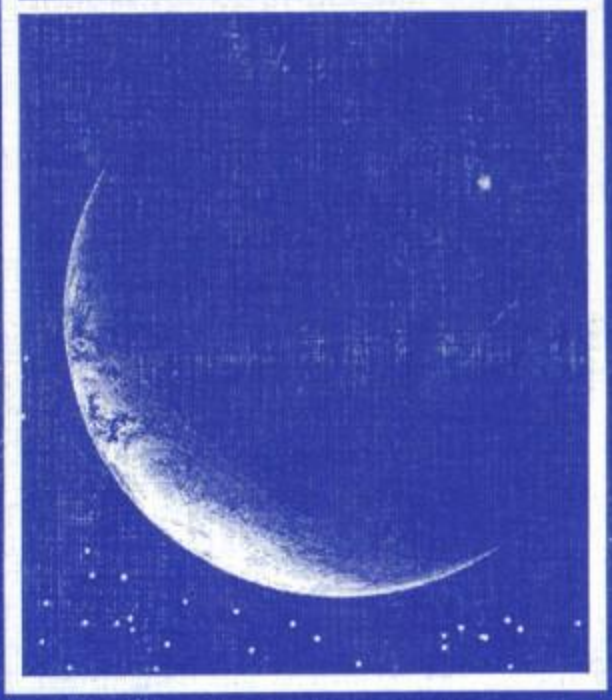
ПАВЕЛ МУРАТОВ

НОЧНЫЕ МЫСЛИ



МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ГРУППА
«ПРОГРЕСС»

УДК 0
ББК 71
М91

Муратов. П.П.
М91 Ночные мысли / Сост. Соловьев Ю. П. — М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. — 320 с.

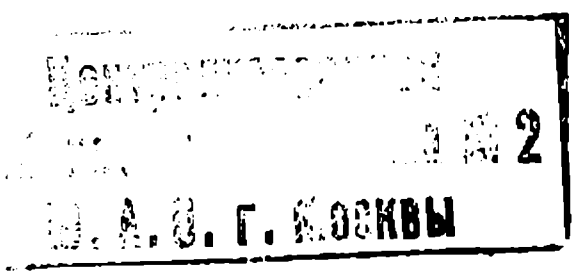
Автор этой книги одна из самых ярких фигур литературы «серебряного века». Однако большая часть его работ, ныне ставших библиографической редкостью, разбросана в периодике России XX века и русского зарубежья. На его труды по искусствознанию до сих пор опираются многие исследователи на Западе и в России. Надеемся, что предлагаемый нами сборник вызовет интерес широкого круга читателей.

УДК 0
ББК 71

ISBN 5-01-004670-9

© Составление, подготовка текстов к публикации, «Очерк жизни и творчества П. П. Муратова», комментарий, указатель — Соловьев Ю. П., 2000

© Издательская группа «Прогресс», 2000



СОДЕРЖАНИЕ

Очерк жизни и творчества Павла Павловича Муратова 4

I

Открытия древнего русского искусства 47
Антиискусство 68
Искусство и народ 91
Кинематограф 112
Искусство прозы 134
Византийская живопись 152

II

Запретные слова 174
Империализм и национализм 180
Письмо юбилярам 185
Византийская живопись 195
Теория евразийства 199
Наши достижения 203
Россия и Франция 210
Россия и Германия 217
Россия и Англия 225
Москва в декабре 1905 года 229
О Достоевском 237
Перед первым марта 243
Война без мира 251
Русские пейзажи 256
Вокруг иконы 260
Возраст России 280
Традиция и вера 289
Японская старина в театре 294
Исторические пейзажи: Никко и Камакура 299
Нью-йоркская жизнь 303
Комментарии 307

ОЧЕРК ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ПАВЛА ПАВЛОВИЧА МУРАТОВА

Павел Павлович Муратов родился в марте 1881 года в г. Боброве Воронежской губернии[1], в семье военного. Б.К. Зайцев писал о Муратове-отце, тихом, стареньком военном враче «чеховской формации»: «Когда вспоминаю этого отца, его худенькую скромную фигурку в военной тужурке – он бесшумно читает "Русские ведомости" и бесшумно живет, — то вот она, фраза няньки из "Дяди Вани": "Все мы у Бога приживалы"»[2]. Сам же Муратов писал об отце: «Его служба началась при Николае I, которого называл он неизменно "блаженной памяти императором Николаем Павловичем"»[3]. О матери писатель отчего-то не вспоминал совсем.

«Я рос в военной семье и с детства привык слышать, что дядя моего отца был в Бородинской битве. Моими первыми впечатлениями были больше денщики, нежели няньки»[4], — вспоминал Муратов. Он был младшим ребенком в семье: старший брат к моменту его рождения был уже офицером, сестра – пяти лет.

В семье самым важным человеком для маленького Пати (семейное прозвище Муратова) был, видимо, старший брат, Владимир Павлович. Позднее он олицетворял в муратовских очерках Россию до «серебряного века» и, возможно, являлся объектом скрытой полемики, как царский генерал, добровольно служивший советской власти[5]. Кроме того, Владимир Павлович не чуждался писательства – в 1884 году он выпустил в Одессе книгу «Артиллерийская игра», которая выдержала по крайней мере шесть изданий. Были у него и другие работы из области военной учебы.

Позднее Муратов «так же, как... брат, так же, как очень многие мальчики... семьи... был семь лет в кадетском корпусе...»[6]. Круг его интересов ограничен был в основном чтением: «Я читал всё какие-то странные и, пожалуй, даже скучные вещи – историю, особенно военную историю, путешествия, воспоминания»[7].

В это время Муратовы жили в Москве. Это было вызвано службой Владимира Павловича в качестве офицера генерального штаба.

Во всяком случае, Павел Муратов, вспоминая 1905 год, писал о доме на Большой Никитской, в котором жили его родные[8], а сборник «Вся Москва» за тот же год упоминал проживавшего на Большой Никитской капитана генерального штаба Владимира Павловича Муратова.

После окончания кадетского корпуса Муратов поступил в петербургский институт инженеров путей сообщения, учреждение полувоенное. Студенчество совпало с мимолетным увлечением революцией.

Муратов частенько вспоминал о своем «революционном прошлом» – возможно, это служило своего рода раскаянием, признанием своей доли вины в русской катастрофе. Во всяком случае, то был существенный эпизод в его жизни, важный опыт, думать о котором он стал очень рано – уже в 1907 году Муратов опубликовал в «Перевале» (№ 11. С. 63—67) рассказ о единственном своем «революционном приключении»: «Ночи и дни Суоми». В доставке партии нелегальной литературы из финской Райволы на пресловутую конспиративную дачу в Озерках и заключалась «борьба за свободу» для студента Муратова.

Но помимо унылых дел и развлечений, о которых уже говорилось, было нечто более важное – литература. Увлечение ею было пока читательским, но – особо читательским, в духе времени. «Дух времени» обратил Муратова от революционной романтики к эстетизму. Сам он считал вехой своего «обращения» книгу «Проблемы идеализма» (1902), с некоторыми из авторов которой будет позднее сотрудничать.

Осенью 1904 года, по окончании института, он, увлеченный патриотическими настроениями времен русско-японской войны, испытывая горечь за наши поражения, преодолел некоторое сопротивление близких и отбывал воинскую повинность: «Зимой оказался я последовательно канониром, бомбардиром и фейерверкером. На погонах моих скрещенные пушки с гранатой и цифры 3 обозначали третью гренадерскую артиллерийскую бригаду. Бригада эта стояла в уездном городе Ростове, Ярославской губернии, но я был откомандирован в Москву и обучался артиллерийскому делу на Ходынке»[9]. В это время Муратов познакомился с Борисом Константиновичем Зайцевым, своим верным другом на протяжении многих лет. «Думаю, мы познакомились в 1903 году (1904. – *Ю.С.*), — вспоминал Зайцев в 1951 году, — и как будто он только что кончил Путейский Институт в Петербурге, не отбывал ли в Москве воинской повинности? Жил, во всяком случае, у Никитских ворот в доме брата... Павел

Павлович (мы тогда звали его дружески «Патя» – так до старости и осталось) – он тогда еще был юн, с мягкими рыжеватыми усиками, боковым пробором на голове, карими, очень умными глазами. Держался скромно. Иногда несколько застенчиво ухмылялся... «Гм, Боря, гм...» Ходил уже тогда по-литераторски, а не по-военному, — левое плечо свисало, и вообще по всему облику мало походил на «фронтовика». Нечто весьма располагающее и своеобразно-милое сразу в нем чувствовалось. <...> Первое из известных мне увлечений Муратова было военное дело... В 1904 году писал он вместе с братом в московских газетах: он о морской войне, брат о сухопутной...»[10] Шло время. «Пока обучение тянулось, — вспоминал Муратов, — война стала клониться к концу. Идти на фронт было поздно. Летом (1905. – *Ю.С.*), после Клементьевского лагеря, я был произведен в «первый офицерский чин», но не уволен в запас. Россия уже кипела волнениями. Армия оставалась мобилизованной»[11]. Октябрь 1905 года Муратов застал в Москве – приходилось оттягивать отъезд в скучный, как ему казалось, Ростов. Здесь родные его стали свидетелями похорон Баумана, а вскоре умер отец[12]. Зайцев вспоминал сказанное ему Муратовым: «Мой отец умер шестидесяти девяти лет. Я его не переживу. Исполнится шестьдесят девять, и довольно...»[13]

Все же в Ростов пришлось ехать. Это была первая, быть может, встреча Муратова с древнерусским наследием, которым он так много занимался позднее. Ростов Великий, его кремль, храмы он оценивал, руководствуясь книжными впечатлениями от Европы. Позднее он посвятил этим дням рассказ «Город Великий», увидевший свет в «Перевале» (1907. № 10. С. 25—28). Но тревога об оставшихся в Москве родных, слухи о знаменитом декабрьском восстании заставили вернуться в Москву, чему поспособствовал и командир Муратова[14].

С трудом возвратившись, он застал город во власти бунта: «Мало кто выходил в Москве на улицу. Я сидел дома и писал мою первую статью, «Искусство и революция»[15], напечатанную скоро в тоненьком выпуске с зеленой обложкой журнала П.Б. Струве – «Полярная звезда». Об искусстве там говорилось восторженно, о революции скептически. Через несколько месяцев моя военная служба была окончена»[16]. И началась литературная судьба, добавим мы. Началась – такова, очевидно, воля самого писателя, судя по избирательности его памяти, — не с военных заметок в московских газетах, о которых помнил Зайцев, а с небольшой статьи, вышедшей в окружении имен авторов «Проблем идеализма». Очевидно, публикацию и соседство с нею литературных авторитетов Муратов расценил как своего рода «посвящение в цех».

Простившись с армией, он уехал за границу: в Париж и Лондон. «Помню весну 1906 года, московский журнальчик «Зори» – Муратов присылал нам из Парижа статьи о новейших художниках.<...> Его занимали Матиссы, Гогены, Ренуары»[17], — писал Зайцев. Имя Муратова появилось и в «Московском еженедельнике», и в «Весах». В среде молодых литераторов, в которой он вращался, обсуждались довольно заинтересованно проблемы «народоправства»[18]. Муратов тоже издал совершенно неожиданную для него брошюру о борьбе за избирательные права в Англии, которая, конечно, «не сделала погоды» в тогдашней политической жизни.

Впрочем, возможно, тематика его первой книги как-то согласуется с тем, где издавался журнал «Зори». А выходил он едва ли не как приложение к московскому марксистскому журналу «Правда» (издавался в 1904—1906 годах). «Зори» были причудой В.А. Кожевникова, издателя «Правды», у которого подрабатывал корректором Б.К. Зайцев. Кроме того, он имел связи со знаменитым Московским литературно-художественным кружком, откуда приходили такие авторы, как Андрей Белый, С.В. Киссин (Муни), Б.А. Койранский, даже Блок. Тираж «Зорь» – 60 экз., а существовал он одну весну 1906 года[19]. Муратов же принимал в нем участие заочно. И все-таки в ходе этого проекта сложился круг людей, так или иначе сопутствовавших Муратову всю его жизнь. Но тогда, как писал Зайцев: «На кого мы влияли? Кому что-нибудь приносили? Женам, сестрам, разным молодым людям и барышням, для которых я был Зайчик, а Муратов — Патя»[20]. Между тем кружок молодых людей вырабатывал даже некое мировоззрение: «Конечно, мы все со всем «соединяли», «примиряли», разумеется, не обходилось без Владимира Соловьева. В то же время был у нас и особенный «русский» уклон и христианский. С христианством нас сближал как бы свет наших душевных устремлений и их музыка. Но мы были литературный кружок, а не религиозно-философский»[21]. Муратов наверняка не очень отделял свои суждения от подобного круга идей. Он в какой-то мере пользовался ими всю жизнь, разве только углублял и уточнял...

Составившийся литературный кружок собирался на квартире четы Зайцевых: «В доме Армянских, кораблем вздымавшемся на углу Спиридоновки и Гранатного, позже мы жили. <...> В доме Армянских много у нас уже бывало народу... и Бальмонт, Сологуб, Городецкий, Чулков, Андрей Белый... – и все Зиночки, Васеньки, Машеньки прежних времен. И Муратов, и Стражев, Койранский, Высоцкий – сверстники и сотоварищи писания. Иногда спал на турецком диване З.И. Гржебин, «Шиповник», мой первый издатель, приезжав-

ший из Петербурга. Как «не-ариец» не имел в Москве права жительства – останавливался у нас.

И, конечно, бывал здесь Иван Алексеевич Бунин»[22]. На этих литературных собраниях отыскал себе Муратов первую жену – Евгению Владимировну (они были женаты до 1910 г.)[23]. О ней немного известно: «...Она была босоножка, проделывала в купальне свою эстетическую гимнастику...»[24] — вспоминала Лидия Вячеславовна Иванова. Отвлекаясь, скажем: в 1909 году женой Муратова увлекся другой участник кружка: В.Ф. Ходасевич – она стала «царевной» стихотворений из его сборника «Счастливый домик»[25]. Семья разрушилась. Позднее Евгения Владимировна вышла замуж за поэта Виктора Стражева[26], участника того же общества, автора «Зорь», редактора «Литературно-художественной недели». Е.В. Муратова (1884 или 1885—1982) осталась после революции и войны в России. Умерла в пансионате ВТО (Дом престарелых) под Москвой[27]. У нее от П.П. Муратова был сын Ника, умерший ребенком. Муратов в 1911 году женился на прежней супруге своего приятеля и опять-таки члена кружка Б.А. Грифцова* — Екатерине Сергеевне Уреииус[28]. В 1915 году у них родился сын Гавриил. Л.В. Иванова отмечала его математические способности и писала о дальнейшей его судьбе: «Гаврик... был учеником французского лицея Шатобриан. (Потом он сделался инженером, занимал какое-то ответственное место во Франции)»[29]. Это биографическое отступление немного иллюстрирует быт среды, где формировался литератор Муратов.

В.Н. Муромцева-Бунина, вспоминая день своей встречи с Иваном Алексеевичем Буниным (4 ноября 1906), дала еще один портрет этого общества: «В кабинете хозяина (Зайцева. – *Ю.С.*) было тесно: сидели на тахте, на стульях, на письменном столе, даже на полу. Много знакомых лиц: дородная высокая фигура поэта Кречетова, редактора журнала «Перевал»; ...с отрочества знакомое лицо Пати Муратова; ...небольшой, худой литератор Борис Гривцов, муж моей знакомой, в девичестве Кати Уреииус. <...> «Декадентки»: одни тихие, молчаливые, как, например, Женя Муратова, в розовом тарлатановом стильном платье, причесанная на прямой пробор с косами на ушах, или Катя Гривцова с большими черными озаряющими лицо глазами...»[30]

В это время Муратов работал сначала помощником библиотекаря Московского университета, позднее (с 1906) помощником хранителя отдела изящных искусств и классических древностей Румянцев-

---

* В текстах воспоминаний разных людей упоминается также как Гривцов. – *Прим. ред.*

ского музея[31]. Литературные его дела развивались следующим образом: после «Зорь» та же компания затеяла новое издание – «Литературно-художественную неделю». Это была еженедельная газета под редакцией В.И. Стражева (он же издатель), выходившая в Москве в 1907 году. Вышло всего 4 номера: с 17 сентября по 8 октября[32]. Короткое существование газеты не обошлось без скандала, действующим лицом которого был и Муратов. Зайцев вспоминал: «Белый дал нам статью о Леониде Андрееве. Чуть ли не в том же номере появился какой-то недружественный отзыв о Брюсове.

Брюсов, конечно, разъярился. Белый был постоянным сотрудником «Весов» брюсовских – там была строгая дисциплина – он тоже разъярился (иначе и нельзя было). Как он, Белый, тогда подчиненный «магу» и «пророку» с Цветного бульвара, сотрудничает у нас?

Встретив где-то П. Муратова, нашего сотоварища, сотрудника по отделу искусства, набросился на него исступленно, поносил и его и нас в выражениях полупечатных. <...> Муратов, вне себя, прибежал ко мне:

— Он всех нас позорит, оскорбляет....

А одновременно появилась и статья Белого против нас, совсем исступленная»[33]. Белый «ультиматумом» был вызван для объяснений на квартиру В.И. Стражева. Там его ждали «кроме хозяина Б.А. Грифцов, П.П. Муратов, Ал. Койранский, поэт Муни» и сам Зайцев. Разыгралась сцена. «Где я? Среди литераторов или в полицейском участке?» — кричал Белый...[34] В конце концов все уладилось, но если с Зайцевым Андрей Белый сохранил добрые отношения, то к Муратову, очевидно, питал некие предубеждения: в сентябре 1923 года, незадолго до отъезда в Россию, оказавшись вместе с Муратовым в одной берлинской компании, он назвал его «посторонним, притворяющимся своим»[35].

В 1906 году начал выходить журнал «Перевал», сотрудником которого стал Муратов. Здесь были опубликованы его первые рассказы, печатались художественно-критические статьи, рецензии. Он становился известным художественным критиком, его статьи появляются в «Золотом руне», «Весах», «Русской мысли»... Параллельное сотрудничество в «Весах» и «Перевале» Муратова подвергает сомнению резкую оценку, данную коллективу последнего журнала Андреем Белым: «...Судьба обрекла «Перевал» на дешевку, когда в нем скопились поэтики, не оцененные Брюсовым; здесь же печатались Зайцев, Муратов, Грифцов, Бунин, братья Койранские, Кречетов... относившиеся враждебно к «Весам»... ...Часть «перевальцев» «Весы» ненавидела; и среди них – Стражев, Зайцев, Муратов, редакторы

«Литературно-художественной недели»...»[36] К слову, в 1914 году будучи редактором журнала «София», Муратов довольно активно сотрудничал с Брюсовым...

Интересы Муратова в это время – современная русская живопись: «передвижники» (которых он не любил), В.Э. Борисов-Мусатов, «Мир искусства». Еще в 1906 году появилась у него тяга к «культурологическим» обобщениям. Он писал: «Может быть, недалеко уже то время, когда эти годы, годы Серова, Коровина, Врубеля, Сомова, Якунчиковой и Мусатова, будут называться лучезарной эпохой русской живописи»[37]. Литературные же его привязанности – Уолтер Патер и другие английские эссеисты. В 1908 году Муратов издал в своем переводе «Воображаемые портреты. Ребенок в доме» Патера (Москва). Мир этого писателя, где глубокое осмысление искусства соседствовало с изобразительным литературным мастерством, был очень близок Муратову. Позже он еще раз обратился к переводам из Патера, посвятил ему прекрасный очерк. Тот же 1908-й год стал годом знаменательным: Муратов впервые оказался в Италии вместе с Зайцевым...[38]

«Италия принадлежит к великим темам, не устающим привлекать мысль и воображение различных людей и сменяющихся поколений. Это целый мир, и каждый, кто вступает в него, проходит в нем отдельной дорогой»[39], —писал Муратов. Достаточно взглянуть на предисловие к его «Образам Италии», и мы увидим, что страна эта была для их автора словно бы живым воспоминанием о русской культуре, фактом русского духа. От Гоголя до Мережковского – многие побывали тут, проделали путешествие реальное и духовное. Свою «цветущую сложность» находил здесь в «пластике жизни» и непохожести провинций друг на друга К.Н. Леонтьев, чьи мысли оказали большое влияние на Муратова.

В 1909 году Муратов стал сотрудничать с «Утром России», в 1910 году – со «Старыми годами», «Аполлоном». Он жил в Москве, адрес его неизменен до 1913 года: Большой Толстовский, д. 3 (Нейдгарт)[40]. Он завел дружбу с известными коллекционерами, прежде всего с Ильей Семеновичем Остроуховым. Но об этом позже.

Очевидно, весь 1909 год был посвящен написанию 1-го тома «Образов Италии» (1-е изд.: М.: Научное слово, 1911), предисловие к которому датировано мартом 1910 года. Книга писалась не в Италии, о чем Муратов вспоминал в 1927 году: по Брянской дороге, не доезжая Малоярославца, в Белкино «были написаны первые главы этой... книги»[41]. Это было имение сотрудника «Русских ведомостей» (Мура-

тов был их автором) Обнинского в Боровском уезде Калужской губернии.

«Образы Италии» сразу после издания стали знамениты. Зайцев писал: «Успех «Образов» был большой, непререкаемый. В русской литературе нет ничего им равного по артистичности переживания Италии, по знаниям и изяществу исполнения»[42]. Это сказано несмотря на то, что Зайцев испытывал, возможно, легкую ревность – он ведь куда раньше, в 1904 году, познакомился с Италией.

Можно встретить немало свидетельств, говорящих о книге Муратова почти как об обязательном чтении в те годы. Блок записал в дневник 23 января 1912 года: «Вчера на ночь – увлекательное чтение книги Муратова»[43], К.А. Сомов уже в 1925 году оставил в дневнике пометку о таком же чтении[44]. Для И.А. Бунина же в начале 1914 года путешествие в Италию – вообще некий ироничный диалог с образами муратовской книги: «Вчера из Неаполя ездил в Салерно. <...> Ночевали в древнем монастырском здании – там теперь гостиница. Чудесная лунная ночь. Необыкновенно хорошо, только никаких муратовских сатиров»[45].

Книга с 1911 по 1917 год выдержала 3 издания и была в числе первых, вновь переизданных в эмиграции. Это достаточно редкое явление в издательской практике старой России. «Образы Италии» между тем в большой степени повлияли на образ жизни Муратова и на его литературную репутацию. Андрей Белый писал о нем как о «тихом, почтеннейшем и талантливом труженике по истории ренессанса»[46], не видящем действительности, — двусмысленный комплимент. Теперь Муратову приходилось частенько проводить экскурсии по Италии, в том числе и академические – о такой именно, совершенной семинаром известного историка И.М. Гревса в 1912 году, вспоминал Н.П. Анциферов (позднее – литературный последователь Муратова в своей «Душе Петербурга»): «...Посетил нас Муратов со своей женой и своим другом Грифцовым. Он был молчалив, сдержан, как-то задумчив. Вероятно, стеснялся»[47]. Причина сдержанности наверняка была иной. В 1931 году Муратов писал: «На мою обязанность, не скажу, особенно приятную, выпадало время от времени показывать римские достопримечательности знакомым моих знакомых... Признаюсь, если только была возможность, я уклонялся от роли, возложенной на меня обстоятельствами, а если такой возможности не было – исполнял ее плохо»[48]. Учеников И.М. Гревса сопровождал муратовский товарищ, исследователь икон А.И. Анисимов.

К итальянскому быту Муратова относится и то, что, будучи истинным ценителем пейзажей, он претерпевал из-за этого бездну не-

удобств, которые заметила в свое время Л.В. Иванова: «Как-то раз он искал квартиру. Нашел восхитительную, говорит он. Дешево. Это надстройка на крыше одного дома на виа дель Бабуино. Какой воздух! Какая панорама! Буквально весь Рим! Вечером Павел Павлович ложится спать. Стены в щелях, продувные. Он накидывает на постель одеяло, одежду, все, что может, долго мучается и наконец засыпает. Вдруг его будит острый свет, падающий в глаза. Он долго не понимает, что это такое, присматривается и видит: прямо над его кроватью звезда сияет сквозь дырки в потолке»[49].

Выход «Образов Италии» лишь открыл новый этап в творческой жизни Муратова, и, на наш взгляд, только исторические обстоятельства и недостаток информации поставили эту книгу одиноко в характеристиках муратовской литературной работы. В 1911 году ему последовали два весьма лестных и имевших плодотворные последствия предложения. Одно – приглашение к сотрудничеству со вновь открываемым московско-ярославским издательством К.Ф. Некрасова, второе – приглашение написать новую (а по мнению тогдашних эстетов – первую настоящую) историю древнерусской живописи. Интересно, что в какой-то момент оба этих направления соединились – К.Ф. Некрасов сделался и собирателем икон, и публикатором их.

«Образы Италии» заинтересовали эстетов и собирателей тем, среди прочего, что в них велась речь о средневековых итальянских примитивах. Это было в духе времени: авангард и образцы восточного искусства подвели художественную публику к пониманию византийской и древнерусской иконы. В России манифест 17 октября 1905 года позволил старообрядцам открывать церкви – и они заинтересовались старинными иконами большого формата, превращая храмы в действующие музеи. При старообрядцах существовал целый клан офень-старинщиков и мастеров-иконников, собиравших и реставрировавших древние памятники. Очень скоро в этот круг людей вошли коллекционеры. Московский центр такого собирательства был в доме И.С. Остроухова, художника и попечителя Третьяковской галереи. «Замечательное собрание икон И.С. Остроухова составилось необыкновенно быстро, всего в каких-нибудь три года, примерно от 1908 до 1910 г., — вспоминал Муратов. – Я жил в Италии, когда получил от него длинное письмо, описывающее новые приобретения и заключавшее предложение ими полюбоваться, хотя бы и в его отсутствие. Я должен был вернуться в Москву в сентябре, а в это время Илья Семенович совершал свое обычное заграничное путешествие в Биарриц»[50]. Надо сказать, что перед приглашением этим, сделанным,

скорее всего, в 1911 году, к Муратову присматривались. В августе 1911 года И.Э. Грабарь писал бар. Н.Н. Врангелю, историку искусств, сотруднику журнала «Старые годы», о намерении включить в свою «Историю русского искусства» том, посвященный древнерусскому наследию. В ответном письме от 30 августа 1911 года Н.Н. Врангель говорил: «Если Вы хотите иметь красивую и научную допетровскую эпоху, попросите об этом не «ученых мужей», а П.П. Муратова. Он, как Вам известно, очень хорошо знает итальянских примитивов, и ему легко усвоить, понять и даже изучить их «двоюродных братьев» – иконописцев наших. В этом году я говорил с ним на эту тему, так как хотел посвятить № «Аполлона» древним иконам, но с эстетической, а не научной оценкой их, и Муратов очень заинтересовался и выразил согласие. Если Вы не очень будете его торопить, я думаю, он прекрасно справится с задачей: пишет он хорошо и понимает вещи «по-человечески», а не "по-успенски"»[51].

Возможно, как раз после этого, в сентябре 1911 года, Муратов в отсутствие хозяина посетил остроуховскую галерею в Москве. Поделившись с коллекционером впечатлениями, он в ответ получил предложение «взяться за историю древней русской живописи» – и принялся за работу над соответствующим томом «Истории русского искусства» И.Э. Грабаря.

Интересно проследить, как затевалось это предприятие по переписке Муратова с издателем К.Ф. Некрасовым. В письмах от 8, 16, 22 июля 1911 года идет речь об издании книги У. Бекфорда «Ватек» в переводе Б.К. Зайцева, с предисловием Муратова[52]. Здесь же – вплоть до письма от 2 октября 1911 года — разворачивается целая издательская программа, позднее осуществленная Некрасовым: муратовский перевод двух томов новелл итальянского возрождения, итальянских хроник; детально разрабатывается оформление, формат, оговаривается гонорар. А уже в письме от 3 ноября 1911 года Муратов писал из Москвы: «Не удивляйтесь, если числа 15—20 увидите меня, быть может, в Ярославле! Я приму участие в труде Грабаря – в той части его, которая будет отведена древнерусской иконописи и стенописи. Перед Италией посмотрю Новгород, Псков, Ярославль»[53]. Эта поездка состоялась в компании с Н.М. Щекотовым, знатоком иконы. Параллельно с этим – хлопоты из-за задержки выхода 2-го тома «Образов Италии» (не хватило бумаги)[54]. Позднее издатель этой книги, старообрядец Г.К. Рахманов тоже войдет в «иконное движение». Сюда же вошли москвичи А.И. Анисимов, практически открывший домонгольскую икону, хранитель Третьяковской галереи Н.Н. Черногубов, С.П. Рябушинский со своими фамильными иконами.

5 (18) декабря 1911 года Муратов был уже в Риме, и его интересы, как кажется, далеки от икон: он искал у букинистов возрожденческие новеллы, договаривался с Некрасовым об издании Жерара де Нерваля в переводе жены, Е.С. Уреииус[55]. В июне 1912 года Некрасов написал ему о желании открыть в Ярославле музей, где будет представлена в том числе икона. Муратов одобрил идею, обещал содействие коллекционеров[56]. Но 30 июня он уже строил планы путешествия на Белое озеро, в Ферапонтов монастырь, к фрескам Дионисия[57]. 6 сентября он писал Некрасову из Москвы и консультировал того на предмет покупки предметов искусства[58].

Вместе с Некрасовым Муратов издал в собственном переводе или под своей редакцией в 1912—1916 годах шесть книг: Бекфорда (1912), Нерваля (1912), «Новеллы Возрождения» (ч. I—II. М., 1912; ч. III, 1913), П. Мериме (1913), Вернона Ли (1914—1915), У. Патера (1916). Кроме того – книгу «Древнерусская живопись в собрании И.С. Остроухова» (М., 1914), вместе с А.И. Анисимовым – «Новгородская икона св. Феодора Стратилата» (М., 1916) и в 1914 году – журнал «София». Смыслом издательского проекта Некрасова было приблизить к «рядовому» русскому читателю книги писателей, определявших настроение «творческой среды». Было это в духе времени, о котором Д.П. Святополк-Мирский писал: «Если в 1890 г. единственной функцией искусства в России было выражение идей, то в 1915 году русское общество стало эстетически одним из самых культурных и образованных в Европе. Среди тех, кому мы этим обязаны, главными, помимо самого Дягилева, были Александр Бенуа, Игорь Грабарь и П.П. Муратов»[59].

Но вернемся к работе над иконами. Путешествия по России, знакомство с мастерами-иконниками, «трогательными типами из репертуара Лескова» (Зайцев)[60], купцами-собирателями многое дали Муратову. Он стал, можно сказать, одним из лучших знатоков России в литературной среде – потому хотя бы, что изъездил страну по велению души, а не по «служебной надобности». У него сложились свои взгляды на русскую географию, историю. Икона показала ему древность России и беспочвенность слов о «молодой нации» русских.

В 1913 году стали выходить выпуски «Истории русского искусства», написанные Муратовым[61]. Он участвовал в подготовке выставки икон в московском Деловом дворе. 22 декабря 1912 года Муратов писал: «Меня пригласили участвовать в Комитете февральской выставки, устроенной Рябушинским, Остроуховым и пр. Вчера я «заседал» в компании всяких иконных людей: Чирикова, Тюлиных и пр. Занимались мы приемом предложенных на выставку вещей и определе-

нием оных»[62]. Выставка открылась 13 февраля 1913 года. Она, правда, не очень хорошо посещалась и разочаровала, к слову, как раз поклонников «Образов Италии» – неожиданностью и несхожестью с итальянской мистической живописью[63]. Муратов писал о выставке 16 февраля 1913 года: «Она изумительна и прекрасна. Но посещается пока что весьма плохо»[64].

В «иконное движение» включилась царская семья. В только что цитированном письме Муратов писал: «Иконные новости таковы. Искали мы с Остроуховым икону для поднесения от Думы Царю. Взяли у Брягина весьма недурную вещь – выйдет хорошо»[65].

Началось издание журналов: «Петербургские художественные журналы заинтересовались открытиями, мгновенно возникла роскошно издаваемая «Русская икона». В Москве Некрасов основал «Софию», ставившую своей задачей изучение древнего русского искусства рядом с европейским и теми же самыми методами, чтобы таким образом верно понять его историческое место»[66]. В этих журналах Муратов принимал деятельное участие. Правда, он скоро разочаровался в петербургском проекте С.К. Маковского, вел с ним неприятную переписку, считал, как и другие москвичи, питерцев некомпетентными и чуждыми древнерусскому наследию[67]. Идея «Софии» родилась, собственно, в противовес питерским штудиям. Муратов писал Некрасову 26 июля 1913 года: «Видел я... тут Маковского. Боже, какая петербургская чушь и беспомощность. Но вот Вам неожиданные выводы: хочу завтра найти человека, который дал бы денег для *издания нашего с Вами журнала. <...> А журнал начать с 1 января, и пусть в заглавии будет участвовать слово Москва. Ради такой штуки можно было и не уезжать. Я бросил бы музей и взялся за редакторство с азартом*»[68]. Относительно последних двух предложений дело проясняется в письме И.Э. Грабаря от 12 апреля 1913 года: «...П.П. Муратов уезжает на три года за границу – в Грецию, Египет, Персию и Индию, почему выходит совсем из Румянцевского музея. Он состоит там помощником хранителя художественного отдела, хранителем которого – Романов»[69]. Это показывает, от чего Муратов отказывался, взявшись за редактирование, и, что важно, еще и серьезность его увлечения традиционным искусством (помимо иконы) – ведь страны выбраны, конечно, не ради страсти к экзотике... Но вернемся к журналу «София».

В уже цитировавшемся письме Некрасову Муратов излагал план издания: «Журнал Маковского ни капли не мешает. Это будет инвентарь богатых собраний. И кроме того, журнал специальный. А наш не должен быть нисколько специальным. Цель: в *глубочайшем смыс-*

ле слова – эстетическое воспитание на том, что ближе всего, конечно, — русская икона, повесть, но и не только на этом, а и на том, что можно выбрать, перевести с Запада. Правда, людей мало, но тем не менее найдем и людей. Держаться будем строго и абсолютистски»[70]. Рядом в письме – планы окончания работы над «Историей» Грабаря – к 6 августа 1913 года, потом для Некрасова – перевод Мериме, книга об остроуховском собрании; так и не сделанное описание старообрядческой церкви-музея братьев Новиковых – для Маковского.

В вышедшем тогда же VI томе «Истории русского искусства» И.Э. Грабаря страницы 5—408 занял очерк Муратова «Русская живопись до середины XVII века». Об этой книге писал искусствовед В.Н. Гращенков: «В истории изучения древнерусского искусства труд Муратова навсегда останется важным этапом, без которого было бы невозможно все последующее движение научной мысли. А в современной науке труд Муратова был, пожалуй, самым высоким образцом той новой истории искусства, которая далеко отошла от ограниченности культурно-исторического и археологического понимания художественного творчества и вместе с тем преодолела как узкий эстетизм, так и поверхностный дилетантизм оценок и суждений...»[71]

В том же 1913 году вышел второй том (часть 3) «Новелл возрождения» в переводе Муратова, вызвавший совсем иного тона отзыв, принадлежавший художнику М.В. Нестерову. Он писал: «Читаю теперь «модного» Муратова «Новеллы», в коих изящество больше меры перемешано форменной похабщиной»[72]. Такова была литературная жизнь Муратова в 1913 году. Но вернемся к журналу.

Деньги для него нашлись – их дал А.А. Карзинкин, купец и коллекционер-нумизмат, просивший не называть своего имени в числе попечителей[73]. Все лето шли переговоры с Некрасовым о внешнем виде журнала. Обложку оформил друг Муратова, художник Н.П. Ульянов. После получения разрешения на издание объявление о выходе появилось в «Русских ведомостях» 17 ноября 1913 года. Новый год встречали в редакции журнала. Зайцев писал об этом Некрасову: «Слыхали, что Вы хорошо встречали Новый год. Мы также, в «Софии», где с Екатериной Сергеевной (Муратовой. – *Ю.С.*) сломали Вам диван. Это была блестящая атака. Вообще, Ваши сотрудники – пьяницы и дебоширы»[74]. Отзывы о журнале появились еще до нового года. М.В. Нестеров писал своему корреспонденту 23 декабря 1913 года: «...Читаешь ли Муратова? Вышла его «София» (я подписался). Не худо, хотя и специально больше меры»[75]. Из газет откликнулись «Дни» и «Новое время». Некрасов писал Муратову 3 января

1914 года: «Что будет с журналом! Пока я понял только, что никто и ничего не понял. Только один А.Я. в газете «Дни» (31 декабря) уразумел до известной степени, что мы собираемся делать, остальные же писали только чепуху. Любопытно, что в своей боязни нас сошлись такие газеты, как "Речь" и "Новое время"»[76]. Интересно, что в разгар издательской суеты Муратов был призван на офицерскую переподготовку и май—июнь 1913 года провел в военных лагерях[77].

«София. Журнал искусства и литературы, издаваемый в Москве К.Ф. Некрасовым, под редакцией П.П. Муратова» – таково было полное заглавие этого проекта. Всего вышло 6 номеров, все в 1914 году. В них Муратов опубликовал 10 статей (включая редакционные). Их тематика разнообразна: икона, азиатское искусство, художники-современники, Италия и т.п. «София» действительно стала не узкоспециальным искусствоведческим журналом – она по воле случая заполнила нишу, пустовавшую после того, как перестали выходить «Весы», «Золотое руно», «Аполлон». В числе авторов его были В.Я. Брюсов, М.О. Гершензон, Ф.А. Степун и старые товарищи Муратова: В.Ф. Ходасевич, Б.А. Грифцов...

Итак, журнал был составлен, и Муратов уехал в Европу. В июне 1914 года он – участник и зритель парижских художественных аукционов[78]. Потом переехал в Италию, в Венецию, где предполагал купить «итало-греческие иконы»[79]. Поездка в Париж, тамошние знакомства и приобретения обратили внимание Муратова к азиатскому (китайскому, в частности) искусству, чему и был посвящен 3-й номер «Софии». В письмах к Некрасову он сообщал о приобретенных тогда, в июле 1914, года иконах[80]. Мирного времени оставалось, однако, немного.

Отношение к первой мировой войне у Муратова и его товарищей было поначалу довольно «бравым». «Мы шли на войну охотно, — писал он, — хотя мало кто из нас раньше думал, что она возможна»[81]. В первые же дни войны он был отправлен на фронт: «...В середине августа старого стиля наш эшелон подошел к Брест-Литовску. Я служил в пятой тяжелой артиллерийской бригаде, образовавшейся при развертывании одного дивизиона в три. Дивизион стоял в Брянске, бригада входила в состав 13-го армейского корпуса. Если бы мы ушли на фронт вместе с пехотой, мы попали бы вместе с ней в плен в несчастной операции генерала Самсонова. Задержка в формировании направила нашу судьбу иначе.

Тяжелая артиллерия была родом оружия совершенно новым. Когда я у воинского начальника в Москве получил назначение в Брянск, в тяжелую бригаду, я не представлял себе, что это такое. Не

знал я о существовании тяжелой артиллерии, несмотря на то, что лишь год назад отбыл учебный сбор в Клементьеве. Не знало об этом и большинство профессиональных военных, не успели узнать даже многие артиллеристы. Брянский дивизион стрелял на Клементьевском стрельбище в первый раз накануне войны. Мобилизация застала его там, и он пришел в Брянск походным порядком. При таких условиях офицерский состав бригады получился весьма случайный. Батареями командовали штабс-капитаны и поручики. Огромное большинство офицеров составляли прапорщики запаса. <...> Явившийся к месту службы одним из первых, я был назначен старшим офицером 4-й батареи»[82].

