперус» он приобрел широкую известность в Германии. Основным мотивом его романов является противопоставление мертвого капитала — энергии и труда свободного человека. Эта же идея положена в основу последнего его романа «Волшебный жук». Штробль использовал старую народную сказку о волшебном жуке, которого человек получает в подарок от черта. Жук этот осуществляет все желания хозяина, но богатство и успех приносят владельцу только горе. Капитал, не созданный трудом владельца — проклят и счастья дать не может. Для того, чтобы отделаться от чертова подарка, нужно пожертвовать самым дорогим, что есть у человека, т. е. отказаться от личных интересов. Действие развивается в эпоху отмены крепостного права в Австрии, в XVIII веке, среди крестьян и дает убедительную картину тяжелой крестьянской жизни. *Е. Б. — с.*

● Лео Фробениус. «Кордофанские сказки». Мюнхен, 1923.

Книга в 300 с лишним страниц — один из 15-ти томов широко задуманной и разрабатываемой серии «Атлантида», посвященной творчеству народов Африки. В этих пятнадцати томах — плоды длительного изучения африканской культуры, загадочной и чуждой, все больше и больше привлекающей внимание Европы. Кордофан расположен по течению Нила, к югу от Нубии, к западу от Абессинии. Невдалеке — Красное Море, отделяющее эту страну от Аравии. Л. Фробениус, собравший на местах 27 сказок и мифов Кордофана, приходит к смелой мысли о родстве их с повествованиями «Тысячи и одной ночи» и, считаясь с фактом многочисленных переложений и искажений этих последних в Индии, Персии и Европе, готов видеть в «Кордофанских сказках» более чистый источник, превосходящий тонкостью замысла самую Шехеразadu.

Согласиться с таким мнением, при всей свежести и занимательности африканских сказок, трудно. Именно тонкости и пышный расцветки арабской фантазии и недостает им. Примитивизм конструкции и изложения доведен в сказках до предела и, на вкус европейца, граничит с грубостью. Характерны в этом смысле эротические рассказы (сказками их назвать не приходится, в виду их реализма). В сравнении с ними новеллы Боккаччио и сказочки Лео-Чжая — не более как застенчивые литературные опыты.

В целом, Кордофанские сказки — короткий и ценный документ культуры древней, своеобразной и упорной, знакомой у нас доселе лишь по искаженным литературным отражениям.

В. З.

● В Потсдаме вышла новая пьеса Георга Кайзера «Жюль и Жанна», о которой пресса отзывается весьма благоприятно. «Жюль и Жанна» написана на историческую тему. Она передает историю Жанны Д'Арк и ее товарища по битвам Жюля де-Ре.

Кайзер, по своему, «по кайзеровски», толкуя эту тему, все же, как опытный драматург, соблюдает некоторую историческую правдоподобность обстановки и действующих лиц. К отрицательным чертам пьесы следует отнести некоторую растяннутость монологов, — чувствуется, что лирик мешает драматургу. Пьеса поставлена в Лейпцигском театре.

● Вышел новый утопический роман Рихарда Бервальда — «Водоворот Ладокки». (Richard Berwald. Ladokkas Malstrom).

Действие происходит на Марсе. После долгого сопротивления страна Гарты вынуждена сдаться своим врагам. Ей грозит гибель. Ее спасает идея студента Ладокки. Он предлагает объединение страны Гарты с ее вековым врагом государством Фриа и островной страной Агила. Эта идея действует подобно водовороту. План Ладокки приводит к желаемому результату.

Нетрудно понять, что автор защищает идею Соединенных Штатов Европы и что его Гарты, Фриа и Агила не что иное, как Германия, Франция и Англия, которые должны положить начало федерации европейских государств.

● Альфонс Пако, автор довольно известных в Германии этюдов о Советской России, выпустил утопический роман «Предсказание».

В описании большого умирающего фантастического города, разоренного в борьбе между городом и деревней, нетрудно узнать Петербург 19 — 20 года. Судя по отзывам немецкой критики, роман написан очень увлекательно.

● Немецкое общество любителей книги выпустило забытый этюд Г. Гауптмана «Карнавал» (Fasching), помещенный в 1887 году в журнале «Зигфрид», ныне сделавшемся библиографической редкостью. Этюд этот с 1887 года перепечатан не был и не вошел в полное собрание сочинений Гауптмана.

● Немецкий теоретик экспрессионизма и беллетрист — Казимир Эдмунт выпустил монографию о Гамсуне и Флобере.

● Поэт-экспрессионист Иван Голл (Iwan Goll) напечатал сатирическую драму «Мафусаил или вечный бюргер».

● Австрийский поэт Рудольф Ганс Бар, отпраздновавший в феврале текущего года пятидесятилетие своего рождения, выпускает в ближайшем будущем трилогию романов «Границы человечества»: ч. 1 «Царственная мысль», ч. 2 «Сатанинская мысль», ч. 3 «Искушение».

● В Клубюэле скончался австрийский пролетарский поэт Альфонс Пецольд, вышедший из рабочей среды.

● Немецкая критика отмечает книгу недавно умершего Г. Рейке — «Железный Ангел» (G. Reicke. Der Eiserne Engel).

● В Штутгарте вышла книга Мартина Эльсора «Мольтке по его письмам и дневникам».

Книга составлена с большой, чисто немецкой, тщательностью; 15 глав отведено биографии Мольтке, и общее изложение на 375 страницах снабжено многочисленными цитатами из его писем и дневников.

● Мемуарная литература пополнилась двумя новыми книгами; авторы — юбиляры, которым текущим летом исполняется 60 лет. Мемуары эти: «Автопортрет» Германа Бара и «Воспоминания о моей жизни» известного дирижера и композитора Феликса Вейнгартнера.

● Немецкое изд-во «Атенеион» выпускает «Энциклопедию всемирной литературы». В составлении этого труда принимают участие выдающиеся специалисты Германии во главе с Оскаром Вальцелем. Издание будет называться «Handbuch der Literaturwissenschaft». В первых выпусках будут помещены следующие статьи: Вальцель — «Содержание и форма в художественном произведении писателя»; Гейсс — «Романские литературы XIX—XX века», Клемперер-Гацфельд — «Литературы Ренессанса», Фрер — «Английская литература XIX—XX века», Гейслер — «Древнегерманская литература», Кобер — «Новейшие северные литературы».

● Вышел первый том «Немецкой Хрестоматии» (Das Deutsche Lesebuch), составленной Г. фон Гофманстале. В ней приведены лучшие образцы немецкой прозы за время с 1750 по 1850 год.

● «Drei Masken - Verlag» в Мюнхене предприняло издание: «Истории немецкой литературы» в виде серии историй отдельных поэтических родов. Вышел первый том этой серии: «История немецкой оды» Фьетора (Viëtor), получившая премию Шерера. Печатаются: «История новейшего

немецкого романа» Гуго Бибера (Bieber), «История трагедии и драмы» Роберта Печа (Petsch), «История немецкой новеллы» Франца Шульца (Schults), «История немецкой песни» Ганса Хаумана и Гюнтера-Мюллера. В дальнейшем предполагаются истории баллады, комедии и новейшей песни.

● Один из наиболее интересных немецких критиков Франц Блей (Franz Blei) выпустил небольшой очерк о современной немецкой литературе: «Большой зверинец современной литературы» (Das grosse Bestiarium der modernen Literatur).

По отзывам немецкой прессы, этот очерк, полный сарказма и критического юда, одна из лучших аналитических работ о новых течениях в немецкой литературе.

● «Прусские Ежегодники» (Preussische Jahrbücher) приводят интересные и до сих пор неизвестные биографические данные об авторе «Заката Европы» — Освальде Шпенгелере.

О. Шпенглер родился 28-го мая 1880 г. в Блакенбурге в Гарде. Его отец был почтовым чиновником в Галле, мать происходила из семьи, богатой артистическими талантами, и по видимому от матери он унаследовал свою любовь к искусству. В 1890 году Шпенглер поступил в «латинскую» гимназию в Галле. Свое среднее образование он закончил в 1899 г., с 1899 года по 1903 изучал в Мюнхенском Берлинском и Галльском университетах математику и естественные науки, в 1903 году получил степень доктора философии за работу о Гераклите. С 1903—1905 путешествовал по Италии. С 1905—1911 служил в качестве преподавателя математики, истории и немецкого языка в Дюссельдорфе, Саарбрюкене и Гамбурге. Как преподаватель средней школы, Шпенглер обнаружил несомненный педагогический талант, очень живо и образно излагая свои предметы, особенно историю. Еще в этот период своей деятельности выступал убежденным противником Дарвина и его учения о происхождении видов. В 1911 году Шпенглер переселился в Мюнхен, отказавшись от преподавания и отдавшись исключительно изучению исторических и философских дисциплин без особых практических целей. В этот период им написано было несколько поэм, драматических этюдов и новелл. Лишь с момента больших политических осложнений в Европе после Марокканского конфликта и высадки в Алжире у него начались постепенно складываться основные мысли большой работы.

АНГЛИЯ

● Арнольд Беннет «Улицы Райсимэна» (Riseyman Steps).

По отзывам английской критики, вновь появившийся роман Беннета является одним из наиболее удачных произведений этого автора. Действующими лицами предыдущих романов Беннета были миллионеры и случайные богачи послевоенного времени, в «Улице Райсимэна» перед нами среда мелкого мещанства. Фоном действия служит захолустье Лондона. В романе изображена жизнь владельца маленькой книжной лавки, — трагическая коллизия между ним и его грубой женой; автором дан положительный образ преданной служанки, вечно голодной, всеми загнанной и страдающей. Проникающий юмор не только смягчает резкость ее красок. Повесть далеко не совершенна по форме: она несколько растянута, некоторые главы написаны довольно вяло, положения повторяются. Но все же в книге много ярких картин, свидетельствующих о силе воображения автора и о свойственном ему умении достигнуть нужных эффектов при помощи остроумных технических приемов.

● Одним из крупных современных английских писателей является Джон Мэйзфилд. Вышедшее недавно полное собрание его стихотворений (изд. Heinemann) дает возможность проследить его поэтическую эволюцию на протяжении десятилетия. Общие выводы, которые делает английская критика, нельзя считать особенно благоприятными для автора. Девять десятых его произведений должны быть, по мнению критики, признаны лишь мимолетными блестящими версификаторства, которые едва ли останутся прочным достоянием потомства. Мэйзфилд пишет слишком много; торпливость заставляет его прибегать иногда к банальностям. Тем не менее чувствуется известная эволюция его таланта; с годами он делается более сдержанным, четким. Лучшими считаются последние произведения Мэйзфилда, особенно выделяется его поэма «Греза» (The Dream).

Последняя стихотворная драма Мэйзфилда «Дочь царя» (A King's Daughter), по мнению критики, мало что прибавляет к славе поэта: лирические партии довольно искусственны и натянуты, в словесной инструментровке нет ничего оригинального.

Недавно вышли две новые книги Мэйзфилда: «Мартин Хайд» («Martin Hyde») и «Книга Открытий» (A Book of Discoveries).

● Только что вышедший новый роман Райдера Хаггарта «Дочь Мудрости», является заключительной частью трилогии «Айэша». События последней части хронологически предшествуют двум первым: перед нами автобиография «Той», которой надлежит повиноваться. «Она» сметает с лица земли Тир и Сидон, поработывает Египет и во всем исполняет волю богини Изиды, жрицей которой является. На ее глазах сажают на кол царя Сидона, затем думает фараона Нектанеба. Везде «Она» выполняет волю богини, но личный интерес и страсть приводят ее к убийству из ревности Калликрата, который пренебрег ее любовью ради дочери фараона Аменарты. На трагическом конфликте между стремлением к личному счастью и служением богине основывается все развитие действия в романе.

● О новом романе Дж. Конрада «Морской Разбойник» (The Rover) английская критика отзывается с большой похвалой. Действие романа разыгрывается в эпоху французской директории и блокады Франции английским флотом.

● Вышел роман Т. Стриблинга «Фомбомбо» (T. S. Stripling. Fombombo). По словам английской критики, книга Стриблинга должна иметь такой же успех, как и знаменитый роман американца Синклера Льюиса — «Бэббит». В своем романе Стриблинг изобразил того же самого деловитого американца со всеми присущими ему достоинствами и недостатками. Однако действие романа развивается не в Соединенных Штатах, а в одной из южно-американских республик, куда герой романа Струбридж приехал продавать пушки. Здесь он ведет дела с генералом Фомбомбо, который в результате обычного в Латинской Америке военного переворота захватил власть в свои руки. Жена Фомбомбо Долорес увлекается Струбриджем. Характерно противопоставление Струбриджа и разных представителей правящих классов южно-американской республики. Роман заканчивается восстанием, во время которого Фомбомбо погибает. Струбридж увозит Долорес в свой родной город.

● Уолтер Спенсер. «Сорок лет в моей книжной лавке» (Walter Spencer. Forty Years in my Bookshop).

Автор, владелец популярной в Лондоне книжной лавки, описывает встречи с выдающимися представителями английской общественности и литературы, давая попутно ряд ярких характеристик английских писателей: Киплинга, Стивенсона, Мередита и др.

● Х. Бэйли. «Бунтовщик» (H. C. Bailey. The Rebel).

Роман из жизни революционно-настроенного англичанина. Герой принимает участие в революционной борьбе ирландцев, в кампании Гарибальди и франко-прусской войне. Английская критика указывает на сходство между героем романа — Бофорестом и тургеневским Рудиным.

● Роланд Пертуи. «Поющие Колодцы» (Roland Pertwee. The Singing Wells).

Разочаровавшийся в жизни англичанин отправляется в Алжир, сходит с туземной девушкой, однако чувство его скоро остывает, и он возвращается в Англию к своей первой привязанности. Автор хорошо изображает природу и нравы Алжира. Действие романа развивается с быстротой кино-сценария.

● Новый роман Холл Кэйна «Женщина из Кнокало» (The Woman of Knochalee) описывает любовь простой кельтской девушки с острова Мэна к германскому военнопленному. Автор — английский аристократ — проповедует доктрину всеобщего мира.

● Английская критика отмечает сборник рассказов Роулэнда Кенни «Котомка коровейника» (Kenney. A Pedlar's Pack). Эпизоды из жизни землекопов, бродяг и воров. Тяготаясь окружающей обстановкой, эти люди обнаруживают сильные, яркие страсти; униженные современной цивилизацией, они вновь возвращаются к первобытной дикости. Большинство рассказов производит жуткое впечатление.

● Описанию жизни лондонской бедноты посвящена хроника Стивена Грехэма «Трущобы Лондона» (Graham. Under London) и сборник рассказов Роберта Хиченса «За последнее время» (Hichens. The Last Time).

Грехэм останавливается главным образом на изображении городской молодежи: война с полицией, приключения в брошенных домах и опустевших дворах, забавы уличных мальчиков, сводящиеся к охоте за почтовыми марками и собиранию ночных бабочек, преждевременное ухаживание подростков, принимающее самые уродливые формы.

● Издание «Heinemann» выпустило сборник рассказов Джона Голсворти «В плену» (Galsworthy. Captures). Коротенькие рассказы в 5 — 10 страниц.

● Вышел новый роман Рабиндраната Тагора «Гора» (Gora), переведенный

знаменитым индусским писателем с бенгальского языка на английский; сюжет взят из современной индийской жизни.

● А. Хетчинсон «Восьмое Чудо» (A. S. Hutchinson. The Eighth Wonder). Восемь рассказов известного английского писателя, автора нашумевшего романа «If Winter comes» — «Если наступит зима».

● Сборник новых рассказов Редьярда Киплинга «Сухопутные и морские рассказы» (Land and Sea Tales) написан Киплингом специально для бойскаутов.

● Вышел роман Гарольда Бриджхауса — «Капитан Шэпли» (Harold Brighouse. Captain Shapely).

Герой романа, решив преступным путем добиться богатства и положения в обществе, преуспевает в этом. В романе, который критика называет аморальным, выведен ряд отрицательных типов современного английского общества.

● Английская критика отмечает роман М. Делафилда — «Возвращение к типу» (M. Delafield. A Reversion to Type).

В романе изображается удручающая атмосфера, царящая в семейной жизни английской аристократии.

● Роза Маколей написала новую повесть «Рассказ идиота» («Told by an Idiot»), являющуюся сатирой на современное культурное общество.

● Ада Барнет «Веселый авантюрист» (Ada Barnett. The Joyous Adventurer).

В романе рассказываются приключения существа, попавшего на землю с другой планеты.