После стояния под Брестом часть Муратова перебросили к Холму. «Находясь в Холме, мы оказывались почти на фронте»[83]. 1 сентября 1914 года Муратов написал Некрасову: «...Вот уже две недели, как мы воюем с австрийцами, были бесконечные переходы днем и ночью, был бой 26—27 августа – мы стреляли и по нам стреляли... Теперь 5-й день стоим... Дождь, холодно, есть нечего. Но война с Австрией идет успешно. Всюду отбитое орудие, пленные. Впрочем, мы мало что знаем о войне. Газет я не видел 9 дней. Места здесь глухие... Я пока что здоров, цел и чувствую себя сносно»[84]. В 1929 году Муратов издал в газете «Возрождение» цикл мемуарных очерков, по названиям которых можно проследить географию его войны: «От Холма к Ярославу», «От Ярослава к Ивангороду» (1929, № 1578, 27 сент.), «Под Ивангородом» (№ 1612, 31 окт.), «Бой под Грабовым» (№ 1641, 29 нояб.), «Под Ченстоховым» (№ 1653, 11 дек.). Он описал небольшие фронтовые приключения, долгие конные разъезды, которые должен был совершать как старший офицер батареи, отвечающий за разведку, бои... Успехи наших войск рождали у него, русского европейца, странные мысли: «Было очень странно представить себе приближение к австрийской столице вот так, в походной колонне, по обсаженной старыми липами грязной, большой дороге, а не в сверкающем вечерними огнями курьерском поезде, мчавшем меня в обычные времена через Вену в Италию...»[85] На фронте происходили неожиданные встречи со старыми знакомыми: «...Ивангород. Помню, на этой станции я встретил санитарный поезд моего бывшего начальника по Румянцевскому музею, его директора, князя Голицина»[86], «в батареях первой бригады у меня было много знакомых по Москве и по Клементьеву»[87]. Одно время на муратовской батарее «гостили» его племянник Ника с приятелем, сбежавшие на фронт из гимназии[88]. Все это скрашивало окопные будни. Но первый год войны был еще не лишен некоторого оптимизма. Любопытно читать в письме Мура-

това Некрасову от 19 октября 1914 года: «Бог дает, половина этой жуткой войны уже миновала. Да, милый Константин Федорович, все труднее и тяжелее мне, и чем все кончится – Бог знает»[89].

Итак, в 1914 году Муратову пришлось «проделать полгода боев и походов с батареей шестидюймовых гаубиц»[90]. 20 января 1915 года Зайцев в письме Некрасову сообщил, что Муратова переводят в мирный Севастополь[91]. Возможно, причиной тому стала болезнь сердца, о которой писалось в его некрологе 1955 г.[92]

Так или иначе, Муратов стал служить в Севастополе. Он писал, что ему пришлось «широко пополнить артиллерийские знания в севастопольской «энциклопедии», переходя от крепостных 11-дюймовых мортир к длинным, как иглы, морским пушкам, окончив учебу в роли специалиста по зенитной стрельбе...»[93]. Служба в Севастополе была спокойной, на обжитом месте: здесь еще до войны служил в должности начальника штаба Севастопольской крепости старший брат, полковник В.П. Муратов[94]. 20 марта 1915 года Муратов писал Некрасову: «Живу я здесь хорошо, у брата. Служу под самым городом. Служба состоит исключительно из дежурства. Ежедневно я встаю в 3—4 часа утра и иду на берег. В 9—12 (в зависимости от погоды) я уже дома»[95]. В начале марта 1915 года у Муратова родился сын Гавриил[96], который к 15 апреля должен был с матерью быть в Севастополе. Спокойная служба дала возможность заниматься литературной работой: «Читаю корректуры 2 томика Вернон Ли. После того возьмусь за Патера... Катя кончает (Эмили) Бронте...», — новые темпы военной переписки с Некрасовым. Планы: «Тристан и Изольда» Ж. Бедье, второе издание новелл Возрождения, итальянские хроники, Р.Л. Стивенсон – все это следовало сделать в возмещение издательского долга Некрасову[97]. «София» перестала выходить с началом войны, успев известить читателей об уходе на фронт своего редактора. 1 мая 1915 года Муратов писал Некрасову: «А жалеете ли Вы «Софию»? Все-таки из нее не вышло того, что нам с Вами рисовалось в самом начале»[98].

Относительный мир принес новые заботы – нужно было содержать семью. Война, как ни хотелось Муратову, не кончалась. 18 июля 1915 года на фронт ушел старший брат – теперь командир 123-го пехотного Козловского полка[99]. Жена, собиравшаяся было в деревню, осталась в Севастополе. «Я-то, впрочем, бываю в городе лишь через день. Через сутки дежурю сутки, — писал Муратов. – Пытаюсь тем не менее работать. Двигаю вперед Патера. <...> В целях заработка хочу попробовать писать в «Русские ведомости» нечто вроде фельетонов»[100].

В ноябре 1915 года Муратов закончил очерк «В Новгородских церквах», предварявший их совместную с А.И. Анисимовым книгу «Новгородская икона св. Феодора Стратилата», вышедшую в Москве у Некрасова в 1916 году. В сентябре были закончены новые переводы из У. Патера и замечательный очерк о нем. Книга У. Патера «Воображаемые портреты» вышла у Некрасова тогда же, в 1916 году. В декабре 1915 года Муратов начал составление новой фундаментальной книги об иконе, которая так и не появилась в русском издании[101]. В письме от 12 февраля 1916 года он сообщил Некрасову, что стал писать рассказы, вошедшие позднее в сборник «Герои и героини» (1918)[102]. 24 июня 1916 года в «Русских ведомостях» напечатан один из этих рассказов, «Мод Кемрон», – с посвящением Некрасову. Июль 1916 года семья Муратова провела в имении Заполье Петроградской губернии[103], очевидно, том самом, где Муратов встретил известие о начале войны (он описал это в очерке «Война без мира»). В 1917 году в Москве вышел 3-м изданием 1-й том «Образов Италии».

25 сентября 1917 года Муратов под впечатлением автомобильной поездки по Крыму написал Некрасову письмо, из которого можно представить его тогдашние настроения: «Жизнь тяжела, сами представляете, насколько мне трудно писать, «изворачиваться», когда нет денег и не может быть заработка. Самочувствие же мало отличается от Вашего. Кругом кошмар и чепуха, и совершенно не понимаю, как из этого можно выйти. <...> О России нынешней и газетах думаю холодно. Слава Богу, что хоть успела спастись Европа-то. Создание на протяжении 50 лет новых великих империй (как Римская) с германским ядром считаю делом возможным. Первыми, кого поглотят они, будем, конечно, мы»[104]. Итак, если в жесточайший пессимизм ввергала Муратова ситуация начала века, обстановка демократической России 1917 года, то можно не сомневаться в его полном неприятии октябрьской революции.

В последний год службы Муратов командовал зенитными батареями Севастопольской крепости[105]. В какой-то момент и должность, и офицерская форма стали чем-то вроде смертного приговора – это случилось в феврале 1918 года, после телеграммы Троцкого в Севастополь. «Я отлично помню, — писал Муратов, — как я стоял на Приморском бульваре и читал эту наклеенную на стене телеграмму. <...> Он предписывал «активность» и «бдительность»... У меня сжалось сердце. Всякому в Севастополе было тогда понятно, что это значит. В тот же вечер начались на судах митинги, а после полуночи, в городе, убийства. <...> Военная служба моя окончилась в Севастополе в самом начале 1918 года. Окончилась она как-то странно. Я

просто снял форму и перестал состоять на службе. После той ночи убийств, о которой я упомянул выше и во время которой я остался жив лишь благодаря исключительно счастливой случайности, мне удалось пробраться в Москву»[106].

В зимней голодной и холодной Москве 1918 года Муратову следовало найти себе занятие – в условиях, совершенно ему незнакомых и абсолютно неприемлемых внутренне. Он начал сотрудничать в газете, близкой правым эсерам, — «Власть народа». Эта газета выходила под редакцией Е.Д. Кусковой, а ее литературное приложение, где Муратов и печатался, «Понедельник», — под редакцией М.А. Осоргина. «Понедельник» выходил с февраля по июль 1918 года. Осоргин вспоминал: «...Мы... писали, набирали, отбивали матрицы, тайком печатали в разных типографиях... Наконец закрыли нас всех окончательно»[107]. «Понедельник» выражал, очевидно, идею некой «культурной оппозиции» большевикам: выходили, например, номера, посвященные культуре стран Антанты... Кроме него и Муратова с Осоргиным, в газете работали А.А. Сидоров, Ходасевич, Грифцов – старая «московская компания». Темы муратовских статей в газете: от критики национализации частных коллекций до литературоведческих эссе. Он выступал тогда как убежденный западник, скорбящий об уединении России от «гуманистической Европы», должной сказать «веское слово о судьбах человечества... голосом всех своих «святых камней», обильно политых кровью разнообразных героев»[108]. Он предполагал, что в «духовном воздержании» России рассеются «концепции народа избранного, всякие чаянья славянского мессианизма»[109]. Далее он вообще сомневался в достоинствах русской культуры, почитая ее едва ли не шарлатанством, доведшим страну до катастрофы. Альтернативой считал западный тип художества[110]. Конечно, здесь, кроме влияния идей В.В. Розанова, чувствуется и пессимизм прежних лет, и неприятие «русского бунта», и ожидание спасения от Европы, от белых, видевшихся ошибочно из Москвы конструктивным монолитом. Мысли эти сами по себе – тоже следствие уединения...

Итак, в марте 1918 года Муратов стал сотрудничать с «Властью народа», а в апреле был избран товарищем председателя «Комитета по охране культурных и художественных сокровищ России» (председатель – И.Э. Грабарь) при Совете съезда кооператоров[111]. Правда, это учреждение просуществовало недолго, тем не менее Муратов на деньги кооператоров сумел приобрести портрет работы Моретто для Румянцевского музея, новгородскую икону и портрет кисти Левицкого – для Третьяковской галереи[112].

Летом 1918 года, после эсеровского мятежа, его положение осложнилось: «Власть народа» была закрыта, съезд кооператоров распущен. «В августе 1918 года, — вспоминал Муратов, — я стоял в Москве перед большим объявлением, свеженаклеенным на серой стене церкви Бориса и Глеба у Арбатских ворот. Возвращалась всеобщая регистрация бывших офицеров и обязательная для них явка на завтрашнее число в нечто весьма угрожающее. В те времена я придерживался правила – ни на какие регистрации не спешить; поздно жалеть, что его не придерживались многие другие!»[113] На время решено было перебраться в Белкино, где жила его семья и где 9 лет назад начаты были «Образы Италии». Спокойной жизни Муратов и там, в Боровском уезде Калужской губернии, не нашел – мало того, едва не стал участником «русской Вандеи». Он вспоминал: «Я сам... однажды говорил с крестьянами, желавшими подняться и звавшими меня идти с ними. То было осенью 1918 года в Калужской губернии. Ожидались под утро отряды, посланные для реквизиции в деревню и для ареста моего приятеля, помещика, у которого в имении я жил некоторое время, воздержавшись от явки на регистрацию офицеров... Приятель мой бежал на юг; я был случайным и чужим человеком для этих калужских крестьян. У меня было совсем немного данных, чтобы сделаться русским Шарретом, и я не верил, кроме того, в единодушие моих калужских вандейцев. Кое у кого, правда, сохранилось оружие: в тревожную ночь, когда никто в деревне не спал, было слышно, как глухо щелкали, очевидно для подбодрения стрелков, унесенные с фронта винтовки. Мне удалось выбраться из усадьбы и из уезда ранним утром...» Позднее он узнал, «что порыв калужан быстро улегся, что подчинились они реквизиции без всякого сопротивления и сдали оружие в доказательство того, что будто бы не поддались на призывы их помещика к восстанию»[114].

У вернувшегося в Москву Муратова обнаружились сразу два долговременных занятия: лавка писателей и работа в «Коллегии»... Он сам, как вспоминал Осоргин, стал инициатором создания лавки[115]. Собственность лавки считалась «артельной», что уберегло ее от многих превратностей эпохи «военного коммунизма». Пай составлял 200 руб., а в числе пайщиков были старые знакомые: Осоргин, Ходасевич, Зайцев, Грифцов, Бердяев. «Основанная в сентябре 1918 года Лавка просуществовала до 1922-го, когда смысл ее дальнейшего существования в значительной степени исчерпался, налоговая же тяжесть, в связи с расцветшим нэпом, стала невыносимой»[116]. Писатели занимались торговлей книгами, часто весьма редкими, но часто же занимались благотворительностью и устраивали здесь же своего рода

интеллектуальный клуб. Интересно, что первый адрес лавки – Леонтьевский переулок, рядом с московским комитетом РСДРП(б). Муратов продал здесь собственноручно сделанную и проиллюстрированную книгу «Вилла Малькомтента»[117], но это не была единственная его книга в тот год. Московское издательство «Геликон» напечатало изящный томик его рассказов «Герои и героини», иллюстрированный Валентиной Ходасевич. Книга была посвящена жене и предполагала некоторым образом насытить тоску автора по европейской прозе. Это была милая, но скромная по литературному значению вещь. В конце ее помещался список муратовских изданий, из которого можно узнать, что он тогда же готовил переводы «Живописи итальянского Возрождения» Б. Бернсона и «Ненужных воспоминаний» К. Гоцци.

Постоянным местом его службы стала «Коллегия». «"Коллегией" или «музейной коллегией», — вспоминал Муратов, — называлось в Москве в 1919—20 годах «в просторечьи» то учреждение, которое носило на самом деле гораздо более сложное наименование. В период своего расцвета оно называлось «Отдел по делам музеев и охраны памятников искусства и старины». Кажется, впрочем, в период своего происхождения оно называлось в самом деле "коллегией"»[118]. Впервые об этом учреждении, которым заведовала «мадам Троцкая», Муратов узнал осенью 1918 года от А.М. Эфроса. Он писал: «В конце 1920 года в учреждении этом числилось от 300 до 400 сотрудников. Коммунистов среди них было всего два – сама Троцкая, да еще какой-то вечно слегка пьяный... «комендант» в солдатской форме. В стенах маленького особняка в Мертвом переулке, где помещался «отдел» Троцкой, собралась, можно сказать, вся Москва...»[119] «Коллегия» имела на своем счету благие дела: И.С. Остроухова, А.В. Морозова, С.И. Щукина с ее помощью оставили хранителями при собственных коллекциях, в Абрамцеве и Муранове оставили наследников имений, Останкино и Архангельское спасли от заселения беспризорниками. Но была у этого учреждения иная деятельность, о которой речь пойдет ниже и которая была одной из причин отъезда Муратова.

В «коллегии» он занимался обследованием московских музеев. В конце 1919 года был опубликован отчет комиссии под председательством Муратова[120]. Кроме того, участвовал он в работе по реставрации икон.

В сентябре 1919 года Муратов стал писать роман «Эгерия» (закончен в августе 1921 года). Это авантюрная история XVIII в., в которой участвуют итальянский художник, шведские аристократы, французский маркиз и т.п. Вещь написана в духе А. де Ренье и, очевидно, пи-

салась как своеобразный протест против гнетущей действительности. Романы Ренье, по признанию самого Муратова, были для него своего рода спасением в дни боев первой мировой[121].

В начале 1920 года Муратов стал председателем Московского института историко-художественных изысканий и музееведения[122]. Собственно, он сам был инициатором создания этого института. МИХИМ существовал при Российской академии истории материальной культуры наркомпроса и готовил музейных работников и искусствоведов, вел научную работу в 14 отделах. Некоторыми из них руководили старые знакомые Муратова: А.И. Анисимов, Н.М. Щекотов, И.Э. Грабарь... Здесь, на заседании секции восточного искусства, подсекция Византии (глава – Н.М. Щекотов), был 29 октября 1920 года прочитан знаменитый доклад свящ. П.А. Флоренского «Обратная перспектива», в прениях по которому выступил и Муратов[123].

Вместе с тем и «коллегия» не забывала своего сотрудника: 19 августа 1920 года Муратов и Щекотов отправились в Новгород наблюдать расчистку Н.П. Сычевым фресок Спаса на Ковалеве, причем наблюдать с возмущением по поводу «открывателя», переоценившего свои возможности[124].

Кроме того, Муратов вместе с Осоргиным, Зайцевым, Грифцовым, А.К. Дживелеговым входил в «Studio Italiano». Основателем этого учреждения был Одоардо Кампа. После его отъезда институт (а студия имела такой статус) возглавил П.П. Муратов, потом А.К. Дживелегов. Помещался институт в аудиториях Высших женских курсов, на Малой Пироговской[125]. Муратов вспоминал: «Весной 1921 года я состоял председателем странного учреждения, носившего имя «Студио Италиано». <...> То был, в сущности, маленький кружок лиц, дружных между собой и связанных общей любовью к Италии. В самые тяжкие и страшные годы появлялись на стенах московских домов афиши, извещавшие о предпринятом нашим кружком «осеннем» или «весеннем», «флорентийском» или «венецианском» цикле лекций. <...> Как бы то ни было, наши лекции посещали, и посещали очень приятные люди. «Студио» некоторым образом укреплялось, и это привлекло внимание власти. После сложных дипломатических переговоров с Главнаукой нас «ввели в сеть» каких-то народно-образовательных учреждений и обязали получать заработную плату. <...> Денег получалось очень немного, но мы эти деньги хранили и раз или два в сезон сообща готовили на них макароны, покупали вино. Раз или два потчевали даже заезжих итальянских литераторов.

Весной 1921 года «Студио» переживало как бы расцвет. <...> «Весенний цикл» мы решили, во всяком случае, закончить празднично:

мы узнали о приезде в Москву Блока и «постановили»: пригласить его прочесть у нас «Итальянские стихи». Блока должен был пригласить я»[126]. Тот последний приезд в Москву был для Блока тяжким переживанием: непонимание и неприязнь публики, собственное тягостное ощущение... Отношение же членов «Студио» приятно контрастировало с бесцеремонностью «молодого поколения». Блок тогда отметил в дневнике: «...Приветствие Муратова, Зайцев, милая публика»[127]. К.И. Чуковский, сопровождавший тогда Блока, записал в дневнике от 6—7—8 мая 1921 года: «...В Итальянском обществе шел доклад Осоргина об Италии. Пришлось ждать в прихожей. Блок сел рядом со мною на скамейку – и барышни окружили его. Две мои знакомые робко угощали его монпасье. Он даже шутил – но негромко и сдержанно. Потом, когда Осоргин кончил, мы вошли в зал. Публика не та, что в Доме печати, а набожная, образованная. Муратов (председатель) приветствовал Блока краткой речью: «Не знаю, как люди другого поколения, но для нас, родившихся между 1880 и 1890 годом, Александр Блок – самое дорогое имя». Публика встретила Блока влюбленно»[128].

Участие еще в одной организации, в Комитете помощи голодающим, повлекло за собой арест Муратова. Комитет был основан Прокоповичем, Кусковой, Кишкиным на общественных началах, под контролем власти, которую представлял Каменев. Осоргин редактировал газету Комитета «Помощь», в которой работали Муратов и Зайцев[129]. В августе 1921 года Комитет был арестован ЧК на квартире Кусковой. Опоздавший на заседание Муратов добровольно отправился вместе с товарищами. Несколько дней, проведенных в тюрьме, они скрашивали чтением лекций.

В 1922 году Муратов участвовал в альманахе «Шиповник» со статьей «Предвиденье». Инициатором сборника был Ф.А. Степун. Компания авторов весьма пестрая: Ф.К. Сологуб, А.А. Ахматова, М.А. Кузмин, М. Шагинян, Л. Леонов и т.п. Сборник привлек внимание Троцкого, зачислившего авторов в «литературные попутчики революции» по разделу «неоклассика». Он писал в книге «Литература и революция» (1923): «Искусство, видите ли, есть пророчество, произведения искусств – воплощение предчувствий, и, стало быть, искусством революции является... дореволюционное искусство. В альманахе «Шиповник», насквозь проникнутом идейной реакцией, эта философия развивается Муратовым и А. Эфросом, каждым на свой лад, но с однородными выводами»[130]. Такая полемика, учитывая предыдущий арест, не сулила ничего хорошего.

Тем не менее в Москве в 1922 году вышли несколько книг Муратова: «Магические рассказы» (стилизации в духе «Героев и героинь», иллюстрированные Н.П. Ульяновым) и комедия «Кофейня». История их издания такова: Б.Р. Виппер, с которым Муратов познакомился в тюремной камере, был в числе руководителей издательства «Дельфин». Характер издательства был Муратову близок – и он напечатал там свои книги[131]. В другом частном издательстве, С.И. Сахарова, «он затевает... публикацию своего перевода четырех томиков Бернсона о живописцах итальянского Возрождения. Однако в свет вышла только одна, хотя и самая важная книжка этого цикла – о флорентийских художниках»[132]. Уже после отъезда у Муратова вышли в Москве книги: «Живопись Кончаловского» (1923) и «Николай Павлович Ульянов» (1925, в соавторстве с Б.А. Грифцовым). Вдобавок он в 1921 году вошел в состав руководства Института искусствознания и археологии при Московском университете[133].

Но, притерпевшись к советскому быту, Муратов духовно все упорнее отказывался принимать ситуацию в стране. Расчистка икон, в которой он участвовал, стала приобретать черты, ему неприятные и даже неприемлемые. Во-первых, он, судя по всему, не был согласен с инициативой И.Э. Грабаря по расчистке чудотворных икон. Во-вторых, атмосфера, в которой часто проходили работы, была ужасна.

1922 год – разгар экспроприаций у Церкви и репрессий против духовенства. Здесь была перейдена грань, до которой возможен компромисс. Муратова глубоко возмутило участие интеллигенции, сотрудников «коллегии» в грабеже церковных ценностей. Он писал: «Я принадлежал... к числу тех служащих в отделе людей, которые предупредили своих «сослуживцев», что наотрез отказываются принять в этой работе какое-либо участие. Мы не желали участвовать в реквизиционных экспедициях, где были представлены различные советские ведомства, в том числе, разумеется, и чека. Мы не могли входить в церковь с людьми, которые вели себя дерзко и подчас кощунственно, и мы не могли принимать участие в святотатственном «государственном разграблении» церковного добра. <...> Отобрание церковных ценностей было одним из эпизодов в жизни коллегии на ее закате»[134]. Зимой 1921/22 года ее упразднили.

За эти годы Муратов стал свидетелем перерождения русской интеллигенции в советскую, ужасного спектакля с участием «музейных энтузиастов», «взбесившихся интеллигентов» и прочих, разорявших практически все, ради чего он жил. Осенью 1922 года Муратов с семьей покинул Россию. А.В. Бахрах вспоминал: «Муратов приехал с

семьей за границу в начале двадцатых годов, кажется, с какой-то «липовой» командировкой и долгое время не хотел переходить на положение эмигранта»[135].

О приезде Муратова в Берлин известила официально «Новая русская книга» (1922. № 9. С. 37): «П.П. Муратов, приехал из Москвы в Берлин. Намерен проехать в Италию, где думает закончить ряд работ об итальянских художниках эпохи "Барокко"». Можно предположить, что таким было содержание советской командировки, по которой состоялся отъезд. В Италию Муратов уехал не так скоро, но быстро включился в литературную жизнь русского Берлина. 4 ноября 1922 года он вместе с Ходасевичем, Берберовой, Осоргиным, Чаяновым и др. – в числе основателей Клуба писателей (закрылся 20 октября 1923 года)[136]. Участие его здесь не было связано исключительно с организаторскими функциями. Так, 25 апреля 1923 года Муратов прочел в Клубе доклад «Пространство в литературе», в прениях по которому выступили Ю.И. Айхенвальд, Ф.А. Степун, В.Б. Шкловский и Н.А. Бердяев[137]. В 1922 году вышла в Берлине «Эгерия».

Роман Муратова вызвал ряд сочувственных рецензий. А. Левинсон в статье «Пчеловоды»[138] подчеркнул момент духовного сопротивления большевикам в написании абсолютно незлободневного романа в революционной Москве. Общий тон рецензий получил определенную отточенность и завершенность у М. Алданова. «Я прочел в один день эту книгу, — писал он, — в которой больше трехсот страниц убористой печати. <...> Русская классическая литература почти не отразилась на художественной манере П.П. Муратова – за одним только исключением. Правда, исключение это – Пушкин. <...> Большая культура П.П. Муратова, по-видимому, не мешает ему быть художником...»[139]

Первоначальное сочувствие к «неизменности» Муратова вполне объяснимо – его роман, рассказы, новое издание «Образов Италии» (1924) создавали некую иллюзию присутствия старой России, возможностей старой России сочинять и читать такие книги. Позднее все резко изменилось...

Помимо «Эгерии» и «Образов Италии» Муратов издал в Берлине сборник рассказов «Морали», само название которого взято из «Евгения Онегина»: «И сын Египетской земли корсар в отставке Морали». Книга издана в 1923 г. Тогда же у З.И. Гржебина вышла муратовская книга «Сезанн». Рассказы Муратова печатались в «Эпопеях» А. Белого (1923. № 4). Началось сотрудничество с парижскими «Современными записками». Здесь напечатаны очерки «Открытия древнего русского искусства» (Т. XIV. 1923), «Сеиченто» (Т. XV. 1923) и др.

А. Левинсон в «Звене» высоко оценил очерк о древнерусском искусстве и немного приоткрыл его полемический характер: «Вот поистине неоценимый источник для «любви к отечеству и народной гордости»... О некоторых перечисленных Муратовым фактах мы знали из статей Грабаря, напечатанных года два тому назад в официозе «Новый мир»; но некоторое самодовольство автора и его полусознательное потворство целям неприкрытой советской пропаганды умаляют ценность этих «агитобзоров»...»[140]

С этой статьи началось сотрудничество Муратова с Этторе Ло Гатто, который в 1923 и 1924 годах напечатал по-итальянски в своем журнале «Russia» муратовские «Открытия...» и «Современное русское искусство»[141]. Э. Ло Гатто вспоминал: «В 1923 году я являлся секретарем Института Восточной Европы, созданного Отделом печати Министерства иностранных дел. В этом качестве... я пригласил в Рим группу русских интеллектуалов, покинувших родину и находившихся в Берлине в ожидании выбора постоянного места жительства в Западной Европе»[142]. В группу вошли: Н. Бердяев, С. Франк, Б. Вышеславцев, М. Осоргин, Б. Зайцев, П. Муратов, бывший ректор Московского университета М. Новиков, социолог А. Чупров, историк Е. Шмурло. Из этой группы по крайней мере Муратов уезжал надолго. В.Ф. Ходасевич писал А.В. Бахраху из Праги 7 ноября 1923 года: «Из новостей общеевропейского значения могу Вам сообщить, что Муратов едет в Италию с Катериной Сергеевной, Гавриком и собакой...»[143]

Э. Ло Гатто вспоминал: «В 1923 году на конференции в Риме Муратов... рассказывал о современной русской живописи, а также о древнерусской живописи, кратко излагая... содержание своей книги, так и озаглавленной: «Древнерусская живопись», рукопись книги он имел при себе. Искушение для меня было велико, желание Муратова удовлетворить его – не меньше, и рукопись перешла в мои руки для перевода. Другой экземпляр рукописи был доверен Андреа Кафи, и спустя несколько месяцев достойный римский издатель Сток выпустил два великолепных издания этой книги – на итальянском и французском языках»[144].

Когда в 1924 году в Рим приехал Вяч. Иванов с семьей, Муратов там уже «обжился», у него собиралось некое подобие салона, в который входили художники Г. Шилтьян и Бренсон, А. Белобородов, писатель Альберто Спаини[145]. Вошли еще и Ивановы, знакомые с довоенных времен. А.М. Ремизов язвительно писал в «Огне вещей»: «А Вячеслав Иванович Иванов в Риме отшельник: поди, пришел сосед П.П. Муратов, поставили самовар, попили чаю с итальянскими

баранками, спели орфические гимны, ушел Муратов «комедию» писать...»[146]

В Италии Муратов прожил, видимо, до 1927 года. Он писал в это время корреспонденции для «Звена», где сотрудничал с 1924 по 1927 год. Темы корреспонденций – история искусств, художественная жизнь Италии, литература. Большой очерк «Поездка в Апулию» вышел в «Современных записках» (Т. XXIV. 1925). Там же был напечатан в 1924–1926 годах цикл статей об «антиискусстве» в разных областях художественной жизни. Здесь уже в полную силу отразилось неприятие Муратовым порядка вещей, сложившегося в Европе после первой мировой войны. Позднее эти настроения усилятся, приобретут форму законченной историософской системы, в центре которой будет стоять образ прежней Российской империи. Почувствовав разлад с окружающей действительностью, Муратов прибег к испытанному способу уйти от нее – стал писать стилизованные тексты, «комедии». Одна из них, «Приключения Дафниса и Хлои» (Сов. зап. Т. XXVIII. 1926), другая – «Мавритания» (Сов. зап. Т. XXXIII. 1927). Теперь, однако, пресса была настроена крайне скептически к таким литературным опытам — шел процесс осмысления русской трагедии, одним из виновников которой считался эстетизм начала века – как нечто, отвлекавшее от жизни и т.п. Н. Берберова вспоминала чтение Муратовым А.М. Горькому пьесы «Приключения Дафниса и Хлои»: «Когда однажды П.П. Муратов читал в Сорренто свою пьесу «Дафнис и Хлоя», он (Горький. – *Ю.С.*) был так раздражен этой комедией, что весь покраснел и забарабанил пальцами по столу, книгам, коленям, молча отошел в угол и оттуда злобно смотрел на всех нас. А между тем в прелестной этой вещи (которая носит на себе сильную печать времени, то есть танцующей на вулкане послевоенной Европы, и которая насквозь символична) было столько юмора и полное отсутствие какой-либо дидактики, и чувствовалось, что автор ничего не принимает всерьез...»[147]

Раздражение Горького было не одиноко, что видно из цитировавшихся выше слов А.М. Ремизова. Человек совсем другого склада, Г.В. Иванов откликнулся на издание пьесы «Мавритания» следующим замечанием: «Не вина Муратова, что заботы о хорошем вкусе, вместе со многими другими, волею судьбы полетели за «борт революции». Но, пожалуй, есть доля его вины в том, что он, не желая «считаться с действительностью», продолжает начатое им когда-то дело, прежде полезное, теперь ставшее бесполезным, вредным даже»[148]. Для Г.В. Иванова с эстетизмом был связан некий «легкий путь» в литературе. И, переболев сам этим недугом, он предостерегал

от него читателей Муратова. Но, однако, можно предположить, что для автора пьесы она не была ни программной вещью, ни иллюстрацией его окончательных литературных возможностей. Скорее всего, это был плод досуга – не более, ведь и во времена написания «Эгерии» у него хватало забот более важного свойства...

В 1927 году Муратов переехал в Париж. Этот переезд знаменовал собой, кроме всего прочего, окончательный, возможно, разрыв с друзьями в советской России. В 1925 и 1926 годах Муратов переписывался с И.Э. Грабарем – мало того, из переписки можно понять, что в курсе муратовской жизни были и его оставшиеся в России родственники. Письмо И.Э. Грабаря от 2 сентября 1928 года вернулось из Рима нераспечатанным[149].

Парижская жизнь была связана для Муратова с работой в газете «Возрождение» (первая публикация 12 августа 1927 года) и с работой на антикваров, если верить письму Грабаря из Кёльна от 28 марта 1929 года: «Муратов... на службе у сегодняшнего антиквара: ездит и покупает для него картины италианцев. <...> Немного он книжками заработал...»[150]

Характер муратовских публикаций в «Возрождении» весьма отличался от его же культуртрегерских статей, например, в «Звене». Однако, учитывая его давние военные и политические увлечения, можно было бы предположить, что он обратится к темам повседневности. Газета «Возрождение», ежедневная во время работы в ней Муратова, была основана в 1925 году на деньги нефтепромышленника П.О. Гукасова и первые полтора года редактировалась П.Б. Струве – некогда первым публикатором Муратова. Трудно сказать, насколько это обстоятельство повлияло на выбор места работы. Во всяком случае, к появлению Муратова в газете ее со скандалом покинул Струве, а И.А. Бунин отказался в ней печататься. Тем не менее в газете оставались в качестве сотрудников старые муратовские знакомые: Б.К. Зайцев, В.Ф. Ходасевич, Нина Берберова. Главным редактором был Ю.Ф. Семенов. Тираж достигал 23 000 экз.[151] Газета считалась органом правоцентристским, что, как ни казалось странным прежним муратовским почитателям, ничуть не смутило этого «русского европейца», а, наоборот, вполне соответствовало его теперешним настроениям, превалирующим из которых можно назвать антибольшевизм.

Первая рубрика, которую вел Муратов, называлась «Ночные мысли». Он так определил ее содержание: «...Ночные мысли – это всегда больше мысли о прошлом и будущем, чем мысли о настоящем»[152]. Уже в третьей статье этого цикла Муратов предвосхитил характеристику, данную ему как публицисту много лет спустя Глебом

Струве, назвавшим его «антиподом кн. Д.П. Святополк-Мирского»[153]. В статье, называвшейся «Салонный большевизм» (В., 1927. № 825. 5 сент.), Муратов высказался против увлечения аристократов (и вообще эмигрантов) идеями большевизма, заострив внимание на личности своего прежнего сослуживца по «Воле России» – Д.П. Святополк-Мирского. Позднее тема критики революционных увлечений и идеалов либеральной части эмиграции стала важнейшей для Муратова и определила его отношения с большинством пишущих людей. В 25 статьях «Ночных мыслей» освещены разнообразные темы – от византийского искусства до итальянского фашизма. Последнему была посвящена сочувственная статья «Счастливая Италия» (В., 1928. № 988. 15 февр.), в которой Муратов проводил милую его сердцу идею пластичной власти, угадывающей чаяния народа. Такой казалась ему власть Муссолини. И вместе с этим он продолжал критику интеллигентских стереотипов во взглядах на историю и политику – что вполне логично продолжало его борьбу с критиками-общественниками начала века.

Муратов путешествовал довольно много по Италии и Англии – не столько по своей воле, сколько по поручениям антикваров. Эти поездки находили отражение в газетных публикациях.

Он посещал так называемые «писательские обеды», где наряду с его московскими друзьями сошелся с Алдановым и Цетлиным[154]. Первый был отчасти близок Муратову стилем мышления. Хотя оправдывавший роль случая в истории (Алданов посвятил этому послевоенную свою книгу «Ульмская ночь») Марк Александрович вряд ли был единомышленником Муратова, о котором А.В. Бахрах писал: «...Он – хочу быть правильно понятым – всегда был врагом «случая». В его мире даже иррациональное не было случайным»[155].

В 1929 году Муратов напечатал статью «Наши достижения» (В., 1929. № 1358. 19 февр.). Она состояла из двух частей. Вторая представляла собой критику книги В.В. Шульгина «Что нам в них не нравится». Здесь Муратов представлял политический антисемитизм автора как явление провинциальное и мелкодержавное. В первой же части, «Бабушки и дедушки», речь шла о юбилее Ек. Брешко-Брешковской, «бабушки русской революции», широко отмечавшемся либералами. Восторги по поводу «освободительного движения», высказываемые лицами, бежавшими от революции, весьма раздражали Муратова. Тем более, что его старый приятель М. Осоргин в своих восторгах допустил изрядные преувеличения и даже, будучи человеком более чем культурным, впал в весьма обидные ошибки.

Либеральный лагерь не заставил себя ждать с ответом. 5 марта 1929 года в «Возрождении» (№ 1372) Муратов отвечал на полемику в свой адрес в газете «Дни»: «Негодуя на «возмутительного эстета», анонимный автор в немногих строках успел выказать себя удивительно недалеким человеком. От большого ума ведь не станешь доказывать, что Достоевский любил социализм и что Лесков пришел бы поклониться бабушке революции от того, что вот пришел же А.М. Ремизов, а А.М. Ремизов ведь это «совсем то же самое», что Лесков». Муратовская статья, названная «Праздник интеллигенции», была посвящена семидесятилетию П.Н. Милюкова. Снова это была едкая критика в адрес интеллигентского «ордена», но с призывом признать каждому свою долю вины в гибели России, а не перекладывать ее на плечи политических противников или «инородцев». Относительно предмета празднования Муратов писал: «Что же касается, в частности, юбилея П.Н. Милюкова, то, празднуя его, радикальная интеллигенция напоминает лишний раз о том, как ее излюбленное мировоззрение одержало победу над этим редким по качествам ума и воли общественным деятелем, не чуждым когда-то и иных идеологических возможностей».

После этой полемики отношения с Осоргиным, Алдановым, Цетлиным, другими социалистами, либералами и т.п., а также собственно с «Последними новостями» и «Современными записками» прекратились, закончились «писательские обеды»[156]. Круг общения Муратова сузился, так сказать, «с литературной стороны», ведь большинство эмигрантских изданий были в руках «внуков» пресловутой «бабушки». В связи с этим интересна характеристика, данная Муратову (с некоторой неприязнью) А.В. Бахрахом: «Его скрытое «я» требовало иной активности, и он ударился в публицистику, заняв при этом довольно крайнюю и несговорчивую позицию. В этой новой для него роли он сразу стал авторитетом...

Я тогда редко встречал его, он вращался в чуждой мне «орбите». Но мне все кажется, что его поправение было вызвано ощущением каких-то подземных гулов, в которых он улавливал наступление новой, враждебной ему эпохи. <...> Он, может быть, раньше других почуял переход «культуры» в «цивилизацию», и это ощущение в известной степени ожесточило его и, в частности, можно думать, продиктовало ему резкую и раздраженную статью о «Дедушках и бабушках русской революции», в которой он обвинял во всех смертных грехах всех революционных деятелей «от Ромула до наших дней». Эта, как-никак, особенно под пером утонченного Муратова, примитивная в своем построении статья в значительной мере усилила его

замкнутость и стремление "оставаться наедине с собой"»[157]. Следует заметить очень странно переданное содержание муратовской статьи «Бабушки и дедушки», которая была вовсе не о том, что нашел в ней Бахрах. Кроме того, будь известны в ту пору заметки В.В. Розанова «Мимолетное 1915 г.», текст Муратова выглядел бы вполне корректным замечанием о «неподходящем моменте». Но ведь и Нина Берберова очень странно передала в своих мемуарах содержание этой статьи: «...«Бабушки и дедушки русской революции», где он объявил хищными зверями «лучших людей» русского радикализма...»[158] Но все было совсем не так. Самая резкая фраза звучала так: «Ох, сколько их было у нас, любителей этой революции, охотников комфортабельно и с ореолом пострадать от «гонений царизма»!.. Ох и ненавидели же их Достоевский, Лесков, Константин Леонтьев – все те, чье сердце было полно любовью к правде и любовью к России! Читая их, учась у них, учились мы презирать благообразный интеллигентский лик, скрывающий иппокритскую образину»[159]. Как бы то ни было, вероятно, именно в той форме, в которой передали содержание статьи А. Бахрах и Н. Берберова, ее восприняли и те, против кого она была написана.

Относительно смены «культуры» «цивилизацией», важности этой темы для Муратова, Бахрах был прав. Действительно – почувствовал, и даже куда глубже, чем можно было предположить. Так, в 1933 году он опубликовал в «Возрождении» большую статью «Технократия», чем едва ли не ввел этот термин в русский язык[160]. На эту же тему он сделал доклад 18 февраля 1933 года «в верхнем зале американской церкви» в Париже[161]. Его предположение о том, что в основе советского пятилетнего плана лежат разработки американских технократов, оказалось совершенно справедливым[162]. Еще раньше, в 1929 году, в статье «Неудобства светопреставления» (В., 1929. № 1345. 7 февр.) он высказал предположение о возможности использования атомной энергии в военных целях.

В общей сложности с 1927 по 1934 год Муратов опубликовал в «Возрождении» свыше 200 статей. Кроме того, с июля 1930 по 15 октября 1933 года он вел рубрику «Каждый день», выходившую в «Возрождении» действительно каждый день, за исключением понедельников. Во время длительных отлучек Муратова сменял А. Салтыков. Они писали заметки на «злобу дня», комментировали политические события и т.п. Муратов их не подписывал или подписывал литерой «М». Той же литерой он подписал обширные собственные переводы с английского различных шпионских мемуаров, напечатанных в

«Возрождении»... Это определенным образом дополнило его военно-политические статьи...

Потеряв один круг общения, Муратов обрел другой – теперь с ним на равных беседовали старые русские генералы, офицеры, он делал доклады, писал рецензии на новинки военной литературы, публиковал собственные мемуары о 1914 годе. Эта среда была близка с детства, возвращение в нее оказалось плодотворным. В статье «Война без мира» (1931) Муратов даже высказал сожаление, что не продолжил в юности военного образования.

Другой стороной его деятельности было продолжение занятий искусством. В 1927 году в Париже вышла на французском его книга «Русские иконы», в 1928 году в Париже, по-французски, «Византийское искусство», в 1931-м – французская же книга о коллекции «русских примитивов» Жака Золотницкого. Кроме того, его не оставляли интересы, связанные с западным искусством: в 1929 году в Риме вышла на итальянском книга Муратова «Фрате Анжелико», а в 1931 году в Париже на французском – «Готическая скульптура», перевод некогда подготовленной для издательства Сабашникова книги.

До известной степени Муратов старался знакомить с содержанием своих исследований русского читателя, пересказывая их содержание в газетных и журнальных статьях. В.В. Вейдле так писал в рецензии на книгу Муратова «Византийское искусство»: «...Величайшая заслуга книги П.П. Муратова... заключается именно в том, что она с начала до конца... утверждает... подчеркивая с большой силой собирающую и упорядочивающую роль Константинополя... отрицая знаменитую теорию трех возрождений... доказывая непрерванную и под конец только ярче разгоревшуюся жизнь эллинистической традиции»[163].

В чем-то наследовавший Муратову в «Возрождении» В.В. Вейдле спустя годы столь же одобрительно отзывался об этой книге, сообщая, что «на западных... ученых оказала (она) немалое, порой даже чрезмерное влияние»[164]. Отзывы В.В. Вейдле – одни из немногих доброжелательных отзывов о Муратове позднего периода его эмиграции. Впрочем, достоинства муратовских статей не всегда игнорировались. Г. Кузнецова записала в своем «Грасском дневнике» 14 декабря 1930 года о впечатлениях И.А. Бунина: «Говорили о Муратове, которым И.А. после каждой новой статьи восхищается...»[165] Обратил на себя внимание очерк Муратова, посвященный, по всей вероятности, памяти издателя «Образов Италии» Рахманова, который спустя годы Б.К. Зайцев назвал «превосходно написанным»[166], – речь идет об очерке «Русские пейзажи» (В., 1931. № 2142. 14 апр.). Вейдле отозвался

еще определеннее: этот очерк он «включил бы в строжайшую антологию русской прозы, где было бы всего 10 или 15 ее образцов»[167].

Другая деятельность Муратова, исследовательская, была куда благодарнее газетной. В 1925 году он был в числе основателей общества «Икона», существующего до сих пор. За годы сотрудничества с обществом было прочитано много лекций, устроено выставок. Но после выхода в свет «Византийского искусства» авторитет Муратова среди иностранных ученых стал непререкаем. Вероятно, более всего располагало в Муратове то, о чем в 1934 году написал глава общества «Икона» В.П. Рябушинский: «Муратов меньше оперирует мелочами... более обращает внимание на эстетическую и духовную сторону вопроса, а в результате его выводы не только совпадают с уже раньше известными фактами, но подтверждаются и новыми открытиями»[168]. Последней крупной публикацией Муратова на эту тему для русского читателя стали его мемуары «Вокруг иконы», изданные в начале 1933 года в «Возрождении». В конце этого года его пригласили в Англию прочесть курс лекций по истории русской иконы.

«Возрождение» заранее известило публику: «Наш сотрудник, П.П. Муратов, приглашен Лондонским университетом прочесть курс лекций на тему: «Происхождение и развитие древнерусской живописи». Эти лекции будут прочитаны П.П. Муратовым в Институте искусств имени Куртода при Лондонском университете 23, 25 и 27 октября. <...> 31 октября П.П. Муратов сделает сообщение в собрании англо-русского общества, 2 ноября прочтет по приглашению проф. Минза лекцию... в Кембриджском университете»[169]. Муратов сам описал эту свою поездку в очерках «Английские дни». График лекций почти не отличался от заявленного. Пригласил Муратова глава «славянской школы» Лондонского университета сэр Бернард Пэрс, который обычно председательствовал на встречах. В его отсутствие председательствовал молодой профессор Д. Талбот-Райс, в будущем – известнейший исследователь византийского искусства[170]. Англо-русское общество, где Муратовым был прочитан доклад «Возраст России»[171], собралось в лондонском «Русском доме» Е.В. Саблина. Присутствовавшая на докладе А.В. Тыркова-Вильямс заметила докладчику: «Хорошо было бы, если бы вы прочитали именно этот доклад, когда поедете в Кембридж и Оксфорд. Как полезно было бы знать английскому студенчеству эту правду о древности России! Как изменило бы это многие ошибочные взгляды...»[172] Проф. Е.Г. Минз, глава кембриджского Пэмброк-колледжа, принимал Муратова в Кембридже. Английский профессор перевел книгу Н.П. Кондакова, но комментарии к ней составил в духе Муратова[173]. Последний заме-

тил по поводу пребывания в Кембридже: «К Рэтзерфорду съезжаются одареннейшие физики со всех концов мира. Работает вместе с ними и молодой ученый, выехавший недавно из советской России. Проф. Минз послал ему пригласительный билет, но, по-видимому, не заинтересовала эта тема физика, лишь недавно покинувшего СССР...»[174]

В Оксфорде лекция Муратова прошла в здании Тайлориан-института. Она здесь «могла состояться, — писал Муратов, — лишь благодаря заботливости и энергии нашего русского человека и москвича, молодого профессора С.А. Коновалова, раньше в Оксфорде учившегося и преподававшего, а теперь переведенного в Бирмингам»[175].

Эта поездка была очень важна для судьбы Муратова. В Англии он обрел понимающих собеседников, часто со связями и достатком. Возможно, именно тогда он познакомился с В.Э.Д. Алленом, исследователем Кавказа (историком) и собирателем икон – своим позднейшим соавтором и покровителем.

Возвращение в Париж стало маленьким триумфом. Мы приводим здесь два замечания по этому поводу одного и того же человека – Л.Д. Любимова, написанные с перерывом почти в тридцать лет, с тем, чтобы была видна своеобразная избирательность памяти молодого коллеги П.П. Муратова. Вернувшись, Муратов прочел свои лекции в парижском отделении общества «Икона» – с конца ноября по начало декабря. Л. Любимов дважды рецензировал их в газете «Возрождение». Он писал: «Зал Галлиполийского собрания был переполнен: пришли представители самых различных слоев русской эмиграции послушать исследователя искусства, труды которого по истории искусства Древней Руси и Византии пользуются авторитетом общепризнанным»[176]. Справедливости ради надо сказать, что похожую оценку дал Муратову Любимов в своей позднейшей книге «Искусство Древней Руси» (М., 1974. С. 201). Но в знаменитых «советских» мемуарах «На чужбине» писал он о том времени несколько иначе: «Я знал его пятидесятилетним, напыщенным и очень самоуверенным человеком (постоянно поднимавшим голову, чтобы скрыть низенький рост). <...> Муратов писал в «Возрождении» каждый день... Откликался на все события с точки зрения «спасения европейской цивилизации» и сравнительно очень недурно у Гукасова зарабатывал. Но не скрывал, что работа эта не удовлетворяет его, что стремится к более «конкретной» деятельности. Стал реже приходить в редакцию и вскоре, никому не сообщив, зачем и на какие деньги, уехал в Японию, тогда воевавшую с Китаем. На Японию эмигрант-

ские активисты возлагали не меньше упования, чем на гитлеровскую Германию»[177].

Примерно в середине декабря 1933 года Муратов действительно уехал в Японию. Целью окончательной было, видимо, посетить воевавший Китай, что в конечном счете не удалось. Этот регион занимал Муратова давно: еще в 1914 году он писал статью об азиатском искусстве, брал консультации у китаеведа Голубева, покупал китайские и японские вещи в Париже для коллекции К.Ф. Некрасова. В эмиграции в 1929 году он опубликовал в «Возрождении» статью «Манджурские дела. Парижские споры» (№ 1545. 25 авг.). Военно-политический анализ этого региона возвращал Муратова во времена его юности, к событиям русско-японской войны, которую он считал последним полноценным проявлением русского империализма, столь милого его сердцу. В 1932 году он возвращается к теме, пишет статью «Тихоокеанская опасность» (В. № 2461. 27 февр.; № 2468. 5 марта), а позднее – еще одну, само название которой говорит о его заочных симпатиях имперской Японии: «Традиционная Япония и «новый Китай» (В., 1932. № 2544. 20 мая). Теперь, вероятно не без помощи англичан, он на пароходе через Средиземное море и Суэцкий канал отправился в Японию – действительно, с подобием скандала, о чем можно понять из очерка М.А. Осоргина в «Последних новостях» от 17 декабря 1933 года, где встречается замечание: «...искусствовед П.П. Муратов – ныне неблагополучно отбывший на Дальний Восток...»[178]

Вполне возможно, что скрытые, как у М. Осоргина, намеки на сотрудничество со спецслужбами, например Англии, встречающиеся в некоторых статьях и воспоминаниях о Муратове, основаны не только на идейных разногласиях их авторов с нашим героем. Дело в том, что один из устроителей английского тура лекций Муратова, сэр Бернард Пэрс, был сотрудником английской разведки с 1904 года. В 1909 году он организовал визит думских деятелей (кадетов и октябристов) в Англию, в 1914-м – доносил своему правительству информацию о русской армии, в 1919 году состоял при Колчаке... Посетив Москву в 1936 году, он стал симпатизировать Сталину. Как писал тогда публицист и конспиролог из русского Харбина Вс. Н. Иванов: «Все наши российские секретные агенты – мальчишки и щенки перед этим почтенным коварным профессором литературы...»[179]

Нельзя, конечно, сказать, что Муратов, отбыв в Японию, канул в безвестность – уже 23 декабря 1933 года «Возрождение» (№ 3126) напечатало первый его путевой очерк из цикла «Навстречу солнцу», посвященного Японии. Всего было 35 очерков – практически книга.

Весьма интересно, что Муратов, по всей вероятности, избегал в Японии встречи с русскими. По крайней мере интерес русских к нему оказался столь однообразен, что пренебрежение ими можно предположить. Так, «японский старожил», писатель, бывший революционер А.А. Ванновский, писал Н.А. Бердяеву из Токио 2 февраля 1934 года: «Собираюсь еще повидаться с Муратовым, который живет пока в Токио и дальше едет в Маньчжурию (чего ему не удалось сделать. — *Ю.С.*). Мне нужно кой-что спросить его об Италии, которую он хорошо знает»[180]. Вспоминая в связи с этим письмом эмигрантского провинциала отзыв Г.В. Иванова о Муратове, следует сказать, что более всего как раз представления читателей о нашем герое оставались «в 1910 году»...

О своем круге общения Муратов говорил несколько раз – в частности, вспоминая обед с гейшами, на который был приглашен вместе с токийским корреспондентом «Дейли экспресс» Гринуолом, корреспондентом «Таймс» Байесом, представителем агентства Рейтер Кеннеди (капитан, автор книги о японской армии)[181]. Круг интересов Муратова в Японии был велик. В той или иной мере писатель их удовлетворил, что видно из заметок и из позднее прочитанного курса лекций. Вот его содержание: «I. Природа и человек. – Деревня и народ. – Двойная жизнь. – Жизнь в деревне. – В городе и в столице. – Мужчины и женщины. – Служба и дом. – Семья. – Общество. – Армия. – Студенчество. – Зрелища. – Увлечения. – Газеты. – Грамота. – Психология. Характеры, способности и нравы.

II. Японские настроения. – Заботы и тревоги. – Проблема перенаселенности и труда. – Япония и Китай. – Япония и державы. – Манчжуго. – Япония и СССР. – Идеология сегодняшней Японии. – Пробужденная армия. – «Кодо», или «царский путь». – Преодоление индивидуальности. – Преодоление материализма. – Историческая миссия Японии в Азии и на Тихом океане...»[182]

Конечно, в своих суждениях о Японии Муратов оставался слишком европейцем, часто – слишком русским, но чаще всего – просто самим собой. Ему для объяснения системы сегуната потребовался Борис Годунов, для изображения бронзового Будды – византийские аллюзии, он не понял театра «Кабуки», напророчил вечный мир Японии и США... Но много было и такого, что делает его наблюдения чрезвычайно интересными.

Так или иначе, но, судя по воспоминаниям Б. Зайцева, Муратов оказался в Токио без средств – и отправился в Америку: читать лекции[183]. Под корреспонденцией, напечатанной в «Возрождении» 15 апреля 1934 года, стоит подпись: «Нью-Йорк. П. Муратов». Позд-

нее Америка тоже удостоилась заметок о ней Муратова, но он, в сущности, ничего нового в ней для себя не открыл. Лекции доставили ему заработок: в Париже билеты на них стоили 3, 5 и 10 франков, в Америке, видимо, не меньше. Во всяком случае, «Возрождение» 5 мая 1934 года уже извещало о новой лекции Муратова, имеющей быть в зале «Очаг русской музыки» 11 мая, в Париже.

После поездки статьи Муратова появлялись в «Возрождении» до 31 июля 1934 года. Позже имени его нет даже в числе гостей и авторов, поздравивших газету с десятилетием. Лишь в 1935 году «Возрождение» (№ 3641. 23 мая) опубликовало заметку за подписью М., извещавшую об издании английской «Книги о русском искусстве» под редакцией Д. Талбот-Райса, где главу об иконе написал Муратов.

Б. Зайцев вспоминал предвоенную парижскую жизнь Муратова: «В Париже поселился уединенно и начал огромную новую работу: историю русско-германской войны 1914 года!

Однажды, зайдя к нему, я спросил:

— Ну как, много написал?

— Да-а... порядочно. Я сейчас на три тысячи пятнадцатой странице.

— А всего сколько будет?

— Думаю, тысяч пять. То есть моих, написанных...

Хотя и «писаных», все-таки я подумал: однако!»[184]

Этот труд прервала война, и мы можем судить о взглядах Муратова на тему его работы лишь по многочисленным его статьям о первой мировой.

Далее Зайцев сообщает, что с началом войны Муратов переселился в Англию. Л.Д. Любимов отзывался об этом переезде весьма резко, и по его заметкам можно понять, что Муратов уехал еще до войны, т.е. до 1939 года: «...Бросив совсем журналистику, перебрался в Лондон, опять-таки никому не сказав, ни с какой целью, ни на какие деньги он там собирался жить. Надвигалась вторая мировая война; легко было заключить, что каким-то иностранным кругам понадобились конфиденциальные рефераты этого «эксперта по советским делам»... Во всяком случае, Гукасов и Семенов стали о нем говорить с особым почтением, как о человеке, заручившемся покровителями для выполнения "очень нужного дела"»[185].

Годы войны Муратов провел в Лондоне. В соавторстве с В.Э.Д. Алленом он написал два тома, посвященных анализу «русских кампаний» 1941—1945 гг.[186] М. Алданов в книге «Ульмская ночь» (1953) вспомнил это увлечение Муратова, «который, по его словам, будучи штатским человеком, писал о военных вопросах...»[187]. Трудно сказать, сделано ли было это суждение от незнания биографии Мурато-

ва (но он ведь публиковал в газете свои военные мемуары) или просто колкость – в память о старом споре. В той же книге Алданов, опять-таки не без колкости, упомянул английского генерала, военного историка, оккультиста Дж. Ф. Ч. Фуллера[188], который, однако, стоял у истоков танковой войны и позднее разработал стратегию и тактику сил быстрого реагирования. В предисловии к своей книге о второй мировой войне (1948), изданной для русского читателя в 1956 году, генерал-майор Фуллер писал: «...На русском театре военных действий корреспонденты не смогли написать что-либо интересное, так как их держали вдали от фронта и снабжали лишь официальной пропагандистской информацией... Быть может, мне не посчастливилось, однако я отыскал только одну книгу, дающую ясное представление о ходе войны в России, — это двухтомная работа У. Аллена и П. Муратова «Война в России». <...> Из этой работы я и почерпнул большую часть материалов для моей книги, за что выражаю авторам свою благодарность»[189].

После войны Муратов переехал в Ирландию, в имение Вайтчерч-Хаус, принадлежавшее Аллену. Здесь они написали еще одну книгу – о русско-турецкой войне на Кавказе в 1914—1918 гг.[190] – тема, также исследованная Муратовым на страницах «Возрождения». О жизни Муратова в Ирландии известно из одного текста – некролога, напечатанного четыре года спустя после его смерти газетой «Новое русское слово». Автор некролога – Вера Остоя. Вот что она написала: «Недавно мне удалось провести несколько дней в этом чудном имении. Большой старинный дом восемнадцатого века, построенный квадратом, с мощеным внутренним двориком. Около дома – старые деревья, многие из них необычные, привезенные из «заморских» стран прежними владельцами имения... Из окон дома открывается дивный вид на столь типичные для «Изумрудного острова» Ирландии ярко-зеленые поля и луга... Но окна комнаты, в которой жил Павел Павлович, выходят в огражденный высокой каменной стеной столетний сад – любимое детище его последних дней. Здесь по его выбору и под его наблюдением садовник сажал молодые фруктовые деревья рядом с корявыми, но все еще живыми «дедовскими» яблонями. <...>

В самом доме – старинная мебель, восточные ковры и на стенах старинные картины и гравюры; есть среди них и русские. В комнатах хозяйки и в библиотеке хозяина – много хороших старых русских икон. (Первое знакомство П.П. с его другом произошло на почве общности их любви к иконам.)

Муратову приятно было жить в таком доме, где все пропитано любовью к прошлому и к тому, что составляет культуру всего мира, и

где все носит несомненный отпечаток интереса к прошлому России. Здесь П.П. любили как родного, должно ценили его многогранный облик «человека Ренессанса», здесь понимали широту его дарований, здесь за ним ухаживали и скрасили последние годы его блестящей, но очень трудной жизни. У Муратова было больное сердце...

Живя в деревне и интересуясь садоводством, П.П. Муратов много времени проводил с ирландскими крестьянами. Ирландцы народ древний... и нелегко приемлют чуждый элемент. Но какой-то мудростью, присущей простому народу, эти ирландские крестьяне поняли и приняли житейский опыт Муратова и, глубоко уважая его «ученость», тоже полюбили его, как своего родного. Когда он умер, они пришли со всей округи попрощаться и воздать ему последнюю честь и на своих плечах отнесли его гроб на деревенское кладбище.

Похоронен П.П. Муратов на этом маленьком кладбище вблизи католической церкви, где служил мессы очаровательный священник, отец Морфи, тоже большой друг и почитатель покойного. Над могилой – простой крест, имя Павла Павловича Муратова, дата его смерти – 5 октября 1950 года и евангельские слова "Помяни мя, Господи, егда приидеши во Царствие Твое"»[191].

Так завершился жизненный путь П.П. Муратова. В специальном издании «Византион» (Т. XX. 1950), выходившем на французском языке, Аллен напечатал некролог (С. 397—400). Из русских откликнулись Б.К. Зайцев (Русская мысль. 1951. № 307. 3 янв.) и архимандрит Киприан (Керн) – в журнале «Возрождение» (Тетрадь пятнадцатая. Май-июнь 1951. С. 151—153). В каком-то смысле то, что сказал в этой последней статье архимандрит Киприан об «Образах Италии», можно приложить ко всему творчеству Муратова: «...По этой книге можно теперь почти безошибочно распознавать принадлежность русских к той или иной цивилизации. <...> Книга Муратова об Италии – это тихие думы об ушедшем, но это и оправдание человека перед лицом Божиим. Оправдание его духа, не рабствующего законам природного мира и рвущегося к Духу Божию».

1. *Толмачев В.М.* Муратов Павел Павлович//Писатели русского зарубежья (1918—1940). Ч. II. М., 1994. С. 124.

2. *Зайцев Б.К.* П.П. Муратов//Зайцев Б. Дни. М. — Париж, 1995. С. 172—173.

3. *Муратов П.П.* Москва в декабре 1905 года//Возрождение. Париж, 1930. № 2005. 28 нояб.

4. Там же.

5. См.: *Кавтарадзе А.Г.* Военные специалисты на службе Республики Советов 1917—1920 гг. М., 1988. С. 180, 224, 248.

6. Москва в декабре 1905 года.

7. *Муратов П.П.* О Достоевском//Возрождение. 1931. № 2077. 8 февр.

8. Москва в декабре 1905 года.

9. Там же.

10. *Зайцев Б.* Дни... С. 172—173.

11. *Муратов П.* Москва в декабре 1905 года.

12. Там же.

13. *Зайцев Б.* Дни. С. 172.

14. *Муратов П.* Москва в декабре 1905 года.

15. *Муратов П.* Искусство и революция//Полярная звезда. 1906. № 7. 27 янв.

16. *Муратов П.* Москва в декабре 1905 года.

17. *Зайцев Б.* Дни. С. 174.

18. См.: *Зайцев Б.К.* Далекое. М., 1991. С. 268.

19. *Зайцев Б.К.* Москва//Зайцев Б.К. Голубая звезда. Тула, 1989. С. 323—325.

20. Там же. С. 326.

21. Там же.

22. Там же. С. 330.

23. *Толмачев В.* Муратов П.П.//Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века. Энциклопедический биографический словарь. М., 1977. С. 432 (далее: Золотая книга эмиграции).

24. *Иванова Л.* Воспоминания. Книга об отце. М., 1992. С. 57.

25. *Ходасевич В.Ф.* Колеблемый треножник. М., 1991. С. 633.

26. *Берберова Н.* Курсив мой. Т. II. Нью-Йорк, 1983. С. 669.

27. Из истории сотрудничества П.П. Муратова с издательством К.Ф. Некрасова/Вступит. ст., публ. и ком. И.В. Вагановой//Лица. Биографический альманах. 3. М.—СПб., 1993. С. 181.

28. Писатели русского зарубежья. Ч. II. С. 124.

29. *Иванова Л.* Указ. соч. С. 152.

30. *Муромцева-Бунина В.Н.* Жизнь Бунина. Беседы с памятью. М., 1989. С. 262—263.

31. Золотая книга эмиграции. С. 432.

32. *Белый Андрей.* Между двух революций. М., 1990. С. 511.

33. *Зайцев Б.К.* Далекое. С. 468—469.

34. Там же.

35. *Берберова Н.* Курсив мой // Серебряный век. Мемуары. М., 1990. С. 470.

36. *Белый Андрей.* Между двух революций. С. 219, 221.

37. *Дунаев М.* Борисов-Мусатов. М., 1993. С. 159.

38. *Зайцев Б.* Дни. С. 174.

39. *Муратов П.* Образы Италии. Т. I. М., 1993. С. 7.

40. Вся Москва на 1911. М., 1911.

41. *Муратов П.* Ночные мысли I. Туман//Возрождение. 1927. № 822. 2 сент.

42. *Зайцев Б.* Дни. С. 174.

43. *Блок А.А.* Дневник. М., 1989. С. 110.

44. *Сомов К.А.* Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С. 282.

45. *Бунин И.А.* Лишь слову жизнь дана... М., 1990. С. 66.

46. *Белый Андрей.* Между двух революций. С. 225.

47. *Анциферов Н.П.* Из дум о былом. Воспоминания. М., 1992. С. 307.

48. *Муратов П.* Вместо рассказа // Возрождение. 1931. № 245, 7 янв.

49. *Иванова Л.* Указ. соч. С. 233.

50. *Муратов П.* Вокруг иконы (продолж.) // Возрождение. 1933. № 2803. 3 февр.

51. Цит. по: *Грабарь И.* Письма 1891—1917. М., 1974. С. 426.

52. Из истории сотрудничества П.П. Муратова с издательством К.Ф. Некрасова. С. 168—170.

53. Там же. С. 174.

54. Там же. С. 175.

55. Там же. С. 177.

56. Там же. С. 178—180.

57. Там же. С. 188.

58. Там же. С. 191.

59. *Мирский Д.С.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. London, 1992. С. 638.

60. *Зайцев Б.* Дни. С. 176.

61. *Муратов П.П.* Русская живопись до середины XVII века // Грабарь И. История русского искусства. Т. VI. М., б. г. [1913].

62. Из истории сотрудничества... С. 198.

63. *Муратов П.* Вокруг иконы (окончание) // Возрождение. 1933. № 2809. 9 февр.

64. Из истории сотрудничества... С. 208.

65. Там же.

66. *Муратов П.П.* Открытия древнего русского искусства // Современные записки. Т. XIV. Париж. 1923. С. 207.

67. Из истории сотрудничества... С. 157, 223.

68. Там же. С. 222.

69. *Грабарь И.* Письма 1891—1917. С. 289.

70. Из истории сотрудничества... С. 222.

71. *Гращенков В.Н.* П.П. Муратов и его «Образы Италии» // Муратов П.П. Образы Италии. Т. I. М., 1993. С. 295.

72. *Нестеров М.В.* Письма. Л., 1988. С. 255.

73. *Муратов П.* Памяти А.А. Карзинкина // Возрождение. 1931. № 2293. 12 сент.

74. Из истории сотрудничества... С. 235.

75. *Нестеров М.В.* Указ. соч. С. 256.

76. Из истории сотрудничества... С. 237.

77. Там же. С. 214, 217, 218.

78. Из истории сотрудничества... С. 238—240.

79. Там же. С. 241.

80. Там же. С. 244.

81. *Муратов П.* Война без мира.

82. *Муратов П.* От Холма к Ярославу // Возрождение. 1929. № 1561. 10 сент.

83. *Муратов П.* От Холма к Ярославу.

84. Из истории сотрудничества... С. 245.

85. *Муратов П.* От Ярослава к Ивангороду // Возрождение. 1929. № 1578. 27 сент.

86. *Муратов П.* Перед отходом // Возрождение. 1929. № 1672. 30 дек.

87. *Муратов П.* Бой под Грабовым // Возрождение. 1929. № 1641. 29 нояб.

88. *Муратов П.* Под Ченстоховым // Возрождение. 1929. № 1653. 11 дек.

89. Из истории сотрудничества... С. 245.

90. *Муратов П.* Война без мира.

91. Книгоиздательство К.Ф. Некрасова и русские писатели начала XX века / Публ. И. Вагановой // Российский архив. М., 1994. С. 452.

92. *Остоя В.* Памяти П.П. Муратова // Новое русское слово. 1955. 28 дек.

93. *Муратов П.* Война без мира.

94. Адрес-календарь Севастопольского градоначальства на 1913 год. Севастополь, 1913. С. 76.

95. Из истории сотрудничества... С. 246.

96. Там же. С. 248.

97. Там же. С. 246.

98. Там же. С. 148.

99. Там же. С. 248—249.

100. Там же. С. 249.

101. Там же. С. 256—257.

102. Там же. С. 260.

103. Там же. С. 264.

104. Там же. С. 265.

105. *Муратов П.* Странный случай // Возрождение. 1931. № 2247. 12 сент.

106. Там же.

107. *Осоргин М.А.* Книжная лавка писателей // Наше наследие. 1989. № VI (12). С. 124.

108. *Муратов П.* Уединение // Понедельник власти народа. 1918. № 425 (12) марта.

109. Там же.

110. *Муратов П.* Расплата // Понедельник власти народа. 1918. № 5. 10 марта (1 апр.).

111. *Грабарь И.* Письма. 1917—1941. М., 1977. С. 18.

112. *Муратов П.* Советские эпизоды II. «Коллегия» // Возрождение. 1931. № 2268. 18 авг.

113. *Муратов П.* Ночные мысли I. Туман.

114. *Муратов П.* Вандейские мысли // Возрождение. 1930. № 1947. 1 окт.

115. *Осоргин М.А.* Книжная лавка писателей. С. 124.

116. Там же. С. 126.

117. Там же. С. 129.

118. *Муратов П.* Советские эпизоды II. «Коллегия».

119. Там же.
120. Художественная жизнь. (Москва). 1919. № 1. Декабрь. С. 12—13.
121. *Муратов П.* Перед отходом.
122. Художественная жизнь. 1920. № 2. Январь—февраль. С. 12.
123. *Флоренский П.А.* Соч.: В 2-х тт. Т. 2. М., 1990. С. 102.
124. *Грабарь И.* Письма 1917—1941. С. 36—37.
125. Там же. С. 310.
126. Цит. по: Блок и журнал «София» / Публ. и ком. Р.Д. Тименчика // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 4. М., 1987. С. 557. См. также: *Муратов П.* Ночные мысли IV. Воспоминания о Блоке // Возрождение. 1927. № 828. 8 сент.
127. Блок и журнал «София». С. 558.
128. *Чуковский К.И.* Дневник 1901—1929. М., 1991. С. 167—168.
129. *Зайцев Б.К.* Далекое. М., 1991. С. 430—433.
130. *Троцкий Л.Д.* Литература и революция. М., 1991. С. 92.
131. *Гращенков В.Н.* Указ. соч. С. 297.
132. Там же. С. 297—298. См. также: *Бернсон Б.* Флорентийские живописцы Возрождения / Пер. с пред. П.П. Муратова. М., 1923.
133. *Гращенков В.Н.* Указ. соч. С. 297.
134. *Муратов П.* Сов. эпизоды II. «Коллегия».
135 *Бахрах А.* По памяти, по записям. Париж, 1980. С. 39.
136. *Малмстад Дж.* Переписка В.Ф. Ходасевича с А.В. Бахрахом // Новое литературное обозрение. № 2. М., 1993. С. 173—174.
137. Хроника литературной жизни русского зарубежья // Российский литературоведческий журнал. 1996. № 8. С. 337.
138. *Левинсон А.* Пчеловоды // Звено. 1923.
139. *Алданов М.* Ульмская ночь. М., 1996. С. 571, 573, 574.
140. *Левинсон А.* Китеж небесный // Звено. 1923. № 21, 25 июля.
141. *Ло Гатто Э.* Мои встречи с Россией. М., 1992. С. 18.
142. Там же. С. 33.
143. *Малмстад Дж.* Переписка В.Ф. Ходасевича с А.В. Бахрахом. С. 178.
144. *Ло Гатто Э.* Указ. соч. С. 38.
145. *Иванова Л.* Воспоминания. С. 152—153.
146. *Ремизов А.М.* Огонь вещей. М., 1989. С. 377.
147. Серебряный век. Мемуары. М., 1990. С. 490.
148. *Иванов Г.В.* Собрание соч: В 3-х тт. Т. 3. М., 1993. С. 506.
149. *Грабарь И.* Письма 1917—1941. М., 1977. С. 352.
150. Там же. С. 200.
151. *Назаров М.* Миссия русской эмиграции. Т. 1. М., 1994. С. 94.
152. *Муратов П.* Ночные мысли I. Туман // Возрождение, 1927. № 822. 2 сент.
153. *Струве Г.* Русская литература в изгнании. Париж, 1984. С. 69.
154. *Берберова Н.* Курсив мой. Т. II. С.471.
155. *Бахрах А.* По памяти, по записям. С. 40.
156. *Берберова Н.* Указ. соч. Т. II. С. 471.
157. *Бахрах А.* Указ. соч. С. 41.
158. *Берберова Н.* Указ. соч. Т. II. С. 417.

159. *Муратов П.* Наши достижения...

160. *Муратов П.* Технократия // Возрождение. 1933. № 2780. 11 янв. № 2781. 12 янв.

161. Лекция П. Муратова // Возрождение. 1933. № 2818. 18 февр.

162. *Муратов П.* Технократия // Возрождение. 1933. № 2780. 11 янв.

163. *Вейдле В.* Византийское искусство. По поводу книги П.П. Муратова // Возрождение. 1929. № 1374. 7 марта.

164. *Вейдле В.* О тех, кого уже нет / Публ. Г. Поляка // Новый журнал. Кн. 192—193. Нью-Йорк, 1993. С. 416.

165. *Кузнецова Г.* Грасский дневник. М., 1995. С. 188.

166. *Зайцев Б.* Дни. С. 178.

167. *Вейдле В.* О тех, кого уже нет. С. 417.

168. *Рябушинский В.П.* Старообрядчество и русское религиозное чувство. М. — Иерусалим, 1994. С. 212—213.

169. *Лекции П.П.* Муратова // Возрождение. 1933. № 3057. 15 окт.

170. *Муратов П.* Английские дни // Возрождение. 1933. № 3134. 11 дек.

171. *Муратов П.* Возраст России // Возрождение. 1933. № 3083. 10 нояб.

172. *Муратов П.* Английские дни // Возрождение. 1933. № 3103. 30 нояб.

173. *Рябушинский В.П.* Указ. соч. С. 212.

174. *Муратов П.* Английские дни // Возрождение. 1933. № 3119. 16 дек.

175. Там же.

176. Лекции П.П. Муратова // Возрождение. 1933. № 3097. 24 нояб.

177. *Любимов Л.Д.* На чужбине. Ташкент, 1965. С. 214—215.

178. *Осоргин М.А.* Воспоминания. Повесть о сестре. Воронеж, 1992. С. 214.

179. *Казнина О.А.* Русские в Англии. М., 1997. С. 103—104.

180. Рассказ А.А. Вановского «Японский богатырь» и два письма к Н.А. Бердяеву // Российский архив V. М., 1994. С. 511.

181. *Муратов П.* Японские развлечения // Возрождение. 1934. № 3215. 23 марта; *Его же.* Токийские настроения // Возрождение. 1934. № 3227. 4 апр.

182. Лекция П.П. Муратова // Возрождение. 1934. № 3258. 5 мая.

183. *Зайцев Б.* Дни. С. 178.

184. Там же.

185. *Любимов Л.Д.* На чужбине. С. 215—216.

186. *Allen W.E.D.* and *Muratoff P.* The russian campaigns of 1941—1943. New-York, 1944; Ibid. The russian campaigns of 1944—1945. New-York, 1946.

187. *Алданов М.* Ульмская ночь. С. 374.

188. Там же. С. 235.

189. *Фуллер Дж. Ф.С.* Вторая мировая война 1939—1945 гг. М., 1956. С. 24.

190. *Остоя В.* Памяти П.П. Муратова // Новое русское слово. 1955. 28 дек.

191. Там же.

Ю.П. Соловьев

I

ОТКРЫТИЯ ДРЕВНЕГО РУССКОГО ИСКУССТВА

1

Среди иностранцев, побывавших за последние годы в России, встречались некоторые, кого, даже еще в большей степени, нежели развернувшаяся перед ними картина грандиозных социально-экономических явлений, поразили совершенно неожиданно для них открытия древнего русского искусства. Недоумевающие, спрашивали они, как могло случиться, что Европа до сих пор почти ничего не знает об этом искусстве? На этот вопрос следует ответить пространнее, чем в двух-трех словах.

Открытие древнего русского искусства не было, конечно, случайностью. Признание его высокой художественной ценности совершил дух времени. Именно в силу того оно не могло совершиться ранее первых лет настоящего века. Эпоха, в которую мы живем, может быть обвинена в некоторой бедности самостоятельным художественным творчеством. Никто, с другой стороны, не может отказать ей в небывалом богатстве и разнообразии критического, исторического и эстетического опыта. Пониманию европейского человека начала XX века доступен неизмеримо больший объем художественных интересов, чем тот, который был доступен пониманию людей 60-х и даже 80-х годов.

Не всегда сознают, что этим мы обязаны и живописцам нашего недавнего и блестящего прошлого. Мане, импрессионисты, Сезанн были не только великими мастерами в своем искусстве, но и великими цивилизаторами, в смысле укрепления исторических связей европейского человечества, великими перевоспитателями нашего глаза и нашего чувства. Не случайно они, казавшиеся своим современникам лишь безумствующими новаторами, нашему поколению уже рисуются великими традиционалистами, открывшими нашему восприятию Веласкеса, Пуссена, Маньяско, греческую архаику, средневековую скульптуру, японскую цветную гравюру и китайскую живопись. С конца XIX века воззрение живописца побеждает косность

представлений зрителя: оно подчиняет себе в первую очередь могущественный, благодаря печати, аппарат, художественной критики. Художественная критика вторгается в слишком изолированную до того область истории искусства. Здесь, куда не было до сих пор доступа энтузиазмам художника, волнениям века, оказывается, надо все переделать, все переоценить. Слагается новое знание, вооруженное всем опытом активно действующего и безгранично любопытствующего художника. Наука об искусстве учится теперь у тех, кто являет своим примером живую практику искусств. Кончается разобщение между живописцем, знатоком, собирателем и историком. Учителями нового поколения становятся те, кому, как Вельфину или Бернсону, доступны в равной степени достижения прошлого и движения современности.

В России деятельность группы «Мир искусства» была, как известно, также питаема в значительной степени «ретроспективным» энтузиазмом. В Москве, параллельно с этим, общество быстро перевоспитало свой глаз и вкус на произведениях новой французской живописи в частных галереях Щукина и Морозова. В конце XIX столетия у древнего русского искусства еще не было своего зрителя, который мог бы принять это искусство как некий специфически художественный феномен; не было своей публики, своей сочувствующей и соответствующей среды. Около 1910 года этот зритель появился, эта публика нашлась, эта среда сложилась. Открытие древнего русского искусства должно было последовать теперь неминуемо и неукоснительно. И оно последовало в те немногие годы, которые отделяли 1910 год от начала войны.

Нет оснований, следовательно, обвинять русских ученых, русских археологов, всех, кто занимался русскими древностями на протяжении прошлого века, в том, что они «проглядели» величие и красоту старого русского искусства и ничего не поведали о нем Европе. На те же вещи люди прошлого века по необходимости глядели иными глазами. В своих суждениях они прибегали к иным критериям оценки: воображению их предвносился всегда другой эстетический идеал. С точки зрения этого идеала, с точки зрения академических вкусов 50-х годов или передвижнических понятий 70—80-х годов, чем иным могла казаться древнерусская живопись, как не историческим свидетельством нашей отсталости и неумелости, нашей невежественности и беспомощности, нашего, в общем, «варварства».

Именно так способен был относиться к древнему русскому искусству даже Буслаев. Ровинский, посвятивший ему одну из первых печатных работ, чтил в нем лишь некий национальный курьез. Ученым,

увидевшим недавние открытия уже на склоне лет, — Айналову, Кондакову, Лихачеву, покойному Щепкину — пришлось делать над собой огромные усилия, чтобы увидеть русскую икону, русскую фреску иными глазами, чем те, какими привыкли они видеть ее в дни своей молодости. Сами художники предшествующих поколений, например Виктор Васнецов и Нестеров, искренне стремившиеся к иконному и старому стенному письму, представляли его себе совершенно ошибочным образом. Желая поддерживать старые традиции, они на деле снабжали русские храмы картинами, решительно ничего общего не имевшими с подлинным стилем древней русской живописи.

История русского искусства, как она представлялась до 1910 года, была в силу этого полна грубейших заблуждений. Считалось обычно, что дряхлеющая Византия передала нам свою «омертвелость» и «безжизненность», которой мы лишь неумело подражали и вторили на протяжении нескольких столетий. К XVI веку допускалось некоторое «оживление», которое предвещало XVII век, век проникновения западных форм, объявленный эпохой расцвета в русском искусстве. Господствовало полное смешение дат: всякая икона, относительно которой уж никак нельзя было спорить, что она, хоть в своем роде, искусно написана, датировалась XVI веком. Доподлиннейшие новгородские росписи XIV века, несмотря на свидетельство ясных документов, казуистически определялись XVII столетием.

Археологи, руководившие «научными» реставрациями в 70—90-х годах, не стеснялись исправлять порученные им памятники соответственно укоренившимся в них эстетическим воззрениям. Так поступал Прахов с драгоценнейшими киевскими фресками, так поступали Боткин и другие с росписями Благовещенского собора в Москве, Успенского во Владимире, Спасо-Мирожского монастыря во Пскове и т.д. Можно без малейшего преувеличения сказать, что все, что попало в руки археологов прошлого столетия в целях реставрации, было испорчено ими или искажено, в некоторых случаях, увы, навеки. Но опять-таки винить здесь приходится не отдельных лиц, а эпоху, которая не могла понять древнего искусства, а следовательно, не могла и любить его и беречь.