● Ч. Мартин «Невероятное путешествие» (C. E. Martin. The Incredible Journey).

У австралийской туземки похищен и продан в рабство ребенок. Мать отправляется на поиски и делает переход в 200 миль. Автор, положивший в основу романа действительное происшествие, пользуется своей темой для того, чтобы ознакомить читателей с фольклором австралийских туземцев.

● Генри Берлейн. «По холмам Прикарпатской Руси» (Henry Baerlein. Over the Hills of Ruthenia).

Автор дает исполненное юмора описание своих скитаний по Прикарпатской Руси, которую английская критика готова поставить рядом с «Сентиментальным путешествием» Стерна.

● Спросу средних читателей на повесть «ужасов» удовлетворяет новое произведение *Мэри Хэй* «Вертоград зла» (Mary Hay. The Evil Vineyard).

«Страшная» трагедия, являющаяся загадкой для читателя, разворачивается в одном из старых швейцарских замков, во время последней войны.

● *Мэнро Фор* выпустил исторический роман археолого-фантастического характера: «Сторож, не виден ли утренний свет?» (Munro Faure. Watchman, what of the Dawn?).

Пророк Иеремия после разрушения Иерусалима, гонимый ветрами по морю, пристает к берегам Ирландии. С ним большой ларец и камень, взятый с развалин храма Соломонова. На этой завязке развивается действие романа.

● Вышли авантурные романы *Хью Эддисона* «Борьба за Лондон» (Addison. The Battle of London) и *Джорджа Гудчайлда* «Человек, которого не было» (Goodchild. The Man who Wasn't). Роман Эддисона — роман будущего: описывается Англия на другой день после «большевистского» переворота.

«Человек, которого не было» некий Нил Кентин; его преследует полиция, и, почти умирая от голода и холода, он находит себе пристанище в уединенной хижине в штате Юкон.

● *Флетчер* (Fletcher), автор «Тайны Чаринг-Кросса» выпустил новый роман с такой же, как и раньше, завлекающей читателя таинственностью сюжета и причудливостью описываемых приключений. Роман носит заголовок «Таинственный китаец» (The Mysterious Chinaman). Это — одна из книг, имевших в Англии большой успех.

● *В. Л. Джордж*. «Один из преступников» (W. L. George. One of the Guilty).

Художественная трактовка детективного сюжета. Герой романа — вор-взломщик; за его приключениями читатель следит с неослабеваемым интересом, так как Джордж удачно пользуется всеми техническими приемами полицейских романов.

● *Джон Рассель*. «В неведомых местах» (John Russel. In Dark Places).

Двенадцать увлекательных рассказов из жизни в Австралии, Китае, Африке и Южной Америке.

● *Ван-Вик*. «Флорентийцы» (W. Van Wyck. Florentines).

Автор пытается в виде стихотворных монологов, произносимых действующими лицами, дать характеристику пяти наиболее, по его мнению, выдающимся флорентийцам пятнадцатого века, а именно: Лоренцо Медичи, Монтесекко, Савонароле, Делла Роббиа и Веспуччо.

● *Хайдер Роллинс* издал сборник революционной поэзии эпохи английской революции: семьдесят пять баллад и застольных песен, из которых только 6 были напечатаны раньше («Cavalier and Puritan: Ballads and Broad-sides illustrating the Period of Great Rebellion 1640—1660. Edited with an Introduction and Notes by Hyder E. Rollins»). В сборнике представлена революционная поэзия всех группировок и направлений.

● Cambridge University Press выпустило издание итальянского текста поэм Леопарди под редакцией, с примечанием и переводом размерами подлинника *Д. Л. Биккерстета*. Это первое английское вполне научное издание произведений итальянского писателя.

● Приближающееся столетие со дня смерти Байрона вызывает оживленную издательскую деятельность. Выходит: 1) Антология избранных отрывков из поэм Байрона под редакцией и с предисловием профессора *Григсона* (Griegson). 2) Сборник, в котором принимают участие выдающиеся литературные силы, под редакцией *Бриско* (Briscoe). 3) Профессор *С. Г. Шью* подготовил к печати обзор — «Байрон в Англии», — что о нем говорили при жизни и после смерти: сводка критических отзывов о Байроне, пародий на него и всякого рода откликов на его деятельность. Собранный материал охватывает все истекшее столетие и подобран с большой тщательностью. Кроме того из-во «Routledge» выпускает сборник статей, посвященных памяти великого поэта.

● В серии Чемберса вышла новая «Биография Стивенсона», написанная *Розалиной Массон*, автором «Воспоминаний о Стивенсоне». Книга претендует на полноту биографического материала, собранного на основании переписки писателя и личных воспоминаний о нем как автора биографии, так и ряда других лиц. Книга богато иллюстрирована как фотографиями с важнейших писем Стивенсона, так и портретами, до сих пор еще нигде не воспроизводившимися.

● Сборник статей «Стихи, написанные рукой Шекспира в рукописи пьесы Сэр Томас Мур»

(Shakespeare's Hand in the Play of «Sir Thomas More». Papers by Alfred W. Pollard and others». Cambridge University Press) посвящен вопросу о том, действительно ли рукой Шекспира написан 171 стих к рукописи этой драмы, задержанной цензором. Предположение о том, что здесь мы имеем дело с автографом Шекспира, было высказано еще в 1870 г., но только теперь вопрос может считаться окончательно разрешенным в положительном смысле. Авторам статей пришлось проделать чрезвычайно кропотливую, но интересную по методологическим приемам работу: они должны были сличить графические особенности шести подписей Шекспира (единственные автографы, принадлежность которых великому писателю до сих пор была с несомненностью установлена) с почерком спорных стихов. Данные графологической экспертизы были подтверждены исследованием лексического состава и поэтики образов, приписанных к основной рукописи стихов.

● Известный английский писатель *Честертон* выпустил книгу о Франциске Ассизском.

● В издательстве «Heinemann» вышел сборник критических очерков *Макса Бирбома* (Beerbohm) «Старое и новое» (Things New and Old), где дается характеристика новым течениям английской литературы.

АМЕРИКА

● *Шервуд Андерсон*. «Несколько Браков» (Sherwood Anderson. Many Marriages).

Шервуд Андерсон — один из наиболее выдающихся современных писателей Америки — уделяет свое внимание главным образом проблеме пола. В данном романе он рассказывает, как пожилой фабрикант покидает свою жену и дочь и сходится со своей стенографисткой. Автор пытается разрешить проблему физической любви в свете мистицизма.

● *Синклер Льюис*. «Испытание сокола» (The Trial of the Hawk). Главное действующее лицо этого романа — американский авиатор.

● Вышла книга известного канадского писателя-юмориста *Стивена Ликока* «Годы в Колледже» (Stephen Leacock. College Days).

● Очень интересная книга опубликована недавно американцем *Клиффордом Уэдингтоном Бирсом* — «Вновь нашедший себя рассудок» (Beers. A Mind that Found Itself).

Через два или три года после окончания Иальского университета Бирс заболел душевным расстройством и претерпел долгие мучательства, переходя из одной психиатрической лечебницы в другую. Книга посвящена подробному описанию всего пережитого вплоть до неожиданного выздоровления автора. Она написана с большой искренностью и обнаруживает в авторе редкую способность к самоанализу. Книга преследует практическую задачу: обратить внимание общества и правительства на положение умалишенных. Эта задача с успехом разрешается Бирсом: по его настояниям в Америке образован специальный национальный Комитет по вопросам умственной гигиены.

● *Д. К. Эдамс*. «Жизнь Вильяма Шекспира» (Joseph Quiney Adams. A Life of William Shakespeare). Американский профессор в своей книге, на основании многочисленных документальных данных, изображает Шекспира, как деловитого актера, принадлежавшего к наиболее выдающейся труппе своего времени, участника в прибылях двух наиболее доходных лондонских театров. Шекспир при помощи своих произведений старался конкурировать с другими труппами, прибегая иногда к этой цели к переделке старых пьес. Одновременно автор рисует театральную среду времен королевы Елизаветы.

● Вышла книга *Бекхофера* (Beckhofer) «Литературный Ренессанс в Америке». В книге даются живые очерки движения «молодых», почти во всех областях искусства. Общее настроение американской молодежи обрисовывается, как социальный протест против существующего жизненного уклада.

ИТАЛИЯ

● *Амалия Гульельминетти*. «Души в зеркале» (Amalia Guglielminetti. Anime allo specchio. Milano Treves).

Среди современных итальянских писательниц Гульельминетти — одна из наиболее даровитых. Упрочив четырьмя книгами лирических и трагических стихов свою репутацию поэтессы, она за последние годы обратилась к прозе. За первой книгой ее повел «Лики любви» последовала вторая — «Души в зеркале».

Все темы этого сборника, как и в предыдущем, посвящены любви, чаще всего — адултерю. Естественно, что они не блещут новизной. При этом сюжеты нарочито лишены всякого развития. Но интерес книги не в сюжетной стороне, а в манере и стиле рассказа. Автор

берет небольшой, несложный случай из современной жизни, какой-нибудь «живой анекдот», и передает его с удивительной простотой и ясностью, без всякого пафоса и психологизации, слегка окрашивая его соединением проны и еле уловимой меланхолии. Это — прекрасное воспроизведение классического типа новеллы, не столько в духе Мопассана, сколько в манере старых итальянских новеллистов.

Однако далеко не все новеллы одинаково хорошо удались Гульельминетти. И причину этого нетрудно определить. Допуская полную неоригинальность сюжетов и даже банальность их, можно было все же сделать более строгий выбор; этого именно требовал стиль, принятый автором. Значительное число рассказов лишено внутренней занимательности.

Но рядом с такими рассказами — немало других, в которых есть определенная яркость и пряность. Такова история мужа, который, покинутый женою за случайную легкомысленную измену с его стороны, влюбленно и скорбно следует за ней повсюду, а она, видя и не замечая его, демонстративно принимает ухаживания других, дожидаясь с его стороны резкого жеста протеста, которого он, угнетенный своим чувством, никогда не решится сделать («Как тень»); или история мальчика, для которого отношение к мачехе, впервые им увиденной, двоятся между влюбленностью в пленительную и ласковую молодую женщину и ненавистью к вторгнувшейся злой «заместительнице», пока второе чувство не вытесняет первого («Мачеха»). Новеллы такого типа, где есть борьба и движения чувств, несравненно удачнее, и многие из них заслуживали бы перевода на русский язык.

А. А. Смирнов.

● В итальянской литературе за последнее время обозначилось движение в пользу возврата к классицизму. Во главе движения, напоминающего французский нео-классицизм, стоит поэт Винченцо Кардарелли, основавший со своими единомышленниками литературный журнал «La Ronda» («Обход»). Самому Кардарелли принадлежат лишь две книги стихов: «Прологи» и «Путешествия по времени», а также отрывки из незаконченных «Сказаний о сотворении мира» и книга детских воспоминаний. Но более значительна его роль в качестве критика. Он ополчается против всех главных направлений вчерашнего дня: футуризма, дантизму, импрессионизма в роде стихов Пасколи, эклектического творчества, вдохновляющего идеологией французских и русских романов. Он протестует против

увлечения литературной формой. Но также предостерегает он и против чрезмерных поисков новых сюжетов. Наилучший путь сейчас, по его мнению, состоит в новой, углубляющей обработке старых тем и сюжетов: средства языка и мысли в этом направлении далеко не исчерпаны.

Последователь Кардарелли, Беккелли, пишет трагедии: «Гамлет», «Спартак», «Похищение Ариадны». Классическая манера работы должна состоять в обуздании импульсивного начала в поэте и подчинении его ясной мысли и простой, строгой форме. Противники Кардарелли обвиняют его творчество в мертвенности и академичности.

● Луиджи Пиранделло, автор печатаемой в этом номере пьесы «Шесть действующих лиц в поисках автора», выпустил две новых пьесы.

Первая из них называется «Генрих IV». Некий молодой человек, охваченный манией величия, считает себя «Генрихом IV, императором Германии». Он замыкается от всего мира в своем доме, окружает себя служителями, одетыми в костюмы соответствующей эпохи, и весь распорядок своей жизни устрояет сообразно тому, что диктуется его воображением. Родственникам удается на время образумить его, но он сейчас же убеждается, что реальная жизнь для него нестерпима после того, как он вернулся в нее из мира своих фантазий. Поэтому он вновь окружает себя царской пышностью и продолжает разыгрывать из себя властелина, живущего много столетий тому назад. И настоящей полной жизнью живет именно он, а не его здравомыслящие родственники.

Вторая пьеса носит заглавие «Кто же прав?» и посвящена все тем же философским проблемам фантастики. Три героя обвиняют друг друга в сумасшествии. Они дают, каждый, вполне разумное разъяснение своего поведения жителям захолустного провинциального городка и чуть не сводят с ума всех окружающих, страстно желающих установить, на чьей же стороне, наконец, правда. К сожалению, нет никакой возможности решить спор, так как деревня, откуда они все родом, разрушена землетрясением и все официальные документы погибли во время катастрофы. В конце концов приходится верить одинаково всем трем героям рассказа и признать их в равной мере правыми или в равной мере заблуждающимися.

● В Милане вышел «африканский роман» Лючиано Зусколи — «Киф тебб» (Luciano Zucconi. Kif tebb). Действие романа разыгрывается в Триполи, во время италийско-турецкой войны.

ИСПАНИЯ

Новейшая каталанская поэзия

● Каталанская литература стоит в том же отношении к испанской, как провансальская — к французской. Каталания и Прованс близки друг к другу и сходством языка, и аналогичными сепаратистскими тенденциями, основанными на сознании своей культурной самостоятельности. Каталанская литература, когда-то богема, а затем почти заглушенная, вновь оживилась в середине XIX века; в Каталании возникло свое «Rinnovamento»: в 1859 г. были возрождены старинные поэтические состязания, «Jochs florals» («Jeux floraux»). Это вызвало в среде каталанских поэтов взрыв национально-поэтического чувства. Это движение было запечатлено появлением знаменитой «Оды к Родине» поэта Aribau, от которой следует начинать историю новой каталанской поэзии.

С тех пор поэтическая жизнь Каталании уже не ослабевала. Cristophe de Domenech в своей статье «La nouvelle poésie Catalane» («Esprit Nouveau» Nov. 1923) различает два периода в развитии национальной каталанской поэзии. Если в XIX веке поэзия эта была национально-романтической и в ней преобладали историчность и дух сельской, невинной простоты с неизбежной грубостью и элементарностью, то поэзия XX века вступила на путь сознательной и последовательной европеизации.

С тех пор она сделала большие успехи. В каких-нибудь 20 лет ею пройден путь, которого хватило бы на целое столетие для развивающейся обычным темпом литературы. Прежде всего очень большая работа была проделана над языком. В современном поэтическом языке Каталании отмечается уже четкость, установленность, наконец — гибкость, которые свойственны языкам с долгой и завершенной литературной традицией.

Новейшая каталанская поэзия выделяла несколько течений, соответствующих течениям в поэзии других европейских стран. Таким образом, каталанская поэзия, повидимому, стремится всемерно выйти, а может быть уже и вышла из того провинциализма, который до сих пор господствует в литературе провансальской.

Отцом новейшей каталанской поэзии должен считаться J. Maragall (1860 — 1911), писавший необыкновенно простым и пылким языком. Для дальнейшего стилистического совершенствования каталанской поэзии важными эта-

Героиня романа — девушка из племени кабиллов-Мна — переносит все свои злоключения с характерным для востока терпением и примиренностью. Отсюда — заглавие романа «Киф тебб», равносильное христианскому выражению «Да будет воля твоя».

● Выпустил сборник рассказов Марио Пуччини — «Ошибка плоти» (Mario Puccini. L'inganno della carne), объединенных одной и той же мыслью, указанной в заглавии сборника.

● Корсиканский ежегодник S'annu Corsu — вышедший под редакцией Бонифачо и Аригги, содержит ряд статей, рассказов и юмористических очерков, написанных на корсиканском наречии.

● Изд. «Аванти» выпустило роман Л. Репачи — «Последний карфагенянин» (L. Repas. L'ultimo Cisl-neo). В романе описываются переживания и страдания инвалида последней мировой войны, у которого гранатой оторвана нижняя половина тела.

● Андре Густарелли «Бубенчики молодости» (Andrea Gustarelli. Sonaggeere di giovinezza).