Нашей прошлой археологической науке мы не обязаны, во всяком случае, ни правильной оценкой искусства, ни открытием его для России и Европы, ни даже, печально сказать, сохранностью его памятников. Во многих случаях эти памятники уцелели, по счастью, как бы наперекор неумелым и прямо-таки вредным заботам о них. Официальные сферы прежней России: государство, церковь, ученые учреждения — сделали очень мало положительного для сбережения

и раскрытия древнего русского искусства. Всем, чем мы владеем сейчас, мы обязаны энтузиастическим усилиям частных людей. Открытие художественного значения древнего искусства для Европы могло последовать лишь тогда, когда обратилось к нему внимание отдельных ценителей, вооруженных всем опытом новой европейской художественной жизни. Но оно не последовало бы все же, если бы не была сохранена историческая преемственность, если бы некое предание, некое знание, некая традиция не передавались от поколения к поколению, протягиваясь, как нить, в недоступной вниманию официальной церкви и официальной науки толще народной жизни.

2

В совершенно особых условиях дошли до нас работы древних русских иконописцев и стенописцев. Не будет опять-таки преувеличением сказать, что, за исключением нескольких, как бы чудом сохранившихся фресок, до нас не дошло решительно ни одного произведения древней русской живописи в том виде, в каком вышло оно впервые из рук мастера. Известна бесцеремонность всяких вообще эпох в обращении с созданиями предшествующего времени. Рафаэль написал свои «Stanze» на тех самых стенах, на которых, за несколько лет до него, писал высоко им ценимый Пьеро делла Франческа. Живописцы барокко в начале XVIII века разбили на куски и выбросили на пол фрески Мелоццо да Форли в римской церкви святых Апостолов, те самые фрески, фрагменты которых как величайшее сокровище хранятся теперь в ризнице святого Петра. История всех стран полна такими примерами, и все же нет ни одной страны, где пренебрежение к старому искусству достигало бы такой степени, как в России. Самые чтимые, самые древние и редкие иконы переписывались по нескольку раз, иногда рукой грубого ремесленника. Фрески замазывались штукатуркой или счищались со стены, чтобы уступить место ужасающей мазне. Распространившийся начиная с конца XVII века обычай сплошных риз и окладов сделал русские церкви неузнаваемыми. Древнее искусство было погребено под слоями позднейших прописей и под аляповатыми листами металла. В русском духовенстве, в руководящих кругах господствующей церкви, в среде самих молящихся не было ни малейшего пиетета если не к искусству, то хотя бы к подлинности древних священных изображений. Бесчисленное множество старинных икон бывало вынесено вон из храмов, как только являлся какой-либо «радетель», желавший «обновить» или «украсить» церковь. Сотни лет эти доски находились

на чердаках, в чуланах, в рухлядных, подвергаясь действию мороза и сырости, покрываясь голубиным пометом на колокольнях, осыпаясь, превращаясь в изъеденную червоточиной труху. Нельзя даже представить себе, сколько прекраснейших икон погибло таким образом. В Кремле во время обряда мирроварения вошло в обычай растапливать котлы старыми иконными досками.

В захудалых и обильных церквами старых городах, в Новгороде и Пскове, в больших монастырях, в заброшенных погостах севера число древних икон оставалось все же слишком велико, чтобы подвергнуться огульному «поновлению». Не редкость здесь встретить иконы вовсе не переписанные и «по бедности прихода» не закрытые глухими окладами. Но и эти иконы далеки от своего первоначального вида. Лак, покрывающий их поверхность, национальная олифа — потемнела и пожелтела; копоть свечей и лампад осела на них, древние краски скрыты под черной поверхностью. И в этих случаях древняя икона почти так же неузнаваема, как если бы она была десятки раз переписана или закрыта окладом. Так сложилось ходячее мнение о «темных древних иконах», о вечном сумраке русской церкви, в котором едва мерцают «суровые и темные» лики святых. Археологи, входящие в старые церкви, изучали вместо подлинной живописи эту созданную временем и человеческим небрежением поверхность. Они выносили совершенно ошибочное зрительное представление, не умея видеть того, что таилось под слоем прописи или почерневшей олифы. Они, впрочем, снисходительно относились и к «поновлениям», интересуясь не столько стилем, сколько иконографическим сюжетом.

Была только одна среда, хранившая крепкую любовь к подлинной древней иконе. Эта среда — русское старообрядчество: здесь непрерывно протянулась от поколения к поколению нить традиционного почитания и традиционного значения. Если древняя икона воскресла в начале нынешнего века, этим мы обязаны прежде всего и больше всего русскому старообрядчеству. По соображениям не художественным, конечно, но религиозным, бытовым и обрядовым старообрядчество училось распознавать, беречь и даже освобождать от позднейших искажений древнюю икону. В его распоряжении не было церквей, находившихся в руках господствующей церкви. Оно строило свои скиты в глухих лесах и тайные моленные в городах и деревнях. Оно создало собирательство древних икон и выдвинуло первых русских собирателей.

Все, что есть в книге Ровинского, вышедшей первым изданием в 50—60-х годах, все это было записано со слов изустного старообрядческого предания. В конце столетия выходит наружу слух о крупных

старообрядческих иконных собраниях. Некоторые иконы одного из таких собраний, Постникова, попадают в музей. Накануне 1905 года совершившего такой значительный переворот в религиозном быту старообрядчества, древние иконы собирали деятельно и неутомимо: Прянишников в Городце на Волге, Бугров в Нижнем, отец Исаакий Носов и Егоров в Москве, Блинов в Вольске. Первая революция вывела старообрядчество из подполья, да, подполья в буквальном смысле этого слова, ибо сколько моленных таилось в подпольях северного и заволжского села! Были отпечатаны алтари храмов Рогожского кладбища. Эти храмы, равно как и моленные беспоповцев у Преображенской заставы в Москве, оказались настоящими музеями древностей.

Теперь старообрядчество принялось за открытое сооружение церквей. В общем оно осталось верным своей благородной традиции. У этих зачастую простых, малосведущих в науках людей оказался верный инстинкт, глубокий такт национального культурного дела. Торговцы надгробными памятниками у Покровской заставы в Москве братья Новиковы на свои ограниченные средства, руководствуемые только горячим своим энтузиазмом, создали храм, являющийся одной из истинных достопримечательностей Москвы. Это единственный в столице храм, где терпеливо подобран полный ансамбль древнего живописного и предметного украшения. Церковь у Покровской заставы полна драгоценных и прекрасных икон, сияющих своими подлинными красками на фоне старой басмы иконостаса, рядом со строго выисканной старинной утварью. Иностранцы бывали здесь и восхищались цельным и чистым впечатлением новиковского храма, столь отличным от сусального золота и грубой ремесленной мазни заурядных православных церквей.

Такие создания, как этот храм, являются как бы венцом во многовековой, незаметной для глаза работе старообрядчества. Чтобы эта работа могла совершаться, не прерываясь, старообрядчество нуждалось в мастере, в иконнике — в художнике, распознающем древнюю икону под прописями и под почерневшей олифой, и не только распознающем, но и умеющем ее от этих прописей и от черноты освободить. Старообрядцы не только собирали и берегли памятники старины, но они желали видеть эти памятники такими, какими были они впервые созданы. Они хотели любоваться и молиться на подлинное письмо великих древних художников. Они сделали нечто большее, чем сбережение старых темных досок: они сберегли тот удивительный цех иконных мастеров, который умеет один откры-

нать на этих старых досках, под копотью и чернотой, под слоями позднейших прописей настоящие живописные шедевры.

3

Когда санный путь делал проезжими новгородские или вологодские болота, в старых озерных монастырях, в уединенных погостах появлялись московские гости, владимирские офени. У монахов и у церковного причта покупали они за гроши старые иконные доски, черные, частью осыпавшиеся от долгого пребывания где-нибудь в чулане или на колокольне. Бывало, что убеждали уступить и какую-нибудь икону из церкви, темную, «где ничего не разберешь», взамен привезенной из Москвы новенькой, горящей сусальным золотом. Без всяких ложных чувств надо сказать, что эти офени делали полезное дело. Много превосходных икон бывало спасено ими, когда увозили они в санях свою кладь, свои большие и малые доски, заклеенные, во избежание дальнейшего осыпания, бумагой.

В Москве эти доски попадали в мастерскую иконника. Внимательно он оглядывал их с задней стороны. Доска, рубленная топором, доска тонкая с двумя, а еще лучше с одной, поперечными шпонками заставляли его оживиться в предвкушении древности. Нетерпеливо смывал он бумагу теплой водой и, изучив своим зорким глазом лицевую сторону, брал в руки остро отточенный нож, придвигал баночку с маслом, с политурой и если на иконе были прописи, с нашатырным спиртом. С этим несложным аппаратом своего ремесла он садился и медленно, терпеливо, вдумчиво работал, осторожно скобля поверхность поставленным на ребро лезвием и в нужные моменты увлажняя ее ваткой, намоченной той или другой жидкостью. Через несколько часов совершалось чудо: среди темной доски с едва проступающими уродливо искаженными очертаниями выделялся небольшой отчетливо расчищенный квадрат, сверкающий всей свежестью первоначальных красок, очаровывающий тонкостью линий, нежностью ликов, многоцветностью одежд, роскошью следов настоящего старого золота на белом «костяном» левкасе.

Сколько раз пишущему эти строки приходилось видеть такое чудо, совершенное искусной рукой и верным глазом иконника! Да, искусная рука, верный глаз и глубочайшее, любовнейшее знание, переданное от отца к сыну, от поколения к поколению, — вот то, что делает его творящим историю русского искусства. В самом прямом смысле слова он делает ее: без него шагу не может ступить ни один

исследователь, ни один теоретик, ни один собиратель или музейный деятель.

Но кто же он сам? Почти всегда уроженец знаменитой владимирской слободы Мстеры, человек малоученый, но весьма бывалый, иконописец по основному своему ремеслу, но по духу страстный искатель и энтузиаст той старины, которой он торгует. В своем постижении древнего искусства он большой художник, хотя ему и не дано эпохой повторить творческие начала этого искусства в тех иконах, которые он исполняет сам на заказ. Выше всего он тогда, когда стоит перед старой доской, на которой лет пятьдесят тому назад нанес ремесленник сверху свои грубые искажения древнего сюжета. По ему одному ведомым ничтожным признакам угадывает иконник таящееся под слоями записей прекрасное древнее письмо. Сделав две-три пробы, он говорит с сожалением, что икона в таких-то и таких-то местах утрачена. Он ошибается в очень редких случаях. Опыт его огромен, и острота глаза чрезвычайна. Расчищая иной «палимпсест», каким является зачастую древняя икона, он видит различие красок XVI века и красок XV, то различие, которое совершенно ускользает от наблюдений не воспитавшего себя в этом смысле зрителя. Искусство иконника достается лишь очень долгой выучкой, очень большой практикой. Каждый мастер прежде, чем сделаться таковым, проходит весьма продолжительный искус ученичества.

Распространены ли были иконные знания в Древней Руси? У нас нет об этом точных сведений. В наше же время число мастеров, настоящих мастеров своего дела, невелико, они все наперечет. Если вспомнить всех мастеров и подающих надежды подмастерьев, работавших в последние годы, их окажется не более полутора-двух десятков. Это положение вещей внушает некоторое опасение за будущее. Война и революция уменьшили количественно цех иконных мастеров, в обстановке теперешней русской жизни есть ли условия для сохранения традиции, удержавшейся столько веков? Молодые поколения мастеров — пойдут ли они за старыми теперь, когда в основе изменились обстоятельства их глубоко своеобразного труда? Много говорилось в последнее время о создании школы, об «организации» иконнического дела. Но то, что начато в этом направлении, едва ли обеспечит в полной мере для будущего сохранение драгоценного для нашей культуры цеха.

Если будущее, таким образом, вызывает серьезные сомнения, настоящее зато, покамест, вполне благоприятно. Налицо ряд действительно первоклассных мастеров, не оставивших своей работы, но, как увидим дальше, даже расширивших ее. Нашему времени посча-

стливилось в том отношении, что, как раз когда объективные условия сложились надлежащим образом для открытия древнего русского искусства, на поприще его работало пять или шесть совершенно исключительных мастеров. Их имена, их заслуги давно пора знать русским людям. Надо знать Тюлиных, очень много работавших в старообрядческой среде, братьев Чириковых, без которых не обошлось ни одно крупное иконное начинание за последние годы, Брягина, через чьи руки прошло все прекрасное собрание Остроухова, Юкина, положительно собственноручно раскрывшего весь доныне раскрытый Новгород.

В открытии древней русской живописи эти перечисленные мастера были важнейшей действующей силой. И все же открытие не могло совершиться, пока они работали исключительно только на старообрядческого собирателя. У Прянишникова и Исаакия Носова была любовь к старине, было чутье искателя, было соревнование в благом деле, но у них не было и не могло, конечно, быть понимания художественной ценности иконы. Они не были людьми искусства, и при всей своей инстинктивной художественности иконники не могли им раскрыть глаза на совершенное художественное качество иконы. У старообрядческого собирателя был свой вкус: он ценил небольшую, «мерную», облюбованную, очень тщательно написанную икону, восхищаясь тонкостью «вохрения» ликов или мелочностью письма. Он особенно ценил так называемые строгановские иконы, конца XVI или начала XVII века, с изумительной миниатюрной техникой. Такие иконы расценивались и денежно очень высоко, доходя до войны в особых случаях до десяти и более тысяч рублей. Старообрядец искал, кроме того, излюбленных и редких сюжетов. Живописная красота была ему мало доступна, и он зачастую пренебрегал иконой монументального типа лучшей поры нашего искусства, т.е. XIV—XV веков.

Около 1910 года наконец мастера-иконники и отчасти любители-старообрядцы пришли в соприкосновение с просвещенными людьми, с коллекционерами европейского склада, с музейными деятелями, с художниками. Появились новые собиратели икон во главе с живописцем, страстным коллекционером, долгое время попечителем Третьяковской галереи — Остроуховым. С именем Остроухова, более чем с каким-либо другим именем, связан самый момент открытия древней русской иконы. Появившись, расчищенная рукой искусного мастера, в его доме, рядом со старыми русскими живописцами, рядом с Серовым и Врубелем, рядом с Мане, Ренуаром и До-

биньи, древняя икона сразу утвердила свое новое широкое всеевропейское бытие.

То был момент изумительного энтузиазма, и собирательская страстность Остроухова очень кстати обострила этот момент. Новому делу он предался целиком и сделал из него главное дело своей полной долгим и разнообразным художественным опытом жизни. Своим увлечением он заразил многих: последовав за ним, явился очень быстро ряд новых собирателей, восхищенных уже чисто художественными качествами иконы. Дом Остроухова в Трубниковском переулке сделался центром некоего весьма важного в своих последствиях движения. Каждое новое приобретение было здесь событием: русская икона являла себя с новых и новых сторон. Иконники со своим традиционным опытом, оторванным до сей поры от общего опыта истории искусств, недавние собиратели, новые любители, слишком спешащие со своими выводами молодые критики и слишком упорствующие в прежних взглядах, слишком недоверчивые ученые-археологи — все встречались здесь, бродя, как в лесу, среди открытий неведомой Руси, единодушные, однако, в своем восхищении ими.

В 1913 году в залах «Делового двора» была устроена наконец первая выставка. Широкие московские круги увидели тут впервые расчищенную древнюю икону. Художники были особенно захвачены ее впечатлением. Общество зашевелилось, смутные слухи о выставке дошли до Европы, появилась литература. Пишущий эти строки писал в те годы вступление к каталогу выставки, описание Остроуховского собрания, главы о древней живописи в истории русского искусства, издаваемой Грабарем. Без всякой ложной скромности он пользуется случаем разъяснить здесь, что высказанные им тогда взгляды и предложения не были в существеннейшей своей части его личными мнениями, но скорее мнениями собратьев его по работе, всегда готовых учиться друг у друга и помочь друг другу: Остроухова, Анисимова, Щекотова, Чирикова, Брягина и Юкина.

4

Петербург, более близкий к тогдашним официальным кругам, был захвачен московским движением. Хранитель Русского музея Нерадовский оказался особенно чутким в этом смысле, и ему обязаны мы тем, что при содействии великого князя Георгия Михайловича было куплено в музей и музеем приведено в порядок крупнейшее собрание Лихачева. Петербургские художественные журналы заинтересовались открытиями, мгновенно возникла роскошно издавае-

мая «Русская икона». В Москве Некрасов основал «Софию», ставившую своей задачей изучение древнего русского искусства рядом с европейским и теми же самыми методами, чтобы таким образом верно понять его историческое место. Затем наступила война.

Пишущий эти строки видел очень близко описанное здесь кратко движение и памятное пятилетие, с лета 1909-го до лета 1914-го. Вспоминая людей, стараясь отдать им должную дань в мало кому ведомом и тем не менее очень большом национальном деле, он вспоминает также места, пейзажи, черты своих путешествий за русской иконой. Насколько не похожи эти путешествия на те, которые друзья искусств предпринимают в Италии! Северные реки, безграничные заволжские леса под снегом, сонные уездные городки, монастырские гостиницы и унылые губернские города. Сотни верст, дни пути, дни ожидания и терпения, потому что искусство редко разбросано в пространствах русской земли. И вместе с этим большие волнения, радостные часы, такие же, какие испытываешь, когда видишь вскрывающийся из-под своей тусклой губернской оболочки Великий Новгород или укрывшийся среди озер Ферапонтов монастырь.

География древнего русского искусства совсем иная, чем общая российская география. Москва — окраина, Ока — граница, Муром, Рязань и Калуга — пожалуй, самые вынесенные вперед форпосты, да и то в Калужской губернии лишь случайны иконные места под Боровском, где поселения старообрядцев. Все, что к юго-востоку, — дикое поле, своей доли не имеющее в великом прошлом. Киевская земля, Волынь так стерты другими эпохами, так разорены, что не обещают почти ничего. Сильно разорена и перелицована и Суздальщина, но Ростов, Владимир, Суздаль, Ярославль, Юрьев-Польский еще хранят много важного. Суздальская же деревня мало исследована и может таить большие неожиданности. Москва, благодаря нашему историческому разгильдяйству, — далеко не то, чем могла бы быть; под Москвой хранят, однако, ценнейшие памятники, Троица, Звенигород, Дмитров. В среднем Поволжье — старообрядческое гнездо: в Городце на Волге Прянишников собирал иконы, а Овчинников — книги с миниатюрами. Скиты же за Семеновом сильно опустошены временем: понемножку утекла из них лучшая старина в Нижний, в Москву.

Новгородская земля — вот земля наших древних искусств, и Новгород — бесспорная их столица. Она тянется из-за Пскова на север к Ладоге, на юг доходит до середины Тверской и верха Смоленской губерний, на востоке приближается к самой Вологде и затем перекидывается колониями новгородцев на Двину, на Белое море, на Вятку,

на Вычегду. В Новгороде в годы, предшествовавшие открытиям, жил в скромной роли преподавателя учительской семинарии москвич по университету Анисимов. Случай столкнул его с древней иконой и с превосходным мастером-иконником Юкиным. Через своих учеников, детей по большей части духовенства Новгородской епархии, Анисимов имел связь с самыми глухими углами губернии. Он внушил им уважение к старине и жажду розысков. Он убедил архиепископа Арсения собрать весь вынесенный из сельских церквей иконный «хлам», свезти его в Новгород, расчистить и устроить музей. С Юкиным или один, Анисимов исколесил всю необъятную губернию, проехав в летние месяцы сотни и тысячи верст, пробираясь иногда и пешком на затерянный в болотах погост. Кто знает об этом настоящем подвиге! Но подвиг имел огромные результаты. Прекрасный музей составился; духовенство после долгих убеждений, после целой борьбы согласилось наконец на работу в самом Новгороде. Юкин расчистил ряд знаменитых исторических икон, таких, как «Молящиеся новгородцы» и «Битва суздальцев с новгородцами». Руками этого *одного* необыкновенного человека расчищены все фрески на стенах церкви Федора Стратилата, фрески Рождества на кладбище, фрески Спаса Преображения и сотни икон, из которых многие больше человеческого роста.

Кто видел когда-нибудь мастера, гнущего спину и напрягающего глаза, медленно и осторожно освобождающего вершок за вершком от черноты и прописей, тот поймет, что это значит. Юкин работал над фресками в нетопленых церквах, держа в одной руке жалкую керосиновую лампу, в другой свой инструмент, стоя на плохонькой лестнице, прислоненной к стене. Однажды он упал в высоты нескольких саженей и сильно разбился. Пролежав месяц, он принялся вновь за свою, кстати сказать, почти никак не оплачиваемую работу.

Благодаря этим трудам, этим энтузиазмам Новгород стал теперь местом, гду путешественник чувствует себя, как в ином итальянском городе, разделяя свои дни между осмотром церквей, посещением музея и прогулкой в «историческом пейзаже». Когда едешь с вокзала, испытываешь недоверие к этим скучным и обыкновенным улицам захудалой «губернии». Но вот являются прекрасные шлемы-главы Святой Софии, такие гармонические, такие непохожие на наши московские главы-луковицы. Видя их снова и снова, всегда испытываешь волнение этой первой минуты. Мощная река Волхова делит город; там, на торговой стороне, Федор Стратилат, Спас Преображения; но всего явственнее Новгород с его окраины, с вала, откуда видна под хмурым обычно небом вся расстилающаяся вокруг Ильмень-

озера низина с отдаленными белыми точками погостов — Волотова, Ковалева, Спас-Нередицы — и группами Антониева и Юрьева монастырей.

Удивительно чиста, нежна и певуча новгородская архитектура. Видя ее, никакой европеец не отнес бы нас к Азии, как делали те, кто судил о зодческом русском инстинкте лишь по московскому пятиглавию или Василию Блаженному. Все держится здесь лишь на одном чувстве пропорций, но оно столь совершенно, столь как-то мудро и просто, что лишь с самыми ясными и чистыми решениями Брунеллески можно было бы сравнить белые стены и «весь как на ладони» объем собора XII века в Юрьевом монастыре. А как странны в русском пейзаже романские формы многоскатных церквей XIV столетия, вроде Федора Стратилата! Но войдем внутрь. На стенах фрески русского «Треченто», время последователей Джотто. Другое искусство, неведомое Европе, вновь обретенная младшая сестра Италии, новый член европейской семьи, отпрыск одного великого корня. Головы и крылья ангелов в церкви Рождества о чем ином свидетельствуют, как не о наследстве античности!

Новгородские росписи, к сожалению, — только фрагменты. Но вот главное чудо нашей художественной древности — Ферапонтов монастырь, с фресками, каким-то счастьем почти целиком уцелевшими, подписанными именем Дионисия, с точной датой 1500 года. Туда надо ехать из Рыбинска по Шексне на маленьком пароходе. По дороге — Кириллов монастырь с сотнями икон, еще ожидающих работы над ними, с невероятной по красоте коллекцией древнего шитья. Каждым воздухом, каждой плащаницей отсюда был бы горд любой европейский музей. В той же округе — пустынь Нила Сорского, Горицы и городок Белозерск на Белом озере, состоящий, кажется, из одних только церквей. Край не бедный, место старого поселения; по пути отсюда на Кубенское озеро — большие села с великолепно построенными просторными северными избами. Край древней русской жизни, древней *культуры*, и фрески Дионисия нисколько в нем не случайны.

Да, искусство Руси пошло другим путем, чем искусство Италии, и Дионисий по общему впечатлению ближе к Джотто, чем к тому, что в его время делалось в Италии. Но так ли, иначе ли, это *в своем искусстве* прекрасный артист, аристократичный и утонченный мастер, уже предчувствующий упадок, имеющий за собой длинный ряд предшественников, долгую и прочную культуру. Все, что угодно, но только это не варварство, не провинциализм, не начатки подражателей и учеников, не косноязычие едва познающего грамоту. Глубоко

продуманный, с огромной мерой выполненный ансамбль, с великим изяществом удлиненных пропорций написанные фигуры, могущественно и ласково подобранные краски на глубокой, в зелень, лазури фона. Хотелось бы знать, где найдется равное этому в Германии или Франции 1500 года, или, может быть, в Англии?

5

Революция не положила конец работе над древним русским искусством. В новых условиях жизни некоторые препятствия были легче устранимы, например сопротивление церковных властей, закрывших в прежнее время доступ ко многим важнейшим памятникам. Исчез, правда, собиратель, как старообрядческий, так и художественный, зато государство явилось как будто бы щедрым и энергическим меценатом. В этой новой фазе главная роль принадлежала художнику и составителю первой обширной истории русского искусства Грабарю. Войдя летом 1918 года в так называемую Всероссийскую коллегию по делам музеев и охране памятников искусства и старины, он немедленно организовал там реставрационный отдел. Он привлек туда все наличные научно-художественные и технические силы. Вместе с ним работали без исключения все выдающиеся иконные мастера и все лучшие их ученики и помощники. Он спасал таким образом не только древнейшие памятники, но и драгоценнейших людей, едва не оставшихся без применения своих знаний и без заработка. С осени 1918-го до осени 1921 года работа реставрационного отдела продолжалась весьма настойчиво и успешно. Посланные Грабарем мастера работали в Новгороде, во Пскове, в Ярославле, Владимире, Кашине, Троице, Звенигороде, Дмитрове, Кириллове, Костроме. Была предпринята поездка на Северную Двину до Архангельска и по Волге до Казани. В Москве открылась непрерывно действующая реставрационная мастерская, где расчищались первостепенной важности иконы из кремлевских соборов. Впервые было обследовано систематически древнее шитье и была устроена починочная для шитья мастерская с участием нескольких доживших до наших дней искусниц-монахинь. О древнем металле заботился такой же природный и народный мастер, как и упомянутые выше иконники, знаток древней басмы и эмали Мишуков. Наконец, желая поставить дело реставрации на научную базу, Грабарь обратился к московским ученым, физикам и химикам, с просьбой дать свое заключение о сущности происходящих при реставрации процессов.

За эти три года было раскрыто много прекрасных фресок и икон. На первое место надо поставить древнейшие фрески Дмитровского собора во Владимире (XII век), затем фрески Спаса Преображения в Новгороде (к сожалению, работа приостановлена), фрески Звенигородские, фрески Владимирского Успенского собора. Выяснено, кроме того, что в Боровском Пафнутьевом и Спасо-Каменном на Кубенском озере монастырях, где ожидались фрески Дионисия, этих фресок больше нет. Из икон раскрыты иконостас Благовещенского собора, частью иконостас Троицы, и сама знаменитая икона Святой Троицы кисти Рублева подвергнута расчистке более полной и тщательной, чем та, что производилась несколько лет назад. Раскрыт Апокалипсис, несомненно работы Дионисия (икона огромной величины), из Успенского собора, раскрыты древнейшие новгородские памятники. В своем стремлении к истокам русского искусства Грабарь решился на расчистку чудотворных икон. Икона Донской Божьей Матери приведена в тот подлинный вид, в котором была она на Куликовом поле. В исторической русской святыне, в иконе Владимирской Божьей Матери, открыты уцелевшие (к сожалению, лишь как фрагменты) части подлинного письма.

Можно было бы исчислить сотнями количество менее исключительных, но все же глубоко значительных памятников, воскрешенных реставрационной мастерской. Ей счастливилось делать иногда изумительные находки. Так, в Звенигороде, подле старого собора на Городке, в сарае были открыты огромные, частью уже осыпавшиеся доски с фигурами Спасителя и архангелов высочайшего монументального стиля XIV столетия. Так, в городе Дмитрове Московской губернии в соборе найдена блестяще сохранившаяся большая икона святого Дмитрия Солунского с житием первоклассного византийского письма XII века, что составляет мировую историческую редкость. Работа иконника Юкина над фресками Спаса Преображения в Новгороде, написанными в 1378 году одним из крупнейших русских мастеров Феофаном Греком, учителем Рублева, должна была дать решающие для всей нашей художественной истории результаты. Но работа эта, как сказано выше, приостановилась. Реставрационный отдел с осени 1921 года принужден был «свернуться»: государство в связи с общим тяжелым экономическим положением перестало отпускать средства и материалы. Нынешний год не принес улучшения. Реставрационное дело внезапно стало, и, пожалуй, время думать не о новых раскрытиях, но о сохранении того, что уже раскрыто. По крайней мере, на имевшем место в Москве в сентябре месяце заседании археологов и историков искусства было сообщено о

печальном положении некоторых памятников в силу отсутствия средств на их поддержание. Будущие перспективы рисовались многими весьма мрачно, иными же был поднят даже вопрос об «археологическом Красном Кресте», о международной помощи русским памятникам, являющимся достоянием не одной нашей страны, но всего культурного мира.

Открытия самых последних времен, положительно грандиозные по результатам, изменили ли они в корне тот взгляд на русское искусство, который существовал лет десять назад, в эпоху первых, очень поспешных выводов и обобщений? Вопрос особенно живо интересует пишущего эти строки потому, что как раз на его долю выпало формулировать эти выводы и обобщения на страницах издававшейся тогда Грабарем «Истории русского искусства». Видя теперь новые древности, новые шедевры, он готов, однако, воскликнуть вместе с теми, кто были в те годы его единомышленниками: «Нет, в основном и главном мы не ошибались!» Русское искусство не было тогда переоценено, скорее напротив, мы только предугадывали всю его славу, судя по иконам частных собраний, отражающим лишь в ослабленном виде стиль тогда нам недоступных и только теперь раскрытых икон знаменитейших русских храмов. Но все мы были слишком осторожны тогда в наших хронологических предположениях, вероятно невольно подчиняясь внушениям археологов, не допускавших подъема в русском творчестве ранее XVI века. Мы были склонны видеть расцвет в XV столетии и эпоху «происхождения» в XIV, ставя это происхождение в прямую зависимость от открытой Милле и Дилем Византии Палеологов. Но вот новые открытия ставят нас перед уже многочисленными новгородскими иконами XIII века, перед большим и деятельным искусством XII века в Суздальской земле. Русь является ныне здесь не данницей уже бледнеющей последней улыбкой Византии Палеологов, но сверстницей еще блистательной Византии Комнинов.

Одним из самых любопытных теоретических выводов, которые напрашиваются сами собою на основании последних открытий, оказывается некое новое представление о византийском искусстве. Россия более обильна памятниками Византии хорошей эпохи (главным образом XII века), чем это казалось до сей поры. Мы знаем на нашей территории ряд первоклассных византийских икон этого времени, высоко аристократичные фрески (Дмитриевский собор во Владимире) и единственную в своем роде великолепную монументальную скульптуру (рельефы в Юрьеве-Польском). Византийское искусство всегда считалось синонимом за-

стывших условных форм, торжеством каллиграфии над живой изобразительной линией, господством декоративного стиля над реальностью. Но как раз на русской почве Византия *всегда* выделяется наличностью именно реальных и натуралистических черт, любовью к иллюзионизму и импрессионизму, и как раз это служит признаком, по которому мы отличаем ее от древнего русского искусства. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на головы апостолов на фресках Дмитриевского собора, написанные явно на зрительное впечатление, т.е. как никогда не писалась чисто русская фреска и икона. Достаточно сравнить иконы и фрески круга Феофана Грека, несомненного, хотя и позднего, византийца, с иконами и фресками русского рублевского круга, чтобы уяснить это различие.

Везде, где дыхание реальности, натуральность и портретность ликов, где мысль об импрессионистически понятом освещении, где объемное начало вперемешку с плоскостным, где жизненная композиция, — это от Византии. Везде же, где чистая условность и отвлеченность, где линия лишь орнаментальна и краски лишь декоративны, где строгость стиля непогрешима, где композиция абсолютна, — это Русь. В принесенное Византией наследующее античности искусство Русь влила стихийно-народное тяготение к украшению, к узору. Щекотов первый заинтересовался этой второй слагающей древней русской живописи — народным искусством, орнаментом, раскраской, восходящей своими истоками к языческой Руси, где теряются наши поиски в невесомом, в исконно варварском, в том, что усеяло Восточную Европу на заре христианства странными и роскошно-убранственными кладами.

В конце концов эта народная стихия, эта, если угодно, национальная или, вернее, «территориальная» линия побеждает. Живопись XIV века вся еще полна реалистических и иллюзионистических влияний Византии. XV век вырабатывает в смысле формы свою точную, определенную и кристаллизованную русскую иконную схему. Мастерство изощряется: по сделанности, по драгоценности «фактуры» русские иконы конца XV века далеко превосходят XIV и XIII века. Дионисий являет как бы некоторый апогей, но притока новых живых сил нет, нет исхода, кроме утончения, умельчения, кроме всяческой каллиграфии. XVI век обозначает упадок и в конце своем дает уже болезненный, уже теплично-азиатский цветок строгановской миниатюры.

6

Пишущему эти строки пришлось видеть перед русской древней иконой таких крупных западноевропейских ученых, как Шарль Диль и Стржиговский, в те годы, когда открытия древнего искусства были неожиданностью для нас самих, русских. Ученые и исследователи, видевшие собственными глазами Афон, юг Италии, Сирии, Малую Азию, Синай, были поражены совершившимся на их глазах воскрешением из небытия изумительной по силе и красоте русской живописи. Они мгновенно поняли, что это событие заставит пересмотреть всю историю средневекового и эллинистического искусства. С тех пор Европа с величайшим вниманием глядит в нашу сторону. Уже появились первые книги на иностранных языках о древнем русском искусстве (книга Louis Reau во Франции, 2—3 книжки в Германии). В этих книгах отдана справедливая дань тому энтузиазму, с которым было открыто в последние перед войной годы древнее русское творчество.

Без ложной скромности мы можем гордиться тем, что сделали в довоенные и послевоенные годы. Специфические художественные качества русской живописи наконец правильно оценены, и история русского искусства наконец правильно отмечена и начата в общих чертах. Наличие приведенных в подлинный вид памятников обеспечивает дальнейшую систематическую и подробную работу над ней. Теперь уже нечего бояться, что работа эта не будет произведена теми же методами, которые применены к истории западного искусства. Новое сознание, выработанное в мастерских великих европейских живописцев недавнего прошлого, покончило раз навсегда с ошибками археологии, неспособной понимать формальный язык искусств.

В области формального историко-художественного исследования русской иконы сделано уже многое, и еще больше будет сделано, вне всяких сомнений. Икона как радость художественного собирателя, как ценность музея уже понята нами, русскими, и очень скоро будет понята европейцами. Но икона не есть *только* предмет художественного собирания и музейного хранения. Есть внутренняя жизнь иконы, есть религиозный ее смысл, есть ее поэтическое содержание. Целый мир открывается здесь, целый огромный мир мыслей и чувств, и еще ни один уголок мира не затронут вниманием наших современников.

Никто не занимался до сей поры поэтикой древней русской иконы. Есть иконы молитвенно-символические (Деисус) и иконы повествовательно-изобразительные (жития русских святых). Есть иконы

мистических концепций (Троица Святая София), Неопалимая Купина, Ветхий деньми и иконы песнопения (О Тебе радуется, Да молчит всякая плоть, Апокалипсис). Остроухов как-то высказал интересную мысль, что песнопение лежит в основе вообще иконы и что изображение праздников, например, вернее следует не евангельскому о них рассказу, но посвященному им песнопению. Все это, повторяю, никем не обследовано и не обдумано, все это ожидает еще рвения таких же энтузиастов, каких воодушевила формальная красота.

Для постижения русской культуры необходимо освещение внутренней стороны древнего творчества в такой же степени, как и оценка его формальных совершенств. Древняя живопись не должна быть странным, малопонятным, изолированным эпизодом в историческом нашем существовании. Между тем она покамест еще остается таковым. Русское искусство принадлежит по своему формальному выражению к числу самых чистых, самых отвлеченных, самых мало ассоциированных с жизнью искусств. Понимать итальянское искусство помогают нам обильные в нем черты быта, природы, воспоминания истории, веяния литературы. Это искусство является зеркалом не только внутренней, но и внешней жизни. Многими своими сторонами оно доступно не только художественному восприятию, но и интересу историка, бытописателя, чуть ли не природоведа. Ничего этого нет в русском искусстве. Есть лишь два пути проникновения в него: молитвенный и художественный. Но, может быть, есть еще и третий, путь постижения поэтики русской иконы, и, может быть, этим путем узнаем мы нечто о внутреннем доме древней русской души, если икона ничего не хочет сказать нам об ее земном доме.

Нет ничего труднее, чем представить себе древнюю обстановку, древний «обиход» русского искусства. Что за люди были наши живописцы XII и XIV века и что за люди были те, для кого они работали, кто их ценил и поощрял? Об этом не имеем мы ни малейшего представления. Пусть эта фраза не покажется ошибкой. Да, мы не имеем никакого представления о той Руси, которая приняла от Византии эллинистическое искусство и переработала его в нечто свое. И это несмотря на то, что мы имеем представление о Руси Московской, царской Руси XIV, XVII веков, Руси Герберштейна и Олеария, Руси Ивана Грозного и Смутного времени.

Искусство всегда было надежнейшим историческим свидетелем. И этот свидетель говорит нам непререкаемо, что между той первой Русью, Русью средневековой, Киевской, Новгородской, Суздальской, и Русью царской Московской лежит не меньшая пропасть, чем между этой последней и императорской Россией. Искусство не со-

вершает ошибок и не рождает необъяснимых курьезов. Искусство XII—XIV веков ясно говорит нам о существовании народа гораздо более европейского, в смысле единых духовных традиций и единых культурных наследств, чем русский народ времен Годунова и времен Екатерины. Искусство говорит, что этот народ, расселившийся на далеком севере, был тем не менее повернут лицом своим на Запад и на Юг, а не на Восток.

Среди своих ближайших соседей этот народ был старшим культурным братом. Не свидетельствуют ли о том заказы русским художникам ганзейских купцов, фрески русского иконника, до сих пор украшающие капеллу Ягеллонов к Кракове, и, может быть, фресковые фрагменты в Висби на шведском острове Готланд? Не доказывает ли это и тот, отнюдь не провинциальный, но вполне столичный, высокий уровень искусства архитектуры, скульптуры и живописи, которые процветали на русской территории в XII веке, привлекая первоклассных византийских художников и образуя русских?

Русь первоначальная, таинственная для нас Русь витязей и подвижников, Русь галицких князей, Андрея Боголюбского, Великого Новгорода, Русь Андрея Рублева и Сергея Радонежского исчезла *не бесследно*, оставив нам память своих святых и создания своего искусства. Не вся она сгорела с деревянными стенами своих жилищ, не вся была вытоптана конем татарщины. Древнее искусство, воскресшее на наших глазах, велит нам не забывать об этом. В мыслях о России никто не вправе теперь сбрасывать с весов истории древнее наше достояние.

Вот почему открытия древнего искусства важны не только любителям искусств и, может быть, даже не только летописцу духовной культуры. В суждениях о судьбах нашей страны нельзя забывать этого реальнейшего исторического свидетельства. Нельзя забывать отнюдь не для того, чтобы им только гордиться. Надо принять все рождающиеся отсюда последствия. Россия — не «Америка». Наша страна имеет очень древнее прошлое. Наш народ — очень древний народ, видевший расцвет некоторых сторон духовной культуры еще в XII—XIV веках. Он знал долгое изживание и, наконец, одряхление этой культуры к XVII веку. Но ни Петр, ни Екатерина не могли создать какой-то новой России, как не создаст ее никто, кто ошибочно думает, что создает ее на пустом месте. Россия, Русь — страна вечного северного крестьянина, страна исторически длинных мыслей, страна тысячелетиями создаваемых умозрений. Наше творчество XIX века, наша великая литература не есть поэтому непонятный и необъяснимый эпизод, как не есть непонятный и необъясни-

мый эпизод наша древняя архитектура и живопись. В ней живет многовековая душа нашего народа со всей той житейски излишней умудренностью, той усталостью от жизни деятельной и предпочтением жизни созерцательной, которая служит признаком лишь древних цивилизаций.

1923

АНТИИСКУССТВО

I

В наше малосчастливое время несчастны не только отдельные люди, не только целые нации, но и некоторые профессии, соединяющие людей разнообразных наций. Кому приходилось в последние годы иметь дело с художниками, тот не мог не заметить, как тяжело теперь художнику, как трудно быть художником. Но лучшие и как раз те, в ком выражена жизнь искусства и олицетворена судьба искусства, — не производят ли они впечатление обреченного племени?

Надо быть совсем слепым человеком, чтобы отрицать, что с искусством обстоит дело очень неблагополучно. Умирают, сходят со сцены последние значительные живописцы XIX века: Сезанн, Дега, Ренуар; смены им нет и быть может. Сезанн оказался последним большим явлением в европейском искусстве. С ним завершился цикл великого европейского искусства живописи, возникшего в начале XVII века и существовавшего три столетия. Караваджо был гениальным изобретателем этого искусства, которому всю полноту и великолепие дали в XVII веке итальянцы, испанцы, нидерландцы, а в XVIII и XIX итальянцы и французы. То была живопись тона и валера, живопись Веласкеса, Рембрандта, Тьеполо, Креспи, Вермеера, Шардена, Делакруа и Мане. Удивительно мало осознают, что это был совсем отдельный род искусства, ничего общего, кроме названия «живопись», не имеющий с живописью предшествующих столетий, с живописью Джотто, Боттичелли и Рафаэля.

За этим художественным обстоятельством скрывается важная историческая истина. XVII век был вообще первым веком европейского сознания, и XIX век окажется, вероятно, его последним веком. Все то, что составляет сущность Европы, — не только ее живопись, но и ее музыка, ее философия, ее наука, ее нравы, ее государственность, ее театр, ее лирическая поэзия и ее литература романа — все это возникло в XVII столетии и дало какие-то, может быть, окончательные достижения в XIX столетии. Что же касается Ренессанса, то

он еще принадлежит к весьма затянувшемуся эллинистическому циклу истории, объемлющему целое тысячелетие. Италия треченто и кватроченто, готическая Франция, средневековая Германия, так же как Византия и Древняя Русь, — еще не Европа, но пре-Европа.

Обратимся к свидетельству преевропейских искусств. Неужели надо доказывать, что между какой-нибудь Мадонной Беллини и византийско-русской Богоматерью гораздо более общего и в духе, и в форме искусства, чем между тем же Беллини и жившим всего через сто лет после него Рембрандтом? Тьеполо и Мемлинг, Пуссен и Филиппо Липпи — разве это люди одного и того же ремесла? Но Рембрандт, и Тьеполо, и Пуссен — собратья, и их собратом был сошедший на наших глазах в могилу Сезанн.

Такое явление, как долгий эллинистический цикл, по своей сложности и огромности не укладывается ни в какую схему. Пре-Европа, кроме того, очень обильна предвестиями Европы. Гении Ренессанса зачастую выходят из своей эпохи. Леонардо был одним из первых искателей тона. Микеланджело в расцвет Ренессанса предвосхитил идеи архитектуры барокко. По своему душевному складу этот человек принадлежал уже к европейскому циклу и уже болел всеми его сложностями. Оттого как раз он гораздо более понятен нам, чем так и оставшийся эллинистической тенью Рафаэль.

Венецианцы XVI века, в особенности Тинторетто, были во многом предшественниками тональной живописи. И все-таки колоризм Веронезе — это не настоящая живопись валеров, в то время как даже маленький живописец итальянского «сеиченто» уже был живописцем совершенно в том самом смысле, как Мане или Ренуар. В области архитектуры гением, вышедшим за пределы своего века, был Палладио. Неоклассицизм Палладио — явление совсем иного порядка, чем флорентийский или римский Ренессанс. Быть может, не так абсурдна мысль о кровных связях этого великого мастера с эпохой барокко, как это может показаться в первую минуту.у.

С помощью ряда мостов, перекинутых из одной эпохи в другую, пре-Европа незаметно и спокойно переступила в Европу. Так было в искусстве, так было, вероятно, и во всех других областях жизни и творчества. В новой европейской живописи с первых же ее шагов появляются, однако, два задания, почти неизвестные живописи преевропейской: натюрморт и пейзаж. Нам думается, не случайно Караваджо, первый из европейских живописцев, начал с натюрморта и натюрмортом кончил последний из европейских живописцев, Сезанн. Можно ли представить себе натюрморт, написанный Рафаэлем или русским иконописцем Андреем Рублевым?

Через натюрморт прошли все без исключения великие европейские живописцы трех столетий. Те, кто не писали натюрморт в буквальном значении этого слова, те писали натюрморт под предлогом фигурной живописи. Фигурное искусство, в подлинном смысле, не вышло за пределы преевропейского эллинистического цикла. В границах этого цикла развивались, собственно говоря, два фигурных искусства: скульптура и «пластическая» живопись, отличная от «живописной» живописи XVII—XIX веков. Началом и концом этой «пластической живописи», живописи кватроченто и чинквеченто, так же как началом и концом греческой и итальянской скульптуры, был человек. Бернсон великолепно рассказал о том в своей книжке о флорентийских живописцах.

В живописи XVII—XIX веков, в которой такую большую роль играет натюрморт и пейзаж, человеческая фигура перестает быть центром; чувство человеческого естества вообще в ней играет меньшую роль и заменяется менее отчетливым и гораздо более сложным, «хоральным» чувствованием природы. Натюрморт и пейзаж — черты одного и того же поклонения природе, которое создало в европейском цикле трех столетий естественные науки, которое в литературе заставило бесконечно описывать мир вещей в стихах и в прозе. Европеец любил видеть этот мир в живописи и слышать его в музыке, и в этом мире искал он ответа на все. Уже не в самом себе, как это было в преевропейские времена, стал он открывать законы человеческих общежитий, нормы права, начала морали, но в окружающем его мире. Природолюбие европейца поднималось иногда на высоту почти религиозного сознания.

В живописи натюрморта нашла для себя выражение новая и остро почувствованная притягательность вещественности. От первых плодов Караваджо до яблок Сезанна все, кто писал их, были мучимы той жаждой реализации, о которой часто любил говорить Сезанн. Прямолинейное выражение эта живописная идея нашла недавно в тех опытах, когда приклеивали художники к своим натюрмортам настоящие ярлыки, куски газет, спичечные коробки и торжествовали, что вульгарная подлинность этих вещей не убивала артистической подлинности живописной реализации.

Распространение пейзажной живописи знаменует в европейском цикле разрыв с антропоморфизмом преевропейского эллинистического сознания. Себя, свою душу европейский человек искал вовне, в осколках и отражениях реальной видимости мира, тогда как рельеф Донателло или фреска Синьорелли в одной человеческой фигуре

могли вмещать все чудеса мира — свежесть утра, кристальность горного ручья, аромат весенней рощи.

Человек сделался только частью пейзажа, как иногда делался он только предлогом для натюрморта, где настоящей темой живописи оказывалась его одежда и его окружающее.

Как бы то ни было, европейский живописец передавал видимость вещей. Условие их видимости — свет. Его живопись — это живопись тона, но тон есть производная от света. Со времен Караваджо и почти до наших дней свет оставался не только главным, но, в сущности, единственным формальным содержанием живописи.

II

На наших глазах этой световой, тональной европейской живописи, живописи валера, живописи натюрморта и пейзажа, живописи великого европейского природолюбия, пришел конец. За «пластической» живописью преевропейского цикла отходит в прошлое и «живописная» живопись Европы XVII—XIX столетий. Пожалуй, именно французские импрессионисты, со своим логическим, почти научным подходом к явлению света, нанесли световой живописи первый серьезный удар. В разложении тона на составные части, в окрашенности теней, в удалении из живописи белой и черной краски они оказались на уровне научных взглядов эпохи, открывшей спектральный анализ. Известные серии Клюда Моне, где он писал один и тот же пейзаж в разные часы дня и, следовательно, при различном освещении, можно считать примером уже научного, естествоиспытательского любопытствования. Что не мешало Клоду Моне быть великим природолюбцем подобно многим, впрочем, естествоиспытателям XIX века.

Сезанн, видевший опасность импрессионизма, пытался вернуться к традиционной живописи валера. В цветовых пятнышках Клода Моне и Писсарро без остатка растворялась традиционная живописная форма. Искания прочной формы логически привели к кубизму. Но кубизм так и не вышел из экспериментальной, подготовительной и показательной стадии. В начале XX века европейская живопись снова вернулась в лабораторию. В конце XVI века она вышла как раз из лаборатории Караваджо, из той его мастерской, в которой впервые изучал он законы освещения, искусственно подбирая источники света, сгущая условия опыта в такой степени, чтобы всех убедить в новом художественном открытии тона.

Надо прочитать документы того времени, чтобы видеть, с каким напряженным вниманием, с каким острым интересом относилась художественная Италия — живописцы, любители, меценаты — к этим лабораторным опытам. Как быстро было угадано новое искусство, с какой чуткостью повалила к Караваджо художественная молодежь всех стран — итальянцы, испанцы, голландцы, французы! Художественная Европа спешила создаться. Глубокий инстинкт руководил людьми нового европейского сознания. Дело шло о чем-то важном, о создании могучего средства выражения новой европейской души, языка новой европейской живописи.

Живописец XVII и XVIII века стал путешественником, как Рубенс, Ван Дейк, Ян Лейс, как сотни других северян, стремившихся в Италию, как итальянцы Орацио Джентилески, Себастьяно Риччи, Тьеполо, Антонио Пеллегрини, повидавшие кто Париж, кто Мадрид, кто Лондон или Германию, как сотни других итальянцев, которые работали в Саксонии и Швеции, Баварии и Австрии, Богемии и Венгрии, России и Польше. Живописец XVII—XVIII века выполнял цивилизаторскую миссию. Его условиями, так же как усилиями музыканта и писателя, было достигнуто менее чем в два столетия полное духовное единство Европы. Живопись XIX века сделалась не итальянской, не французской, не русской живописью, но живописью европейской.

И не французская живопись, но европейская живопись вообще прошла через губительное любопытствование импрессионизма и через лабораторные попытки реконструкции у кубистов и учеников Сезанна. Кому нужны, однако, эти лабораторные попытки, для кого они важны и каково их значение в общем балансе современного европейского бытия? Вот вопрос, на который современность дает ответ, роковой для искусства. Какое место занимает искусство, каков его нынешний вес, какова его активно действующая сила и где точки приложения этой силы в необыкновенно сложном механизме Европы начала XX столетия?

Лаборатория Караваджо работала для всей слагавшейся европейской цивилизации. Лаборатории нынешних художественных экспериментаторов работают для нескольких сот профессиональных живописцев, для нескольких десятков журнальных критиков, для немногих собирателей и торговцев. Живопись достигла крайних пределов своей изоляции. С жизнью она ничем не связана, никак не участвует она в жизни и не оказывает на нее никакого влияния.

Художник преевропейского цикла истории был ремесленником высшего значения. Он деятельно участвовал в создании материаль-

ного обихода жизни и был совершенно необходим в этом обиходе. Живописец был нужен так же, как столяр или каменщик. Никакая очень заметная грань не отделяла каменщика от архитектора или резчика по мрамору от скульптора. И с другой стороны, где грань между искусством и ремеслом в обиходе Ренессанса и не удивительны ли и не прекрасны ли в той же мере, как картины и фрески, кованые железные решетки, литые дверные замки и резные деревянные скамьи!

В XVII и XVIII веке, отчасти даже еще в XVI живописец утратил эту связь с обиходом, он перестал быть ремесленником и сделался артистом. Новая общественная структура Европы предоставляла ему две возможности: место при дворе в случае удачи, участь богемы в ином случае. Последние случаи были вначале редки. Караваджо бурно переходил несколько раз из второго состояния в первое и из первого во второе. Но Тьеполо, Рубенс, Веласкес, Ватто, Фетти, Креспи были «придворными» мастерами, и тысячи других были придворными так же, если не при дворах королей, то князей, герцогов, прелатов. Богемой были, однако, многие голландцы, сам Рембрандт, сам Вермеер, и в Венеции богемой был Франческо Гварди. В XIX веке меняется общественный строй. Самый богатый банкир не умеет и не может создать такого двора, который умел и мог создать самый бедный герцог. Начиная с 40-х или 60-х годов прошлого столетия богема становится уже единственным и естественным уделом художника. Ее не минует никто из лучших живописцев эпохи. В практике искусства неминуемо проходят через нее, казалось бы, не обязанные к этому практикой жизни, не знавшие бедности Мане и Сезанн.

Придворные и богемные живописцы XVII—XIX века оторвались от народной стадии, ушли из обихода народной жизни. Но это не значит, что они утратили связь с жизнью и свое место в истории. Палаццо и вилла барокко, резиденция XVIII века немыслимы без архитектора и живописца. Художники давали форму придворной жизни и были для нее условием первой необходимости. Но и богема 40-х и 60-х годов XIX века не была чем-либо выброшенным вон из жизни. Связанная крепко с богемой литературной, образовала она своеобразную republique des lettres, и эта художническо-писательская республика заняла свое место в истории и в жизни своего времени, дала очень важное и ощутимое слагаемое.

Кто же такой живописец *наших* дней? Он не богема более, не ремесленник и не придворный мастер, конечно. Он человек своей профессии, своего профессионального знания и умения, как адвокат, как инженер, как врач. Он готов написать и предоставить картину

тому, кому понадобится картина. Он ждет своего клиента. Дождется ли? Кому и зачем нужна его картина? Есть ли в современном обществе необходимость в профессии живописца, такая же, как в профессии адвоката, врача или инженера? Пора решиться ответить на этот вопрос.

III

Но прежде чем ответить на этот вопрос, не бесполезно будет выполнить одно удивительное обстоятельство, о котором слишком часто забывают, хотя оно у всех на виду. Вот уже семьдесят или восемьдесят лет, как Европа и Америка строят бесчисленные здания, строят, может быть, иногда и с участием архитектора, но всегда без всякого участия архитектуры. Архитектура-воспоминание, архитектура как искусство уже не существует. Архитекторами теперь называются те люди, которые иногда знают, как надо было бы строить, но которые фатально не могут построить так, как надо было бы строить. Само по себе это явление поразительно. И, пожалуй, еще более поразительно то, что оно кажется «в порядке вещей» и что его мало кто замечает.

Между тем здесь происходит какое-то решительное нарушение всех до сих пор известных законов истории. Ведь мы, в самом деле, не знаем ни одной эпохи в истории, у которой не было бы своей архитектуры, ни одной, кроме последнего пятидесятилетия. И пусть не думают, будто у нашей эпохи есть нечто от архитектуры, чего мы сами не замечаем, как современники, и что откроют лишь наши потомки. Это вздор! Кроме подражаний каким угодно эпохам и бездарного школьного копирования каких угодно образцов, в современном строительстве нет ничего от архитектуры. И все разговоры об архитектуре железа, стекла и бетона, об архитектуре вокзала, Эйфелевой башни, небоскреба и элеватора праздны, ибо это не архитектура, не искусство пре-Европы и Европы, но некое замечательное в своем роде достижение инженерного дела.

Об инженерном деле речь впереди. Что же касается архитектуры как преевропейского и европейского искусства, то можно с большой точностью указать, что она умерла во второй четверти XIX века, и это следует признать, несмотря на все попытки заслуживающих всякого уважения архитекторов ее воскресить. В какой-то момент оказалось, что можно *строить без архитектуры*. Убеждение это, вначале робкое, постепенно стало привычным и прочным. Оно вошло в жизнь. Никто не замечает совершившегося разрыва с одной из самых дол-

гих и действенных традиций преевропейской и европейской цивилизации. Никто не чувствует того страшного предсказания, которое заключают в себе новые кварталы Берлина и Рима.

И если может умереть архитектура, почему не может умереть живопись? Почему, если можно строить без архитектуры (ни один из самых далеких предков наших не понял бы этой фразы!), почему нельзя жить без живописи? Огромное большинство современных людей уже давно живет без всякого участия живописи в их жизни. Клиенты адвоката, инженера, врача, какая необходимость заставила бы вас явиться клиентами живописца? Алтарный образ, икона — но вы люди без рода, без племени, пейзаж — но, если вы граждане нового века, вы преодолели уже наивное и старомодное природолюбие прошлого столетия.

Попробуем стать на точку зрения клиента, которого, увы, напрасно ждет в своей мастерской живописец. В своем собственном или наемном «никак не построенном» (и достаточно удобном для жизни) доме, среди художественно «никакой» (и также весьма удобной и уместной) обстановки, где мог бы он поместить картину? И если эта картина еще принадлежит к европейскому искусству живописи, то как может сочетаться ее медленный, органический, природный ритм с совершенно иным ритмом убыстренной и механизированной жизни?

Живописец в наши дни может дождаться лишь редкого любителя или собирателя. Любитель — конечно, чудак и такое же исключение из обиходного правила жизни, как и сам живописец. Что же касается собирателя, то есть собиратели марок, автографов, есть собиратели картин. Есть еще художественный рынок, торговля, аукционы. Картины не потеряли некоторой рыночной ценности, но обольщаться этим не следует, так как редкая марка может стоить гораздо дороже прекрасно написанного холста. Есть, наконец, выставка как публичное напоминание о том, что живопись еще существует. Но выставка в современных условиях, как и многое другое, есть лишь некая дань прошлому, одна из черт нравов, еще восходящих к XVIII или XIX веку. Выставка имела бы только один подлинный смысл: если бы могла она быть настоящим базаром, во всем подобным тому, куда спешит рачительная хозяйка, чтобы запастись овощами. Но как далеко нынешним выставкам до великой и живой жизни базара!

Выставки существуют не столько ради художников, сколько ради газетных критиков. Журналист, раздающий в своей статейке похвалы и порицания, одобряющий или делающий выговоры, дающий советы, превозносящий или низвергающий, — вот та жалкая и един-

ственная, в сущности, связь, которая существует между живописцем и обществом. И наконец, как высшее, чего может пожелать художник, — музей. Да, здесь он может найти немногих друзей: своих же собратьев художников, любителей — чудаков, недостаточно богатых, чтобы быть чудаками-любителями у себя дома. Но ведь музей всегда обитель прошлого. Попадая туда, живущий и действующий живописец решительно ничем не отличается от живописцев, когда-то живших и действовавших. Дело его рук сразу уходит в прошлое. Есть ли это еще в какой-нибудь профессии? Все более и более современные живописцы работают не для жилищ, не для отдельных живых людей, но для музейных стен и для какого-то неопределенного коллектива, который притекает в эти стены, когда желает знать что-то о прошлом, и который далеко обходит их, когда живет настоящим.

В современной государственной и общественной жизни искусство может играть лишь более или менее скромную образовательную и воспитательную роль. Если в школе проходят Пушкина и Данте, почему бы не показать в школьной экскурсии Рембрандта или Коро? Если можно преподавать элементы стихосложения, почему бы не преподать начала живописи? Пока школа еще остается гуманистической твердыней, пока силен в ней дух Европы и не окончательно изгнаны воспоминания о пре-Европе, искусство может прочнее всего удержаться в школьном образовательном круге. История искусства, доходящая до Сезанна, ныне естественный предмет школьного обучения. Но предложите ограничить изучение так называемых точных наук лишь преподаванием истории точных наук! В абсурдности такого предложения скажется вся огромная разница, существующая между положением в современной жизни искусства и способной быть прикладной науки.

Можно строить без архитектуры, можно жить без живописи, можно вообще прекрасно обойтись без искусства. Современный человек нигде и никак, ни как индивидуальность, ни как коллектив, не выказал любви к искусству. Очень точно его отношение к искусству выражается так: «есть оно — хорошо, нет его — ничуть не плохо». Искусство не необходимо. Возникли огромные, новые, процветающие страны: Соединенные Штаты Америки, Канада, Австралия, Аргентина, Чили, без сколько-нибудь заметного, минимального участия искусства в их процветании. Уже большая часть человечества, говорящего на европейских языках, рождается и умирает, не встретившись ни разу за всю жизнь ни с одним произведением искусства, ни с одной картиной, имеющей отношение к живописи, ни с одним знанием, имеющим отношение к архитектуре. На это отвечают ино-

гда указанием на желание Америки и чуть ли не Новой Зеландии создать великолепные музеи. Но видеть искусство в музее — почти то же, что читать историю его в книгах. Нынешний итальянский каменотес, высекающий дивные латинские буквы на могильной плите, нынешний русский вологодский крестьянин, обрубающий топором прекрасные столбы для ворот своего двора, все еще знают об искусстве больше, чем все специалисты по искусству в каком-нибудь калифорнийском или австралийском университете. Но ведь это еще преевропейские существа, каким-то чудом дожившие до времен «пост-Европы».

IV

Лучшие живописцы нашего времени не закрывают глаза на участь европейской живописи XVII—XIX столетия. Очень многие из них спешат нанести этой живописи своими руками последний и окончательный удар. И в этом сказывается их активность, их желание не сдаваться, не погибать, но выйти скорее на новую, на иную дорогу искусства. Очень разнообразны новаторские попытки в живописи за последние двадцать-тридцать лет, но есть во всех них нечто общее, и это общее — желание преодолеть традицию тональной, световой живописи. Очень разнообразны были поиски какой-то иной традиции. Волна всевозможных влияний хлынула в европейское искусство. Возник необычайный по своей пестроте эклектизм, наполнивший выставки, где так легко было угадать источники вольных и невольных заимствований. У многих явилось тяготение к искусству преевропейского цикла, к готике, к Византии, к раннему Ренессансу, к примитиву вообще, к живописи, не желающей знать ни света, ни валера, ни тона. Едва ли надо говорить, что из этого умышленного архаизирования не могло создаться новой традиции.

Другие пожелали быть еще решительнее. Они пытались уйти не только от европейского искусства, но и от преевропейского. Они искали новой традиции в совсем чуждых европейцу искусствах Востока, в Японии, в Китае, в Индии, или в искусстве варварском и первобытном, в скульптуре негров. Но и это движение не пошло дальше притока в ослабленное европейское искусство ослабленных в понимании европейца экзотических форм. Ничего органического не могло на этой почве возникнуть, но в отрицательном смысле, в смысле вырывания почвы из-под ног европейского искусства, экзотические тенденции сыграли большую роль. Воспитавшийся в кругу этих бесчисленных влияний, подражаний, заимствований молодой европей-

ский художник начала XX века переставал понимать, кто он такой. Он не ценил больше и не чувствовал своей законной и естественной традиции.

Интереснее всех этих попыток преодоления живописной традиции были те, которые основывались на новом мироощущении эпохи. Сюда относятся все разновидности футуризма, то есть, говоря точнее, динамизма, и все так или иначе озаглавленные стремления к беспредметной, абстрактной живописи. В самые последние два года принято говорить, что футуризм кончился, что пришла в тупик и беспредметная живопись, причем многие из практиковавших ее живописцев готовы вернуться к предмету и даже сюжету. О неудаче динамизма и абстрактной живописи могут говорить лишь те, кто ждал от этих попыток создания новой живописной традиции. Но значение этих художественных течений было совсем не в том. Они не могли открыть нового искусства, потому что их сильная сторона относится не к *искусству*. Важнее всего признать, что течения эти были органичны, имели законнейшее право на существование, так как были связаны с жизнью нашей эпохи и с духом нашего времени. Пусть эксперименты Пикассо — чисто лабораторные опыты. Опять, как в дни Караваджо, эти лабораторные опыты имеют важное значение для судьбы всей европейской живописи в целом. В лаборатории Караваджо была открыта великолепная дорога европейскому искусству живописи. В лаборатории Пикассо и других эта дорога была окончательно закрыта. Здесь было доказано и показано, что в условиях современного мироощущения европейская живопись невозможна.

Динамизм пытался внести в живопись другие скорости, другие темпы, другие ритмы. Чувствуемые им скорости, темпы и ритмы, разумеется, больше отвечали взятой в целом современной жизни. Этим путем футуризм желал сделать живопись действительно современной. Но он не рассчитал того, что живопись не выдерживает такой «нагрузки скоростей», что она не может вместить такие темпы и передать такие ритмы. Футуризм провалился художественно, но не провалился психологически. Из него ничего не получилось в современном искусстве, кроме очень глубокого намека на то, что искусство не может быть современным.

Подобно тому, беспредметная живопись поставила себе абсурдное задание: отказаться от предметности и остаться живописью. Но живопись, европейская, природная живопись, есть прежде всего и больше всего предметная живопись, ради предметности пожертвовавшая даже фигурной живописью пре-Европы. И вместе с тем беспредметность, внеприродность *как идея* вполне законна и даже жиз-

ненна для нашей эпохи, в которой механические силы, лишенные видимой предметной оболочки энергии, играют такую первенствующую роль. Опять-таки, приверженцы абстрактной живописи художественно не правы, но психологически они более чем оправдываемы жизнью.

Таким образом, футуризм и беспредметничество совершенно естественно не обновили живопись и не открыли для нее новых путей. Живопись вся целиком осталась по ту сторону, в Европе. Футуристы и беспредметники оказались по ту сторону, в пост-Европе. И то обстоятельство, что явились они довольно рано, еще до войны, обозначившей уже совершенно наглядно рубеж двух исторических циклов, свидетельствует лишний раз о психической чуткости художника и о пифической роли искусства.

В то время, когда все казалось таким спокойным, незыблемым, прочно установившимся в Европе 1910 года, искусство одно предсказывало катастрофу войны. Оно обнаружило необычайную тревогу, напряженность, нервность. В тех резкостях форм, которыми вдруг стала оперировать живопись, она предвещала так победоносно вторгшиеся в жизнь формы танка, дредноута, аэроплана, окопа. Искусство изобличало некое содрогание Европы, сперва подземное. Но от этого содрогания скоро все сдвинулось: мораль, государственные формы, социальная структура. Если мы сейчас ощущаем некий сдвиг во всем, то не забудем, что идея сдвига видимости возникала в живописи за несколько лет до войны. Равновесие в психике Европы нарушено. В психике европейской живописи оно было нарушено раньше всего.

Искусство успело дать вовремя одно из предвещаний пост-Европы. Но, как мы только что видели, чтобы сделать это, оно восприняло некоторые цели, лежащие за пределами искусства. *Возможно ли искусство пост-Европы?* Все то, что мы пока знаем о намечающемся уже цикле новой жизни, говорит, что как будто бы нет. Есть ли место для архитектуры рядом с инженерным делом? Каким самообманам ни предавались бы мы в этом смысле, честнее и серьезнее будет ответить полным отрицанием. Конструкция инженерного сооружения не может быть подчинена архитектурной идее. Ее душа – математический расчет, то есть некое абсолютное число, тогда как душа архитектуры – пропорция, выражающая лишь отношение чисел. Европейская архитектура всегда органична или в конструкции своей (Греция, готика), или в ритмическом членении частей (Рим, ренессанс), или в пейзажности своей (барокко). Инженерное сооружение может иногда иметь архитектурное подобие, но это лишь аналогизм,

лишь совпадение, и кто видит *так* инженерное сооружение, тот не понимает его сущности. Лишь по старой привычке говорим мы иногда об «архитектурности» или даже «живописности» группы инженерных сооружений. Литературные футуристы любят говорить о «красоте» нью-йоркских улиц с сетью воздушных железных дорог или «о красоте» современного порта с подъездными кранами, элеваторами и мостами. Они заимствуют слово из старого европейского словаря, за неимением другого слова. Но они правы в том отношении, что существует какая-то эмоция, которую они называют по-прежнему чувством красоты и восприятием искусства и для которой пока еще нет более верного слова.

Еще менее возможно сочетание живописи с тем, что составляет самые жизненные черты пост-Европы. Внесение в картину больших скоростей зрительного восприятия — нелепость, потому что по существу своему живопись — всегда приостановка, всегда созерцание. Никому не возбранено ощущать механические скорости, ныне подчинившие себе весь мир, и презирать бездейственность созерцания. Но для выражения этих скоростей надо искать другие средства, не те, которые дает искусство.

Ничто вообще не меняется по существу от переряживания живописи в модный костюм эпохи. Попытки обновления живописи с помощью форм, заимствованных у частей машин, — ребяческие попытки. Можно писать заводские станки, тракторы, метрополитены, и это, разумеется, нисколько не будет новой живописью. Мы видели недавно и более решительный шаг в этом направлении: передачу «производственных» впечатлений, суммированных уже не красками на холсте, а в виде вещественных композиций из подлинных машинных материалов: металла, пеньки, стекла, асбеста. Работы Татлина и его учеников в этом направлении изобличали очень острое чувство вещественности и своеобразной фактуры. В каком-то своем роде они, несомненно, были находчивы, остроумны. В смысле попрания всех традиций европейского искусства здесь был достигнут определенный результат. Но зачем это было названо искусством и делом художника! Здесь, пожалуй, сказалось косвенное признание того, что с настоящей жизнью это не имело все-таки коренного сродства и не могло войти в нее, оставшись лишь остроумной и совершенно праздной игрой. В России были попытки таких экс-художников сблизиться с практикой завода, с делом инженера. Они пытались внести свое представление о материале и форме в производство, но их гнали прочь, как маленьких детей, мешающих серьезному делу. И по заслугам, так как проникновение их в жизнь машины не шло дальше

видимости ее, наблюдаемой глазом чужим и не воспитанным соответствующим образом. «Экс-художники» сумели отстать от одного берега, от берега Европы и берега искусств. Но к другому берегу они так и не могли пристать.

V

Возможности выражения пост-Европы гораздо серьезнее, чем ребяческая игра машинными формами, чем тот пресловутый художественный «конструктивизм», который как раз решительно ничего не конструирует. Дело идет вовсе не о создании нового искусства, а о замене искусства совсем особенным видом деятельности, который можно условно назвать антиискусством.

Может ли человек жить без искусства и вне искусства? Впервые в истории человечества доказано нашей эпохой, что может. Чтобы убедиться в том, нет необходимости путешествовать в новые континенты. В огромных городах Европы, в индустриальных центрах значительное большинство обитателей, и притом независимо от их социальной роли, живет вне какого бы то ни было соприкосновения с искусством. Да и в том, что составляет поверхность так называемой культурной жизни, искусство занимает лишь очень скромное место, являясь лишь одним и далеко не самым важным видом «рекреации».

Но при всем том человек, пока что, все еще остается человеком. Служа машине, а иногда подражая ей, он все еще не стал и не может стать машиной. Он еще умеет смеяться и плакать, радоваться и горевать. Он дышит воздухом, движется, утоляет голод и жажду, он стремится насытить свой ум и наполнить сердце. Он умеет и хочет любить, он способен на самопожертвование и на героизм. Он не лишен возможности испытать самые глубокие и самые сильные человеческие эмоции. Не убыли в человеке те энергии, которые дают ему чувство жизни. Этими энергиями питалось многие века искусство Европы и пре-Европы. Пост-Европа дает этим энергиям другой выход.

Инженерное дело не искусство, и мы только совершаем заимствование из старого лексикона, когда говорим, что то или иное инженерное сооружение «художественно в своем роде», что тот или иной инженер «артист в своей области». Такие фразы все же не случайность: они выражают бессознательно ту истину, что можно *средствами и способами, чуждыми искусству, вызвать в современном человеке эмоции, подобные тем, какие в прошлом вызывало искусство.* У инже-

нерного сооружения совсем другая логика, чем у архитектурного произведения. Но эта логика существует, как существует стройность осуществления и удача разрешения некоего задания. Пусть в основе этого задания лежит некая идея механическая, тогда как в основе архитектуры лежит идея органическая. Человек пост-Европы идет к тому, чтобы уметь заражаться пафосом механических сил и скоростей так же, как европейский человек мог заражаться и заражать других пафосом явлений органических. Логика, стройность, разрешенность, минимум средств, дающий максимум результатов, — все это может присутствовать в инженерном деле, так же как присутствовало в архитектурном творчестве. Но ошибется тот, кто назовет инженерное дело архитектурою пост-Европы или искусством. *Заменяя для современного человека искусство и не будучи им*, инженерное дело остается тем самым антиискусством.

И думается, многочисленны и разнообразны элементы антиискусства в современной жизни, хотя многие энергии, питающие их, еще не канализированы и не приведены в общие русла. Большой современный город, например, есть еще не исследованное создание нашей эпохи. Если взять его в статическом аспекте, так, как привыкли мы брать исторические города Европы, он ничтожен. Как архитектурный ансамбль его улицы и площади не существуют. Но было бы слепым упорством отрицать, что современный Metropolis в своей динамике, в течении уличных толп, в движении автомобилей и уличных железных дорог, в своих шумах и гулах не лишен могучего и стройного биения жизни, подчиняющегося каким-то захватывающим ритмам. Мы часто употребляем выражение «картина большого города». Но эту картину не в силах переделать никакая живопись. Искусство здесь не находит никакой почвы. И, однако, прохожий, оказавшийся в самые оживленные, ранние вечерние часы на Potsdamer Platz в Берлине, лишенной, надо заметить, какой бы то ни было художественности, покидает эту площадь, испытав подъем жизненных энергий, не менее подлинный в своем роде, чем тот, который дает испытывать колоннада Бернини в Риме.

И это вовсе не впечатление хаоса, но впечатление некоего нашедшего себя единства скоростей, светов и звуков. Особые ритмы управляют движением на улицах современного большого города. Думается, что обнаружившаяся в последние годы страсть к танцу у рядового обитателя европейских столиц вызвана тем, что он уже воспитан для некоего ритмического действия своей ежедневной ролью пешехода и пассажира метрополитенов и автобусов. Есть ритмический закон со-

временной улицы, и именно ритмы улицы управляют ритмами современного танца, а не какие-либо рекламно вымышленные экзотические «негрские» ритмы. Пройти по многолюдной улице Парижа, Лондона и Берлина – значит принять участие в ритмическом исполнении. Для этого исполнения имя еще не найдено. Никто не должен претендовать на то, что это искусство. Но в современных уличных ритмах есть сила, могущественно увлекающая их участника, есть избывание великой тоски человека – есть то, одним словом, что знали мы до сих пор как эмоциональное содержание искусства и что должны признать существующим и в элементах антиискусства.

И чем, как не антиискусством, можно назвать эмоциональное содержание взаимоотношений человека и машины? Существует ли оно? О да, конечно, и как иначе объяснялись бы столь распространенные теперь разговоры о «красоте механизма». «Красота» эта недоступна, разумеется, тому, кто приближается к машине, не понимая ее конструктивного смысла и ее функциональной жизни. И «красота» здесь слово чужое, украденное. Но совершенство машины, конечно, существует, и в человеке *дела* вызывает оно восторг, не менее жизненный, чем тот, который вызывали у флорентийцев Ренессанса картоны «Битвы при Ангиари» Леонардо и Микеладжело. И если там не все были художниками, то и здесь не все конструкторы и механики. Живопись могла вовлечь в высочайшие достижения искусства и самого обыкновенного зрителя. Так мотор аэроплана или автомобиля увлекает в восторг высоты или скорости непосвященного человека, и тот, кто подвергнулся этому, испытывает непременно радость, в которой спешит или стыдится признаться. Зрителю искусств дано прикосновение к высшим человеческим энергиям. Участнику полетов дано прикосновение к энергиям нечеловеческим, которые в силу того ему кажутся тоже высшими. У древних греков было прекрасное представление о героях, о существах, соединяющих человеческую природу и божественный дар. Мы, к сожалению, утратили это представление, и мы не понимаем того, что наши мыслители, наши художники, наши поэты были в древнегреческом смысле героями европейского и преевропейского человечества. Нас волновало и восхищало биение великого их сердца. Постъевропейского человека так волнует и восхищает биением своего стального сердца мотор.

Все более и более явственны элементы антиискусства в современной жизни. Искусство ей отодвинуто на план рекреации, но насколько же более видную роль в современной рекреации играет спорт! Именно спорт обилен элементами антиискусства. В то время

как все слабее и невнятнее общий для Европы язык искусств, в то время как все меньше и меньшему числу нужен он, все громогласнее спорт, все доступнее и необходимее для человеческих множеств. Пробегая отдел спорта в любой газете, можно ли удивленно спрашивать, куда ушли энергии, обращавшиеся в прежние времена человечеством в сторону искусства! Постъевропеец уже больше не архитектор, не скульптор, не живописец, как преевропеец, но он боксер, велосипедист, футболист, лыжник. Объект былого фигурного искусства и субъект современного спорта – какая, однако, пропасть разделяет их! Года три тому назад в Москве обсуждался проект грандиозного стадиона для всех видов спорта, так и оставшийся проектом. Но в комиссии «стадиона» было небезынтересно соприкосновение со спортом людей искусства: архитекторов, скульптора, нескольких живописцев. Из поучительных разговоров не раз выяснялось, что в задачах спорта люди искусства оказывались совершенно и окончательно не нужны.

Без всякой помощи искусства, иной раз вопреки всяким требованиям и законам искусства, спорт занял в современной жизни очень прочное место. Пусть все живописцы перестанут сразу писать, заметит ли это хоть одна миллионная часть населения Старого и Нового Света? Но прекратите спорт – вы лишите многие и многие миллионы их излюбленной рекреации, их отдыха, их праздничных, их отвлеченных от обыденной жизни минут. Несчастных, не ведающих искусства, лишите вы тем самым его подменившего антиискусства. На итальянской улице я видел однажды горбуна, поглощенного чтением розовой, гордой своим огромным тиражом Gazetta dello Sport. Он был так же благоговейно погружен в умозрительное созерцание подвигов велосипедиста Джираденго и боксера Эрминио Спала, как бывал погружен его предок в созерцание рельефных порталов или расписанных фресками капелл. Он преклонялся в эту минуту пред новыми героями, сменившими прежних героев Европы: ее святых, ее мыслителей, ее артистов.

VI

Те, кто думает, будто современный спорт есть прямое продолжение атлетических игр Греции, турниров и игр-зрелищ средневековья, те глубоко заблуждаются. Современный спорт управляется чисто постъевропейской идеей рекорда. Современное состязание немыслимо без точных измерительных приборов скорости (секундомеров) и силы (весы). Подлежащий спорту человек подчинен контро-

лю этих измерительных приборов точно так же, как подчинен их контролю любой действующий механизм. Спорт входит, таким образом, в общий «учет» современной жизни, который и есть учет скоростей и сил. Современная рекреация учитывается и измеряется теми же средствами, что и современный труд, современный праздник не отличен, по существу, от современных будней.

Человек в современном спорте – нечто совсем иное, чем человек в играх античности и средневековья. Он состязается не столько с равными себе, сколь с отвлеченными категориями силы и времени: он преодолевает силу тяжести, «развивает» скорость. Совершенно то же самое делает любая машина. Рекорд, выражающийся абсолютным числом секунд, тонн или лошадиных сил, есть то, что составляет характеристику машины. Это ее душа. В спортивном человеке машинная идея рекорда воспитывает и чисто машинное совершенство. В современном спорте есть наибольшее приближение человека к совершенно действующему механизму. Старая сказка об автомате осуществлена здесь без участия дьявола... если только без участия дьявола обходится вообще пост-Европа.

Как и многие другие стороны современности, спорт стремится к выражению в абсолютном числе, в чисто количественной характеристике, в отличие от искусства, которое знавало только качественную характеристику. И может быть, в этом есть основной признак антиискусства. Качественное всюду уходит из современной жизни и заменяется количественным. Так как мы живем в переходное время, то в великих исторических столицах Европы можно увидеть воочию борьбу этих двух начал.

И то, что еще недавно казалось нам невозможным – жизненная победа количества над качеством, — что и было действительно невозможно в условиях Европы, — то видим мы наступающим естественно и неизбежно с надвижением пост-Европы. Старый Рим не разрушен, например, и вторжение «новых потребностей» допущено здесь со всей культурной осторожностью, в смысле сохранения кварталов искусства и древности. Новые огромные части города выросли за пределами старого Рима, вне его стен, за Порта Пиа, за Латераном и Ватиканом, за виллой Боргезе. Новое здесь как будто бы не мешает старому. Но кто из почитателей Рима не замечает, что наличие *где-то* новых кварталов решительно и бесповоротно меняет Рим. Перемещаются все его жизненные «центры тяжести» под влиянием этой огромной количественно и ничтожной качественно массы домов. Для европейца и римлянина лишь слабое утешение в том, что этих домов не видно с улицы старого Рима. Старая улица уже живет,

в сущности, «их» жизнью, а не жизнью тех дворцов и церквей, которые оставлены ей из уважения к истории. И неизвестно, долго ли будет длиться эта милость победителя. На пьяцце Барберини еще поднимает Тритон свою раковину, еще бьет струйка воды, но уже не слышен голос фонтана в реве автомобилей и в визге трамваев. Фонтан мертв, и разве доступны кому-нибудь *качественная* тонкость его скульптуры, его журчания, вкуса его воды в этом все возрастающем *количественно* пучке траекторий уличного движения.