Пожилой профессор, никогда не знавший любви, увлекается своей слушательницей и женится на ней несмотря на разницу возрастов и взглядов. Жена изменяет ему с одним из его студентов. Профессор во время железнодорожной поездки выбрасывает любовника жены из вагона. Роман интересен изображением провинциальной среды и нравов высшего учебного заведения.

● «Я отмечаю светлые часы». Это заимствованное у Горация выражение служит заглавием для Мими Массо (Segno le ore serene), которая в двенадцати небольших главах делится с читателем радостями материнства.

● В Турине вышел сборник военных рассказов Пьеро Белли «Лицом к врагу» (Piero Belli. Fronte al nemico), где изображена картина военного фронта и тыла.

● Изд. Studio moderno в Катании издало сборник фантастических рассказов Анианте «Тайны Калиостро» (Aniante. Segreti di Cagliostro).

● Габриэль д'Аннунцио пишет книгу об Исламе, в которой он предполагает дать новое толкование Корана.

нами были: глубокий, меланхолический лиризм *Joan Alcover'a* и благородный классицизм умело построенных стихов *Costa y Llobera*. Крупнейшим поэтом уже после *Maragall'a* является *Jose Carner*, писатель очень влиятельный и образовавший свою школу.

C. de Domenech дает в своей статье целый перечень значительнейших каталанских поэтов современности. В России они неизвестны даже по имени. Наиболее консервативными, в старом вкусе, поэтами являются *Josep Pijoan* и *Francesc Pujols*; их патриархальная поэзия уже настолько не в духе времени, что эти два поэта предпочли умолкнуть, чтобы не идти против естественного течения.

Josep M. Junoy, Solé de Sojo, J. U. Foix, Salvat Papasseit — образуют группу модернистическую. Особое, и видное, положение занимает *Gabriel Alomar* с его «чудесным богатством, металлическим и фосфоресцирующим». *Alomar* оспаривает у *Маринетти* славу родоначальника европейского футуризма. *Alomar* был, во всяком случае хронологически, предшественником *Маринетти*. Как будто он явился даже творцом самого термина «футуризм». Наряду с *Alomar'ом* существует в Каталании целая группа футуристически настроенных стихотворцев, находящихся под сильным влиянием *Маринетти* и «де-вых» французов, как *Аполлинер* и др.

Большим «жаром, смелостью форм и мыслей» отличается *Perez-Jorba*. Наоборот «Скромной нежностью» и «одухотворенной женственностью» проникнуты произведения *Mercé Jila*.

Тонкий, с неуловимой образностью, *Lopez Pico* (его последняя книга — «El Retorn»), редактор передовой «La Revista», оказывает, наряду с *Carner*, немалое влияние на современную каталанскую поэзию.

Чистым лириком был умерший в 1919 году, 25-ти лет, *Joachim Folguera*, автор книг «Poemes de neguit» и «Poema espars».

Национальный каталанский дух ярче всего выражен у *J. M. de Segarra*; его поэзия вся проникнута землей, она «проста и прозрачна», мужественна, крепка и изящна. По замечанию *Domenech*, он выразил «всю эссенцию вековых инстинктов расы».

Каталанский здравый смысл, всю мудрость этой страны воплотила в своих стихах лучшая из современных каталанских поэтесс *Clementine Arderiu*, поэтесса очень крупного масштаба. Муж ее *Carles Riba*, известный филолог, переводчик на каталанский язык «Одиссеи», примыкает по духу к классическому течению, насчитывающему в современной каталанской поэзии много-

численных представителей. Красотой античности запечатлено творчество уже упомянутого *Costa y Llobera*; ясная римская чувственность разлита в стихах *Llorenç Ribes*; *Alfons Maseras, Geroni Zanne* отличаются выточностью и четкостью своей формы.

Автор статьи приводит еще имена выдающихся поэтов: *Guanyabens, Iglesias, Guasch, Ruys, M. A. Salva, Eugenio d'Ors, Puig i Ferrer, Bofill y Matas, Catusas Plana, Valeri, Miquel de Polol, Via, Ferra, Gassol, Soldevila, Millas-Raurell, Vidal, Manent*...

Конечно, эти имена ничего не могут сказать нам, и остается пожелать, чтобы были как-нибудь добыты книги, из которых можно было бы почерпнуть уже самостоятельное суждение об этой новой, повидимому очень даровитой и, во всяком случае, плодотворной поэтической литературе.

С. Ш.

● В Мадриде вышел первый номер нового журнала «Западное Обозрение» (*Revista de Occidente*). Это третий по счету литературный журнал Испании. До сих пор только *La Pluma* и *Esraña* внимательно следили за художественной и литературной жизнью Европы, при чем *Esraña* (еженедельник) всегда уделял много места злободневным вопросам политики и быта. Новый журнал ставит своей задачей изучение идейной жизни послевоенной Европы и желает остановить внимание читателей на передовой группе писателей, сотрудничающих в издании: *Мигель де Унамуну, Асорин, Р. Перес-де-Айала, Ортега-и-Гассет* (редактор «Обозрения»), *Р. Гомес де ла Серна*. Первая книжка *Rev. de Occidente* содержит ряд статей о современных французских писателях (*Paul Morand, Jean Cocteau, M-me de Noailles*), знакомит с теорией биологической относительности *Иксюля* (*Uexküll*), дает перевод статьи немецкого философа *Г. Зиммеля*. В журнале принимают участие историки литературы *Альфонсо Рейес* (Южн. Америка) и талантливый публицист *Корпус Брага*.

Б. К.

● Только за последнее десятилетие испанские ученые стали работать над трудами общего характера, посвященными истории испанской литературы. Обычно такого рода общие обзоры писались иностранными специалистами (*Дж. Тикнор, Дж. Фидморис Келли, Э. Мериме* и др.). Обширный труд профессора *Х. Сехадор-и-Фраука* (*J. Cechador y Frauca. Hist. de la lengua y lett. castellana*) является одной из первых книг, посвященных истории испанской

литературы в целом, написанных испанцем. Вышедший пятый том его работы доводит изложение до конца XVII в.

Гораздо меньше интереса вызывает недавно опубликованная «История испанской литературы», составленная тремя профессорами Мадридского университета: *Х. Уртадо, Х. де-ла Серна и А. Гонсалес-Паленсия*. Книга эта удобна для справок, снабжена библиографией, но методы и оценки ее старомодны и неубедительны. Величайшего лирика XVII в. *Луиса Гонгору* (*Luis Gongora*) авторы находят возможным изучать по рубрикам: период хорошего вкуса; переход от хорошего вкуса к дурному; период дурного вкуса. Характеристика новой и современной литературы свидетельствует об узкой партийности, пристрастности и неумении разобраться в художественной ценности описываемых в книге явлений. Б. К.

● Изд. *Mundo Latino* выпустило сборник рассказов *Хосе Франсес* «Двое мужчин и двое женщин». (*José Francés. Dos hombres y dos mujeres*). Автор — известный испанский романист, драматург и художественный критик. Герои его рассказов проводят жизнь в сумерках. Это — проститутка, охваченная мистицизмом, лавочник, отказывающийся от брака, чтобы не рассердить своих ревнивых покупателей, монах. Автор часто пронизывает над своими жалкими героями, еще чаще он их жалеет. В рассказе «Служанка» он разрабатывает сюжет, использованный уже *Флобером* в «Простом сердце» и *Бодларом* в «Служанке с великим сердцем».

● Кроме того изд. *Mundo Latino* выпустило следующие романы: *Мариано Бенльюре-и-Туэро* «Неизвестная» (*Mariano Benlliure y Tuero. La desconocida*). *Мануэль Маchado*. «Дурная поэма» (*Manuel Machado. El mal poema*). *Педро де Рениде*. «Город семи звезд» (*Pedro de Repide. La villa de las siete estrellas*). *Сезар Хуаррос*. «Огни ненависти» (*César Juarros. Las Hogueras des Odio*). *Марселино Доминго*. «Остров в цепях» (*Marcelino Domingo. La isla encadenada*).

● В поисках потерянного времени *Марселя Пруста* переводится на испанский язык. Первые два тома уже вышли в Мадриде у издателя *Calpe* в переводе *Педро Салинас* (*Pedro Salinas*).

● Одна из книг талантливого испанского романиста *Рамон Перес де Айала* «Аполлоний и Беллармин» (*Ramon Perez de Ayala. Apollonio y Bellarmin*) вышла в парижском издательстве *Plon* в переводе *Ж. и М. Карайон*.

То же издательство не так давно выпустило переводы двух других испанских писателей: работу блестящего эссеиста *Мигель де Унамуну* «Душа Испании» (*Miguel de Unamuno. L'essence de l'Espagne — 5 этюдов*) и роман художника *Сантьяго Русиньоля* «Каталанец из Ламанчи» (*Santiago Rusiñol. Le Catalan de la Manche*).

ЧИЛИ

● Изд. *Instituto de las Españas* в Нью-Йорке выпустило сборник стихотворений поэтессы *Габриэла Мистраль* — «Отчаяние». (*Gabriela Mistral. Desolación*). Под псевдонимом *Габриэла Мистраль* скрывается известная общественная деятельница республики Чили *Lucila Godoy* (Люсила Годой), принимающая деятельное участие в работе по народному просвещению. В ее стихах слышатся не только страдания влюбленной, но и молитвы матери.

КУБА

● В Мадриде вышел роман *Альберто Инсуа* «Женщина, которой нужна любовь». (*Alberto Insua. La mujer que necesita amor*). Автор — известный романист, живет на острове Куба. Его роман «Вкус опасности» переведен на французский язык. И в новом романе, как и в предшествовавшем, автор избирает в качестве героини демоническую женщину.

АРГЕНТИНА

● Изд. *Bayardo* в Буэнос-Айресе выпустило роман известного аргентинского романиста *Гуго Вост* — «Голубой галстук». (*Hugo Wost. La corbata celeste*). Французская критика сравнивает талант автора с дарованием *Пьера Бенуа*. Действие романа разыгрывается в эпоху тирании генерала *Росас*. Героиня его — роковая женщина, которую одновременно любят отец и сын. Роман заканчивается благополучно двумя браками.

ТЕАТР

РАССЛОЕНИЕ ФРАНЦУЗСКОГО ТЕАТРА

Приезжающие из Парижа единодушно подтверждают непрерывающиеся поступать к нам сведения о том, что в области французского театра «все обстоит совершенно благополучно»: академики делают свое дело, никаких «новаций» не наблюдается, исканий и подавно. А между тем слишком трудно предположить, чтобы страна, давшая за эти годы так много нового в области живописи, музыки и литературы, попрежнему стояла на точке замерзания в вопросах театра. Так ли это?

Первое впечатление как будто бы подтверждает такой взгляд. На место выбывшего Лоти академия канонизирует — не кого иного, как Жоржа де Порто-Риш, прославившегося весьма посредственной пьесой «L'Amoureuse», имевшей успех лишь благодаря участию в ней таких талантливых исполнителей, как Рэжан, Кальмерт и Гитри. По собственному признанию Порто-Риша, все им с тех пор написанное является лишь перепевом «L'Amoureuse», что, впрочем, отнюдь не помешало французским академикам, во главе с Марселем Прево, сопоставить его с Мюссе...

Но пусть Gustave Frejaville, присяжный критик «Comoedia», с непоколебимой уверенностью заявляет, что «как бы там ни было, а театр все-таки составляет лишь часть литературы», пусть в «Comédie Française» попрежнему ставятся пьесы Флерса и Кайавэ и пусть, по словам Edmond Sée, будущее принадлежит «психологической комедии», каковую A. Rivoir считает специфически-французским жанром, — в маленьких ateliers, в двух-трех молодых театриках d'avant-garde «молодые» уже начали борьбу за новый, внелитературный, «театральный» театр.

И если «бульварные театры», в погоне за сбором, попрежнему продолжают играть душераздирающие драмы или забавные комедии à pleur de coeur, пересыпая их время от времени пьесами Батайля или Порто-Риша, то подлинная театральная революция начинается в маленьких театриках молодыми драматургами, к голосу которых все больше и больше начинают прислушиваться.

Таких театриков немного: это, прежде всего, «L'Oeuvre» Питоева, затем «Химера» Бати (Baty), «L'Atelier» и «La Grimaire»; и если достижения их и не приняты еще вполне публикой и критикой, то все же они, по видимому, делают de la très bonne besogne. Путь этих театров определяется отказом от литературности и «литературщины», с одной стороны, и увлечением цирком, music-hall'ом и варьете — с другой. Эти, так называемые авангардные театры отличаются, по мнению André Rivoir'a, излишней экстравагантностью, порою даже эксцентричностью, но все же они не могут отказать этим «молодым» в смелости и стремлении к оригинальности. И даже Кистемэкер (Henry Kistemæckers), приветствуя народившуюся уже после войны театральную авангардную молодежь, констатирует, что время «хорошо сделанных пьес» прошло, что публика ждет на психологических драмах и что в театре главное не болтовня (les bavardages pour personnes pâles), а движение.

Очень симптоматично также повальное увлечение парижан music-hall'ами и цирком. Ливертиментные номера всех этих заведений весьма разнообразны и блестяще выполнены технически: здесь и фокусники, и prestidigitators, и египетские маги, и американские эксцентрики. Достаточно сказать, что в Париже даже выходит специальный ежемесячный журнал под названием «Le prestidigitateur», посвященный вопросам сложной техники этого ремесла, а весьма консервативный театальный журнал «Comoedia» каждый четверг отводит этим специальным жанрам отдельную страницу...

Впрочем, увлечение мюзик-холлом — только внешнее. У деятелей театра «L'Atelier» это увлечение выразилось в том, что свои небольшие самодельные комедийки (по несколько в вечер) они пересыпают отдельными цирковыми номерами. Некоторый интерес в таких постановках представляют декорации, в частности декорации Valmier к пьесе «Cyril ou l'amour à dix-huit ans». На сцене шестистажный кукольный, вернее игрушечный дом, воротца точно для крокета (подворотня) и кусок стены с буквами «ierge», что должно означать часть надписи «concierge». Фантастическое дерево в кадке, похожее на все, что угодно, только не на дерево. Костюмы «стилизованы» в духе всей монтюровки, а нарочитая неестественность исполнения (писклявые голоса и т. п.) должна еще усугублять странность зрелища.

Неопытность молодых деятелей театра дает зрелым полную возможность блеснуть своим остроумием, но все же игнорировать новое театральное течение (впрочем, только еще едва начинающееся) уже не представляется возможным¹⁾. Всем ясно, что французский театр дал первую трещину и пополам влево, пополам, ибо к быстрой эволюции он неспособен.

Уже не раз упомянутый нами журнал «Comoedia» предпринял в самые последние дни интересную анкету «о настоящем и ближайшем будущем театра во Франции». Вот несколько мнений и ответов наиболее интересных театральных работников Парижа.

Сан-Жорж де Буальба, отдав должное Матерлинку и Франсуа де Кюрье, а также Кромелинку и Ленорману, объявил себя всецело на стороне «молодых» и отозвался об этом движении, как о «великолепном».

Шарль Мара упрекает современный французский театр в том, что он стал неинтересным, и рекомендует следовать завету Буало, по словам которого:

«Le secret est d'abord de plaire et de toucher;
Inventez des ressorts qui puissent m'attacher».

По мнению одного из наиболее интересных новых драматургов — Н.-Р. Lepotmand'a, разбивающего свои произведения на бесчисленные сценки и картины, «звезда новой драматургии» занимается над целым миром, от Америки до далекой Индии.

Пожалуй, самым интересным из ответов анкеты является мнение Рене Фошуд, драматурга и актера одновременно, который считает, что постоянные театры, не субсидируемые государством или городом, должны в ближайшем же будущем исчезнуть и уступить место передвижным, странствующим группам «бродячих комедиантов», возглавляемых каким-нибудь крупным актером, который, по примеру Мольера, будет вместе с тем и главным драматургом своего театра...

Но, какова бы ни была реальная ценность всех этих мечтаний, уже одно их существование доказывает, что театральная мысль во Франции не дремлет; и если еще вчера «крайним левым» в Париже был Копо со своей «Старой голубатней», то сегодня французский театр уже взобрался на веселый «Perchoir», с его «dancing» и организовавшись в маленьких студиях, готов дать отпор «академикам».

Г. Крыжицкий.

СОВРЕМЕННАЯ ИТАЛЬЯНСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ

В одном из последних номеров еженедельника «Les Nouvelles Littéraires» итальянский театальный критик А. Тильгер дает резюме своей книги «Этюды о современном театре», вышедшей недавно 2-м изданием (Рим, 1923). Основные наблюдения его сводятся к следующему.