Голоса римских вод зачастую заглушены механическим шумом современной жизни. Многостолетнее молчание римской Кампаньи нарушает жужжащий в небе аэроплан. Как связать этот поблескивающий металлом аппарат с пейзажем неба и латинских гор, с запахом ветра и живым теплом солнца, с зеленой травой и обнажившимся кое-где земным скелетом коричневого туфа? Сентиментально настроенный турист скажет, пожалуй, что аэроплан «мешает пейзажу». О нет, он не мешает, — хорош был бы этот римский пейзаж, если бы его могло испортить злое жужжание стального насекомого! Есть нечто гораздо более странное в однодневном зрелище этих двух явлений. *Они несовместимы, они не существуют*. Они существуют одновременно в разных планах сознания. Идея воздуха для пилота «там» и идея воздуха для меня «здесь», лежащего на теплой от солнца римской земле, — какие это совершенно разные вещи! Природная правда моя или правда его – что истинно? Мое ли пространство и время *как качество* (простор Кампаньи и час длинной или короткой тени), его ли пространство и время *как число*, выражающее путь, высоту, скорость. И если эти категории воспринимаются нами как бы борющимися между собой в нашем уме и сердце, то это лишь оттого, что оба мы, и я, и даже пилот, — люди переходного времени, что иная моя прогулка, иной его полет, начатые в Европе, рискуют окончиться в пост-Европе.

Быть может, у наших внуков или правнуков исчезнет этот разрыв сознания, эта внутренняя борьба двух категорий. Возможно какое-то совсем иное отношение к природе, чем то, которым жило искусство Европы. Какие-то люди не будут более видеть и чувствовать пейзаж. С невидимой, недоступной нашему воображению силой они будут наблюдать и ощущать энергии и скорости космического механизма. И все же это будут люди, добрые и злые, счастливые и несчастливые, любящие и ненавидящие, самодовольные и неудовлетворенные, и пока у них будут человеческие эмоции, они станут их искать и находить, если не в искусстве, то в антиискусстве.

В современной жизни наблюдаемы лишь не приведенные в систему, не подчиненные одному творческому усилию, одной индивидуальной или коллективной воле элементы антиискусства. Пытаться угадать, какова могла бы быть эта система, преждевременно. И это тем более преждевременно, что искусство пока еще не уступило вполне своего поприща антиискусству. Правда, оно оттеснено, оно пребывает в летаргическом сне салонов или уничтожается в самоубийственном эксперименте новаторов, оно умирает, одним словом, и все же оно еще не умерло.

Неудивительны попытки, заметные среди отдельных художников разных стран, вернуться во что бы то ни стало к классической живописной традиции. О неоклассицизме слышно много толков в последние годы, и многие из работающих живописцев готовы стать под его знамя. Но когда классицизмом называют обращение к искусству Ренессанса, подражание фреске чинквеченто и темпере кватроченто, в этом есть заблуждение, потому что в этом нет ничего, кроме стилизма, кроме архаизирования. Настоящая классическая традиция европейской живописи ясна: это все та же единая традиция, идущая от Караваджо, от Веласкеса, от Вермеера и Рембрандта до Мане, Курбе и Сезанна. В этой традиции должны бы были быть сосредоточены усилия всех, кто еще чувствует себя способным к борьбе за искусство, а не к борьбе против искусства. Борьба нелегкая, поистине, так как великая традиция, дававшая ей силы, на наших глазах мелеет, как мелеет река, по берегам которой выжгли вековые леса, хранившие влагу. Традиция европейской живописи изживается. Что же случилось с ней, в чем дело? Оскудели ли мы художественными талантами, достигнуты ли в прошлом такие вершины, с которыми все равно ничто не сравнилось бы в настоящем? Что касается уровня наших художественных способностей и умений, то он вовсе не низок. Если взять французскую школу XX века (вокруг Сезанна и после Сезанна) в целом, то она в пейзаже и в натюрморте не уступает по качеству голландской школе. Если обратиться к отдельным мастерам, то любой рисунок или этюд Дерена изобличают в нем живописца первейшей статьи, равного по своим возможностям любому из мастеров предшествующих столетий. Но, при всем своем даровании, Дерен (и Дерен не один, конечно) молчит..Ибо то несоответствие между явными возможностями Дерена и его высказываниями нельзя иначе назвать, как молчанием. И Дерен

молчит по очень простой причине: он молчит, потому что ему решительно нечего сказать.

Живопись мелеет на наших глазах, потому что лишается внутреннего содержания. Ведь и у Сезанна мучительно чувствовалось несоответствие гениального живописного дара, равного дару Греко и Тинторетто, с каким-то отсутствием «большой» перспективы, с какой-то короткостью душевной жизни, с какой-то раздробленностью мироощущения. Разумеется, здесь речь идет не о литературном содержании, не о «глубокомыслии», всегда играющем лишь жалкую роль в искусстве. Такого содержания, такого «глубокомыслия» ведь ни на йоту не было ни у Веласкеса, ни у Вермеера, ни у Тьеполо.

Лучшие живописцы последних десятилетий были отчаянными формалистами. Но если важно формальное содержание в живописи, то не должна быть в живописи бессодержательна форма. От обилия бессодержательных форм затосковала живопись. Так называемый немецкий экспрессионизм явил нам эту тоску в карикатурном бездарном виде, в нарочито измышленном восстании против французского формализма, — в педантически прокламированном возврате к «немецкой глубине» и к душевности нового средневековья. Из соединения эстетико-критической журнальной болтовни на эти темы и сенссионного модернизма самого дурного тона получилось нечто ужасное, о чем надо бы посоветовать немцам как можно скорее забыть.

И все-таки, несмотря на этот срыв, в самой тоске по содержанию есть нечто законное, и можно ручаться, что и по сей день волнует она сердца самых испытанных формалистов. Художник не виноват. Виновата эпоха. Река неотвратимо мелеет, если вырублены и сожжены по берегам ее вековые леса, хранившие тайну и тень, хранившие живую влагу. Современность нам всюду являет опустошенность, выжженность, разоблаченность. В ней нет места для мифа, но где нет места для мифа, там нет места и для искусства.

Европейская живопись XVIII—XIX века держалась на мифе о слиянии человеческой души с душой природы. Европейский человек любит природу, ее видимость (пейзаж), ее вещественность (натюрморт) как свое космическое я. Он оставался в этом прямым наследником и потомком античного и преевропейского человека. Он познавал себя в природе и постигал через природу Божественное начало мира. Долгое время, очень долгое время удерживалось некое гармоническое равновесие сил человеческих и сил природных. Но вот в конце европейской эпохи человек сделался «испытателем естества». Он вызвал, освободил и допустил в свою жизнь многие скры-

тые силы природы. Ему казалось, что он сделался покорителем природы и господином мира. На самом деле он стал похож на того заклинателя, который умел только вызвать духов, но после того растерялся и не знал, как справиться с ними. Механические энергии вырвались из его рук и стали управлять миром. Думая, что они служат ему, человек понемногу стал их рабом. Недавняя война была первым разгулом вырвавшихся на волю механических сил и первым их страшным уроком. В этой войне: человек у гаубицы, у баллона удушливых газов, в чреве танка, за мотором аэроплана – ему ли служили все эти механические приборы или, быть может, он только «обслуживал» их!

Научное миропонимание разбило мираж природы и «разоблачило» ее механизм. Но кто может, в конце концов, поручиться, что на месте ненаучного мифа не создало оно научный миф? Этот миф числа, измерения, скорости и силы может стать основой антиискусства так же, как был основой искусства миф о нераздельности человека *душой и телом* с природой.

Европейцу грозит на наших глазах небывалый опыт постъевропейского становления. Никакие обращения к прошлому не помогут нам узнать что-либо о грядущем. Никогда не жил человек без искусства – так, как начинает он на наших глазах жить. Мы переходим через какой-то совершенно неведомый и страшный рубеж истории. Следует ли удивляться, что кое-кто среди нас уже поднял тревогу, что все чаще слышатся голоса, предвещающие гибель Европы?

Но после того, что мы уже знаем о европейском настоящем, немного странно опасаться за европейское будущее. Искусство уже уступает место возникающим там и сям элементам антиискусства, и пост-Европа уже шумно и очевидно вторгается в европейское бытие, еще беспорядочно устраиваясь на исторически святом месте. Как удивительно активен европеец, как не привык он без борьбы отдавать то, что любит, и расставаться с тем, что бережет! Наперекор всему в своих мастерских, в своих скромных комнатах десятки, может быть, сотни живописцев, принадлежащих к самым различным европейским нациям, в ту самую минуту, когда пишутся эти строки, еще любовно вглядываются в человеческую фигуру, в этюд пейзажа, в традиционный натюрморт или мечтают о славе извечных европейских композиций, о мифе античном или евангельском. Кто способен понять, что эти люди – герои нашей старой Европы и что их дело – дело тех немногих праведников, ради которых может быть спасен обреченный град?

Недалеко время, когда живой лик искусства может совсем уйти в прошлое. В эти тревожные времена мы должны хорошенько вглядеться, чтобы запомнить его черты. Со всех сторон нас зовут к механическим торжествам и совершенствам жизни. Пост-Европа спешит осуществить на земле свой комфортабельный рай. Нам предлагают поскорее сдать в музей старое искусство, чтобы очистить дорогу для новых богов новой эпохи, в которой мы предчувствуем эру великих соблазнов. Нового искусства нет и не может быть, есть только победа антиискусства.

«И дана была ему власть над всяким коленом, и народом, и языком, и племенем».

«И поклонятся ему все живущие на земле...» (Откровение. 13. 7—8).

1924

ИСКУССТВО И НАРОД

I

Мировая (точнее говоря, европейская) революция, которой одни боятся с такой ненавистью и другие ждут с такой надеждой, несомненно, совершается в области социально-психологической. Сказывается это в ощущении явно возросшего участия в жизни, давления на жизнь народного человека. Да, именно народного человека, а не пресловутых «широких народных масс». В этом очерке речь ведь идет не о политике и не об экономике. Широкие народные массы устраивают политику и экономику, но живут составляющие их люди не каким-либо массовым способом, а все тем же индивидуальным, оставаясь в жизни множественностью «народных человеков».

Здесь идет речь не о политике и не об экономике. Политика и экономика — будни, средство, но не цель. Цель жизни всегда и везде все-таки праздник. Человек живет для субботы — таково основное убеждение пишущего эти строки. И разве действительно для самого «пролетарски» настроенного пролетария праздник — это шествие, флаги, речи и революция? Это обязанность, это служба или, если угодно, своего рода дань общественности. Но свой человеческий праздник для него — это все-таки улыбка знакомой девушки, игра на футбольном поле, рыбная ловля в пригородной речке, или подвиги артиста на экране кинематографа, или стакан вина в остерии, или (о ужас!) рюмка запретной водки. По праздникам никто не желает читать «Капитал», а читают скорее «Тарзана». Да это и понятно с какой угодно точки зрения: можно твердо верить в то, что надо осуществлять Маркса. Но осуществлять все-таки для чего? Да хотя бы для того, чтобы больше его не читать, а читать «Тарзана»...

После войны стало очень заметно желание народного человека участвовать в жизни не только с будничной, но и с праздничной ее стороны. Степень участия возрастает на наших глазах повсеместно. Воскресные поездки высокооплачиваемых американских рабочих в собственных автомобилях, всеобщие танцы берлинских работниц и

прислужниц, демократический велосипедный спорт в Италии, бесчисленные кино в народных кварталах всех городов Европы, крестьянские девицы, одетые как дачницы на подмосковных станциях, театр в каждом русском фабричном поселке и пудра как важный предмет товарообмена в глухой русской деревне — все эти разные явления принадлежат к одному порядку вещей, к психологически несомненно *новому* порядку вещей.

Политические позиции завоеваны или еще только завоевываются, теми ли, другими ли способами. Это дело серьезное и... будничное, как всякое дело. Этому делу — время, а безделью — час, но какой час! Может быть, в этот час только и живет человек своей человеческой жизнью, принося остальное в жертву требовательным и жестоким, неизвестным богам государства и общества. От этого часа человек никогда и ни за что не откажется. Не станет ждать, пока совсем уладится «серьезное дело». Свою долю праздника желает он получить теперь же и там, где застала его историческая минута. Пройдите в часы отдыха по улицам народного квартала в стране, «официально не достигшей» социального счастья. Как много, однако, счастливых лиц и какое ничем не преоборимое органическое чувство жизни! Таких лиц, такого чувства не встретишь в другой среде, экономически более благополучной и социально пока более благоприятствуемой государственным строем.

Сравнение современного народного человека с человеком, принадлежащим к другим слоям общества, почти всегда невыгодно для последнего. Что может быть скучнее и ординарнее «публики» в вагоне второго класса! И рядом с этим, в вагоне третьего класса, сколько приветливости, доброты, находчивости, естественности, какое достоинство в этом умении быть и в этом нежелании казаться. Когда сидишь на барке, перевозящей по утрам за полторы лиры из Сорренто в Неаполь бедный прибрежный люд, какой необычайный вкус к жизни приобретаешь — не то от близости стихии моря, не то от соприкосновения с народной стихией. И когда после того возвращаешься на пароходе, везущем туристов на Капри, какой убогой, какой уродливой, какой бездарной кажется «приличная» международная толпа, какой негодной, как выжатый лимон, кажется ее жизнь!

И это, конечно, не случайное впечатление. Есть оскудение, обмеление в современной психике средних и высших слоев общества. Есть понижение в них общей жизненной энергии. Не будь этого оскудения и понижения, не было бы и всех тех кризисов — кризиса государственных форм, кризиса права, кризиса морали, кризиса искусства — которые заставили говорить о кризисе Европы. Надо заме-

тить, что европейский народный человек в эти кризисы вовсе не вовлечен или вовлечен только лишь в малой степени. В теории европейской жизни, в строении и оттачивании ее форм он участвовал мало в XVIII и XIX веках, неизмеримо меньше, во всяком случае, чем в XIII и XIV веках. В значительной мере он чужд им и в большей части за них не ответственен.

В области искусства это отчуждение народного человека так велико, как ни в какой другой. Мы часто не отдаем себе отчета в том, какая пропасть отделяет нас, то есть людей, для которых как будто бы еще существует искусство, от тех, с кем живем мы бок о бок и для кого искусство — вне поля зрения. Попробуйте поговорить с вашим соседом в трамвае или с монтером, который приходит в вашу квартиру проводить электричество и чинить водопровод, — попробуйте поговорить с ним о Скрябине, о Дебюсси, о рисунках Пикассо или новых залах Лувра, о романах Пруста или даже достоинствах прозы только что умершего Анатоля Франса. «Нас» и «их» разделяет здесь пропасть, нисколько не меньшая той, которая отделяет нас от бедуина, от сингалеза. Не меньшая той, которая отделяла римлянина конца империи от галла или лигурийца, служившего на его вилле садовником.

Народный европейский человек такой же варвар в смысле искусства, какими были те галлы и лигурийцы по отношению ко всему укладу римской цивилизации. Это надо сказать со всей прямотой и не ссылаться на кое-какие жалкие просветительные попытки (какие-нибудь экскурсии, какие-нибудь популярные лекции и концерты), которые всегда являются каплей в море. Давно кем-то сказано, что современные огромные города восстанавливают психическую среду первобытных девственных лесов. Индустриализм XIX века варваризировал народного человека. Бедняк Лондона и Нью-Йорка возвратился психологически в первобытное состояние. Современнейший дикарь живет рядом с нами, и мы не замечаем его только потому, что он не носит перьев или кольца в носу, но одет в «приличный» костюм.

Но это, разумеется, крайности. Как в дебрях далеких стран, так и в толще больших городов есть племена, стоящие на разных ступенях цивилизации. Ближайшие из них к европейскому поселенцу заимствуют внешне европейский быт. Так, неимущие люди больших европейских городов, относительно менее придавленные нуждой, усваивают быт имущего человека. Жена английского квалифицированного рабочего уже пьет пятичасовой чай и не прочь переодеться к обе-

ду. В Италии на этот уровень цивилизованного обычая поднялись пока только семьи важных чиновников и адвокатов.

В том быте социальных счастливцев, которому начинает подражать относительно менее несчастный социальный несчастливец, он не встречает, конечно, искусства. Искусство ушло из жизни средних и высших слоев общества. Почему и как это случилось, пишущий эти строки пытался объяснить в очерке «Антиискусство». За искусством осталась как будто бы лишь очень скромная социальная роль — оно сделалось лишь одним (и далеко не единственным!) из видов рекреации. Как ни скромна эта роль, все же именно здесь находиться весьма важный пункт сцепления искусств с народным человеком. Часть рекреации — часть праздника. И, умалившись в своей исторической роли, искусство осталось, по существу, верным себе. Оно и есть часть той субботы, ради которой жив человек. В своей жажде жизни, в своем добывании праздника народный человек придет к искусству. Неважно, каким путем сделает он это. Несущественно, что придет он к этому сквозь пошлости кинематографа или скверного, купленного на лотке романа, а не по указанию компетентного лектора в народном университете. И может быть, даже лучше, что придет он именно так, руководимый своим собственным, а не чужим опытом. А если придет, в своем бурно возрастающем участии в жизни, в своем все сильнее и сильнее ощущаемом давлении на жизнь, то будет это не безразлично и для самого искусства. Во всякое суждение о судьбах искусства этот неизбежный, по-видимому, приход к нему народного человека вносит очень существенную поправку.

II

Но что за категория — народный человек! Не правда ли, совершенно ненаучная категория. Согласимся, что ненаучная, пусть это будет категория художественная. И оттого точные определения трудны, как всякие точные определения художественных категорий. Можно сказать так: народный человек — явление органическое, как бы параллельное «флоре и фауне» некой определенной зоны. Это *фигура в пейзаже*, но фигура необходимая в данном пейзаже, без которой пейзаж перестает быть и верным и полным пейзажем. И оттого народный человек, так сказать, прежде всего и проще всего, крестьянин, человек, живущий на земле и вместе с землей, — участник пейзажа неисключимый. Но разумеется, не только крестьянин, а и ремесленник, и житель вообще иных, даже больших городов, так как

и некоторые города органичны, и пейзаж есть не только пейзаж деревни, но и пейзаж города.

С другой стороны, не всякий человек, занимающийся трудом земледельца, народен. Колонист, обрабатывающий с помощью тракторов поля пшеницы на Дальнем Западе Америки, не народен. Он не народен потому, что не входит ни в какой пейзаж. А усовершенствованные поля пшеницы с тракторами на них? Это не пейзаж, это лишь механически устроенная видимость, далеко не всякая видимость есть пейзаж. Все то, что механически устроено, вопреки органическому и природному порядку вещей, никоим образом не может назваться пейзажем. Видимый механический порядок есть в сущности своей, в своем отношении к природе беспорядок. Механическое созидание — это по отношению к природе только нарушение и разрушение. В стенах Дальнего Запада исчезла фауна, искажена флора, и их судьбу разделил органический, народный человек.

Так, значит, Дальний Запад Америки не должен был никогда выйти из состояния девственной прерии, по которой кочуют стада бизонов и племена краснокожих индейцев? О нет, органичны и природны были и те европейские поселенцы, которые первые ввели оседлый быт и земледелие. Но ведь и они также боролись с природой теми механическими средствами, которыми располагали? Вот здесь и заключается что-то очень важное. Какая вообще это гибельная идея, идея борьбы с природой? Кем были впервые произнесены эти поистине проклятые слова? Человек до тех пор остается органическим, природным человеком, пока он находится в дружбе с природой, пока он идет вместе с ней, а не против нее. Заняв позицию «борьбы с природой», становится он врагом мира, нарушителем и разрушителем естественного порядка вещей.

Что же касается механических средств, которыми он располагает, то здесь есть какая-то мера, которая нами (не очень даже давно) превзойдена. Но ведь механические средства — это тоже лишь использование сил природы, лишь разумное и изобретательное управление ими! Прекрасно! Пусть будет разумное управление силами природы и разумное приспособление их к своим надобностям. Но не *форсирование* сил природы, не превращение естественной данности мира в механический абсурд.

Где пролегает граница, сказать трудно, но, может быть, не так уж невозможно, если вспомнить известные всем примеры. Наблюдали ли вы когда-нибудь движение быстроходной моторной лодки по водной поверхности? Можно ли сказать, что она плывет, как плывет весельная или парусная лодка? Конечно, нет, скорость ее так велика,

что она бежит по воде, высунувшись из нее носом. Не бежит, конечно, но у нас нет имени для этого, в высшей степени цельного, неестественного и неприродного движения. И, наряду с этим, как природен парус, как пейзажен он не в поверхностном, но в очень глубоком значении слова! Другой пример: при езде на мотоциклете, на автомобиле замечали ли вы переход от человеческой к нечеловеческой скорости? Где этот переход — тридцать верст в час или шестьдесят, — сказать нелегко. Но он где-то есть. До какого-то предела это все-таки ощущение езды, пусть очень быстрой езды, но все же не нарушающей какого-то естественного взаимоотношения «себя» и «земли». При нечеловеческой скорости это ощущение исчезает, это уже не езда по земле, а некоторая новая, чисто механическая категория движения. Нечеловеческая скорость! Быть может, это понятие даже научное. Органический человек ведь имеет же какие-то конечные нормы для своих витальных и функциональных процессов. Разве эти нормы соответствуют каким угодно скоростям передвижения и разве не определяют они и известную конечность этих скоростей?

Говорят, что в Северном немецком море парусный рыбачий флот исчез и заменен флотом моторным. Наверно, добыча рыбы от этого выиграла. Но не исчез ли там рыбак — древняя разновидность народного человека? Не сменил ли его индустриальный работник, занимающийся ловлей рыбы и... нисколько, однако, не становящийся рыбаком от этого? Не видим ли мы повсюду эти печальные чудеса современности? Механиков разного рода, обслуживающих огромные паровые и турбинные суда, мы по старой привычке называем моряками и рядим в матросский костюм. Но недостаточно ездить по морю, чтобы быть моряком. Какие же моряки, например, те, кто составляют команду современного военного судна? Из семисот человек, быть может, два или три десятка имеют отношение к морю и морскому делу. Остальные — электротехники, минеры, артиллеристы, машинисты, кочегары, радиотелеграфисты и так далее. И уж конечно, кочегар или электротехник, сегодня работающий на море, а завтра на суше, нисколько не человек морского пейзажа, а следовательно, и вообще не органический, не пейзажный человек, не народный человек, в противоположность любому «коку», даже с парусной шхуны.

Итак, оказывается есть социальные силы, вырывающие человека из его природного и пейзажного лона и тем самым ввергающие его в ненародное состояние. Эти силы известны, это индустриализм. А именно индустриализм, а не капитализм, потому что и современный капитализм и современный социализм одинаково индустриальны, и

в этом отношении между ними нет особенной разницы. Индустриальный капитализм и индустриальный социализм в одинаковой степени форсируют силы природы. Основа всякого индустриализма — добывание энергий и скоростей, далеко превышающих энергии и скорости данного нам мира.

Идея борьбы с природой дала в конце концов свои результаты. На наших глазах совершается вторжение механического внепейзажного мира в мир органический и пейзажный. Здесь вовсе не идет речь о каких-либо этических сравнениях того и другого миропорядка. Есть, конечно, захватывающее величие в механических достижениях, есть бездна ума и гения в изобретениях нынешних и грядущих. Быть может, единственное миром управляющее дело совершается сейчас именно в лабораториях химиков и институтах физиков. Конечно, там делается настоящая история человеческого рода, а не в парламентах и диктатурах. Там — глубокая, подземная динамика социальной жизни.

Но... одинокий ученый, совершающий выкладки в тишине своего кабинета, — такова ли картина, изображающая нам «благодетелей человечества»? Вот это сомнительно. Выкладки в тишине кабинета дали человечеству индустриализм, который есть зло не только в его капиталистическом социальном обличии. Индустриализм вызвал в реальность новые энергии и скорости, которые, будучи однажды вызваны, не могут уйти. Они могущественно перестраивают мир на механический лад, и в этом перестроенном мире нет места для искусства, есть только место для антиискусства. В нем, разумеется, нет места и для пейзажного человека, народного человека, который является и объектом и субъектом искусства.

III

Народ состоит из «народных человеков». Если мы примем это, то нам не понадобится вкладывать особого мистического смысла в понятие «народ», чтобы сделать это понятие очень важным для всякого суждения о художественном творчестве. Где народный человек исчез или не народился, там есть нация, классы, все что угодно, но там нет народа. Есть ли, например, американский народ? Все, что можно сказать, — это, по-видимому, только, что в Америке еще есть некоторые народные элементы, скорее всего в западных или южных штатах. Эти остатки складывавшегося и не сложившегося американского народа, осколки того, что было разбито индустриализмом 1860—1870-х годов. И странно сказать: один из наиболее народных

элементов в Америке — это негры. Странно только на первый взгляд, и уже не странно, что этот народный элемент успел дать в искусство все-таки свою линию — музыку и пляску, подхваченную сейчас всей Европой. Да, в искусство, ибо мы не имеем никакого права сказать, что jazz band и заимствованные у негров танцы — не искусство. Но ведь именно негр с плантации изобрел это, а не благоустроенный рабочий с заводов Форда!

В Америке была борьба между ненародным и народным, отчасти эта борьба выразилась в войне 1861—1865 годов, только как раз обратно тому, как принято об этой войне судить. С победой индустриального севера был зарыт в могилу природный и пейзажный американский человек: белый и красный. Черный человек оказался только живучее в своей первобытной природности, но, впрочем, сосчитаны и его дни. В более новых колониальных государствах, в тех, которые выросли в эпоху индустриализма, само собой ясно, что никакого народа нет и не было — ни в Австралии, ни в Новой Зеландии (бедные маори не идут в счет), ни в Канаде (а ведь было зерно иной Канады в давние, еще французские времена).

Но оставим, однако, заморские континенты. В Европе, в древнем котле народов, всюду ли цел народ? Есть ли народ в самой «передовой» нашей нации, в Англии? Не виден народный человек в Англии, и, чтобы найти его, надо забраться в какие-то глухие углы Уэльса или горной Шотландии. Нигде так давно, нигде так отчетливо не распределились «классы», как в Англии, нигде не сильна в такой степени практика индустриализма, нигде не бесспорна в такой мере научная социальная категория, нигде не покажется таким «устарелым» понятие «народ» и такой неуместной наша художественная категория народного человека.

Во Франции и Германии есть, конечно, народ, и еще в большей степени есть он в Италии и в России. Тогда, значит, схема ясна: чем более «отстала» страна промышленно, чем более сохранился в ней ремесленный или земледельческий уклад, тем более она народна. Это верно, но верно лишь отчасти. Художественная категория народного человека сложнее и тоньше, чем чаще всего совпадающая с ней категория социально-экономическая. Как уже говорилось выше, есть свой пейзаж у некоторых больших городов (у тех, которые сложились не по щучьему велению индустриализма). Есть, следовательно, пейзажный человек, народный человек города.

Парижанин, например, глубоко народен (вернее, был еще недавно глубоко народен, а теперь понемногу перестает быть), ибо Париж — великий исторический пейзаж. Есть парижанин вне разли-

чия общественных положений, вне профессий и вне состояний, и такой парижанин — народный человек, независимо от того, герой ли он Бальзака и Пруста или герой баррикад 48 года и коммуны. Есть также и петербуржец, как некое более глубокое и охватывающее, более органическое понятие, чем петербургский чиновник, петербургский ремесленник и даже петербургский заводской рабочий из числа тех, поколения которых выросли за Невской заставой. «Потомственный пролетарий» может ведь быть народным человеком. Не сам по себе труд промышленный и заводской не народен, но не народна современная научная предпосылка заводского труда. Индустриализм страшен в своем развитии, потому что от заводского дела, лишь осторожно приспособляющегося к природе, он должен фатально перейти к заводскому делу, абсурдно и грубо форсирующему силы природы.

Париж, Петербург и Москва органические, пейзажные города. В значительно меньшей мере можно сказать это о Лондоне и почти невозможно сказать о Берлине. Дело не в том, что Берлин некрасив. Гамбург, например, совсем некрасив, но органичен: он не менее пейзажен, чем красивая Генуя. И может быть, нечто пейзажное есть даже в самых черных от дыма промышленных городах Англии, в Мидлэнде. Понятно ли это, что старые ткаческие города Англии более пейзажны и более народны, следовательно, чем Рур, созданный Круппом и Штиннесом? Во всяком случае, эту поправку надо внести в высказанное выше суждение об Англии, поправку на «потомственного пролетария», который уцелел кое-где в Англии, как для Англии подлинный народный элемент.

Но если народен иногда «потомственный пролетарий», то может быть народен и потомственный дворянин? Нам ли, русским, не знать этого, не понимать настоящих народных черт, которые были в безвозвратно ушедшей в прошлое помещичьей жизни! Да, пусть «дачник» будет безобидная социальная категория, а помещик — «социальное зло», и все же народен помещик и не народен дачник, и в пейзаже русском *был* один и никогда не будет другой. Что касается примеров, то Лев Толстой вспоминается, конечно, прежде всего. Однако не только Лев Толстой, но и Тургенев даже, и вся почти русская литература прошлого столетия. Вот здесь и объяснение того, каким образом «помещичья литература класса» могла быть великой народной литературой. Да потому что никогда не была она «литературой класса», а литературой народного человека, сидевшего в русском помещике. На фоне русского пейзажа проектировалась его сущность в данном повороте, а не на фоне его социального класса. Так проекти-

роваться может крестьянин, ремесленник, в иных случаях и рабочий, но вот «дачник» так проектироваться не может и оттого не может создать решительно ничего.

В России, где настоящего индустриализма почти и не бывало, народился пока только дачник, все же остальное еще глубоко народно, и в этом наше великое счастье. Этой ценности мы не растратили, несмотря на всю нашу отчаянную расточительность, и растратим ее еще не скоро. По сравнению со своим западным собратом насколько же еще более народен, невзирая на все «разрывы с народом», остается русский интеллигент! Только в Италии эта особенность чувствуется с такою силой, только в Италии, где, между прочим, есть и чисто русский «вопрос» о разрыве интеллигенции с народом. В странах менее народных этой темы вообще нет. И здесь, по-видимому, заключается объяснение того притяжения между русским и итальянцем, которое объясняли часто сходством характеров. На самом деле сходства характеров никакого нет, но есть преодолевающее все перегородки и все несходства понимание. Это народный человек, сидящий в каждом русском, зовет народного человека, сидящего в каждом итальянце.

Вибрацию итальянского народного человека, вибрацию всего итальянского народа так явно можно было почувствовать в негодовании его на убийство Матеотти. Но, скажут, это политика! Для немногих это было делом политики, для многих, очень многих, делом совести. Народная совесть в эти дни была такой же реальностью, как восход и заход солнца, и так же можно было видеть и ощущать ее лучи. Но что за устарелое выражение — народная совесть! Что делать, ведь и народ «устарел» в наш век индустриализма. Но пока он не перестал быть народом, с ним, с его психикой приходится всем считаться. В его психике вообще много устарелого, наивного, давно превзойденного «передовыми умами».

Народный человек и морален в несколько устарелом смысле этого слова. Он еще любит высокие слова, верит в героев, надеется на будущее. Он легковерен вообще, и его не трудно обойти и одурачить. Он не умеет подняться до аморализма вождей и цинизма тех, кто сделал своей профессией распоряжение его судьбами. Он великодушен и щедр, настолько великодушен и щедр, что даже не замечает, например, того (не хочет заметить!), что успехами «точных» наук он, вместе с великодушным собратом своим, бессловесным зверем, вместе с щедрыми лесами, сводимыми ради какого-нибудь дрянного газетного листа, он обречен на уничтожение.

IV

Народное искусство — вздор, коллективное творчество — еще больший вздор. За каждым произведением искусства есть художник, есть человек, а не коллектив. Но этот человек — почти всегда народный человек. В великом старом искусстве чрезвычайно ясна эта народность художника и вместе с тем и искусства. Постоянная близость его (спасительная) к ремеслу! Тициана от простого маляра отделяло расстояние гораздо меньшее того, которое отделяет Тициана от лишенного всякой почвы живописца современности. Итальянский Ренессанс вообще весь, сплошь народен от великого в нем до малого. Никто не решится оспаривать, что были глубоко народны изобретатели слагающих его блистательных эпох — Джотто, Донателло и Караваджо, нашедшие соответственно каждый — треченто, кватроченто и сеиченто.

Заметен здесь пропуск — чинквеченто, с его изобретателем Леонардо. Леонардо, несомненно, не так народен, как Донателло. Причина тому — его универсализм, его ученость, его «гений». Однако и Леонардо народен, конечно, в гораздо большей степени, чем это хочется литераторам нашего века, устраивающим из него нечеловеческую и демоническую фигуру. Вот почему книги Мережковского и Волынского неверны по отношению к Леонардо. Если бы он был таким, он был бы только автором манускриптов, натурфилософом и экспериментатором. Но он был все-таки и живописцем, оставался в лоне итальянского искусства и тем самым не мог не быть в некоторой степени итальянским народным человеком.

И опять-таки, как во всяком рассуждении об искусстве, невозможна никакая схема, никакая симплификция. Художник, разумеется, не простой же народный человек, он человек искусства, иначе он не был бы художником. И то, что он народный человек, не самое главное в нем как в художнике. И отношение его к народности может быть очень сложным. Пушкин, например, не такой явно народный человек, каким был Толстой. Пушкин тоже был помещиком, однако плохим помещиком. Пейзаж, который был для него фоном, сложнее: здесь и Петербург, и большие дороги русских равнин (Пушкин очень много передвигался по России), и деревня, но это менее специфически русская, какая-то «более общая» деревня Пушкина, Дельвига и Боратынского — это почти деревня поэтов XVI века, Ронсара и Дю Беллэ. Несомненно, что такие люди, как Пушкин, черпнули народного лишь только одним краем. Но черпнули все же, и

для таких гениев этого оказалось довольно. Довольно и для того, чтобы века к ним прислушивался народ.

И вот каждый раз, как выводит перо это слово, все кажется, что читатель прочтет «народ», а подумает «сермяжный народ», в старом, русском, народническом смысле. Чтобы отчетливее было различие, уйдем как можно дальше от нашей «сермяжной Руси». Что же может быть дальше, чем французские, скажем, импрессионисты конца XIX века — Мане, Дега, Ренуар. И однако, какие это еще глубоко народные художники, народные в народном Париже, произросшие в парижском пейзаже так же натурально и необходимо, как растет в лесу дерево, и Парижем питаемые, переработавшие жизненную стихию его в живящие их искусство соки. В этом последние, быть может, мастера еще органической, еще народной Европы остались верны великой и древней, как сама Европа, традиции.

Но вот традиция оборвалась. После смерти Сезанна (уже двадцать лет!) нет никаких признаков, что кто-то поднял и связал оборванную нить. Искусство метнулось к своей противоположности, к антиискусству. Там же, где обозначалось уже антиискусство, там искусство уступило без борьбы ему свою роль — ответствовать душе современного человека. И это естественно, ибо душе того современного человека, который встречается в жизни с искусством, ответствует скорее антиискусство, чем искусство. А в огромном большинстве случаев и вовсе ничего не ответствует.

С искусством встречается ведь именно тот европейский человек средних и высших социальных слоев, который перестал быть народным человеком, который *потерял свой пейзаж*. Как человек толпы, это пассажир первого и второго класса, это путешественник по во всем мире одинаковым отелям, это читатель газетного листа, это адепт единственного жизненного культа, культа англо-американских обычаев, покоряющего мир вслед за англо-американской валютой. Этот человек ненародной толпы воображает, однако, что он имеет социальное право на искусство. Какая ирония, какая иллюзия и... какая дерзость!

Существует, конечно, и незаурядный человек европейских средних и высших слоев, человек весьма заостренной мысли, весьма ложного и усовершенствованного психического аппарата. Но этому человеку, со всей его тонкостью и сложностью, со всей его новизной, со всеми его иного рода творческими устремлениями, ответствует не искусство, но антиискусство.Там бездна изобретательности, там бездна активности, там бездна ума. Не в статичном по существу искусстве, но в динамичном антиискусстве — вся динамика современной

жизни. И мы, быть может, недалеки от эпохи Sturm und Drang в так называемых точных науках и в эмоциональной их производной, именуемой автором этих строк антиискусством.

Что же касается искусства, то покамест оно «ничье», но совершающаяся революция в жизненном самоощущении народа с каждым днем приближает к вещам искусства, к делу искусства народного человека. Подходит к искусству народный человек по пути досуга, праздника, по пути рекреации. От кинематографа к театру, от фельетона к литературе, от олеографии к картине. Бредет ощупью, сбиваясь и делая тысячи нелепостей, тысячи ошибок. Но все же подходит с той стороны, откуда и следует подойти. Не любопытствует, не подражает (это иногда только так кажется со стороны), но ищет настойчиво, жаждет страстно своей субботы.

V

Когда народный человек соприкоснется с искусством, ему и в голову не придет, что есть какое-то искусство, специфически для него предназначенное, и есть какое-то другое, «чужое» (например, «пролетарское» и «непролетарское») искусство. Народный человек инстинктивно поймет, что всякое искусство в конце концов создано народным человеком. И, думается, менее всего поймет народный человек лишь те явления искусства (футуризм и экспрессионизм), в которых сказывается уже разложение искусства под действием возникшего рядом с ним антиискусства.

Ведь это естественно, что народный человек пожелает унаследовать все то, что было сделано до него народными людьми. Для него нет ничего устарелого, разрешенного, пройденного. В последние столетия Европы он принимал очень малое участие, так сказать, в распределении художественных благ. Он не только не успел ими пресытиться, но не успел и насытиться. Если мы многое готовы сдать «в архив», то делаем это, во всяком случае, без его ведома и согласия.

И оттого пусть не покажется странным, что народный человек, стоящий в социальных категориях под знаком будущего, в искусстве обозначает неизбежный историзм, иначе сказать (но как вымолвить такое страшное слово!) — реакцию. Может быть, впрочем, это уж не такое страшное слово, если вспомнить, что реакция в искусстве — это только предпочтение, оказанное Виктору Гюго перед Жаном Кокто и фигурам Курбе перед беспредметной живописью. Реакция, во всяком случае, более плодотворная, чем работа в пустоту (как движение вала, с которого сняли приводной ремень) нынешнего искусства.

Историзма можно ждать от вкусов и желаний народного человека (но не эстетического историзма, а того эпического, который не делает различия между прошлым и настоящим). Острой человечности, конечно, также, ибо приток горячих сердец, свежих чувствований должен влиться в притупленную эмоциональность механизированных ненародных слоев. Меньше иронии и скептицизма, больше сентиментальности. Меньше вообще тонкостей, сказанных лишь «по поводу», и больше мыслей по существу. «Демократический» по своим взглядам Анатоль Франс едва ли, например, будет целиком принят народным читателем.

И разумеется, некоторый схематизм притом, некоторая симплификация? Вот в этом позволительно усомниться. Все природное, все органическое вопиет против схематизма, против симплификации. Жизнь необычайно сложна в самых простейших естественных явлениях и упрощена только... в самых искусственных сложностях. Искусство ведь только результат душевного опыта. Этот опыт неизмеримо богаче в пейзаже, в пейзажном человеке, чем в механически созданной видимости и в человеке, ее обслуживающем. Картины великих мастеров, книги великих романистов от Сервантеса до Достоевского, театр Шекспира и театр греков душевно понятны каждому. Чтобы добраться до них, надо только овладеть некоей формальной грамотой, некоей азбукой. Но об этом беспокоиться нечего, азбукой народный человек овладеет.

Да, в общем, итоги нашей проникнутой интеллектуализмом культуры, нашей Европы XVII—XIX столетий будут восприняты почти как бы новой эмоциональной расой, новым варварством, которое с точки зрения веков не более страшно, чем варварство лонгобардов и готов. То варварство сложило на руинах античного мира грандиозную эпоху средневековья. И несомненно, народ, принявший наследие Европы, сложил бы новое, полное великого подъема средневековье. Несомненно, сложил бы... если бы не было в игре исторических сил третьего участника, о котором речь впереди. Пока же хочется остановиться на тех условиях этой игры, где третий участник пока мало заметен, — на тех условиях, которые получились в России.

Вне России, а иногда, может быть, и в России мало оценивают тот напор с которым взбудораженный русский народный человек желает проявиться во всех областях жизни. Оставим в стороне области «дела», ограничимся областями безделья. Можно рассказать множество злых анекдотов, можно привести тысячи нелепостей из этой области. Можно негодовать на распространение «Тарзана», на пошлость кинематографического репертуара. Сколько раз бросался такой упрек:

«Есть нечего, а театр завели!» Совершенно верно, завели театр, и не только завели, а любят и не откажутся от него, даже если есть нечего, потому что театр ведь тоже суббота, ради которой жив человек.

В годы самых страшных испытаний, самых великих трудностей русский народный человек искал все же субботы, жаждал участия в ней, бредя ощупью, сбиваясь со всякого толку, совершая непроходимые, непролазные, легендарные глупости. Это все естественно, это все неизбежно, это все так и должно было быть. И конечно, не могло все это случиться по умилительному и рациональному плану: вот наступил день, и мужичок «понес с базара Белинского и Гоголя», а фабричный рассеялся по аудиториям наслаждаться политической экономией. Вышло на самом деле хаотически безобразно и слепо. Но самое главное все-таки, что куда-то вышел, выбрался народный человек. Смешно только ждать результатов от этого ранее чем через двадцать лет.

Сквозь тысячи всяких затруднений, сквозь главное затруднение своей собственной темноты и дикости, своего настоящего варварства русский народный человек прорывается к делу и досугу. Он хочет сразу все знать, все уметь, все видеть. Книга! Мы даже представить себе не можем, какое действие производит книга в среде новой русской молодежи. Театр! Мы даже отдаленно не можем угадать, с каким чувством смотрит на сцену народный русский человек. И уж конечно, не театр Мейерхольда и Таирова ему нужен (это как раз одни из тысячи анекдотов). Но он доберется и до того, что ему нужно. Он будет наслаждаться Островским, смеяться и плакать вместе с классическим русским актером, будет любить его, беречь его и воссоздаст его наверно из нынешнего театрального небытия.

И так же, как с театром, так с книгой. Пока писатель все рассуждает о том, как надо и как не надо писать, пока иной побойчее стремится забежать вперед и предложить специальный товар, пока прирожденные организаторы готовят то русло, по которому только и следует «направить» народный вкус, — народный человек читает все без разбору, что попадает ему под руку. И надо сейчас только одно, чтобы он читал как можно больше, как можно беспорядочнее и как можно «неорганизованнее», следовательно, как можно свободнее. Остальное приложится, и не сразу, не вдруг, но еще раз будет народная русская литература, новая несомненно и все же тем близкая к старой, тем преемственная ей, что и старая наша литература была великой народной литературой.

Неожиданный оптимизм! Неожиданный только для тех, кто не хочет знать России и признать ее сущности, того, что она остается

самой народно-человеческой из стран европейского мира. А у искусства вообще нет иной надежды, кроме надежды на народного человека. И пусть не удивит, если в этом смысле захочется сказать о России: о России беспокоиться *пока* нечего. Местом более щемящих сердце надежд, более тревожных мыслей, более близких пессимизмов остается Западная Европа. Здесь более явно вступил в игру исторических сил «третий участник».

VI

Из того, что было сказано выше, ясно, кто этот третий участник, — это «точные» науки с их социально-экономическим следствием — индустриализмом и с эмоциональной производной этого следствия — антиискусством. Где индустриализм прошел своей стопой, там вытоптано поле, там не взрастет искусство. Там мертв народный человек, последняя надежда искусства. Показательнее всего в этом смысле большие города, сосредоточившие главные энергии индустриализма. Чего ждать от такого индустриального детища, как Берлин? Но и от индустриализированного, американизирующегося Парижа следует ли ждать теперь того, что он мог дать еще сорок лет тому назад? Те слои, которые дали тогда импрессионистов, едва ли дадут еще раз такую художественную группу. Но другие народные слои вдвинутся в жизнь и, быть может, еще дадут своих живописцев, так как Париж все же еще остается органическим и народным городом. Дадут ли? Успеют ли дать? Все зависит от того, каков будет темп борьбы, скрытой и глубокой борьбы, более глубокой, чем борьба за политическую власть. Вся Европа находится сейчас в состоянии этой скрытой борьбы двух человеческих типов, человека органического с человеком механическим, европейца с обитателем пост-Европы.

Пост-Европа умеет побеждать тем более прочно, что делает это незаметно. Борьба яснее всего видна там, где еще велики силы органического и народного, где сопротивление пейзажа еще не сломлено, где исход битвы не кажется предопределенным (иллюзия!). Такова, например, Италия, ее большие города, ибо в маленьких пейзаж еще господствует безраздельно. Но в больших — в Милане, Риме — убеждаешься, каким адским темпом идет сокрушительная (созидательная!) работа индустриализма и какие быстродействующие яды прививает он народному организму. Еще лет двадцать тому назад Рим был вечным городом, вечным, разумеется, в своем «пейзаже с фигурами». Двадцать лет тому назад только закладывались новые

кварталы Рима (ничем не отличающиеся от кварталов Берлина). В эти двадцать лет успело вырасти новое поколение, родившееся в новых кварталах, и лет через десять произведет оно на свет еще более новое поколение. Спрашивается, что в этих новых поколениях есть от Рима, от Италии? Где место их, в каком пейзаже, когда и пейзажа никакого нет, а есть лишь куча безобразных домов, созданных человеческой жадностью? Для этих людей путь не к порядку природы, а к беспорядку техники: к Италии, которая будет совсем не Италией, к Европе, которая перестает быть Европой, но сделается пост-Европой. И это, если взять только некоторые элементарные условия существования (жилище и улицу). Прибавьте к этому пищу (в Риме, окруженном оливковыми рощами Лациума, распространяются маргарины и прочие фабричные суррогаты масла!), механизированный труд (заводской, конечно), механизированный обиход (автобус, метрополитен), механизированную рекреацию (бар вместо остерии, кинематограф вместо диалектального театра и спорт, спорт без конца). Пожалуй, такой еще недавно столь изумительный народный римский человек скоро будет годиться «хоть в любую Америку». Он послушно идет на буксире той «мечты об автомобиле», которая стала единственной мечтой его имущего соседа (мечтой каждого итальянца средних и высших слоев).

Рвущийся к жизни не менее настойчиво, чем русский народный человек, западный народный человек захлестывается всеми волнами, которые ходят по поверхности современной жизни. Он захлестывается и захлебывается, глотая вместе искусство и антиискусство, механику и культуру. Положение его, во всяком случае, сложнее, чем положение русского человека. Тому как ни хочется прыгнуть подальше, все равно не прыгнет дальше того, что разве одной ногой станет в Европе. И это его счастье, так как, подумав, поставит он уже не спеша, быть может, и вторую ногу на европейский грунт. Но западному человеку вовсе и не надо прыгать столь далеко, чтобы нечаянно выпрыгнуть совсем из Европы в пост-Европу. При какой-то комбинации условий можно перепрыгнуть теперь прямо из преевропейского состояния в постъевропейское. Можно пройти мимо всего, что создала Европа XVII—XIX веков, и оказаться ей дважды чужим. Так, калабрийский поселянин, эмигрирующий в Нью-Йорк, прямо попадает из античности в XX век, из условий римского колона в кабалу индустриализма, из пейзажа Теокрита в улей механических человеков.

Народному западному человеку нет даже необходимости эмигрировать, чтобы попасть в Нью-Йорк. «Нью-Йорк» сам идет к нему. «Нью-Йорк» наступает, и весь вопрос только в том, как скоро спра-

вится «Нью-Йорк» с историческим пейзажем Европы. Не следует преуменьшать все же свойственную этому пейзажу силу сопротивления. Народная жизнь Италии, Франции, Германии хранит еще огромные запасы сил в своих естественных резервуарах вдали от больших городов и промышленных центров, в полях, на берегах лагун, морей и океанов, в горах, в улицах забытых селений и старых городков, где стучит еще молоток башмачника или медника, столяра или шорника — где еще жив европейский ремесленник, последний отпрыск великих ремесел, великих искусств Ренессанса..

Откройте сейчас же европейскому ремесленнику (или его детям) доступ к искусству, дайте ему овладеть их языком, их азбукой, и вы, быть может, обеспечите прилив новых сил, новую и могущественную волну в европейском искусстве. Одно из самых явных преступлений индустриализма — уничтожение ремесла и ремесленника. Ремесленник — единственный настоящий человек европейского города, всегда был таким и останется, «главный» в городе народный человек и единственный вместе с тем наш собрат — собрат живописца, скульптора, поэта и музыканта.

Быть может, теперь, когда ремесленник становится почти так же редок, как его собрат артист, объединит их Европа еще раз, в последний раз, в последние дни своего европейского бытия. Если темп овладения жизнью народного человека на Западе будет быстрее, нежели темп завоевания Запада индустриализмом, Европа может увидеть нечто вроде Возрождения искусств. Скажем скромнее: может увидеть значительное *оживление* искусств и приток свежих сил к ним. Этого, конечно, не случится ни в Северной Америке, ни в Англии, но это еще может случиться во Франции, в Германии, в Италии, в Испании, в некоторых странах Латинской Америки.

И разумеется, какой утерей «утонченности» ни грозил бы народный поворот, искусство от этого только выиграло бы. Разве не счастьем было бы для всех, кто вращает вал искусства, почувствовать, что вал этот перестал работать в пустоту! Разве не возвратило бы это художника к давно забытым блаженным ощущениям Ренессанса! И однако, если бы это и случилось, если это еще может случиться в Европе и даже в России (где это даже более вероятно), — то был бы лишь относительно короткий исторический миг. Можно указать ряд сил и причин, которые способны *замедлить* торжество индустриализма с его предпосылкой в виде точных наук и с его выводом в эмоциональной сфере — антиискусством. Но нельзя указать ни одной силы и ни одной причины, которая заставила бы усомниться в его конечном торжестве. Никакие социальные революции не меняют дела. Каков

бы ни был социальный строй будущего, он будет строем индустриальным. Это повелевает хозяин жизни, «тиран естества» — наука.

VII

Каждый из нас живет в своем историческом моменте. Несмотря на все размышления о будущем, непосредственным содержанием жизни остается все-таки настоящее. В нашем настоящем (и ближайшем будущем) еще есть возможности «значительного оживления» искусства и притока в него свежих сил. Возможности эти есть не в меньшей, а даже в большей степени для нас, русских, и возможности эти соединены с единственной надеждой искусства, с народным человеком, с народом. Вот почему естественно для людей, которым дорого искусство, *любить народ*.

Спор о демократии проник сейчас даже в среду людей художественных. Спор чисто политический, спор о власти, и, как всегда, соприкасаясь с политикой, люди художественные говорят и совершают тысячи непоследовательностей и нелепостей (один из виднейших художественных людей Италии, Пиранделло, объявил себя ни с того ни с сего фашистом и посоветовал закрыть газеты и разогнать парламент). Впрочем, настоящие политические люди с них «многого и не спрашивают». Но если художественные люди не могут ничего важного сказать о демократии, то они очень многое могли бы сказать *о демофилии*. Любовь к народу диктуется им не сентиментальными или, говоря серьезнее, даже не этическими побуждениями. Если пишущему эти строки удалось сказать, что народный человек продолжает быть надеждой, и притом единственной надеждой, искусства, то причина любви к народу ясна — это любовь к искусству. Назовем это эстетическим побуждением, а для тех, кто боится слова «эстетический», согласимся считать эти побуждения хотя бы «профессиональными».

Но могут сказать, следует ли любить то, что является «паллиативом». (Всегда и везде люди предпочитают самую обманчивую «панацею» самому надежному «паллиативу».) Стоит ли верить в то, что, если признать неминуемое торжество индустриализма, обречено на уничтожение. И, с другой стороны, если носитель искусства — народный человек, то ради искусства и ради народа не должна ли любовь к ним быть деятельной? И не должна ли деятельность быть более решительной? Не должна ли она направиться на сопротивление тому, что грозит и искусству, и народному человеку, на борьбу с индустриализмом?

Борьба с апокалипсисом нашего времени? Ведь принято называть подобные рассуждения о конце Европы, о пришествии пост-Европы «апокалиптическими». Но это чисто литературная вольность, в конце концов. Ведь в тех рассуждениях, которые занимают эти страницы и которые являются как бы продолжением мыслей об антиискусстве, нет попытки утвердить положительную этическую ценность одной эпохи и отрицательную — другой. Что лучше и что хуже — Европа или пост-Европа, — что «свято» и что «проклято»? Об этом попытаемся здесь судить только с одной точки зрения, с точки зрения искусства. Если «лучше», чтобы было искусство, если «свято» искусство, то следует печалиться об Европе и ненавидеть грядущую пост-Европу. Что же касается человечества, то об его материальной судьбе, об его интеллектуальной энергии, об его эмоциональной жизни можно нисколько не беспокоиться, об этом позаботятся наука и антиискусство. Постъевропейское человечество, которое мы уже можем и ныне «лабораторно» наблюдать, умно, удобно и счастливо умеет жить без всякого искусства.

Итак, если «апокалипсис», то поистине апокалипсис нашего времени: без катаклизмов, без трубного гласа и знамений, но тихий, рациональный и научный апокалипсис. И не лучше ли оставить вообще эту слишком яркую терминологию вместе с противоположной ей, слишком тусклой терминологией, оперирующей идеей «прогресса». В сфере действия, а не в сфере словесных терминов борьба против индустриализма обозначала бы, конечно, прежде всего борьбу *против науки*. То усилие, с которым надо произнести эти, в сущности вполне возможные, слова, указывает, как сильно укоренилось во всех нас воспитание XIX века. Поколение за поколением воспитывалось в том, что наука есть безусловно доброе начало, спасительное ultima ratio* всей жизни. И может быть, это было не так уж неверно для состояния науки в 1840 или 1850 году. И однако, то, что казалось относительно верно в 1840—1850-х годах, оказалось совершенно неверно в 1910—1920-х годах. Свидетели индустриального капитализма XX века, свидетели войны 1914—1918 годов и всех ее последствий, мы не можем сомневаться в том, что науке свойственно *злое* начало. Наука является в большей мере источником социального зла, чем социального добра. Чем более способствует она торжеству индустриализма, тем более откровенным становится она оружием зла (если принять, разумеется, что искусство относится к качественной категории добра). И пусть не обольщают себя заблуждением те, кто полагает, что наука становится

---

* Последний довод *(лат.)*.

социальным злом или добром лишь в зависимости от того, каким социальным классам она служит. Глубокое заблуждение! Не наука служит кому бы то ни было, а служит ей тот, кто пытается овладеть ею в добрых или злых социальных целях. Ибо только науке принадлежит конечное управление современной жизнью.

Мысль «о вреде наук» была бы очень полезной, оздоровляющей мыслью для нашего времени, как корректив для слишком безоговорочного, слишком догматического верования в пользу наук. Она способствовала бы некоторому необходимому в этой области самоограничению, которое европейский человек вовремя не успел предпринять. Если бы эта мысль была распространена в 1860—1880-х годах, хотя бы одной сотой долей всеобщей веры в пользу наук, не превратилась бы наука с такой быстротой в того «тирана естества», коим она стала. В какой-то момент западноевропейский человек упустил огонь Прометеевой искры. Ради жалких потребностей своего домашнего очага он устроил пожар, который охватил всю вселенную. Человек утратил в области науки руководство событиями. В какой-то, быть может точно определенный, исторический момент (между 1840 и 1880-ми годами) он не позаботился учинить над наукой необходимый контроль.

Разумеется, это не контроль государства или общества, всегда бессильный регулировать интеллектуальную и эмоциональную деятельность человека. Это «самоуправление», пожалуй, в том смысле, какой дает этому слову Махатма Ганди. Европейский человек не управляет собой, своей судьбой, он становится игралищем сил, не находящихся ни в какой зависимости от него. Он изобретает, открывает, освобождает новые энергии, но с самого момента своего освобождения эти энергии перестают быть послушными ему.

Мысль о вреде наук не нова, конечно, и свойственна она отнюдь не только «обскурантам», но и некоторым лучшим людям науки. И это естественно, так как тот, кто работает в науке, скорее других видит ее потенциальное зло и добро. И может быть, в этом смысле кое-что изменилось за последние пятьдесят лет и современный европейский ученый дальновиднее, чем его наивный собрат 1860 года, искренно полагавший себя благодетелем человечества. Единственная услуга человечеству, которую может оказать современный ученый, — это быть *на страже науки*, то есть на страже тех механических сил, которые грозят исказить природный лик нашей планеты, стереть с лица земли свидетеля всей долгой ее истории — народного человека.

1924

КИНЕМАТОГРАФ

I

Кинематограф является в настоящее время наиболее определенно выраженным видом антиискусства. Тем, кто уже знаком с мыслями, высказанными пишущим эти строки в статьях «Антиискусство» и «Искусство и народ», такая квалификация кинематографа не покажется непременно отрицательной. Ни в тех статьях, ни в этой не ставился и не ставится вообще вопрос, «что лучше» и «что хуже» — искусство или антиискусство. «Лучше» и «хуже» — эти суждения могут быть высказаны с очень различных точек зрения. С точки зрения, например, соответствия своей эпохе и предугадывания будущего некоторые проявления антиискусства гораздо жизненнее (а это значит и лучше?) многих современных искусств.

Терминология «антиискусства» условна и произвольна. Пишущим эти строи «антиискусство» не определялось точнее, чем некий род человеческой деятельности, который, *не будучи искусством, вполне замещает и вытесняет в современной жизни искусство*. Более подробно и точно определить, что такое антиискусство, можно было бы, следовательно, только условившись предварительно в том, что такое искусство. И здесь, во избежание недоразумений, надо ограничиться следующим: будем понимать под словом «искусство» все те искусства, которые созданы Европой XVII—XIX века или унаследованы ею от предшествующих культурных циклов — преевропейского и эллинистического, то есть живопись тона, архитектуру пропорций, музыку гармонии, драму словесного театра, лирику стиха и прозу романа. При таком условии никому невозбранно называть виды деятельности, стремящейся заместить в нынешней жизни все эти искусства, ну хотя бы даже «новым искусством». Сущность дела не меняется от того или другого названия. Название «антиискусство», однако, более правильно, так как оно выражает до некоторой степени и сущность дела, слово же «новый» вообще никогда ничего не выражало, кроме ощущения момента смены чего-то одного чем-то другим.

Менее всего можно усомниться в том, что кинематограф играет в современной жизни роль куда более заметную, чем очень многие виды искусств. Нелегко было бы вычислить, какая ничтожная часть населения Европы и Америки заметила бы, например, если бы это случилось, что живописцы перестали писать картины и выставлять их на выставках. Думается также, что и закрытие всех без исключения театров в какой угодно стране не было бы почувствовано значительным большинством даже одного ее городского населения. Но прекращение кинематографического дела, закрытие кинематографов, вне всякого сомнения, затронуло бы действительное большинство жителей каждого города и, следовательно, оказалось бы крупным событием в социальной жизни. За короткий период своего существования кинематограф успел врасти в социальную жизнь и распространился в ней так широко, как это не удавалось никакому театру в европейский период истории.

Но, могут сказать, такая «количественная» оценка кинематографа не может служить верным мерилом его современного значения. Если социальное место искусства не есть окончательный критерий его внутренней необходимости, то не относится ли то же самое и к антиискусству? В конце концов, в общение с искусством вступает индивидуальный человек, и к индивидуальному человеку, а не к человеческим коллективам оно обращается. И если антиискусство может быть сопоставлено с искусством или ему противопоставлено, то это лишь потому, что и его объект, в конце концов, тоже индивидуальный человек. Иначе шла речь бы о явлениях вообще какого-то совершенно иного порядка.

Кинематограф сделался необходимостью для современного индивидуального человека. Ему отданы часы досуга, отдыха, рекреации, те часы, когда человек живет более всего именно как индивидуальный человек, а не как социальный человек. Вечерняя жизнь городов, особенно больших городов, — это в значительной степени жизнь под знаком кинематографа. Притяжение его так велико, так наглядно, как никогда не было притяжение театра, картины или книги. И это показывает, кстати сказать, что эмоциональный фонд современного человека вообще не оскудел. Энергии чувствований, очевидно, не уменьшились. Им дано только совершенно иное направление. Волнения современного человека направлены не в сторону искусства, но в сторону антиискусства. И точно так же, как искусства XVII—XIX века являются наиболее надежным свидетельством для суждения о былом европейском человеке, антиискусство должно раскрыть в самом процессе его сложения современного

«постъевропейца». Кинематограф объясняет современность в ее интимности, в непроизвольности тех эмоциональных чаяний, которые он один оказывается способен удовлетворить. В вечерние часы стихающих судорожно больших городов каждый полутемный зал с мельканием неживо бесцветных изображений на светлом экране является местом весьма знаменательного опыта о нашем современнике и о самих себе.

II

Кинематограф — живая фотография. Однако не живая, конечно, но только очень быстро движущаяся фотография. Скорость движения и его ритм вполне механичны, так как в органической жизни, постигаемой непосредственно, а не через методы точных наук, таких скоростей и таких ритмов не знает человек. Само по себе то обстоятельство, что мы видим движущиеся фигуры в результате быстрого движения ряда неподвижных снимков, указывает, что мы психологически оказываемся как раз в надлежащих условиях этого физического опыта. Из чего не следует, что всякий человек должен всегда оказаться в этих условиях. Показался ли бы кинематограф «живой» фотографией египтянину, римлянину, даже человеку XVIII века — в этом позволительно усомниться. Наш предок, быть может, увидел бы эти мелькания на экране как-то совсем по-иному и по-своему. Иначе «прочел» бы он их, иначе «расшифровал» бы, лишенный той научной базы, которая лежит где-то в основе всех восприятий современного человека. Так, лишенная более общего человеческого опыта, «читает» как-то по-своему собака более простой физический фокус — отражения в зеркале.

И замечательнее всего, что оптический эксперимент кинематографа удается со всяким современным европейским человеком, с ребенком, с человеком, не изучавшим никакой физики. Способность «читать» впечатления жизни на научном языке становится врожденной, инстинктивной, бессознательной, что неизмеримо важнее, чем если бы она была только сознательной. Научно видеть воспитывается постъевропейский человек не столько в какой-нибудь школе, сколько в самом процессе современной механизированной жизни. Крестьянин, встречающий автомобиль только на сельских дорогах и не отдающий себе отчета в его устройстве, ребенок, вырастающий при свете электрической лампы, «привычной как солнце», уже вовлечены в круг научного мироощущения. Само собой разумеется, что есть градации в этом мироощущении и что у жителя больших го-

родов оно полнее, например, чем у сельского жителя. Недавняя война, насквозь научная, насквозь механизированная, поставившая миллионы людей лицом к лицу с чудовищным физическим экспериментом, нарушившим все привычки органической жизни, сыграла огромную роль в пересоздании психики европейца и в приуготовлении психики постъевропейца.

Постъевропеец не замечает научного фокуса ни в свете электрической лампочки, ни в движении фигур на экране кинематографа. Ритмы и скорости этого движения для нас знакомы. Они входят в наше представление о закономерности жизни, несомненно совсем иное, чем представление даже не очень далеких наших предков. Важно заметить, что это представление, во всяком случае, не то, с которым создавались великие европейские искусства XVII—XIX века. Люди, создавшие, например, европейскую живопись, несомненно, действовали в какой-то иной природной закономерности, чем та, в которой кинематограф достигает своих результатов. Мы научились видеть кинематограф и еще не совсем разучились видеть живопись. Но мы живем, несомненно, в переходное время, на заходящих один за другой пределах двух эпох. Только последующим поколениям удастся проверить в своем опыте, совместимо ли воспринимаемое от колыбели научное мироощущение с восприятием искусства — великих европейских искусств.

Кинематограф является научным фокусом вдвойне: это не только живая фотография, но и фотография. Фотография же сама по себе кажется настолько привычным, настолько обыкновенным научным фокусом, что если у зрителей экрана еще и бывают слабые следы удивления от «живой» фотографии, то от фотографии самой по себе, конечно, никаких следов удивления ни у кого нет. Об этом просто забывают, об этом не думают. Между тем ведь именно с фотографическим снимком зритель кинематографа и имеет дело. Не своих любимых исполнителей видит он, не Чаплина, Дугласа Фербенкса и Гарольда Ллойда, но только *фотографические снимки* с них. Между исполнителями и зрителями находится фотограф, и фотограф и есть, конечно, реальный исполнитель кинематографа. Существенно помнить, что кинематографический актер старается, как всякий актер, воздействовать на зрителя чисто психическими средствами игры, но прежде, чем дойти до зрителя, эти средства проходят через передаточную инстанцию совершенно иного порядка, через научно руководимый фотографом физико-химический эксперимент светопечатания.

Фотографический снимок вообще чрезвычайно неприроден, в нем нет ни одного природного цвета, нет даже черного и белого, но

есть только свои чисто фотографические цвета. Ни тон, ни перспективу человеческий глаз (глаз европейских великих живописцев) не видит так, как передает их объектив фотографического аппарата. В фотографии есть вообще большая зрительная неправда, безличная и мертвая научная неправда, если сравнить ее с чудесной, живой художественной неправдой великих живописцев. О снимках часто говорят, что они более или менее искусны, что они даже «художественны». Критерием в этих случаях служат сходства с живописью. Фотография может до некоторой степени приблизиться к живописи, подражать ей в композиции, в распределении света и тени, в эффекте пятна. Некоторые фотографические снимки, снятые против света, дают впечатление живописного тона, в других чисто по-живописному даны контрасты белого и черного, в третьих остроумно найден рисуночный контур. Однако и в этих случаях речь может идти лишь о *подобии* живописи и рисунка, по существу же фотография лишена цвета, и даже фотографический белый и черный цвет не имеет ничего общего с белым и черным в живописи и в природе, а о линии не может быть и речи, так как линия существует только в глазу и в руке художника. Кроме того, фотография никогда не может приблизиться к живописи настолько, чтобы перескочить через препятствие характерно фотографической фактуры — механического зернистого строения светочувствительного слоя в позитиве. В кинематографии, в диапозитиве мы имеем дело с проекцией, тенью. Окрашенность этой тени, однако, совершенно нежива, и неорганическую ее природу легко понять, сравнив ее с живыми природными тенями, с тенями лунными, с дышащей воздухом солнечной тенью, положим, тенью от цветка на камне.

Подражая живописи, фотография стремится выйти из своего существа антиискусства и уподобиться искусству. Ошибочное, конечно, и обреченное на неуспех стремление! Характер нашего переходного времени сказывается в том, что даже кинематограф, один из наиболее развившихся видов антиискусства, заимствует приемы и цели искусства, питаясь глубоко чуждыми ему элементами, ища точку опоры в живописи, в театре, в литературе, снижая до себя возможности этих искусств. Не на этом пути кинематограф мог бы найти себя.

III

В жизни кинематограф чаще всего занимает место театра. Естественно, что он смешивается иногда с театром и в большинстве случаев является каким-то нелепым полутеатром. Нелепым — по-

тому что, по существу, между театром и кинематографом нет ничего общего, кроме того, что и то и другое — зрелище. Однако спортивный матч или скачки тоже зрелище, и даже не лишенное некоторых театральных элементов (их не лишены и заседание парламента, и митинг, и смотр войскам), но все-таки зрелище очень далекое от театра как от искусства.

Любопытно, что сама жизненная практика проводит эту грань между театром и кинематографом в очень важном моменте устройства их и существования. Кинематографическое дело — индустрия, в самом реальном, обыкновенном и точном значении этого слова. Театр, при всей зараженности к некоторым случаям индустриализмом эпохи, все же индустрией не сделался и не сделается. Ему недоступны два момента, существенные для всякой индустрии, — момент расчета на широкий сбыт, на массовое потребление и момент механического размножения, момент штампа. В соответствие этому вся организация кинематографического дела индустриальна и практика его до конца подчинена всем индустриальным законам. Меценатство неизвестно кинематографии, тогда как без меценатства театр вообще не может существовать. Ничего удивительного нет в том, что кинематографическое дело попало в руки людей, имеющих индустриальные навыки и, кроме того, не имеющих «за душой» решительно ничего.

Театральный мир и кинематографический в жизни встречаются, сталкиваются, пересекаются чисто внешним образом. Театральные люди, вообще говоря, в кинематографии играют не очень заметную роль. Лучшие театральные режиссеры не привились в кинематографе, и здесь нашлись режиссеры свои собственные, зачастую никогда не имевшие никакого отношения к театру. Точно то же можно сказать и об актерах. Большим артистам театра не удалось сделать в кинематографе что-либо очень заметное. Во всяком случае, кинематограф держится не ими, но своими собственными, по праву знаменитыми исполнителями, часто лишенными малейшего театрального опыта. Да театр их и не привлекает — талантливых и умных из них некий такт удерживает от театральных выступлений.

Наконец, то «содружество искусств», которое в каких-то случаях прямо необходимо в театре, а в других не портит дело, в кинематографе оказывается «ни к селу, ни к городу». Живописцу в кинематографе делать нечего. Надо оговориться — живописец иногда может быть очень полезен как человек «с глазом», и особенно если он изобретательный человек, чувствующий свое время и оттого способный высказаться *не в формах и приемах своего искусства*. Ведь очень многие

люди искусств нашего времени носят в себе начало антиискусства. Но если такой живописец и может быть нужен для кинематографа, живопись его, применимая в театре, здесь неприменима и не нужна.

Что же касается музыки, то ее роль в кинематографе в высшей степени замечательная и странная. Какой дикой мыслью показалось бы, например, в театре сопровождение исполнения «Марии Стюарт» музыкой садовой эстрады или муниципального воскресного концерта. Кинематографическая «Мария Стюарт» не только мирится с этим отлично, но прямо требует такого аккомпанемента. Самая заурядная театральная комедия или драма не пойдет все же под ресторанную музыку, и, однако, без этой музыки никто не станет смотреть самую остроумно придуманную и серьезно выполненную кинематографическую вещь. Без музыки вообще кинематограф не смотрится. Кому пришлось видеть такие безмолвные показывания фильма в каком-нибудь предприятии, тот знает, как быстро утомляется глаз и ослабевает внимание, как остро выступает в таких случаях неживая, неоживленная, механическая природа кинематографа.

Нечто довольно близкое к значению музыкального аккомпанемента в кинематографе — это его значение в цирке и на спортивном состязании. Единственное соответствие зрелищу, которое может в данном случае найти музыка, — это соответствие только и ритмическое. В кинематографе музыка имеет характер двоякой иллюстрации — эмоциональной (и это наиболее вульгарный случай) и ритмической (и это случай наиболее интересный). Прислушайтесь к искусному кинематографическому аккомпаниатору. Не смущаясь, плетет он свою невероятную мозаику из Шопена, оперы Верди или Чайковского, эстрадного романса, ресторанного танца, начиная, обрывая, не кончая, но всегда и все вовремя, не в смысле эмоционального соответствия действию, но в более глубоком и ритмическом смысле. И часто даже взыскательный в музыкальном отношении зритель прощает ему эту чудовищную музыку, так как не слышит мест, но скользит вслед за ним по ритмам зрелища, не замечает отдельных кусочков мозаики, но отзывается лишь на ритмику ее звукового узора.

Кинематографический аккомпанемент научил современного человека пленяться музыкой джаз-банда — музыкой звука, рассыпанного и нанизанного на ниточки ритмов. Искусство музыки в сколько-нибудь серьезном смысле, разумеется, так же не имеет никакого отношения к кинематографу, как искусство живописи, но в музыке кинематограф ищет какой-то крайне необходимый ему звуковой и ритмический материал. Нет ничего более ложного, чем называть кинематограф немым. Без звука, без слышимого ритма он не суще-

ствует, не доходит до зрителя, и зритель воспринимает его только тогда, когда и видит его, и слышит. Это, конечно, подчеркивает обостренно ритмическую натуру кинематографа, значит, и механическую вместе с тем, потому что ритм — единственный голос механических сил и неорганического мира.

Театр живет жизнью слов, звуком и ритмом человеческой речи. И даже бессловесный механический театр не менее словесно выразителен, потому что мимика не есть отказ от слова, а только подразумевание слова и мимический разговор — это все же разговор (с другим или с самим собой), а не что-либо иное, и часто даже особенно напряженный разговор. Мимическая речь — это речь непроизнесенных или непроизносимых слов, и мы знаем, насколько могут быть красноречивее такие слова слов произнесенных и произносимых. Мимический театр может быть сопровождаем музыкой, только *специально* для него написанной, ибо только такая музыка может быть соответственной его скрыто словесному содержанию, более важному в данном случае, чем содержание ритмическое. Пантомима, балет не могут идти под «чужую» музыку. Напротив, вошло в обычай исполнять так называемые пластические танцы (Айседора Дункан и прочие) под откуда угодно заимствованную музыку, потому что берется здесь только ее ритмическое содержание. Оттого пластические танцы ближе к ритмическим упражнениям Далькроза, к акробатике, к цирку, чем к балету, пантомиме, театру. Кинематограф, в свою очередь, ближе к этой группе ритмических антиискусств, чем к словесному или бессловесному театральному действию.

Зритель кинематографа ни на одну минуту не заблуждается в том, что фигуры экрана не говорят. Он не воображает за ним никаких слов и не видит в том надобности. Любопытно, что надписи экрана в огромном большинстве случаев составлены не в драматической форме, но в повествовательной. Они рассказывают о том, что происходит, в третьем лице, они говорят *не за актеров, а за зрителя*. Диалоги в надписях встречаются чрезвычайно редко, составители их избегают и монологов. Нередки зато рассуждения «со стороны»: подсказывания морали, эмоции, оценки — все то, что в театральном зрелище выпадает на долю отнюдь не актера, но зрителя. Если бы понадобилось переделать для кинематографа театральную пьесу, ее пришлось бы прежде всего пересказать в надписях в повествовательной форме.

Такие переделки, как все знают, не часты, и, вообще говоря, неудачны. В театральном репертуаре нет никаких преимуществ для кинематографа по сравнению с повествовательной прозой. То и другое

служит лишь материалом для специальной обработки. Драматическая форма не облегчает, но затрудняет дело. Для надписей приходится превращать ее сначала в форму повествовательную. К литературному повествованию и к историческому повествованию кинематограф обращается гораздо более охотно, чем к драме или комедии. В его обращении к художественной прозе, так же как в его стремлении вопреки всякой логике походить на театр, сказывается также его малая осознанность, шаткость всей его современной позиции.

IV

Современный кинематограф усиленно питается литературой. Пища, однако, которой усвоить он никак не может. Почти всегда это приводит кинематограф только к профанации литературы и к бессмысленной растрате всех своих собственных возможностей. Ни одна литературная вещь не обходится в кинематографе без сильного искажения. Главной причиной этого является индустриальная практика. Мировое кинематографическое дело находится в руках американцев, и Европа не в состоянии с ними конкурировать. Законы массового потребления сказываются здесь очень наглядно. В Америке так велико число экранов, что какой-нибудь новый фильм «Парамаунт» или «Фокс» уже окупается и дает положенную прибыль, пропутешествовав по одним американским экранам. В Европу может он быть дан поэтому по очень низкой цене, по такой, по какой не могут продавать свой «товар» европейские фирмы. Именно поэтому для какого-нибудь провинциального экрана в Германии или Италии продукция самых «дорогих» американских фирм оказывается самым дешевым товаром. Американская конкуренция почти совершенно уничтожила недавно еще цветущую итальянскую кинематографическую промышленность, а немецкая кое-как держится лишь благодаря относительно большому числу экранов в Германии (их здесь около 25 000, тогда как в Италии около 4000), а также благодаря специальным охранительным мероприятиям государства.

Америка предписывает законы кинематографии, и еще какая при этом Америка! Отнюдь не талантливый Голливуд, не Бостон и даже не Нью-Йорк, но Америка массового потребителя, провинциальная, обывательская, серая, смертельно скучная Америка, та самая, которая, как говорят, на голливудских деловых картах, показывающих распространение экрана, обозначается весьма выразительно: Никс Ланд — «страна глупцов». Вкусы и привычки «страны глупцов» господствуют, таким образом, над американским кинематографическим

делом, а через него и над европейским зрителем. Что же касается морали, то, как известно, ни один фильм не может получить массового распространения в Америке, не имея санкции Федерации женских клубов. Благодаря финансовому и техническому могуществу американской кинематографии эта почтенная Федерация благонамеренных дам устанавливает теперь образцовую мораль для всего мира.

Что же удивительного в том, что ходячая кинематографическая мораль (мораль «страны глупцов» и женских клубов) — прямо чудовищна. Это вообще одно из самых странных впечатлений современного кинематографа. Почти после каждого посещения кинематографа невольно спрашиваешь себя с удивлением, как может вынести эту невероятную пошлость самый средний, самый обыкновенный зритель, самый скромный и немудрящий человек с улиц Рима, Парижа или Берлина — дактилографка, приказчик, мелкий служащий! Кинематографическая мораль, кинематографическое представление о жизни, несомненно, гораздо ниже той морали и того взгляда на жизнь, которым учит каждого его собственный будничный обиход. Таких мнений не выскажет он, не встретит их в случаях жизни, рассказанных ему кем-нибудь, не прочтет их в газетной хронике. А если вместо кинематографа войдет он в какой-нибудь самый простенький театр — на какую тогда сравнительную героическую высоту сразу поднимется мораль самой заурядной пьесы.

Одно из правил кинематографической индустрии — не касаться никаких серьезных тем. Но когда кинематограф все же случайно касается их, то положительно диву даешься, на кого может быть рассчитан подобный выбор. В наше время очень глубоких и очень трагических социальных противоречий как, например, изображены в кинематографе отношения труда и капитала? Зритель, только что прочитавший на газетном листе о гигантских потрясениях, которыми грозит конфликт каменноугольных рабочих и хозяев в Англии, переводит глаз на экран и здесь немедленно видит фальшивую поучительную историю прилежного рабочего, который в награду за свою добродетель становится капиталистом и женится на хозяйской дочке. На такие вещи стыдно смотреть, и, однако, они показываются из вечера в вечер в рабочих кварталах современных больших городов!

Чтобы уйти несколько от воображения «страны глупцов» и женских клубов, кинематограф обращается к литературе. Но литературное произведение должно опять-таки быть подано в таком виде, чтобы оно могло <со>ответствовать психике массового американского потребителя и выдержать цензуру моральных американских дам. Литература, разумеется, с трудом выдерживает и тот, и другой крите-

рий. Сам Диккенс при этих условиях покажется и слишком сложным, и слишком дерзостно имморальным.

Европейская кинематография, вообще говоря, свободнее американской, хотя и она заражена американизмом в самом дурном значении этого слова. Надо надеяться, что беда американизма может быть временная; быть может, так или иначе освободится Европа от американской фильмовой гегемонии и сама Америка найдет иные возможности, кроме обслуживания «страны глупцов» и искания одобрения у Федерации женских клубов. Низкопробная «идеология» современного кинематографа сама по себе явление очень интересное и важное, но это, скорее, явление общественное и экономическое (низкое качество массового рыночного товара в индустрии). Оно все же мало что дает для понимания кинематографа с точки зрения искусства и антиискусства. Любопытнее рассмотреть те искажения литературных вещей, которые обусловлены не только сбытом в «стране глупцов» и цензурой американских женских клубов, но самой природой кинематографа.

Возьмем какой-нибудь простейший роман, роман приключений, свободный от каких бы то ни было психологических сложностей, например «Три мушкетера». Казалось бы, что может быть кинематографичнее! Однако и «Три мушкетера» в фильме подвергается усиленной и своеобразной обработке. Во-первых, тщательно удален печальный элемент – мадам Бонасье отнюдь не умирает, отравленная злой Миледи, как следовало бы по роману Дюма. Во-вторых, центром всего фильма сделан эпизод, не особенно даже подробно рассказанный самим автором, — поездка д'Артаньяна в Англию за бриллиантами королевы, подаренными Бэкингему. Здесь кинематограф как бы расцветает, попав наконец на свою излюбленную почву – погоня, скачка, преследования, препятствия, перелезания через стены, прыжки в воду с высоты и т.п. Введен целый ряд приключений, которых вовсе нет у Дюма, и тот акробатический способ, которым д'Артаньян – Дуглас Фербенкс – попадает в Париж, несмотря на все заставы Ришелье, конечно, и не снился никогда старому французскому романисту.