Война ослабила французское влияние на итальянскую драму, и в то же время вызванное ею потрясение породило в психике тревожное и напряженное состояние, которое не могло уже удовлетворяться ни условным пафосом d'Анпунцио, ни эпигонской сентиментально-психологической комедией. На смену им явилась гротескная драма, первым образцом которой послужила пьеса Л. Кьярелли «Маска и лицо» (1916). За ним последовал ряд драматургов, как Л. Антонелли, Э. Каваколи, С. Бенедетти, М. Бонтемелли и др.

«Гротескная» драма порывает со старой техникой, охотно вводит фантастические и аллегорические персонажи, спекулирует на обостренном чувстве иллюзорности жизни. Но «гротескная» драма быстро завершила круг своего развития. Главная заслуга ее — чисто историческая: она ниспровергла буржуазную драму; но нового чувства жизни она создать не сумела.

Такое чувство появилось у наследника ее — бурного и напряженного поэта, сицилийца Рокко ди Сан Секондо. В пьесах его «Спящая красавица», «Ладзарипа среди ножей» и в особенности в шедевре его «Марионеточные страдания» ярко выступает восприятие жизни как жуткой миражной игры света и теней. Но еще дальше по этому пути пошел Луиджи Пиранделло, властелин современной итальянской сцены (см. заметку о нем в «Совр. Западе», № 2, стр. 240, № 3, «Литература Италии»).

¹⁾ Вот несколько имен молодых драматургов, выдвинувшихся за последние годы: Denis-Amiel, Paul Raynal, J. J. Bernard, Boussac de Saint-Mare, R. A. Birot, Pellerin, Gabnèl Marceb, Mazaud, Jean Sarment, Orna, Blanchard и др.

Основная тема его — дуализм между силой жизни и формой, в которую она выливается. Драма, по его мнению, начинается в тот момент, когда личность, жившая раньше бессознательно, приходит к мысли о форме своей жизни. Выходя из конфликта с формой личности либо побеждена старой формой и возвращается к ней, либо преодолевает ее, но тогда немедленно же отливается в новую форму, которая оказывается еще злейшей порабощительницей. Отсюда — обилие рефлексии в драмах Пиранделло, который воспринимает личность не как одно целое, а как конгломерат хаотически противоборствующих тенденций, как нечто текучее и неустойчивое. Неиссякаемый источник трагизма — это антитеза между тем, что человек «есть» и чем он «кажется» другим или себе; — особенно когда антитеза эта доходит до его сознания. Потому в драмах Пиранделло «внутреннее» действие преобладает над действием внешним, интригой. В общем, на место образов гротескной драмы — «маски» и «лица» — Пиранделло подставил понятия «формы» и «подлинности».

Современное состояние итальянской драматургии нельзя назвать блестящим. «Старик», как Прага, Бракко, Сем-Бенелли, пишут мало, и публика начинает забывать их. Счеты с буржуазной драмой можно считать поконченными. Гротескная драма также замерла. Росссо ди Сан Секондо остановился в своем развитии. Есть несколько талантливых авторов, стоящих особняком или обличающих некоторое влияние со стороны Пиранделло. Так, недавно имела большой успех трагедия Э. Л. Морселли «Главк», воскресившая старый миф в новом освещении, и трагедия Ф. В. Рамми «Иуда». Но над этими разрозненными явлениями высится фигура Пиранделло, безраздельно господствующего на итальянской сцене наших дней.

Минувшей зимой парижские журналы оживленно обсуждали постановку двух новых пьес: «Нелепые любовники» Ж. Натансона, шедшую в театре «Femina» (Jacques Natanson. Les amants saugrenus) и «Фирма прежде всего» Пьера Ампа, изданную в «Maison de l'Oeuvre» (Pierre Hamp. La maison avant tout).

Жаку Натансону всего 22 года. Уже первая пьеса автора: «Поддельный ребенок» (Enfant truqué) обратила на себя внимание критики зрелостью и виртуозностью выполнения. «Нелепые любовники» свидетельствует о далеко незаурядном драматическом даровании. Замысел, форма диалога, своеобразно подчиненный целям театральной динамики язык — удачно поддерживают друг друга, создавая желательное автору впечатление стремительности и законической энергии. Действие смело и мастерски обобщено; участники пьесы обозначены схематично: Он, Она, Любовница, Мой Милый, Другой. Содержание — представленный проницательно и с не лишенным жестокости цинизмом, сложный конфликт двух любящих душ.

Как романист, П. Амп давно уже пользуется заслуженной известностью; как драматург, он выступает впервые. Отличительной особенностью Ампа является своеобразная идеология труда. Для него труд не внешний факт, а стихия душевной жизни. Труд перерождает внутренний строй человека, создает новую этическую ценность: честь дела и долга. В пьесе Ампа «Фирма прежде всего» обязательность и непреложность этого принципа использованы в качестве основного двигателя действия. Его новая

«честь» служит тем же целям, что и рыцарская честь XVII в. в трагедиях Корнеля. Носителями конфликта являются мать и сын. Г-жа Энар, собственница большой текстильной фирмы, жертвует ради интересов, чести и дела всей своей личной жизнью. Ее сын Поль устранил от управления; но то же самое чувство чести вместе с пламенным желанием стать самому во главе предприятия толкает Пюля на преступление: он убивает главного доверенного матери. После убийства г-жа Энар внезапно меняется. Вместо того, чтобы бороться с сыном за обладание властью, она поддается материнскому чувству страха за убийцу. Тем самым Поль оказывается выше г-жи Энар и побеждает ее единством и цельностью своего поведения. Г-жа Энар теряет свой прежний престиж, сотрудники ее покидают. Добровольно она уступает власть сыну. — Уже из пересказа можно видеть, что движения в пьесе мало. Кроме того, недостаточное владение техникой сцены вызывает длинноты и неясности ситуаций.

Б. К.

В «Театре Старой Голубятни» поставлена пьеса вдохновителя, директора, режиссера и лучшего актера этого театра: Жака Копо. Она называется «Отчий дом». Это первая пьеса Копо, драма, построенная на резком столкновении трех поколений одной семьи, на простой в своем существе и драматически очень действенной коллизии. Сам Копо играет одну из главных ролей, и пьеса имеет большой успех. Она напечатана в серии Répertoire du Vieux-Colombier. (J. Coireau. La Maison Natale. Paris. Nouvelle Revue Française).

Жюль Ромэн написал новую пьесу, которая идет в «Комедии Елисейских Полей» — «Кнок или Торжество Медицины». Больные в этой пьесе высмеиваются не менее, чем врачи, и ее тема не совсем моллеровская; болезнь, по мнению автора, это — произвольный гипноз, благодаря которому мы не только верим в болезни, находимую в нас медику, но и самым настоящим образом заболеваем ею. Пьеса не «легкая комедия», в ней сочетаются элементы гротеска и фарса с неожиданной, но большой серьезностью. Ее французское название: «Knock ou le Triomphe de la Médecine».

Французская критика отнеслась крайне недоброжелательно к постановке «Федры» Габриэля д'Аннуцио во Французской опере. Признавая лирические достоинства «Федры», критика отмечает в ней нагроможденность мифологических и метафизических образов, многословие и дурной вкус, сказывающийся в «педаггической», если так можно выразиться, чувственности». Публика встретила «Федру» довольно холодно.

Густав Пижо (Gustave Piguet) основал в Париже «лирический экспериментальный театр», имеющий своей целью представить парижской публике лирические драмы, музыкальные комедии и хореографические композиции молодых французских авторов в возможно лучших постановках.

Вышла книга Гордона Крэга «Сцена» («Scene») с предисловием и вступительным стихотворением Джона Мэйзфилда. В книге Гордон Крэг выражает сожаление по поводу господствующей в настоящее время, как он выражается, «комфортабельной драмы» и говорит о новых путях для современного театра, о создании репертуара типа греческих классических трагедий, театра средних веков или «комедии дель арте». По мнению Крэга, театральные представления должны говорить более глазу, чем уху. Отсюда — тенденция к упрощению сцены. Наиболее приемлемым, по мнению автора, является театр под открытым небом. Нужны драматургия, а не драматические писатели, слишком любезные по отношению к современной толпе.

Только что вышедшая книга известного английского театрального критика Вильяма Арчера «Старая и новая драма» полна парадоксальных взглядов и новаторских крайностей, которые притупляются с эрудицией и остроумием автора. Арчер подвергает беспощадной критике древнейшие драматические стили: греческую трагедию и елизаветинскую драму. Они для него слишком лиричны и должны уступить место совершенно новому театральному искусству, где момент подражания будет иметь безусловный приоритет. Вся эволюция современной драмы рассматривается, как борьба двух начал: подражания и страсти; первое лежит в основе реалистической, второе — романтической драмы. В греческом театре «подражание» было заглушено страстью, в Шекспире обнаружилась не европейская цивилизованность, но как раз европейское варварство.

Издательство Е. Вепп выпустило «Задания современного театра» (Modern Theatre Design).

Книга основана на работах, показанных недавно на Лондонской Международной Театральной выставке. Наиболее выдающиеся модели и декорации, демонстрировавшиеся на выставке, воспроизведены в этой книге. Введение, написанное Чарльзом Рикетс, рассматривает театральные работы Гордона Крэга, Нормана Уилькинсона, Бакета, Бенуа, Ловат Фразера и др.

Пирс. «М-м Вестрис и ее Время» (Peirce, Madame Vestris and her Time).

М-м Вестрис начала свою сценическую карьеру дебютом в «Королевском Театре» Хоммерсмиса (Hammersmith) и последний раз выступала в «Лицеуме» 1854 г. За весь этот долгий период времени ее личная жизнь и карьера артистки были тесно связаны с судьбами английской сцены. Ввиду этого книга Пирса содержит много интересного материала по истории английского театра в первую половину XIX века.

Датский композитор Эйнар Нильсон (Einar Nilsson) написал очень интересный балет «Зеленая Флейта» по музыкальным данным Моцарта. Либретто балета составлено Оскаром Би (Bie).

ЖИВОПИСЬ, АРХИТЕКТУРА, СКУЛЬПТУРА.

Совершенно исключительное явление в художественной жизни Запада представляет собою создание Музея-Школы доктора Barnes, так наз. «Barnes-Foundation», в Меупон, близ Филадельфии. Альберт Барнес не только собиратель, но и убежденный проповедник искусства. Д-р Барнес твердо уверен, что искусство — одно из самых действительных средств для духовного воспитания людей, не только эстетического, но и этического. Этой цели воспитания человеческой души путем искусства и служит «Barnes-Foundation». Барнес начал собирать картины на рубеже XX столетия, и за истекшую четверть века в руках его сосредоточилось весьма крупное собрание, притом составленное не с педантичностью коллекционера-маньяка, а с тонкой разборчивостью ценителя живописи. В Музее сосредоточены преимущественно французские, в количестве, способном вызвать зависть даже со стороны Москвы с ее Шуйкинским и Морозовским собраниями. Богаче всего представлен Renoir; его полотен в Музее — до 100. Не менее внушительно представлен Сезанн (50 полотен). Затем следуют картины Daumier: Manet, Sisley, Puvion de Chavannes, van Gogh, Gauguin, Matisse, Picasso, Dérain, Laurencin и целого ряда других мастеров. Около сотни картин принадлежит художникам-американцам; среди них — Glackens, Prendergast, Demuth, Maurer, Kuenne, Lawson, Hartley. В общем галерея охватывает период от 1870 г. до наших дней и насчитывает 700 полотен. На ком же проверяет и оправдывает свои педагогические домыслы Д-р Барнес. Кто является потребителем этого художественного богатства? Оказывается, что Д-р Барнес произвел свой высоко интересный и достойный эксперимент над рабочими его собственной фабрики химических продуктов. Дело было начато скромно в 1901 году; пошло успешно и стало твердо на ноги в 1908 году и с тех пор непрерывно развивается.

Музей имеет совершенно специфическую администрацию: пять белых женщин, трое чернокожих мужчин и сам Барнес. Из всех он один имеет университетское образование; двое из негров едва грамотны. Все вместе они составляют дирекцию Музея. При Музее существуют постоянные курсы по искусству, при чем беседы имеют преимущественно целью приблизить слушателя к пониманию и восприятию картины или скульптуры, как таковой. Обилие исторических и технических сведений по искусству всецело заменено там воспитанием художнического восприятия без какого-либо насилия со стороны руководителя. Таким образом, максимум работы падает на самостоятельность воспринимающего. Приблизительно такой метод хорошо известен москвичам по опытам проф. А. В. Бакушинского. Главным руководителем художественной школы является профессор John Dewey, автор книг «Studies in logical theory» и «Beliefs and realities». В течение уже многих лет существования Музея-Школы, благотворные результаты системы Д-р Барнеса проявились с очевидностью. Рабочие фабрики после своего 8-ми часового рабочего дня уделяют большую часть своего досуга общению с произведениями искусства. Надо, конечно, сказать, что успеху дела способствовали чисто «американские» возможности щедрого жертвователя: им предоставлен Музей-Школе капитал в 6 миллионов долларов, а на собрание коллекции и сопряженные с этим расходы Д-р Barnes изложил около 100 миллионов франков.

В настоящее время в парке, где расположена Barnes-Foundation, французским архитектором Cret воздвигается специальное здание галерей, — одноэтажное, с большими окнами в неопределенном стиле классического жанра, со всеми возможными усовершенствованиями освещения. Камень для постройки здания был доставлен из Франции.

С. Ш.

● Французское искусство за двадцать лет. (Архитектура, обработка металла, мебель, живопись, художники книги, театральная декорация). L'Art français depuis vingt ans (L'Architecture, par Henri-Marcel Magne; Le Travail du métal, par Henri Clouzot; Le Mobilier, par Emile Sedeyn; La Peinture, par Tristan Klingsor; Les Décorateurs du livre, par Charles Saunier; La Décoration théâtrale, par Léon Mousinac). Paris, F. Rieder & Co. 6 vol.

Серия книг под общим названием «Французское искусство за двадцать лет», шесть книг которой уже вышли, имеет своей задачей не только подвести итоги тому, что сделано во французском искусстве начиная с 1900 года, но и проследить пути эволюции различных отраслей современного французского искусства в наиболее характерных его проявлениях. Каждая книга состоит из 130 страниц текста и 24 иллюстраций.

● Тем же издательством предпринята серия монографий о мастерах современного французского искусства, начиная с Энгера и до наших дней. Два вышедших выпуска этой серии посвящены: один Гогену, другой Ренуару (Maître de l'art moderne, Renoir, par François Fosca; — Gauguin, par Robert Rey. Paris, Rieder & Cie). Каждый выпуск кроме статьи содержит 40 репродукций, исполненных гелиотипом.

● Андрэ Фонтен. «Константин Менье» (André Fontaine. Constantin Menier. Alcan).

Книга позволяет шаг за шагом проследить творческую судьбу знаменитого бельгийского художника, который только к 34-м годам убедился в своем подлинном призвании быть скульптором. Автор, не в пример другим биографам, показывает художника в полном объеме его художественных интересов.

● Андрэ Меллерю. «Одилон Редон» (André Mellerio. Odilon Redon).

Роскошно изданная монография, дающая ясное представление о жизни и творчестве этого столь влиявшего в свое время художника и рисовальщика, занимающего, по выражению автора, «особое место» в современном искусстве. Среди иллюстраций есть несколько снимков с неизвестных до сего времени произведений Одилон Редона.

● Шарль Шассэ. «Гоген и Понт-Авенская группа». Неизданные материалы (Charles Chassé. Gauguin et le group de Pont-Aven. Document inédit. Paris E. Floury).

Автору удалось собрать много новых деталей столь многозначительной истории жизни Гогена и его сотоварищей по Понт-Авену. Книга читается как увлекательный роман.

● Гильом Жанно. «У изголовья современного искусства» (Guillaume Janneau. Au chevet de l'Art Moderne. Coll. Art. et Esthétique. Libr. F. Alcan).

Автор смотрит на современное искусство как на больного в критическом периоде болезни, но сам он не собирается подавать советов или предлагать лекарств, он старается только объективно описать самую болезнь, для чего неоднократно проводит сравнения между современным состоянием искусства и аналогичными моментами в прошлом искусства. В книге много остроумных наблюдений, порой заметно влияние Тарновского метода.

● Луи Рео сделал ценный вклад в бедную литературу о французском скульп-

туре Фальконете своей двухтомной монографией о нем (Louis Réau. Etienne - Maurice Falconet (1716 — 1791) Paris. Demotte). Им использованы бывшие неизвестными до сих пор документы Национального архива, Петербургской Академии Художеств, Московского архива иностранных дел и архива Музея в Нанси, в котором хранятся с 1865 года все семейные документы Фальконета, что дало автору возможность написать исчерпывающую биографию знаменитого скульптора, автора памятника Петру Великому. В книге приводится много отзывов современников о Фальконете.

● Огюст Марзилье. «Св. Георгий». (Auguste Marguillier. Saint Georges. Paris 1923).

Небольшая монография о св. Георгии, чей образ вдохновил столько художников прошлого, включает как легенду о нем, так и иконографию этого мифического победителя дракона. Наиболее значительные изображения его не только упоминаются, но и репродуцированы в книге. Настоящая монография является второй в задуманной автором серии; первая была посвящена св. Николаю.

● Г. Папильон и Морис Саврж. «Музей керамики Севра». (G. Papillon et Maurice Savreux. Musée céramique de Sévres).

Новое переработанное издание этого руководства для интересующихся северским фарфором снабжено подробным каталогом марок и историей знаменитых северских фабрик. Книга иллюстрирована 24-мя снимками.

● Ф. Курби. «Греческие вазы с рельефами» (F. Courby. Les Vases grecs à reliefs. Bibl. des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome. Paris. Ed. de Boccard).

Труд Ф. Курби, охватывающий историю греческой вазы начиная от эллинистической поры и до эпохи Августа, является новым и ценным вкладом в литературу по греческой керамике.

● После «Живого искусства» (L'art vivant, 1920) Андрэ Сальмон издал новую книгу о живописи, вернее о художниках: «Разговоры в мастерских» (A. Salmon. Propos d'atelier. P. — Crès). В ней он скорее друг художников — проникательный, любящий и беспристрастный, чем обличенный в сюртук официальное лицо, именующееся художественным критиком.

● Арнольд Гофен. «Пыль дорог, на путях Италии и Фландрии».

(Arnold Goffin. Poussières de chemin; sur les routes d'Italie et de Flandre. Bruxelles).

Живо написанные впечатления чуждого к искусству путешественника, дающие порой тонкие характеристики маленьких городов и больших людей эпохи Возрождения.

● *Марсель Тирель*. «Родэн у себя дома» (Marcel Tirel. Rodin intime).

В этой книге, написанной женщиной, читатель может найти много любопытных подробностей из жизни великого скульптора. К сожалению, общий тон ее довольно неприятный и порою похож на вульгарную сплетню.

● В связи с исполнившимся двухсотлетием со дня смерти Ватто, «Общество изучения французской гравюры» выпустило в свет капитальный, богато иллюстрированный труд Ф. Дасье и А. Вюарфлара — «Жан де Жюльенни и гравюры с Ватто в XVIII веке». В центре исследования поставлена обширная коллекция гравюр и эстампов произведений Ватто, собранных другом его Ж. де Жюльенном, посвятившим этому делу 15 лет своей жизни.

● *В. Дзонна*. «Археология, ее область, ее цели». (W. Déonna. L'archéologie, son domaine, son but).

Отметив увеличивающуюся с каждым годом субъективность и, если можно так выразиться, «искусственность» искусства, профессор Женевского университета, В. Дзонна, подходит к рассмотрению того, что составляет тему его исследования, — к археологии, которая, по его мнению, ближе к искусству, чем к науке. Археология, говорит он, не «мертвая наука» и не «наука о мертвом», а живое проникновение в прошлое и установление живых связей с ним; она, как и всякое искусство, расширяет и синтезирует жизнь.

● В Канне в 56-летнем возрасте скончался член Французской академии скульптор *Верлэ*. Из его скульптур известны «Блудная дочь» — в Люксембургском музее; в салоне прошлого года была выставлена его работа «Башия в Оверни», предназначенная для Пантеона. В сотрудничестве с Дегла им изготовлена статуя Мопассана в парке Монсо. Его же статуя «Орфей» помещена на площади Малзерб.

● *Сэр Христофор Рэн*. «Сельская жизнь». (Sir Christopher Wren. Lawrence Weaver).

Книга посвящена жизнеописанию величайшего английского архитектора Христофора Рэна, гению которого при-

надлежат прекраснейшие произведения лондонской архитектуры. Книга приурочена к праздновавшемуся в феврале этого года двухсотлетию смерти великого мастера.

● *Кситиндра Нат Мацумдар*. «Современные художники Индии». Том I. Изд. Н. Mukhurgi and Co. в Калькутте.

Кситиндра Мацумдар — один из наиболее выдающихся художников Индии, стоящий в оппозиции к тому направлению индийских художников, которое стремится к подражанию европейским образцам. Посвященная ему монография написана О. С. Gangoly, редактором индийского художественного журнала «Rupam».

● *Майер-Райфсталь*. «Коллекция магометанской керамики Парич Уотсона». Нью-Йорк. (R. Meyer-Riefstahl. The Parish Watson Collection of Mahomedan potteries. New - York. E. Wege).

Коллекция является одной из самых значительных и ценных не только в Америке, но и в Европе. Отдельные ее номера — лучшее, что дал восток в этой области, — вот почему надо всячески приветствовать появление каталога этого собрания, который дает ценный материал интересующимся мусульманской керамикой. Пятьдесят первоклассных экземпляров, составляющих эту коллекцию, все воспроизведены в каталоге, частью цветными репродукциями. Каждый снимок сопровождается пояснениями, сравнениями с аналогичными образцами, находящимися в музеях и частных собраниях, историей предмета и изображения. Вступительная статья к каталогу несколько выходит за рамки коллекции Парич-Уотсона и представляет самостоятельный интерес. Автор особенно подробно останавливается на классической эпохе и XIII в. истории мусульманской керамики.

● *Выставка в Питсбурге*. Двадцать девятая международная выставка живописи откроется 24 апреля 1924 года в Институте Карнеги (Carnegie) в Питсбурге (Pittsburgh. Coed. Шт.) Европейские художники будут представлены, примерно, половиной всех экспонатов. Кроме приглашенных, на выставке могут принять участие и все другие художники, представившие свои картины на просмотр жюри, которое будет состоять из Бенара, Буте де Монвеля Мориса Дени, Жоржа Девальера, Эрне, ста Лорана, Рене Менара и Денуае де Сегонзака (Besnard, Boutet de Monvel, Maurice Denis, Georges Desvallieres,

Ernest Laurent, René Menard, Denoyer de Segonzac).

Художественные выставки в Мадриде.

Конец весны всегда отмечен наибольшим напряжением художественной жизни Мадрида; это сезон выставок. Больше в силу традиций, чем удобства, он совпадает с началом самого жаркого времени, когда общественная жизнь города замирает на лето.

В этом году, среди больших выставок, наибольший успех имела открывшаяся позднее других выставка испанских золотых и серебряных изделий, устроенная Обществом друзей искусства (Sociedad de Amigos del Arte), чьи ежегодные выступления по праву считаются наиболее интересными проявлениями художественной жизни Мадрида. На этот раз оно показало несколько сот золотых и серебряных изделий, относящихся ко времени первого периода цивилизации на полуострове и до середины прошлого века, т.е. до начала фабричного их изготовления. Диадемы, неолитические бляхи, тяжелые украшения средневековья, несравнимая роскошь Возрождения, веселая изысканность XVIII в. и наконец орнаменты романтической эпохи XIX века представлены лучшими образцами. В одной из зал, превращенной в столовую, собраны были уникальные предметы столового серебра; две маленькие залы, превращенные в спальную и туалетную, прекрасно представляли придворную жизнь кардинала Бурбон.

Из других выставок стоит отметить *Салон Юмористов*, давший много интересных и остроумных рисунков,

правда сильно разбавленных посредственными, почти любительскими произведениями.

Устроенная в результате конкурса выставка плакатов показала, что это искусство в Испании продолжает с успехом развиваться. К уже достаточно известным именам художников испанского плаката, как Bartalozzi, Penagos и Rubas (Бартолоцци, Пеносос и Рубас), можно прибавить теперь новые имена: Алонсо и Хубера (Alonso и Jubera).

С отдельными выставками выступали: Рамон Пикот (Ramon Pichot), яркий колорист, поэт Средиземного моря; Кинкела Мартин, Фернандо де Амарика и Густаво де Маесту (Quinquela Martin, Fernando de América и Gustavo de Maeztu).

● Скоро будет закончен обширный первый том (книга выходит выпусками с 1913 года) новой истории итальянского искусства. Она принадлежит известному историку ломбардской живописи *Пьетро Тоска* (Pietro Toesca) и называется «История классического итальянского искусства» (Storia dell'arte classica italiana. Torino).

● Прошлогодня флорентийская выставка итальянских мастеров XVII, XVIII веков вызвала целый ряд книг, посвященных художникам этой эпохи. К ним относятся и две ценные монографии, которые *Альдо Рава* (Aldo Ravà) посвящает Пиацетте и Пьетро Лонги. Особенно надо приветствовать книгу о Пиацетте, прекрасном мастере, еще по заслугам не оцененном. Обе работы изданы известной фирмой братьев Alinari во Флоренции.

МУЗЫКА

«J A Z Z»

В одном из последних номеров американского журнала «Dial» помещена любопытная статья *Джильберто Сельдеса*, посвященная новой американской музыки «jazz» (джез), о которой так много говорят и пишут как в Америке, так и в западной Европе. Автор этой статьи, несмотря на сильную оппозицию и протесты правого крыла музыкальной критики, несмотря на широко распространенное предубеждение его соотечественников против музыки «jazz», останавливает свое внимание на этой форме музыкального искусства, исследуя его теорию, технические средства и последние достижения композиторов, пишущих в духе «jazz». В кратких чертах, его статья содержит в себе следующие идеи:

«Jazz» — это род музыки, выросшей из слияния двух элементов: американских песен и музыки и песен чернокожих певцов; его основная музыкальная сущность заключается в своеобразных и непонятных европейцам музыкальных ритмах, которые создаются полным пренебрежением старого правила классической музыки, требовавшего, чтобы музыкальное ударение падало всегда на первую ноту такта; частое употребление синкоп

а также бесвязное чередование и быстрая смена темпов и гармоний—делают эту музыку «странной» для европейского слушателя. В настоящее время музыка «jazz» принимает размеры серьезного течения: по поводу нее ведутся дебаты, для ее пропаганды создаются отдельные группы теоретиков, лидеры которых составляют оркестры, исполняющие исключительно произведения этой музыки. «Оркестр-джез» (jazz-band) вводит большое количество разнообразных ударных и духовых (медных и деревянных) инструментов, различным образом комбинируя их партии. Первая скрипка, как и вообще струнные инструменты, не имеют того преобладающего значения, какое они получили в европейских симфонических оркестрах. «Jazz», таким образом, становится новым методом оркестровки, и задачу оркестра этот метод полагает в воспроизведении новых музыкальных эффектов.

Среди наиболее талантливых представителей музыки «jazz» Джилберт Сельдес отмечает талант композитора *Антон Дворак*, написавшего «Симфонию Нового Света», которая по своей музыкальной колоритности и серьезным достижениям представляет собою, по мнению автора статьи, один из шедевров этого нового искусства.

В музыке «jazz» американская и европейская критика видит воплощение характерных черт американского темперамента и быта. Ее называют выражением сущности современной Америки. И возражая правому крылу американской критики, Дж. Сельдес говорит: «Пока мы не создали ничего лучшего, мы не должны отвергать эту музыку, так как этим мы совершили бы святотатство над всем, что составляет всю жизненность, радость и ритмическую силу уклада нашей жизни».

● *Пауль Беккер*. «Звук и Эрос» (Paul Bekker. Klang und Eros). Второй том полного собрания сочинений. Берлин. 1923.

Павел Беккер — самый выдающийся музыкальный критик современной Германии. Его деятельность обнимает различные отрасли музыкальных знаний. Широкую известность приобрело его обширное исследование о Бетховене, работы по истории симфонии, обстоятельная монография о Малере. Но значение Беккера не в его ученых исторических исследованиях. Это критик редкой ясности и пронизательности взгляда, большой логической последовательности. В его статьях затрагивается ряд основных проблем современной музыкальной культуры; самый элемент повседневной «критики», оценка того, что «плохо» и что «хорошо», в них играет второстепенную роль. Этот сборник — своего рода история музыкальной Германии за последние десять лет (в отдельных случаях статьи Беккера захватывают и более ранние явления), история борьбы за новое искусство, за новое звукоощущение.

Немецкая публика и театральная сцена, люди, идеи, произведения проходят в отдельных характеристиках в этой книге. Произведения оцениваются с точки зрения их художественного «эроса» (т.е. силы и характера напряжения чувств, отражающих творческую силу музыканта). Творчески ценным для Беккера является «каждый человек, способный осознать и оформить свою картину мира».

Интересно, что главную роль в развитии современного германского звукоощущения Беккер приписывает столь непопулярному у нас Г. Малеру. Малера

он считает глубочайшим выразителем лучших черт германского духа, а его гуманизм, «развивающийся под знаком высокой интеллектуальной культуры», — завершителем немецкого симфонического стиля, на котором зиждется и современная музыкальная драма. Много места в книге уделяется сильнейшему представителю музыкальной драмы Францу Шреккеру. Шреккер и Мусоргский — явления, глубже всего затронувшие музыкальное мнение современной Германии: Шенберг, Дебюсси гораздо меньше выдвигаются в перспективах книги Беккера.

«Любовью и Эросом» еще не закончена серия томов его музыкально-критических сочинений, которые для историка несомненно будут иметь значение одного из важнейших литературных документов наших дней.

Е. Браудо.

● Редакция французского журнала «Менестрель» (Menestrel) поднесла прусской государственной музыкальной библиотеке в дар ряд очень ценных рукописей французских композиторов XVIII и XVIII веков, в виду невозможности для германских научных учреждений приобретать при современном состоянии немецкой валюты новые материалы. Германская музыкальная пресса, констатируя с удовлетворением этот факт, видит в нем знаменательный шаг в деле восстановления музыкального братства народов.

● Один из наиболее ярких представителей новейшей французской музыки *Дариус Мильо* (Darius Milhaud) недавно закончил оркестровую сюиту «Протей», первая часть которой полито-

нальная fuga (т.е. написанная одновременно в нескольких тональностях) имела большой успех на французском музыкальном празднике в Амстердаме. Мильо работает в настоящее время над балетной партитурой.

● Вышла книга *Андре Сюареса* о Дебюсси (A. Suarès. Debussy P.-Emile-Paul). Как всегда у Сюареса, книга написана блестяще, даже чересчур блестяще, и посвящена больше самому Сюаресу, чем Дебюсси.

● В Германской печати появились сведения о последнем сценическом произведении *Рихарда Штрауса*; это — трехактная комическая опера «Интермедия»; либретто к этой опере написано Германом Баром.

● В Мюнхене имел большой успех молодой американский артист *Джорж Антел* (Georges Anthel), именующий себя «пианистом-футуристом». Судя по отзывам немецкой прессы, этот «футурист рояля» действительно показал новые приемы пианизма и своеобразное толкование современной фортепианной литературы левого направления.

Американский композитор *Вильгельм Миддельшульте* (Wilhelm Middelschulte) выпустил сборник своих органических прелюдий, фуг и фантазий, о которых немецкая критика отзывалась, как о самой выдающейся новинке в области органной литературы за последнее десятилетие.

● В Праге, Кельне в настоящее время идет с большим успехом опера молодого чешского композитора *Яначека* (Janatschek) «Катя Кабанова». Либретто составлено по драме Островского «Гроза» чешским писателем Червинка (Cervinka). Яначек — сторонник музыкального веризма, его техника довольно примитивна. Удивляет при чтении отзывов об его опере указание на обилие чешских народных мелодий, использованных им для музыкального воплощения «Грозы».

● *Arthur Honegger*, один из членов «шестерки» (см. статью А. Лурье в № 1 «Современного Запада»), написал музыку к «Лилии» Ромэн Роллана.

● *Кароль Шимановский* (Karol Szymanowsky), наиболее выдающийся из

современных польских композиторов, написал одноактную оперу «Гагит» («Hagith»).

● Следующая интересная статистика показывает, каков господствующий вкус парижских аудиторий. В 1922 — 23 году парижскими оркестрами исполнено было: 334 произведений Р. Вагнера (отрывков из музыкальных драм), 139 — Бетховена, 111 — Сен-Санса, 98 — Сезаря Франка, 81 — Римского-Корсакова, 76 — Моцарта, 62 — Берлиоза.

Величайший французский композитор Берлиоз оказался всего лишь на 7-м месте. Совершенно незначительным было число исполненных композиций Дебюсси, Раавеля и других представителей французского музыкального модернизма.

● В Германии сейчас большой интерес привлекают к себе оркестровые композиции американского импрессиониста звуков *Чарльса Гриффиса* (Charles Griffes), скончавшегося 33 лет от роду в 1920 г.

● В Вене образовался новый «Музыкальный университет» (Институт для исследования теории и истории музыки), ректором коего избран Рихард Штраус.

● Очень интересную и нужную работу предпринял немецкий исследователь и композитор *Роберт Гернрих* (Robert Hernried). Гернрих собирает для большой монографии напевы и музыкальные выкрики европейской улицы.

● Голландский композитор *Виллем Пуйпер* (Willem Puyper) сделал интересную попытку использовать для симфонии современные танцы, фокстрот и танго. Эта попытка тем более знаменательна, что самая форма симфонии, как известно, возникла из последовательности танцев.

● Большую сенсацию в Америке вызвало возвращение бывшего главы польской республики *И. Падеревского* к деятельности пианиста-виртуоза. Концерты И. Падеревского в Америке проходят с колоссальным успехом и собирают полные залы, несмотря на очень высокие, даже по-американскому масштабу, цены на места. Падеревский попрежнему в полном обладании своей сказочной техники и признается американской прессой «последним из великих европейских виртуозов».

ФИЛОСОФИЯ

● Философия языкознания последнее время стала одной из излюбленных проблем для английских мыслителей. На необходимость выяснения чисто философской и психологической функции слов указывали как исследования психологов школы бихевиористов (для них изучение всех психических явлений в конце концов должно свестись к наблюдению над движениями голосовых связок), так и гносеологические анализы Ресселя. Кроме того, в неогегelianских логиках Брэдли и Бозанкетта уделялось много внимания рассмотрению слов, как смысловых означений (meaning).

Недавно вышедший в серии «Международной Библиотеки философии, психологии и научных методов» сборник статей «Смысл смысла» подводит итоги работы, произведенной за последние годы в англо-американской философии в области философии слова. Основную часть сборника составляют статьи психологов *Огдена* и *Ричарда*, их восполняют введение *Постгата* и дополнительные очерки *Малиновского* и *Крукшенка*.

Огден и Ричард одинаково убеждены в том, что «пока мы не сможем до конца осознать всю силу влияния суеверий, связанных со словами, мы не будем в состоянии постигнуть постоянно широко распространенных привычек словоупотребления, которые наносят ущерб даже самому тщательному мышлению». Проводится аналогия между властью слов в современных философских системах и ритуальной магией средневековья. Подробно разбираются различные значения термина «смысл» (их намечается до 16). Аристотель когда-то был вполне убежден в параллелизме: предметов, мыслей о них и тех слов, которыми они означались. Этот наивный параллелизм теперь совершенно уничтожается. Так же, как мысли, в свете современной гносеологии, перестали быть простыми воспроизведениями действительности, так и слова перестают быть простыми названиями представлений или вещей. Слова выдвигаются между предметами и мыслями; их наличие как раз и уничтожает наивную первоначальность соотношения: вещь — представление о вещи. Отблески слов одинаково лежат и на мире вещей, и на мире мыслей. Многие из числа кажущегося существующим имеет чисто словесную природу, и, с другой стороны, ни одна более или менее сложная операция мысли не возможна без помощи слов, как опорных пунктов.

● Параллельно происшедшим за последние 10—15 лет превращением психологии в точную науку, распадающуюся целиком на ряд детальных и очень специальных исследований, интересных лишь для специалистов, наблюдается развитие той общедоступной, находящей непосредственные конкретные применения теорией повседневной жизни, какой в первую голову явился психоанализ Фрейда. Параллельно с фрейдизмом возникают все новые и новые направления, исследующие в первую очередь автоматическую сторону психических явлений. Основными категориями здесь являются понятия внушения и самовнушения. Тогда как английские психологи *Троттер* и *Райверс* под внушением понимают серию таких действий, которые производятся совершенно бессознательно, и связывают изучение внушения с исследованием инстинкта и с выяснением различных типов в сочетании инстинктивных действий, в то время как *Мак-Керди* ограничивает изучение автоматизма внушения областью полового чувства, новая школа французских психологов *Куз* и *Бодуэна* чрезвычайно расширяет понятие внушения и возводит его до полной реформы в ближайшем будущем этики и воспитания при помощи применения на практике методов внушения (*Emil Coué* «Мой метод», *Charles Baudouin* «Внушение и самовнушение»).

Книга Бодуэна, недавно появившаяся в авторизованном немецком переводе (*Dresden*, 324 стр.), распадается на три части: в первой рассматривается внушение, как принуждение извне, во второй — самовнушение через самоосвобождение, ведущее к широким задачам самоосуществления (врач, пользующийся методами внушения и самовнушения, должен стать воспитателем), наконец, третья часть говорит о способах преодоления при помощи самовнушения фатализма и детерминизма жизни.

За последнее время на английском языке появился ряд книг, посвященных тому же вопросу. *Хейворд* (*Hayward*) «Что такое психология», *Прет* (один из критических реалистов) «Материя и дух», *Макдугаль Кинг* «Нервы и сила личности» и др.

● Автор книги «Основное наследие человека» — *Матиас Александр* выпустил книгу «Контроль сознания над жизнью индивидуума». Эта книга направлена в известной мере против крайности психо-

анализа и метода самовнушения. Автор требует неуклонного контроля сознания над всеми человеческими действиями, таинственная же мистичность подсознательного отодвигается на задний план. Книга снабжена предисловием известного американского прагматиста *Джона Дьюи*.

● *Э. Джонс* (*Jones*). «Статьи по прикладному психо-анализу» (*Essays in Applied Psycho-Analysis*) *Э. Джонс* состоит председателем Международного психо-аналитического Общества и в качестве такового является представителем самого ортодоксального течения в психо-анализе. Сборник его статей показывает, насколько обширны сейчас те темы, которые трактуются психо-анализом. Джонс предметом своих статей берет, например, такие вопросы: Гамлет, ирландский горюль, английский язык, рождение богородицы и пр.

● Английский психолог *Райверс* (*Rivers*) выпустил книгу «Инстинкт и бессознательное». Очерк биологической теории психоневроза.

Райверс рассматривает эволюцию нервной системы, начиная от простейших организмов вплоть до человека, и в изучении нервных реакций стремится найти твердую базу для психологии. Он показывает, как от простой чувствительности, не способной давать какие-либо различия и восполняемой только глупым чувством и слепой нерасчетливой силой реакции, мы переходим ко все более четкому чувственному различению и в результате получаем возможность устанавливать точное соответствие между чувствованием и ответной реакцией. Главной задачей *Райверса* является выяснение тех автоматических действий, которые особенно ясны в простейших организмах, но затем мало-по-малу подавляются в силу тех или иных сознательных намерений.

● В новой книге *Варендонка* «Развитие функций сознания» дается попытка примирить новаторские тенденции английских и американских психологов и неореалистов, совершенно устраняющих понятие «сознания», с традиционными взглядами психологии типа *Рибо*. Сознание остается как состояние, теснее всего связанное с деятельностью памяти. Подобно *Бергсону*, *Варендонк* различает два типа памяти: одну чисто автоматическую — воспроизводящую, другую же, проникнутую известными творческими началами — синтетическую. Последняя как раз и ведет нас к сознанию, которое является характерным аккомпаниментом процесса выбора, процесса свободного распоряжения элементами памяти. Книга *Варендонка* свиде-

тельствует о желании идеалистов серьезно посчитаться с тем, что народившейся материалистической психологией поступков, но попытки синтеза в данном случае не идут дальше поверхностного эклектизма.

● О психоанализе в Англии в настоящее время пишут даже поэты. *Д. Х. Лоренс* (*Lawrence*) выпустил книгу «Психоанализ и бессознательное» («*Psychoanalysis and the Unconscious*»). В другой своей книге «Фантазия бессознательного» («*Phantasy of the Unconscious*») автор изобличает сентиментализм и ложные идеалы современной культуры, проникнутой расслабленностью. Здесь психоанализ служит основной руководящей нитью.

● Один из основателей американского прагматизма *Дьюи* (*Dewey*), примкнувший недавно к школе behaviorist'ов, продолжает однако разрабатывать общие философские проблемы, попрежнему в духе прагматизма. Последняя его работа «Человеческая природа и поведение» посвящена применению общих философских точек зрения автора к проблемам этики. Дьюи резко критикует все прежние системы нравственности. Они все были построены или на отвлеченно логических, или на религиозных началах. На самом деле, нравственность наиболее близка к человеческой природе из всех объектов философского рассмотрения. Но индивидуалистические тенденции в ней должны быть устранены: она имеет дело с продуктами цивилизации, а не с установлениями индивидуального разума. Позитивное изучение социальных привычек должно вскрыть истоки нравственности.

● Американский нео-реалист *Перри* в одной из последних книжек «*Revue de métaphysique et de morale*» дает сжатый, но ясный очерк неореалистического движения. *Перри* выясняет различные оттенки нео-реализма, различие между «новым» и «критическим» реализмом, дает затем краткий очерк своей гносеологии и теории ценности. Наиболее интересно у *Перри* применение реалистической теории ценности к вопросам искусства, нравственности, политики и религии.

● О продолжающемся интересе к философско-публицистическому рассмотрению судеб современной цивилизации свидетельствует ряд книг, только что появившихся на английском книжном рынке. Издательство «Putnam» выпустило две книги подобного типа: *Грэхем* «Гибель homo sapiens» (*Graham* «*The Collapse of Homo Sapiens*») и *Таунер* «Философия цивилиза-

ции» (Tawner «The Philosophy of Civilization»).

Графем рассматривает историю Англии за два последних столетия и делает отсюда весьма неутожительные выводы: истинная культурность все больше и больше вытесняется и подавляется самыми разнообразными моментами новой «варваризации». Таунер сравнивается английской критикой с Ницше («Ницше, ставший рационалистом — reasonable»). Эмоциональный романтизм немецкого мыслителя-поэта у англо-саксонского автора заменяется позитивным учетом реальных фактов.

● Известный английский философ Уайтхэд выпустил книгу «Принцип

относительности» (изд. Кембриджского ун-та), где дает систематическое изложение того переворота в физической науке, какой произвела теория относительности. Работа Уайтхеда по фундаментальности изложения может равняться только систематическому курсу Вейля, но имеет перед последним то преимущество, что одинаково обращает внимание как на философскую, так и на физико-математическую сторону дела. Первая часть книги рассматривает философское значение теории относительности, вторая посвящена физическим применениям принципа относительности к учению об электромагнитном поле тяготения, третья содержит элементарную теорию тензоров.

ROSSICA

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ГЕРМАНИИ

Артур Лютер — библиотекарь Германского Книгохранилища в Лейпциге — выпустил статью о русской литературе в Германии. Он отмечает, что еще никогда германский книжный рынок не был наводнен таким обилием переводов с русского языка. Если раньше в Германии были знакомы лишь несколько крупных фигур русской литературы — Тургенев, Толстой, Достоевский, а позднее — Чехов и Горький, — то теперь немцы стремятся познакомиться со всей русской литературой, составить себе картину ее развития, познать сущность России.

Артур Лютер говорит, что русские перестали влиять на немцев с узко-экзотической стороны, с которой влияли лет двадцать назад, — немцы находят теперь в России часть самих себя. Прошло то время, когда немцы смотрели на русских сверху вниз, на русских, носившихся с бесконечными, нерешенными проблемами, столь ясными и давно разрешенными ими — немцами. Сегодня Германия сама оказалась перед этими проблемами, выбитая из душевного равновесия.

Вот почему теперь в Германии такой огромный интерес к Достоевскому, переводимому в бесчисленных изданиях на немецкий язык. Почти всякая германская библиотека классиков имеет теперь собственное издание произведений Достоевского или подготавливает его. Даже интерес к Толстому отступил на задний план перед интересом к Достоевскому. В Достоевском немцы видят «сына русского народа, в его произведениях — откровения русской души».

Лютер считает, что на грани новейшей русской литературы стоит Чехов, писатель тонких душевных движений, автор сумерек и нежной печали, обозначаемой русскими непередаваемым на немецкий язык словом «тоска». Чехова переводили в Германии и много переводят теперь. Его драмы также начинают постепенно появляться на сцене немецкого театра.

Значительно меньше, чем с Чеховым, знакомы с Сологубом. Автор статьи считает его, так же, как и Чехова, пессимистом, хотя видит между ними и глубокое различие: — пессимизм Чехова покоится во временных социальных причинах, его герои утешаются, что через двести-триста лет земля будет обновлена; пессимизм же Сологуба — пессимизм космический. Смерть для него единственная жизнь. Жизнь — единственная смерть.

Показательно, что в Германии Сологуб известен только как романист-прозаик, автор «Мелкого Беса» («Der kleine Dämon»), а его стихи почти неизвестны. Последние произведения Сологуба Лютер признает самыми удачными и констатирует мощный подъем таланта Сологуба, его вторую юность.

Этим двум писателям, обыкновенно, в Германии противопоставляют две борющиеся природы — Горького и Леонида Андреева.

Романтика «босаящих» книг Горького уже забыта, агитационные произведения («Мать», «Исповедь») кажутся теперь немцам скучными и доктринерскими. Зато большим успехом пользуются два тома «Детства». Через

все произведения Горького проходит красной нитью, по мнению Лютера, борьба против самого ужасного русского порока — терпения. Горький не хочет и слышать о смиренном приятии судьбы, он зовет к борьбе.

То же делает и Леонид Андреев. Но борьба Андреева не против социального, а против мирового порядка. Лютер находит, что между Андреевым и Горьким то же различие, что и между Чеховым и Сологубом. Андреев повредил себе обилием написанных произведений: если автор пишет в один год несколько драм и повестей, в которых затрагивает сложнейшие проблемы, то является сомнение, насколько эти проблемы для автора серьезны. Там, где Андреев хотел дать символы, он впал в сухую аллегорическую; где он давал чисто натуралистические картины — их воспринимали как символы.

Слишком мало знакомы в Германии с так называемыми «декадентами». Лютер не усматривает в них единой школы: это различные таланты, единые лишь своим отрицанием современной литературы. Произведения их мало знакомы в Германии, потому что не так легко найти им конгенитального переводчика. Декаденты, по мнению Лютера, примыкают к великим поэтам, которые являлись не «упадочниками», а провидцами будущего. Таковыми провидцами Лютер считает Пушкина, Баратынского, в особенности Тютчева.

«Декадентов» знают в Германии слишком мало. Бальмонт — «чистейший и непосредственный лирический талант, для которого жизнь становится поэтическим восприятием».

Мало знают и Валерия Брюсова — строгого мастера формы, ученого-парнасца. Некоторые стихи Брюсова, однако, переведены Guenter'ом и Groeger'ом.

Совсем незнакома Германия с «эллинизированным скифом» Вячеславом Ивановым, хотя теперь вышло его произведение: «Достоевский и роман-трагедия».

Немного больше знакомы с Андреем Белым, состоявшим долго в союзе Рудольфа Штейнера. Из романов Белого известны «Серебряный Голубь» и «Петербург».

Кузмин становится все больше и больше знакомым для немцев. Охотно читают его роман «Посиф Прекрасный» и стилизованные новеллы «Зеленый Попугай».

Много читателей имеет в Германии Мережковский, которого Лютер считает одним из значительных мыслителей, философом религии.

Зинаида Гиппиус знают, как автора новелл и стихов.

Лютер находит, что вообще в новой русской литературе женщины играют значительную роль. Таковы: Анна Ахматова, Марина Цветаева, Любовь Столица, Мариэтта Шагинян и др., хотя в Германии знакомы только их имена.

Распространен рассказ Бунина «Господин из Сан-Франциско», этот рассказ Лютер считает произведением «несказанной красоты и психологической глубины».

Ал. Ник. Толстой соприкасается часто по темам с Буниным. Так же, как и Бунин, он — дитя страны. Но он «грубей, безыскусственней, чем Бунин, в нем больше примитивной дикости». Его тянет к идиллическому, как показывает его «очаровательная» повесть «Детство Никиты». Широко известен в Германии его роман «Хождение по мукам» (Höllenfahrt).

Большую известность приобрел в Германии Александр Блок. Его «Двенадцать» имеются в четырех стихотворных переводах. Лютер считает это произведение самым сильным и непосредственным, что дала русская революция в поэзии. Для Германии, которая вообще не знает Блока, он — творец «Двенадцати», и только теперь, после появления переводов Грегера, его стали узнавать как певца «Прекрасной дамы», «Розы и Креста» и других лирических произведений.

«Двенадцать» Блока и «Хождение по мукам» Ал. Ник. Толстого — это почти единственное, что знакомо в Германии из русской литературы времени революции. В общем же немцы не представляют себе картины влияния русской революции на литературу. Показательно, что еще год тому назад один из немецких историков литературы выказал опасение, что пришел конец русской литературы. Лютер высказывает мнение, что русская литература вновь оживает, но не творениями писателей эмигрантов, а творениями самой России, где имеется целый ряд молодых талантов; их-то и нужно изучить в Германии.

Футуристы и имажинисты верили, по мнению Лютера, что с наступлением революции пришел их час; однако, их мечты не сбылись, и только один из них — Владимир Маяковский — оказался сильным и своеобразным поэтом.

В повестях Пильняка обрисована элементарная сторона быта революции. В песнях Есенина сквозит душа русского крестьянина. Илью Эренбурга считает

Лютер храбрым скептиком и смелым насмешником. Его «Хулио Хуренито» пользуется в Германии некоторой известностью.

По мнению Лютера, надежды на пролетарскую поэзию не оправдались, хотя многие из пролетарских поэтов чрезвычайно даровиты. Из пролетарских поэтов Лютером отмечен *Герасимов*.

Им отмечены также и «Серапионовы братья» — *Федин, Луц, Зоценко*; он видит в них пионеров «романически-идеалистического» искусства. Союз «Серапионовых братьев» кажется Лютеру символом смычки русских культурных сил, преодолевших догму и программу. Лютер цитирует одного из Серапионовых братьев, указавшего, что Серапионовы братья не справляются друг у друга, какому кто поклоняется божеству — «ибо они не товарищи, а братья».

Лев Вайсенберг

● Вышла книга *Андре Жида* о Достоевском (A. Gide. Dostoevsky. Paris. Plon). Она включает в себе размышления о переписке Достоевского, напечатанные в виде брошюры уже давно (Dostoevsky d'après sa Correspondance, 1911), и шесть публичных лекций, прочтенных Жидом в прошлом году. Достоевский всегда значил для Жида так много, как может быть ни для какого другого французского писателя его поколения. — Андре Жид несомненно один из самых выдающихся писателей современной Франции; его книга одна из лучших книг, написанных на Западе о Достоевском.

● *Мишель Арно* посвятил книге Жида о Достоевском довольно обстоятельную статью в *Nouvelle Revue Française* (1923, август). Достоевский кажется ему далеким от Европы, и он несогласен сопоставлять его с Ницше, Бруннингом и Уильямом Бэком, как это делает Жид. «Когда Достоевский, — говорит Арно, — предлагает Западу свою веру, которую он считает годной для всех людей, нам надлежит прежде всего выделить в ней черты, принадлежащие Востоку».

● «Исповедь Ставрогина» вышла в Париже в Изд-ве Plon. Перевод сделан Е. Гальпериным-Каминским.

● Впервые переведен по-французски «Господа Головлевы» *Щедрин*. (Châtchédrine, Les Messieurs Golovleff. Paris. Stock). Книге предпослано предисловие Эдмона Жалу, который говорит, что «сгущенностью атмосферы, мощью характеров, мертвенной окраской целого, «Господа Головлевы» дают читателю впечатление галлюцинаций».

● В текущем сезоне «Женитьба» *Гоголя* идет в Брюссельском Théâtre du Marais. Она была уже поставлена в Париже в Théâtre du vieux Colombier в переводе *Дени Роша* (Denis Roche). Перевод впервые опубликован два года тому назад в *Nouvelle Revue française*.

● В Париже вышел новым изданием «Рудин» *Тургенева*; книга дополнена «Дневником лишнего человека» и «Тремя встречами». В своем прекрасном предисловии известный французский критик *Эдмонд Жалу* очень тонко характеризует основные черты творчества Тургенева и с грустью отмечает уменьшение интереса к нему как в России, так и на Западе. Он объясняет это прежде всего некоторой усталостью сюжетов Тургенева, а также тем, что все его литературные приемы, весь характер и ритм его творчества не имеют ничего общего с ритмом и характером современной русской жизни: все это делает его чужим на родине и мало интересным для Европы.

● В театре «Comédie des Champs Elysées», в Париже, в текущем сезоне идет на французском языке «Багаганчик» *А. Блока*, в постановке Ж. Питосва.

● В Англии вышли «Любовные письма Толстого» (Tolstois Love Letters), под редакцией Павла Бирюкова в переводе С. С. Котелянского и Virginia Woolf (Вирджиния Вульф), а также «Беседы с Толстым» *А. Б. Гольденвейзера*.

● Изд. Martin Secker выпустило в переводе Изабел Хенгуд (Isabel Hengood) «Деревню» *И. Бунина*. Хотя реализм произведения и удручает английского критика, тем не менее он называет эту книгу «замечательной».

● Итальянское издательство Campitelli выпустило «Мелкий бес» *Сологуба* в переводе Lo Gatto. (Lo Gatto).

● Чехову посвящена новая книга английского критика *Вильяма Джерарди* (Gerhardi) «Антон Чехов. Критический очерк». (Anton Chechov. A critical Study).

● В Берлине выходят мемуары *Александра II*, которые после его смерти в 1881 году остались у его морганатической жены княгини Юрьевской. Мемуары охватывают десятилетие с 1870

по 1881 год и содержат весьма ценные данные о взаимоотношениях царской России того времени с Германией и Францией во время франко-прусской войны и Берлинского конгресса. Особый интерес вызывают главы, посвященные революционному движению, освещенному с «царской точки зрения».

● Немцы продолжают уделять много внимания русской новейшей музыке. Недавно на одном из симфонических концертов Государственного оркестра исполнялись произведения *Скрябина*; на последнем филармоническом концерте — «Весна священная» *Стравинского*, а на 9-м концерте Народного драматического театра впервые в Берлине была исполнена «История солдата» *Стравинского*. Музыкальной и сценической постановкой руководит дирижер *Герман Шерхен*.

VARIA

ГЕОГРАФИЯ И СТРАТЕГИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Для того, чтобы любители современной французской литературы могли легче ориентироваться в ней и не заблудиться в ее лабиринте, один остроумный географ, *Андре Ланг* (André Lang), после обширной экспедиции в эту область, опираясь на ряд организованных им анкет, составил карту Республики Слова, напечатанную прошлым летом в *Annales des lettres*. Пока это только предварительный набросок, который он обещает в дальнейшем развить, обогатив новыми именами.

Карта Республики Слова, по съемке 1923 года, представляет собой город, пересекаемый широким потоком Стиля, впадающим, после нескольких изгибов, в море Бессмертия у маяка Анатоля Франса; набережные носят названия: Камиль Моклар, Гастон Шеро, Анри Бери, Рене Бенжамен, Валери Ларбо, Андре Сальмон, Дюамель, Северин. На периферии находятся Лес Гордости и Башни из слоновой кости: башня Пьер Люис, башня Жан Ростан; крепости Кинематографа защищаются батареями седьмого искусства; казармы Бинэ-Вальмер и Луи Дюмюр находятся на площади литературного Патриотизма; увеселительный сад Луна-Парк, с салоном муз, джаз-бандом и тобоганом Дада; вокзалы Прекрасных Путешествий в направлениях д'Аннунцио Фрасис Жам, Метерлинка, чьи пути управляются стрелочником Пьером Ампом; наконец, поле состязаний на литературные премии, окруженное трибунами Гонкуров, Бальзака, Флобера и конюшнями: Ашет, Файар, Фаскель, Грассе, Nouv. Revue Française, Крэс.

Бульвар Литературных Воспоминаний, следуя через маленькие улицы Андре Билли, Леон Деффу, Жан Кокто, Люсиен Декав, ведет к проспекту Большой Прессы, к которому примыкает квартал Журналов, и приводит к круглой площадке Литературного Права и площади Поль Судэ, с которой открывается вид на Елисейские Поля и проспект Воспоминаний.

В этом месте Андре Ланг проводит границу Официальной Литературы, храм которой, во дворце Думик, окружен аллеями Кандидатов и садом Потерянного Времени, политическими, индустриальными, театральными и финансовыми Посольствами, маленькой площадью Памфлета с одной стороны и кварталом Поль Бурже — с другой. Подход к дворцу Думик защищается бастионом «Revue des Deux Mondes», на углу проспекта Абель Эрман, который пересекает площадь Защиты Языка, проспекты Морис Баррес, Пьер де Нолак, Пьер Милль, Луи Барту, улицы Андре Бонье, Рене Буалев, Этонне, Марсель Буланже, Антуан Альбаза и проспект Культуры, на котором воздвигнута арка Официального Разума. Сюда же приводят проспект Писателей Борцов, проспект Самоучек, проспекты Анри Берсон, Марсель Прево, Жюльен Бенда. Сад Гения принадлежит на правах частной собственности графине Ноай и имеет отдельный выход в Клуб Пегаса, где возвышаются авиационные ангары Анри де Ренье, Поль Валери, Фернан Грег, Л.-П. Фарг. Поблизости находятся площадь Имировизации, проспект Женского Вдохновения, проспект Экзотизма и Зрительных Эмоций, которые объединяют сад Гения и агентства путешествий Клод Фаррера и бр. Таро сетью улиц Жерар д'Увиль, Марсель Виу, Мириам Гарри, Деларю-Мардрюс. Следуя отсюда по проспекту Мак Орлана, доходим до вокзала «Nouvelle Revue Française» и проспекта Романа, который пересекает улицы

Поля Морана, Роже Мартэн дю Гара, Эрланда, Эсколие, Жана Кокто, Шардонна, Шатобриана, проспект Молодых и бульвар Андре Жиде.

Другие части города заняты средоточием Периодических Изданий и Театров с площадью Драматического Гения, с которой видны обсерватория Анри Биду, бульвар Удач, отделяющий пригородные заводы Кенсон, Миранд, Шансор и Виктор Маргерит.

Куртели и Тристан Бернар имеют свои площади, окруженные маленькими кафе для военных в отпуску; к уже названной площади Литературного Патриотизма примыкают, после нескольких вынужденных поворотов, улицы Доржелес и Карко.

Вот, конечно, далеко не совершенное, описание карты Страны Слова, которую А. Ланг собирается разработать в ближайшем будущем.

Другой любитель литературы занят изучением литературных нравов. Фернан Дивуар (Fernand Divoire), поэт орфик и глава Тринадцати, выпустил введение в Руководство по литературной стратегии (Manuel de stratégie littéraire). Это иронический комpendium того, что должен знать любитель и начинающий писатель, для того чтобы читать отзывы между строк, уметь дать ход книге, подкрепить свою кандидатуру на премию, устранить соперника, уничтожить собрата по перу, сохранить свое место или занять место соседа, свободно продвигаться по узкому, но величественному пути премий, почетов и больших тиражей. Кроме того, в этом руководстве можно найти ряд указаний, подчеркнутых из повседневной практики, относительно осторожных наущиваний дружбы, обожания, ненависти, остракизма, иронии, инсинуации, клеветы, обвинения в плагиате и других извечных средств для достижения своей цели. Сколько бы ни спорили против этого отдельные независимые упрямы, в этом незаменимом *va de pesant* литератора дана угрюмая, но красноречивая характеристика современного состояния литературных нравов Франции.

Б. Ш.

НЕВЕДОМАЯ АФРИКА

В Мюнхене вышел капитальный труд Лео Фробениуса, известного соратника Шпенглера по разработке морфологии культуры. В книге, носящей заголовок «Неведомая Африка. Исследование исторических судеб одной из стран света», подводится итог многолетним трудам Фробениуса в качестве географа, этнографа и историка вне-европейских стран.

Наиболее интересны результаты изысканий Фробениуса, относящихся к первобытной истории Африки. Еще в ледниковый период на африканском берегу Средиземного моря процветала культура раннего каменного века, в дальнейшем обнаружилась резкая дифференциация двух культурных групп: северной хамитской (ливийцы Геродота) и южной афиопской. Раздел между той и другой культурой постоянно колеблется, борьба за преобладание то одной, то другой из этих культурных традиций составляет основное содержание истории Африки: хамиты распространяются во всю ширь между Канарскими островами и Индийским океаном и затем пытаются проникнуть возможно глубже на юг.

На всем протяжении современной Африки Фробениус усматривает три культуры: 1) сиртскую 2) эритрейскую и 3) атлантическую. Остатки сиртской культуры открыты и исследованы самим Фробениусом. Наиболее замечательный в ней момент это широкое развитие народной песни. Памятники сиртского фольклора изданы Фробениусом в VI т. его «Atlantisausgabe». На всем протяжении сиртской культуры царит кастовое устройство, повсюду мы натываемся на надгробные памятники (громатные курганы), храмы и кремни, возведенные из глины. Эритрейская культура характеризуется многочисленным чиновничеством. Власть здесь находится в руках четырех старших чиновников, король имеет лишь номинальное значение, немедленно после рождения у него дочери или сына, его убивают жрецы, т. к. согласно народным верованиям король — божественное существо, каковое возможно скорее нужно освободить от несовершенств земного существования и перевести в разряд добрых гениев страны, которыми являются усопшие правители. После смерти король может сделать гораздо больше для общего блага, чем при жизни.

Атлантическая культура обладает стройной иерархией богов и жрецов. Центром ее является остров Йоруба в дельте Нигера, отсюда область ее влияния распространяется на запад к Золотому берегу и на юг к бассейну Конго. Интересны результаты раскопок древнего города Ифе. Здесь найдены замечательные головки из терракоты, свидетельствующие о высокой степени развития портретного искусства. К той же культуре относится и Бенлийская бронза. Чисто негританское искусство в этих краях до сих пор не вполне еще угасло.

● Немецкое издательство «Клио» выпускает очень интересные синоптические таблицы по истории. Таблицы эти состоят из основных листов, на которых нанесены общеисторические хронологические данные, и дополнительных из прозрачной бумаги, где отмечены важнейшие факты по истории искусства, науки, литературы. Таким образом, сквозь историю духовной культуры как бы «просвечивают» события политического и социального характера, что придает новым таблицам необычайную наглядность.

● В Китае в среде «немецко-китайского культурного объединения» возникла мысль о создании «Мирового союза свободной науки». Во главе временного правления становится пока *Вальдемар Эльке*, председатель «немецко-китайского объединения». По всем странам в ближайшем будущем рассылается манифест с предложением вступить в будущий международный союз с целью борьбы с узким национализмом и шовинизмом в области научного исследования.

● Профессор Берлинского университета А. Маркузе (A. Marcuse) занялся разработкой старой идеи использования тепловой энергии солнца для технических целей. Космическая или земная энергия должна, по мнению профессора, покрыть всю необходимую для техники потребность, выражающуюся в цифре 200 мил. лошади. сил для всего земного шара. Солнечные лучи дают неисчерпаемый источник энергии. Благодаря им на одном только экваторе обращаются в паровое состояние 100 миллиардов куб. метров воды, которые при распространении на площадь, занимаемую Европой, образовали бы океан в 66 метров глубиной. Аппарат для использования солнечной энергии, сконструированный и патентованный проф. А. Маркузе, основан на собирании лучей оптическим путем. Лучи концентрируются особыми сферическими стеклами и направляются на особое шаровидное, сверху гладко полированное а внутри вычерненное, тело. Это тело служит как бы западней для поступающих лучей, и благодаря ему можно пользоваться солнечной энергией для нагревания жидкостей и, следовательно, для приведения в движение паровой машины. От всех до сих пор существовавших аппаратов изобретенный проф. Маркузе прибор отличается полнотой использования солнечной энергии. Аппарат снабжен особым часовым механизмом, передвигающим приемник соответственно с положением солнца на горизонте. Изобретатель уверен, что практическая польза этой солнечной машины вполне оправдывает расходы по ее конструкции и обслуживанию.

● Доктором Л. Якобсоном (Leo Jacobson) произведены чрезвычайно интересные опыты по усилению слышимости тонов сердца. Д-р Якобсон сконструировал особой аппарат для выслушивания сердечных тонов в больших помещениях. Аппарат этот с помощью микрофона и электрического усилителя настолько увеличивает слышимость сердечных тонов, что их можно отчетливо воспринимать в больших аудиториях и даже передавать по телефону. Изобретатель надеется, что с течением времени для передачи сердечных тонов можно будет использовать и радиотелефон. Последний очень облегчит возможность консультаций больных с медицинскими светилами, которые смогут выслушивать больного, будучи даже отделены от него расстоянием во много тысяч верст (например, больной в Москве, а врач в Нью-Йорке). Уже сейчас возможно выслушивать сердечных больных по телефону.

● Недавно одна французская техническая фирма сделала попытку применения фонографа для целей радиотелеграфирования.

До сих пор возможно было принимать по радиотелеграфу не более 25 слов в минуту. Благодаря же применению фонографа, заменяющего человека, стало возможным принимать от 100—200 слов в тот же промежуток времени. Запись на фонографе производится обычной системой Морзе.

● Американский изобретатель Форест (Leo de Forest) значительно усовершенствовал «говорящий» кинематограф. Особый микрофон воспринимает на расстоянии 2—5 метров голос поющего или говорящего артиста и обращает воздушные колебания в электрические, а последние фотографируются вместе с движущейся картиной. Фотографированные звуки вновь обращаются в слышимые при помощи обыкновенного телефонного аппарата.

● В Берлине открылся первый немецкий Институт для экспериментального исследования клетки. Во главе нового Института стоит женщина — профессор Роза Эрлман. Одной из ближайших задач Института будет продолжение работ Карреля (Carrel) и Гаррисона (Harrison) о «бессмертии одноклеточных организмов».

Как известно, Каррелю удалось вызвать рост тканей через несколько лет после их отделения от живого организма.

● Два профессора химии, датчанин Костер (Coster) и венгерец Гевези (Hevesy), открыли новый элемент.

названный ими *Гафний* («Hafnium» от «Hafnia» — Копенгаген). Этот элемент является постоянным спутником циркона, имеет атомный вес около 179 и образует трудно растворимый фосфат. Его количество, встречаемое на земле, равняется одной стотысячной веса всей земной коры.

● Английскими учеными *В. Аркинс* и *Р. Райн* запечатлены на 21.000 снимков опыт Рузефорта разложения азота на гелий и водород бомбардировкой альфа-частиц тория. Два снимка, снятые вертикально друг к другу, показывают картину столкновения частицы тория с ядром атома азота.

● По сведениям «Departement of Commerce» (Коммерческого департамента) в 1923 году в Северо-Американских Соединенных Штатах выдано разрешений и действует 569 больших радиостанций. Частных установок в Северной Америке имеется 16898, станций со специальным назначением всего около 4000. К 1 января 1923 г. имелось 21063 станций. В 1913 году таковых насчитывалось всего 1890.

● Двадцать одна республика Северной и Южной Америки соединились для постановки грандиозного маяка-памятника Христофору Колумбу в Санг-Доминго, куда в 1540 году перевезены были из Испании его останки. У подножия маяка воздвигнута будет гробница великого мореплавателя. По внешности она будет напоминать саркофаг Наполеона в парижском Доме Инвалидов.

● Капиталы для молодых художников. Американское общество

поклонников французской мысли и искусства «Fondation americaine pour la Pensée et l'Art français» решило распределить в 1924 году свои двенадцать капиталов следующим образом: два на литературу, два на живопись, два на скульптуру, один на гравюру, четыре на декоративное искусство и один на музыку. К этим капиталам теперь прибавляются еще два новых, которые будут носить названия: «Капитал неизвестного французского солдата» (для писателя) и «Капитал неизвестного американского солдата» (для архитектора). Каждый из этих капиталов равняется 12.000 фр., выплачиваемых в два года по 6.000 фр. в год. Комитет общества подчеркивает, что это капиталы, а не премии и выдаются они не за отдельные произведения или ряд их, а как помощь молодым талантам, чтобы дать им возможность работать. Комитет предлагает мужчинам и женщинам не старше 35 лет выставлять свои кандидатуры на получение капиталов, адресуясь: 15, Boulevard de Montmoyency. Paris.

● В Нью-Йорке будет поставлен грандиозный памятник Энрико Карузо. Статуя Карузо (в четыре раза большая человеческого роста) стоит на постаменте, украшенном изображениями муз и медалионами с названиями опер, в которых выступал при жизни певец. Памятник изваян римским скульптором Чифариелло (Cifariello). Это, кажется, первый случай постановки такого грандиозного памятника артисту.

● Известной исследовательнице радиации *Кюри*, в награду за ее научные заслуги, назначена пожизненная пенсия в 40.000 франков в год.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Якоб ван Ходдис.</i> — Стихотворения, пер. Б. Пастернака	3
<i>Пьер Ам.</i> — Искатели золота, роман (окончание), пер. Б. Лившица	7
<i>Луиджи Пиранделло.</i> — Шесть действующих лиц в поисках автора, неаписанная комедия, пер. П. Охрименко	44
<i>Джс. К. Честертон.</i> — Вино и вода, стих., пер. М. Лозинского	102
<i>Марсель Пруст.</i> — «Поиски потерянного времени», пер. М. Рыжковой	103
Поэзия войны и революции 1914 — 1919 (Франция):	
<i>Абрам Эфрос.</i> — Введение	126
<i>П. Жув.</i> — Европе... (Фрагменты), стих., пер. А. Эфроса	130
<i>Ж. Дюамель.</i> — Баллада о солдатской смерти, стих., пер. А. Эфроса	133
<i>Марсель Мартини.</i> — Права человеческие (Фрагмент) и др. стихотв., перев. А. Эфроса	135
<i>Нюэль Гарнье.</i> — В траншее, и др. стих., пер. А. Эфроса и Вал. Парнаха	141
<i>Анри Жак.</i> — Та, что бродит, и др. стих., пер. С. Шервинского и Луи Шентала	148
<i>Анри Гильбо.</i> — Карл Либкнехт, стих., пер. А. Эфроса	152
<i>В. Вейдле.</i> — Марсель Пруст, статья	155
<i>Б. Рессель.</i> — Новый вид философского монизма, статья, пер. П. Колубовского	163
<i>Анри Коллэ.</i> — Эрик Сати, статья, пер. С. З.	180
<i>Г. Перини.</i> — Германский театр после революции, статья, пер. В. З.	187
<i>Л. Гильберсгеймер.</i> — Стремление к архитектуре, статья, пер. Е. М.	190

БИБЛИОГРАФИЯ И ХРОНИКА:

Литература	193
Театр	214
Живопись, архитектура, скульптура	218
Музыка	221
Философия	224
Rossica	226
Varia	229

Редакционная коллегия

Е. И. Замятин, А. Н. Тихонов,
К. И. Чуковский, А. М. Эфрос.

„ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА“

ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ: ОСНОВНАЯ БИБЛИОТЕКА

- Д. Г. Байрон — Драммы, ц. 1 р. 50 к.
 О. де-Бальзак — „Дон-Жуан“, ч. 1-я, ц. 1 р., ч. 2-я, ц. 1 р. 60 к.
 Сем Бенелли — „Шагреневая кожа“, ц. 1 р.
 Э. Верхарн — „Драматические поэмы“, ц. 1 р. 20 к.
 П. Гальдос — „Поэмы“, ц. 45 к.
 Г. Гейне — „Очарованный кавальеро“, ц. 1 р. 50 к.
 В. Гёте — „Путевые картины“, ч. 1-я, ц. 35 к., ч. 2-я, ц. 65 к.
 — „Фауст“, ч. 1-я, ц. 1 р., ч. 2-я, ц. 1 р. 15 к.
 — „Страдания юного Вертера“, ц. 40 к.
 — „Поэзия и правда“, ч. 1-я, ц. 1 р., ч. 2-я, ц. 1 р. 35 к.
 И. Гердер — „Сид“, ц. 35 к.
 К. Гольдони — „Комедии, ч. 1-я, ц. 60 к., ч. 2-я, ц. 55 к.
 Т. Гофман — „Музыкальные новеллы“, ц. 30 к.
 — „Фантастическ. пьесы в манере Калло“, ц. 1 р. 60 к.
 К. Гоцци — „Сказки для театра“, т. I, ц. 1 р. 60 к., т. II, ц. 2 р.
 Ф. Грильпарцер — Пьесы, ц. 2 р. 50 к.
 В. Гюго — „93-й год“, ц. 1 р.
 Э. Зола — „Западня“, ц. 80 к.
 — „Труд“, ц. 2 р.
 Эса де-Кэйрош — „Реликвия“, ц. 70 к.
 — „Рассказы, т. I, ц. 1 р. 50 к.
 Г. Клейст — „Собрание сочинений, т. I, ц. 1 р. 75 к., т. II, ц. 2 р.
 Дж. Конрад — „Каприз Олмэйра“, ц. 90 к.
 К. Лемонье — „Завод“, ц. 1 р.
 — „Рог призыва“, ц. 70 к.
 Ляо-Чжай — „Лисьи чары“, ц. 30 к.
 — „Монахи-волшебники“, ц. 1 р. 70 к.
 Марат — „Письма, ц. 60 к.
 К. Ф. Мейер — „Новеллы, ц. 1 р. 20 к.
 П. Меримэ — „Театр Клары Газуль“, ц. 1 р. 20 к.
 Монгольские сказки — „Волшебный мертвец“, ц. 60 к.
 Монголо-ойратский героический эпос, ц. 1 р. 80 к.
 Исэ-Моногатари — „Повесть древней Японии, ц. 1 р. 20 к.
 Новалис — „Гейнрих фон-Офтердинген“, ц. 35 к.
 А. де-Ренье — „Героические мечтания Тито Басси“, ц. 70 к.
 Р. Роллан — „Театр революции“, ц. 55 к.
 — „Трагедия веры“, ц. 1 р. 50 к.
 — „Сергюешт“, ц. 80 к.
 — „Испытания любви“, ц. 1 р. 40 к.
 — „Пармский монастырь“, ч. 1-я, ц. 1 р. 60 к., ч. 2-я, ц. 1 р. 75 к.
 Р. Тагор — Пьесы, ц. 1 р.
 О. Уитмэн — „Листья травы“, ц. 1 р.
 Усама Ибн-Мункыз — „Книга назиданий“, ц. 70 к.
 Г. Дж. Уэллс — „Любовь и м-р Льюишэм“, ц. 1 р. 50 к.
 — „Рассказы о времени и пространстве“, ц. 1 р. 50 к.
 А. Франс — „Рассказы, ц. 35 к.
 Б. Шо — Пьесы, ц. 1 р. 50 к.
 „Французская революция в провинции и на фронте“.
 Б. Богаевский — „Крит и Микены“ (Эгейская культура).
 Антология китайских лириков — ц. 40 к.
 „Хетты и хеттская культура“.
 Экспрессионизм — Сборник статей, с иллюстрациями, ц. 1 р. 40 к.

НОВОСТИ ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- П. Амп — „Искатели золота“.
 Г. д'Аннуцио — „Ноктюрн“, ц. 1 р.
 П. Бенуа — „Атлантида“, ц. 60 к.
 — „Дорога гигантов“, ц. 75 к.
 Г. Бергстедт — „Александрсен“, ц. 1 р. 75 к.

„ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА“

- Г. Бергстедт — „Праздник Йоргена“, ц. 90 к.
 С. Берже — „В то время, как он сражается“.
 А. Боро — „Страдания толстяка“, ц. 50 к.
 С. Бржозовский — „Зарево“, роман из эпохи народовольцев, ц. 1.25
 Ф. Верфель — „Человек из зеркала“, пьеса, ц. 60 к.
 К. Гамсун — „Соки земли“, ц. 65 к.
 — „Местечко Сегельфос“.
 Г. Гауптман — „Зимняя баллада“, пьеса, ц. 33 к.
 П. Гзель — „Беседы А. Франса“, ц. 70 к.
 О. Генри — „Рассказы, ц. 1 р.
 — „Короли и капуста“, ц. 90 к.
 — „Рассказы жулика“.
 Г. Гольст — „Лирические драмы“, ц. 45 к.
 Л. Деллюк — „В дебрях кинематографа“.
 Ж. Дюамель — „Полуночная исповедь“, ц. 75 к.
 Э. Зелигер — „Петер Фосс“.
 С. Лагерлев — „Гномы и люди“, рассказы, ц. 35 к.
 Р. Маран — „Батуала“, ц. 45 к.
 М. Маркс — „Женщина“, ц. 50 к.
 М. Матерлинк — „Белая невеста“, пьеса, ц. 40 к.
 К. Мейринк — „Голем“, ц. 70 к.
 Ф. де-Миомандр — „Золотой телец“.
 Дж. Мэйзфилд — Пьесы, ц. 60 к.
 Папалаги — „Речи тихоокеанского вождя, ц. 30 к.
 Дж. Папини — „Конченный человек“, ц. 1 р. 20 к.
 Ж. Ромэн — „Доногоо-Тонка“, ц. 25 к.
 Р. Роллан — „Кола Бренъон“, ц. 70 к.
 — „Пьер и Люс“, ц. 35 к.
 — „Клерамбо“, ц. 1 р.
 — „Аннетт и Сильвия“, ц. 55 к.
 Дж. Синг — „Герой“, пьеса, ц. 55 к.
 Э. Синклер — „Сто процентов“, ц. 75 к.
 — „Ад“, пьеса, ц. 75 к.
 — „Деньги“, ц. 1 р. 40 к.
 Струг — „Неугасимый огонь“, ц. 40 к.
 Г. Уэллс — Драммы, ц. 1 р. 10 к.
 Ф. Унру — „Жизнь в цвету“, ц. 80 к.
 А. Франс — „Человек добр“, ц. 30 к.
 Л. Франк — „Тень осла“, ц. 80 к.
 Л. Фульда — „Четыре новеллы“, пьеса ц. 50 к.
 К. Штернгейм — „Назад к Мафусаилу“, пьеса.
 Б. Шо — „Шесть притоков“, новеллы, ц. 60 к.
 К. Эдшмид — „Тимур“, рассказы.
 Н. Эйслер — „Испытание богов“, пьеса.

СЕРИЯ ДЕТСКИХ КНИГ

- „Английские детские песни“, пересказ С. Маршака, рисунки В. Конаше-
 вича, ц. 1 р.
 В. Гауф — „Сказки“, с рис. Ю. Черкесова, ц. 1 р. 10 к.
 Д. Дефо — „Робинзон Крузо“, сокращ. изд. с иллюстр. Гран-
 виля, ц. 1 р. 50 к.
 Р. Распе — „Мюнхгаузен“, с рис. Густ. Дорэ, ц. 70 к.
 М. Твэн — „Приключения Тома“, с иллюстр. Н. Э. Радлова,
 ц. 1 р. 60 к.

Издаваемый „ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРОЙ“ журнал

„ВОСТОК“

Под редакцией академика С. Ф. Ольденбурга, академика И. Ю. Крач-
 ковского, профессора В. М. Алексеева, профессора Б. Я. Владимир-
 цова и А. Н. Тихонова.

Книга 1-я, ц. 1 р. 50 к., 2-я, ц. 1 р. 40 к., 3-я, ц. 2 р. 50 к. и 4-я.

Печатается № 5

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

ОТДЕЛ ПОДПИСНЫХ И ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ

Москва, Воздвиженка 10/2, тел. 5-89-56

Ленинград, пр. Нахимсона 8, тел. 5-48-05

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1924 г.

ИЛЛЮСТРИРОВ.
ЖУРНАЛ
ЛИТЕРАТУРЫ,
НАУКИ
И ИСКУССТВА

НА
**„СОВРЕМЕННЫЙ
ЗАПАД“**

6 книг
в год,
объемом
до 16 л. кажд.

2-й ГОД ИЗДАНИЯ

Журнал литературы, науки и искусства

В программу журнала входит ознакомление русского читателя с новейшей западно-европейской литературой.

Редакционная коллегия: Е. И. Замятин, А. Н. Тихонов, К. И. Чуковский и А. М. Эфрос

ОТДЕЛЫ ЖУРНАЛА:

I. Художественный — переводные стихи, повести, статьи по искусству. II. Библиография. III. Хроника иностранной литературы, науки и искусства. IV. Иллюстрации.

В течение года выйдет 6 книг

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА С ПЕРЕСЫЛКОЙ:

На год — 15 руб., на 6 мес. — 8 руб.

За границу на 50% дороже.

За перемену адреса следует присылать 25 коп. (почтовыми марками).

Л

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
"ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА"
ЛЕНИНГРАД
Моховая №36