Характер всех этих переделок и вставок очень знаменателен. Из образцовейшего романа «плаща и шпаги» сделан весьма характерный акробатический фильм. В первых сценах Дуглас Фербенкс играет д'Артаньяна сильно комически, очень напоминая своего же «Багдадского вора». Как хороший кинематографический исполнитель, он понимает, что кинематографическая сценичность требует уклона если не в акробатику, то в клоунаду. Но как только является

повод, начинается и акробатика. Можно ли было сомневаться, что и этот фильм не обойдется без «бега по крышам», пусть не предусмотренного у Дюма! Так и есть: «при первом удобном случае» д'Артаньян и мадам Бонасье оказываются на крыше, и здесь именно и происходит их любовное объяснение.

Этот «бег по крышам», эти прыжки и лазания, эти погони и скачки – все это какая-то глубокая кинематографическая необходимость. Литературная вещь, в которой совсем нет ни для чего этого повода, едва ли годится вообще для переделки в фильм. Впрочем, иной смелый постановщик не задумывается их ввести. Представьте, что, невзирая на цензуру женских клубов, кто-нибудь решился бы поставить «Мадам Бовари». Что же! Пришлось бы изобразить Рудольфа и Эмму скачущими верхом через сельские изгороди, и, пожалуй, бедного Леона заставили бы проникать в мирный руанский отель по водосточной трубе и через слуховое окно. А главное, пришлось бы закончить повесть несколько иначе, чем закончил ее Флобер, например, так: Эмма исцеляется от болезни медицинским искусством своего мужа и примиряется с ним над кроваткой спящей дочери. Это не шутка. Надо понять, что профанация такой вещи, как «Мадам Бовари», в кинематографе *действительно неизбежна*. Художественная литература и фильм несовместимы друг с другом по самой своей сущности.

V

Переделки повествовательной прозы для театра иногда очень законны, так как есть прозаики, воображавшие и видевшие сюжет чисто сценически, например Достоевский. Но переделка романа или рассказа для кинематографа – это такая же «квадратура круга», как переделка его для цирка. И это говорится вовсе не для того, чтобы «унизить» цирк или кинематограф. У каждого из этих зрелищ своя особенная стезя и свое назначение. Из переделок выходит только лжетеатральный кинематограф, то есть кинематограф, стоящий ниже уровня самого посредственного театра и не имеющий, кроме того, никаких кинематографических заслуг.

Художественная литература – это искусство, обращающееся к воображению. Без воображения не только нельзя написать порядочного романа, но нельзя и прочитать его. Уметь читать – значит прежде всего уметь воображать. Недаром учимся мы читать на гениальной детской литературе, на воображении Гримма и Андерсена, Жюля Верна, Дефо и Стивенсона. Кинематограф же как раз стремится за-

менить воображение изображением; там, где надо было бы рассказать, он хочет показать. Но ведь вся настоящая художественная литература основана именно на непоказуемом. Разве найдется мальчик, с увлечением прочитавший пять-шесть раз подряд «Последнего из могикан», который не был бы разочарован, поглядев недавно шедший под этим названием фильм? Фильм был очень добросовестный в смысле костюмов эпохи, в смысле снимков с натуры в соответствующих местах. Но в то же время, как самое имя Чингаччук или Ункас преисполняет трепетом детские сердца, — что могут внушить эти деловитые снимки, стремящиеся повторить выдумку, а на самом деле только подделывающие некое как бы действительное происшествие? Увы, поэзия и не ночевала здесь! Ароматов девственного леса больше на страницах истрепанной книжки, чем в этих быстро бегущих одна за другой фотографиях, так удивительно однообразных во всем своем разнообразии и всегда так похожих... только на фотографию. Язык фотографии — это «полицейский» язык, язык документа и протокола, и очень трудно заставить этот язык повторять рассказы великих повествований.

Кинематограф создан для людей без воображения. Почему-то одно время называли его «иллюзионным театром». На самом деле нет, кажется, менее иллюзорного зрелища. В чем иллюзия? В том, что «кажется, будто это живые люди» или «что кажется, будто они говорят»? Но, несомненно, никогда ни одной минуты это никому не кажется, и нет ничего менее живого вообще, чем кинематографический или фотографический человек. Ни для какой другой иллюзии кинематограф (или фотография вообще) не оставляет места благодаря своей протокольной точности, фактичности, подробной описательности. И видеть Раскольникова на сцене театра жутко, потому что не было, нет и не может быть гражданина вселенной Родиона Раскольникова, есть только житель неведомого города – вечный образ Раскольникова. Но на театральной сцене Рскольников все же говорит и живет словами Достоевского, он обретает в этом новое иллюзорное бытие, бытие роли, бытие рождающегося в актере театрального персонажа. В кинематографе фотографически подробно показанный, движущийся, но не живой Раскольников не оставляет никаких иллюзий, за ним нет гениальных слов Достоевского, и тогда, значит, за ним нет и вообще решительно ничего. Его «преступление» – лишь фотографически запротоколированный случай из газетной уголовной хроники.

В кинематографическом движении, с другой стороны, все возможно и ничего не удивительно. В так называемых «комических»

американских фильмах происходят невероятные вещи: например, люди, преследуемые стадом львов, бегут по крышам вагонов быстро мчащегося поезда, цепляются на всем ходу за висячий мост и так далее. Все это результат какого-то оптического и фотографического фокуса, рассчитанного на что угодно, только не на воображение. В центре художественной литературы стоит человек, и воображение, к которому взывает она, проникнуто тем антропоморфизмом, которым проникнуто все вообще творческое усилие античного, преевропейского и европейского человека. Для этого воображения необычно все то, что выходит за пределы чисто человеческого опыта. Но статика и динамика кинематографического человека (то есть фотографического снимка) может быть построена совершенно иначе, может нарушить по воле оптического фокуса все законы человеческой статики и динамики. «Антропоморфическому» воображению здесь делать нечего, оно бездействует, так как явление выходит за его пределы.

Во всяком спорте, во всякой акробатике есть приближение человека к механическому аппарату. Но приближение все же относительное, акробат остается живым человеком, и оттого зритель очень остро чувствует малейший выход акробата за пределы нормальных человеческих сил и скоростей. Прыжок на высоте нескольких метров захватывает у зрителя дыхание, и тот же зритель совершенно спокойно взирает на человека, летящего на аэроплане на высоте нескольких тысяч метров. Авиатор летит ведь не средствами человеческого аппарата (как летит птица средствами своего птичьего аппарата), но средствами аэроплана. Летательный опыт аэроплана находится за пределами нашего антропоморфического воображения. Границы опыта машины нам неизвестны по нашему собственному опыту, и оттого в том, что делает машина, нет ничего необыкновенного. Мы легко допускаем, что здесь все возможно. Человек, летящий на аэроплане, находится как бы на попечении не чувствуемых нами машинных возможностей. Подобно этому, человек на экране кинематографа находится на попечении не чувствуемых нами в нашем собственном опыте оптических возможностей. Никакие его выходы за нормальные пределы человеческих сил и скоростей не удивляют и не волнуют нас. Воображение наше молчит.

Но если воображение наше молчит в каком-нибудь акробатически-комическом фильме, почему бы вдруг могло оно заработать в фильме сентиментальном или литературном? При всем нашем желании «настроиться иначе», мы не в состоянии этого сделать. Пусть салонный герой во фраке склоняется над молодой девушкой, изображая на своем лице печаль и страсть по готовым рецептам театра, —

мы отлично знаем, что это лишь проекционная тень, готовая по воле оптического фокуса через несколько мельканий спрыгнуть на улицу с третьего этажа или вскочить на ходу в бешено несущийся автомобиль. И если этого не случается, разве не начинает зритель немного скучать и, главное, разве не прав он в своем нетерпении, свидетельствующем о каком-то инстинктивном понимании им подлинных основ кинематографа?

Этого понимания, к сожалению, лишены многие попытки «облагородить» кинематографическое представление. Привлечение лучших, великих актеров театра не приводит решительно ни к чему: Дузе, сама Дузе не имела успеха в снятом с нею фильме! Немецкая кинематография, утомленная пошлость<ю> американских нравоучительных эпизодов, пытается внести в фильм «художественность» («Тени», «Кабинет доктора Калигари») или глубокомыслие (постановки с Эмилем Яннингсом). Но «художественность» в лучшем случае сводится к подражанию живописи (график в «Die Schatter»), а глубокомыслие приводит к чепухе «кинематографического мистицизма», еще более невыносимо пошлого, чем любой американский фильм.

Более серьезны некоторые тщательные исторические инсценировки, например «Fredericus Rex» или американские фильмы из истории Дикого Запада, а также сказки – «Нибелунги», «Робин Гуд», «Багдадский вор». Во всех этих наиболее удачных вещах чисто театральные элементы сведены до минимума, подражания театру здесь чисто нет. Литературные данные также играют роль скромную – канва литературная намечена без всяких претензий. Здесь главное в постановке, в операторе и в фотографе, и благодаря этому кинематограф начинает наконец здесь принадлежать самому себе и своим собственным средствам. Битвы истории и чудеса сказок, одинаково несбыточные для всякого другого человеческого зрелища, разрешает он приемами чисто оптическими, то есть *специально и заново им и в нем найденными*. И как раз наиболее слабая сторона таких постановочных фильмов – это их городьба, когда она пытается быть не кинематографически находчивой, а исторически и эстетически верной. Роскошь костюмов также для кинематографа вещь излишняя. Надо сказать, что фальшь сценического переодевания в кинематографе гораздо более заметна, чем в театре. Это понятно, потому что фотографический аппарат точнее протоколирует видимость, нежели наш глаз. Как невыносимо фальшивы, например, всегда фотографические снимки с театра! В кинематографе это менее заметно лишь вследствие быстрого мелькания снимков одного за другим.

VI

И все-таки, несмотря на все вышесказанное, почти всегда приятно посмотреть кинематограф! И в этой простейшей и кратчайшей формуле заключается огромнейшее завоевание антиискусства. Приятно смотреть в кинематографе чаще всего не то, что показывается с такой затратой всяческой энергии, но самые обыкновенные, самые незаметные вещи. Приятны иногда просто идущие люди, особенно люди, идущие по лестнице. Всегда весела улица, заманчив порт, увлекательны строго согласованные движения людей, пускающих в ход аэроплан. Всегда с удовольствием видишь катящийся автомобиль или отчаливающий пароход. *Движение человека само по себе оказывается достаточным зрелищем.* И это совсем не в том смысле, в каком у артиста театра может быть пленительный жест (жест рук у Дузе). Там важен значащий жест, здесь выступает на первый план движение независимо от того, что оно значит. Лишь бы оно было подчинено некоторому ритму.

Человеческая сторона движения сама по себе играет малую роль. Движение механизма машины может быть источником совершенно того же удовольствия, которое доставляет движение человека. Представьте театр, на сцене которого несколько мгновений внимание зрителей занято исключительно движением машины. Нелепость! Но в кинематографе это случается сплошь и рядом, и здесь это нисколько не нелепость. Отличие театра от кинематографа сказывается в этом особенно ясно. В природе здесь удается лучше всего то, в чем есть движение и отчетливый ритм, — не чаща леса, но уходящая одна за другой цепи гор. И особенно, конечно, вода – прибой волн, течение рек; младенчество кинематографа недаром началось с водопадов – лет пятнадцать тому назад показывали их без конца.

Все это, и в человеке, и в механизме, и в природе, то, что выражает себя в ритме. В человеке и в природе кинематограф силен тогда, когда являет нам «аппаратные» стороны человека и «моторные» свойства природы. По отношению к механическим ритмам человеческих движений кинематограф играет ту самую роль, которую играет живопись по отношению к предметности. Яблоки на холсте Сезанна мы реализуем с вдесятеро большей силой, чем реальные яблоки, оттого, что Сезанн возводит нас за собой на высший уровень реализации вещей. Подобно этому, те самые механические ритмы простейших движений, которые в жизни не вызывали бы в нас никаких ощущений, доставляют нам огромное удовольствие в кинематографе, потому что воспринимаются нами сквозь более остро и более зорко уло-

вивший их глаз движущейся фотографии. Чтобы нам было легче усвоить их, нам приходит на помощь музыкальный аккомпанемент.

Можно делать какие угодно упреки современности, признавать ее обедневшей живописно, архитектурно, литературно даже, но нельзя отказывать ей в небывалом *ритмическом богатстве обыденной жизни*. Всякое управление механическим аппаратом есть уже ритмическое действие, потому что живущая по строгим ритмическим законам машина не допускает неритмического к себе отношения – она тогда просто отказывается служить. Можно очень различными способами и очень произвольными движениями развести костер в лесу, но открыть газ в кухне, зажечь электрическую лампу, заставить действовать лифт можно только одним определенным движением, имеющим свою ритмическую формулу. Великой ритмической школой является улица современного большого города, где уже исчезло такое относительно неритмическое существо, как лошадь, где пешеход, человек терпим лишь постольку, поскольку способен он примениться к механическим ритмам и уподобиться безошибочно действующему аппарату. Все те в современности, кто имеет отношение к механизированному труду и к механическим средствам передвижения, перевоспитываются глубоко в своем ощущении времени. Ощущение закономерной разделенности времени у них столь же сильно, сколь было сильно ощущение закономерно разделенного пространства у эпох, создавших великую живопись и архитектуру. То были поистине статические эпохи, а мы живем, по-видимому, на заре динамических циклов, и в этом беспомощность наша во всякой «статике», прежде всего в искусстве, распределяющем вес в пространстве, — в архитектуре. Мы вновь как бы стали бездомны и потеряли совершенно чувство неподвижной стены (картина) и чувство взаимоотношения неподвижных вещей (убранство комнат). Из повелителей пространства мы превратились в рабов времени.

Мы превратились в *рабов* времени, потому что добываемые нами новые скорости создают новые разделенности времени, новые ритмы неорганического порядка, нечеловеческого свойства и, следуя им, мы все же не перерождаемся органически, но только перевоспитываемся. Мы не овладеваем ими (птица владеет своим крылом, но это только игра слов, что авиатор владеет своим аппаратом), но приспособляемся к ним и подчиняемся им. Не только рабочий, проживший целый день одним движением с движением станка, но и любой пассажир метро, доставивший себя из дома к месту службы и назад, с точностью и машинальностью письма, доставляемого пневматической почтой, — оба они *ритмически* новые люди. Ритмически по-

священ всякий, кого по гладкому асфальту улицы мчит стучащий своим стальным сердцем мотор. У этого посвященного – каким вне ритма жизни, каким отсталым, каким неурегулированным биением бьется его собственное бедное человеческое сердце, годное лишь на то, чтобы измерить конечность и относительность органического движения в perpetuum mobile механических сил!

Новый ритмический человек – естественный зритель кинематографа. Инстинктивно влечет его к себе эта механическая проекция живой жизни. Освобожденные от органических элементов бытия, от осязательности и весомости, от красок и голосов живой жизни, отчетливы здесь и властны ритмы человеческого аппарата. Теснее и логичнее связываются они с ритмами машин, управляющими, пока еще только отчасти, современной жизнью. В силу того, быть может, при всех недостатках кинематографа, современная жизнь находит в нем несравненно более верное отражение и выражение, чем в современном искусстве.

Жизнь эта, сужая круг деятельности искусств, атрофируя чувство архитектуры, упраздняя литературу, загоняя живопись в пустынные залы никому не нужных выставок, побеждая театр влиянием экрана, цирка и мюзик-холла, рождает, однако, и самую надобность в антиискусстве, захватывает энергию человека вновь созданными видами рекреации – кинематографом, спортом, газетой. Мы живем в переходное время, мы только едва успели переступить за грань великой европейской цивилизации XVII—XIX века, и оттого мы еще полны воспоминанием об искусствах, подчас заглушающих первый лепет антиискусства. Дух эпохи создал то могущественное притяжение кинематографа, которое никто не решится отрицать и которое уже сделало его очень заметным социальным феноменом. Внутренняя природа кинематографа не осознана, однако, ни теми, кто идет к нему, ни теми, кто в наше время руководит им. И несомненно, будущее кинематографа зависит исключительно от осознания им своих возможностей, то есть от его полного разрыва с искусством и развития в нем элементов антиискусства.

VII

Кинематограф находится в очень дурных руках, в руках людей, не понимающих, за единичными исключениями, ни искусства, ни антиискусства. В энергии кинематографического дела наблюдается поэтому сейчас некоторая заминка, оно как бы уперлось в тупик. Напрасно конкурирующие американские компании соперничают друг

с другом миллионами истраченных на постановку долларов, тысячами статистов, километрами городьбы. Эти очень вульгарные способы воздействия на зрителя имеют свой предел, как всякие чисто количественные достижения. Вместе с тем не видно никакой внутренней работы над кинематографом. Невежественные люди, вершащие кинематографические дела, бросают миллионы на бессмысленное богатство постановок и не затрачивают ничего на поиски новых путей, на работу опытную, лабораторную, студийную.

Здесь сказывается обычный жалкий расчет индустрии широкого потребления. Она не заинтересована в качестве и легко ставит под угрозу свою продукцию, не замечая, что потребитель уже перерос навязываемый ему товар. Такое чисто хищническое отношение к кинематографу должно привести его к преждевременной старости, к раннему захирению. В своей безграмотной специальной прессе практики кинематографии любят говорить об «искусстве экрана», но сами они, конечно, ни в грош не ценят это искусство, заботясь только о том, как бы подкрасить свой зрелищный товар замашками плохого театра или профанацией литературных произведений. Среди таких вершителей своей судьбы кинематография не найдет, конечно, никогда для себя мецената, подобного тем, которые так много сделали для театра. Создание новой кинематографии в очень сильной степени зависит от экономической обстановки кинематографического дела, и эта обстановка такова, что она не внушает особого оптимизма. Первый и самый важный шаг европейской кинематографии – это освободиться от гегемонии вульгарнейших продуктов американской промышленности. Но это, по-видимому, возможно лишь при вмешательстве государства. Государственный протекционизм несет с собой, однако, другую опасность, которую изобличает кинематографический опыт в Советской России. Советская Россия, благодаря своей изоляции, находится, казалось бы, в выгодном положении, не будучи обязана ни к приему продукции, рассчитанной на «страну глупцов», ни к подчинению цензуре американских дамских клубов. Но там другая беда – государственная власть прежде всего желает видеть в кинематографии средство политической пропаганды. И разумеется, для антиискусства такой подход столь же, по существу, бесплоден, сколько бесплоден он и для искусства.

Но если все-таки новой кинематографии суждено было бы осуществиться, уже теперь можно было бы наметить ее некоторые черты, вытекающие из самой сущности кинематографа. Кинематограф должен покончить с тем заблуждением, что может найти точку опоры в искусствах, по существу ему чуждых и даже противополож-

ных, — в живописи, в театре, в литературе романа. Всякая уступка, сделанная в этом смысле, всякое заимствование отзывается умалением чисто кинематографических возможностей. Надо раз навсегда отказаться от инсценировки литературных сюжетов или искать способа интерпретировать некоторые из них в совершенно ином, неузнаваемом плане, для чего необходим, разумеется, какой-то совершенно особый талант. Вообще же говоря, кинематограф должен питаться своим собственным репертуаром, базирующимся исключительно на современности, потому что только ее ритмы отвечают кинематографическим ритмам, способным увлечь зрителя. В этих сюжетах может быть допущена самая большая простота при очень большой ритмической зрительной сложности (из кинематографических постановщиков лучше всего это понято Чарли Чаплином).

Надо понять, что видимость, зрительное богатство, насыщенность зрительными впечатлениями, их новизна, их подход к зрелищу самой жизни – в кинематографе *все*. И это отнюдь, конечно, не в смысле внесения в кинематограф картинности, живописности, приближающей его к графическому или живописному искусству. Статика этого искусства не может сделаться серьезной целью кинематографа, потому что он до конца динамичен и только в динамике может раскрыть все свои возможности. Не творчество художника-живописца нужно для кинематографа, но выдумка изобретателя-съемщика. Чисто оптической стороне должно быть возвращено то первое место в кинематографе, которое узурпировано сейчас театральными влияниями.

Лучший кинематографический исполнитель и сейчас – это тот, кто сценически ощущает себя больше механическим аппаратом, чем человеком, как Чарли Чаплин и Дуглас Фербенкс (что не мешает ему быть в жизни человеком в полном смысле слова, как не мешало это никогда быть глубокими людьми клоунам, акробатам и жонглерам). Если кинематограф должен быть в каком-то смысле драмой или комедией (как может быть драмой или комедией сама жизнь), то он может быть только оптически-ритмической драмой или комедией.

В изобретательности и новизне кинематографического взгляда на вещи достигнуто многое (иначе вообще никто бы не ходил в кинематограф). Но многое, разумеется, еще может быть достигнуто, и притом только чисто опытным путем. Динамическое восприятие мира можно облегчить каждому из нас понять с помощью снимков с аппарата, с той или иной скоростью движущегося в пространстве. И это соответствовало бы какой-то правде в современной психике. Человек, катящийся в автомобиле по улице современной столицы, не так видит вещи, как видит их человек, лениво блуждающий по лесу с

охотничьим ружьем за спиной. И мы можем понять его душу, только заглянув в это движущееся зеркало его души.

При убыстренном темпе современной жизни человек испытывает своеобразную интерполяцию зрительных впечатлений – одно из них не успевает уйти, прежде чем сменяется другим. Кинематограф мог бы нам показать такие примеры раздвоенной и вообще умноженной видимости, и это, несомненно, был бы его собственный путь к изображению душевной раздвоенности, и притом несколько более действительный, чем путь объяснительных надписей и условной мимики актерского лица. Но, разумеется, все это лишь примеры, случайные и далеко не единственные, тех оптических фокусов, которые в кинематографе возможны. Пора бы ему перестать стыдиться быть тем, что он и есть, то есть именно *оптическим фокусом*. Психическое богатство (хотя бы лишь в одной ритмической области) нашей эпохи, быть может, лишь и доступно передать только с помощью оптических фокусов. Очень замечательны некоторые попытки кинематографа передать сны. Здесь сразу кинематограф добился значительных результатов, которых никогда не достигли ни живопись, ни театр и лишь в редких случаях достигала повествовательная литература. Идя по этой линии, кинематограф мог бы набраться смелости, необходимой иногда для того, чтобы опрокинуть, разъять и вновь «пересоставить» действительность, воспринятую как сон наяву.

У кинематографии есть только два пути – или остаться жалкой пародией на искусство, спасаемой лишь нечаянно и «само собой» вошедшими в нее новыми элементами, или сознательно идти вперед по линии антиискусства. Влияние кинематографа, конечно, огромно, и с точки зрения европейской культуры XVII—XIX века это вполне отрицательное влияние. С ним борются пока только одним способом: применяя цензуру. Целесообразно, однако, было бы в этом случае бороться как раз против цензуры: предоставленный самому себе кинематограф все же не выработал бы той фальшивой и глупой морали, которую сделал своею нынешний подцензурный кинематограф. Ложь кинематографической морали далеко ниже всякой лжи действенной жизни.

Однако влияние кинематографа, несомненно разлагающее с точки зрения европейской культуры, не ограничивается одним этим, оно идет глубже. Привычка к кинематографу убивает привычку к театру, картине и книге. Воспитание в антиискусстве делает людей чужими искусству. Бороться с антиискусством возможно, лишь противопоставляя ему искусство. Борьба эта на наших глазах происходит и решается не в пользу искусства. Мы должны это признать, незави-

симо от наших личных симпатий и склонностей, в которых еще свободны мы, люди переходной эпохи, но в которых уже не будут, вероятно, свободны наши внуки. Кинематограф не лучше и не хуже того, что вообще обозначает начало нового культурного постъевропейского цикла индустриализма, врожденности научного мироощущения, господства нечеловеческих сил и скоростей, преобладания механических ритмов над органическими. Борьба против кинематографа была бы возможна, если была бы возможна борьба против целой эпохи. Едва ли, однако, это задача, которую можно поставить поколению, уже отплывшему от священных берегов старой Европы к неведомым горизонтам.

1925

ИСКУССТВО ПРОЗЫ

1

В современной литературе есть ряд признаков, которые позволяют сказать, что и в этой области творчества элементы искусства отчасти начинают уступать место элементам «антиискусства». Пестрота и сложность этого явления усилены тем обстоятельством, что никогда не было ясно, где, собственно, границы «искусства» в литературе. Здесь было все же бесспорно, что к искусству относятся по самой искусственности формы (по намерению, но отнюдь не всегда по достижению!) стихи. Что же касается прозы, то тут точный критерий отсутствует. В какой-то степени писать прозой что бы то ни было уже есть искусство. По поводу почти всякой книги можно сказать, написана ли она «хорошо» или «плохо». С другой стороны, писать правильно умеют очень многие грамотные люди. Правильности писания можно научить всякого образованного человека, и, следовательно, это еще не есть искусство, потому что искусству нельзя обучить всех и каждого.

Прозой пишут банковские отчеты, научные статьи, частные письма. И те, и другие, и третьи написаны хорошо, когда в них речь человеческая должным образом применена для выражения мыслей. Язык здесь является лишь средством и никогда, конечно, не бывает целью. Но даже в деловом отчете, и еще более того в научной работе, и уж особенно в частном письме язык может иметь явные *качественные* черты, связанные с индивидуальностью пишущего и с каким-то специальным его дарованием. Есть «хорошо» написанные книги по математике, по астрономии, по биологии. Что же касается писем, то здесь скрыта бездна литературных талантов. Опубликовывают лишь письма писателей; однако ничем не превосходят они письма многих людей, никогда ничего, кроме писем, и не писавших. Письма профессиональных мастеров художественной прозы, как бы они ни были тесно связаны с профессиональной умелостью пишущего и с его специфическим даром, никогда все же не являются художественным

произведением. В них есть все от художественной прозы, кроме задания, которое в этом случае становится признаком определительным.

Еще ближе к искусству словесности стоит проза повествовательная и описательная, например книги историков или путешественников, или мемуаристов, соединяющих описание с повествованием. Высокоталантливая проза этого рода неисчислима. Проза классиков, на которой еще так недавно учились прозаики, – это ведь почти исключительно проза историков. И среди историков нашего времени эта блистательная традиция не угасла, о чем у нас, русских, свидетельствует хотя бы Ключевский. Качество языка этих историков, качество языка таких исторических путешественников, как Ампер, Грегоровиус, Ленорман, Дж.А. Симондс, разумеется, выдержит сравнение с качеством языка любого из современных им романистов или новеллистов. Здесь приближаемся мы к еще менее ясно отделимому от искусства словесности разряду писаний, в котором особенно большие мастера французы и англичане. По-русски для писателей этого рода нет должного наименования, и мы вынуждены именовать их на английский лад «эссеистами». Примером «эссеиста», недавним и весьма популярным, остается англичанин Уолтер Патер; не надо забывать, что к этому же разряду относится один из самых замечательных писателей современной Франции, Поль Валери, в тех случаях, когда он пишет прозой.

Историки, путешественники, «эссеисты» кажутся нам уже совсем «художниками» по мастерству и изяществу языка, и это не нуждается в объяснении. Иногда оказываются они артистами и по изяществу, как по мастерству, самой мысли. Тот же Поль Валери, например, не только очень артистично пишет, но и очень артистично мыслит. «Эссеисты» вообще доказывают, что мысль может быть таким же элементом художественного делания, как и слово, то важное обстоятельство, которое существенно признать; к нему полезно нам, русским, привыкнуть в силу причин, о которых будет сказано дальше. Здесь заметим лишь, что «эссеизмом» всегда была относительно бедна русская литература.

Проза мемуаров освещает загадочную сущность искусства словесности еще с какой-то одной стороны. Мемуары часто бывают талантливы и художественны не потому, что написаны они хорошим языком. Не в том, например, сущность очарования книг Сен-Симона. Еще яснее это в мемуарах Казановы. Известно, что здесь не приходится говорить о достоинствах языка: до последнего времени мы и не знали вовсе подлинного текста Казановы. Его рукопись, найденная около ста лет тому назад, была тогда же сплошь исправлена ру-

кой какого-то безвестного учителя французского языка в Лейпциге. При таких условиях, очевидно, подлинная речь Казановы не дошла до нас в мемуарах. И однако, сила воздействия на нас великого авантюриста не утратилась, и живое ощущение как бы присутствия его среди нас не умалилось. В мемуарах его нет особых словесных качеств, но, очевидно, не все в словесности измеряется только одними словесными качествами. Всякий мемуарист стремится восстановить былое, воскресить жизнь. В рассказе его должна быть для этого особая степень жизненной *заразительности*. Он должен уметь писать так, чтобы мы, читая его, забыли себя и чтобы наша собственная «живая» жизнь бледнела рядом с яркостью строимой его памятью жизни. Именно этого и достигает Казанова, вероятно, благодаря тому повышенному чувству жизни, которым он обладает. Хороший мемуарист непременно должен быть наделен этим повышенным чувством жизни, которое выражается в его отношении, в его подходе к вещам, людям и событиям. Он вовлекает нас кратчайшим путем в опыт иной жизни, который становится как бы нашим собственным опытом. Выбор и ритмика слов уступают здесь место выбору и ритмике запомнившихся, записанных, восстановленных моментов из той бесконечности их, из которой состоит всякая человеческая жизнь. Но и мемуары, даже прекраснейшие из них, справедливо не принято называть произведением искусства. Их «витализм», быть может, *необходимое* условие для этого, однако еще не *достаточное*, так же как не достаточны и качества речи историка, и искусство мысли «эссеиста». Решающим признаком остается как будто бы вымысел, фантазия, «фикция», как говорят англичане. Мы, русские, вместо «фикция» называем это смешным и неуклюжим словом «беллетристика». И надо сказать, что в русской литературе довольно упрощенный установился взгляд на то, что есть и что не есть беллетристика. Описывая в точности вчерашнее действительное и весьма будничное происшествие в кооперативной лавке, иной убежден, что он становится «беллетристом» в тот момент, когда называет свой город городом Энском и своих добрых знакомых Ивана Ивановича и Анну Андреевну – Петром Анемподистовичем и Марией Ильинишной. Если же он этого не сделает, то напишет не художественное произведение, а всего лишь «статью» о непорядках в кооперативной лавке.

2

Русская беллетристика в массе своей не богата ни мыслью, ни воображением. Да и в большой русской литературе не эти два элемен-

та играют главнейшую роль. Во всяком случае, русская проза в целом далеко не так изумительно умна, как русская поэзия. Гоголь и Достоевский по уму и воображению скорее какие-то гениальные исключения; наследников и продолжателей у них не было. Русская проза скорее пошла в сторону жизненности, проявленной Толстым с едва ли бывалой когда-либо в литературе силой. Позднее Чехов, не занятый ни мыслью, ни вымыслом, более сосредоточил свое дарование на словесном и ритмически-словесном мастерстве, на самой «фактуре» словесного искусства, соединив это, однако, с убедительнейшей жизненностью.

Эти черты русской прозы не следует считать ни особым ее достоинством, ни особым недостатком. Французская или итальянская литература может нам показаться излишне «умственной» в тех случаях, когда не оказывается она бесспорно умной. Еще менее умственна и менее умна, чем русская литература, английская литература XIX века. Но англичане, французы и даже, пожалуй, немцы сильнее нас в вымысле. Жизненность нашей прозы зато могущественнее и заразительнее всякой другой. Доказательством этому служит, как великолепно поняла и оценила Европа наших прозаиков, не только Толстого, но и Достоевского и Чехова, что явилось для нас самих большой неожиданностью. Бытовая сторона Чехова оказалась совсем неважным препятствием; глубокая человечность и острая жизненность нашего писателя явилась в результате неизмеримо важнее и действеннее.

Жизненность, быть может, самый редкий и самый таинственный литературный дар, и едва ли на этом одном элементе может быть построена средняя литература. Непервоклассная французская книга все же как-то держится изяществом и умом так же, как английская часто держится вымыслом. Русская средняя беллетристика, построенная *только* на жизненности, совсем ни на чем не держится, если автору недостает силы жизненности. Она становится тогда в буквальном смысле слова недоразумением, которого не видит в своем ослеплении автор, не замечает лишь по привычке русский читатель. Недоразумение состоит в том, что к искусству прозы такая «беллетристика» не имеет никакого отношения.

Никто не станет отрицать некоторого обмеления дара жизненности русской литературы после Чехова. Леонид Андреев, например, им почти совершенно не обладал. Горький благоприятно выделяется в этом отношении – на жизненности главным образом держится его проза, не покоряющая особенно ни мыслью, ни вымыслом, ни даже словесным или ритмическим изяществом. Вследствие того и показывает себя Горький замечательным мемуаристом – проза его воспо-

минаний нисколько не уступает его «беллетристике». Другие «беллетристы» после Чехова, менее счастливые от природы, чем Горький, принуждены были инстинктивно искать выхода жившему в них художественному началу в чем-то ином. Выразилось это в обостренной любви их к слову, к его живописным или ритмическим богатствам. Различные дарования и различные темпераменты, разумеется, осуществляли это очень различным образом. Бунин и Зайцев, полные сдержанности и стремления к простоте, сделали еще музыкальнее словесный звук чеховской прозы, не нарушая ее основного ритма. В то же время Андрей Белый стремился экстатически сложно и темно варьировать Гоголя и Достоевского. Однако по существу это одно и то же явление – стремление русской художественной прозы, начавшей утрачивать жизненность, обрести *новую формальную базу*. Не имея опорных точек ни в мысли, ни в вымысле, она как будто нашла ее в слове, в узоре или музыке слов.

Все мы знаем, к какой нарочитости, произвольности, хаотичности слов и ритмов привело это в последние годы. За неплодотворный нынешний хаос русской словесности Андрей Белый во многом ответственен. Ничто так не плодит имитаторов, как манера или манерность приема. В области словесной орнаментики могут, конечно, быть свои таланты, например Ремизов, хотя этого писателя отчасти выделяет и присущая ему доля жизненности. Думается, он мог бы писать отлично, обходясь без утомительно затейливых словесных узоров. Послевоенная русская литература развивалась под наибольшим влиянием Андрея Белого и Ремизова, и, следовательно, нет ничего удивительного, что, при всем ее стремлении к словесной искусственности и искусности, она дала в искусстве очень немного нового и создала лишь ряд новых недоразумений. Таким недоразумением был, ясное дело, Замятин, таким же недоразумением были одно время прошумевшие «Серапионовы братья». Самый способный человек в их среде, Шкловский, понимал наличие русского писательского «кризиса». Он надеялся, что утратившая былую силу жизненности русская проза найдет новую энергию в воображении, что традиционную бессюжетную русскую повесть сменит роман или рассказ приключений. Но, несмотря на уж, кажется, обильное всякими приключениями время, этого не случилось. Литература «революционной России» оказалась удивительно консервативной по самой своей сущности. Новшества ее явились лишь чисто поверхностными словесными разводами.

Есть, кроме того, какое-то весьма нехудожественное несоответствие между все еще по-прежнему традиционно «бытейским» и жи-

тейским содержанием новейшей русской прозы и между ее невыносимо нарочным, цветистым, прибауточным и часто темным языком. Необыкновенным манером стремятся рассказывать часто самые обыкновенные вещи, и это только смешно. Придуманным модернистским слогом сообщают нам бесконечные провинциально-грубоватые анекдоты советской жизни. Но уже не смешно, а трагически безвкусно и бестактно, когда невероятные ужасы гражданской войны и голода, печальнейшие хроники мрачнейшей житейской правды облекают словесными узорами, претендующими на «высокую отделку» или кокетливую «новизну» стиля. Вот уж действительно, эстетизм худшего сорта, и, как это ни странно, заражена им почти вся беллетристика Советской России. Таковы, например, Пильняк, Бабель, не стесняющиеся рассказывать о страшных и по-своему величественных событиях изысканным косноязычием, что и получается весьма отвратительно. Таковы и все бесчисленные фальшивые попытки писать «народным» языком (у Вл. Лидина мужики собираются в церковь на *Савву Мирликийского!*). Не честнее ли было бы со стороны этих, несомненно, многое видевших и многое переживших писателей не выкраивать из своего и чужого опыта густо орнаментированную «беллетристику», а рассказать об этом в точных и простых словах воспоминаний? Сомнительно, однако, чтобы это им удалось: хороший мемуарист должен обладать даром жизненности, если не жизненности воображения, то жизненности воспоминания. Неудержимое стремление новейших русских «беллетристов» к словесным узорам выдает как раз утрату ими той жизненности, которой справедливо гордилась великая русская литература.

3

Все здесь сказанное говорится, конечно, не из желания умалить всеми признанные достоинства русской литературы и вовсе не ради того, чтобы отрицать таланты России послереволюционной. В своем роде бесспорно талантлив, например, Леонов, настоящий писатель, только стоящий на ложном литературном пути. Здесь существенно установить, что в русской прозе последних лет при всех ее поверхностных, чисто словесных новшествах *незаметно никакого глубокого сдвига*. Поскольку она существует как искусство, она остается в общем тем же, чем всегда была. Из России доходят хорошие книги, но это, как, например, «Преображение» Сергеева-Ценского, книги коренной русской литературной традиции, приковывающие и заражающие своей жизненностью. Тем же свойством отличаются и некото-

рые вещи Романова, Григорьева и других «неизвестных» и непритязательных по языку писателей. Поучительно, что проза одного из действительных новаторов в стихе, изобретателя слов и ритмов – Пастернака («Детство Люверс») не орнаментальна. Молодой автор высказал этим свое большое чутье и большой такт. Проза его отчасти держится яркими вспышками все той же традиционной жизненности, отчасти же родственна тем вещам французской литературы, где есть и подлинная новизна.

Проза революционной России нисколько в общем не революционна, а или болезненно упадочна (словесный эстетизм), или упряма в своем консерватизме (жизненность). «Передовой» в смысле искусства или новаторской она не является ни в какой степени и ни в какой мере. Напротив, по сравнению с западной литературой русской литературе в данный момент присуща некоторая «отсталость», может быть и спасительная с точки зрения тех, кто верит в устойчивость литературного искусства. Но тому, кто искал бы серьезных симптомов «литературного антиискусства», здесь почти нечего делать. Вследствие того в дальнейших рассуждениях будет гораздо важнее обратиться не к русским, но к западноевропейским примерам. Да и едва ли «отсталость» наша окажется спасительной в самом деле до конца. Вернее, что она лишь временная и много зависящая от временной нашей изолированности. Если судьбой обречено на умирание или на полное перерождение искусство прозы западноевропейской, едва ли устоит в будущем перед натиском антиискусства и несильная сейчас русская проза. До сих пор судьба русской словесности была всегда очень тесно связана с судьбой словесности западноевропейской – гораздо теснее, чем это иногда кажется. Нет причин думать, что впредь почему-то будет иначе. Полезно напомнить об этом еще раз сейчас, когда совершенно непонятная «гордыня» обуяла как некоторых русских, находящихся в рассеянии (евразийство), так и многих русских, не покинувших России (советский национализм).

На всем протяжении XIX века русская литература была столь же большой *европейской* литературой, как и литература французская или английская. Первая гениальная прозаическая вещь, «Пиковая дама», столь же русская, сколь и европейская вещь. В переводе Мериме рассказ Пушкина блистает наряду с лучшим французским рассказом, с рассказом самого Мериме, Барбе д'Оревильи и Вилье де Лиль Адана. Это очень яркая звезда, однако звезда того же созвездия. «Европейскость» Гоголя теперь на расстоянии кажется нам не меньшей, независимо от того, что он первый вскопал целинный быт рос-

сийского хинтерланда. Что же касается Достоевского, то серьезная критика установила вполне явные чисто западные источники его литературной формы – главнейшие из них Бальзак и Диккенс. Существенно, что сам Достоевский, за исключением Пушкина и Гоголя, не любил русской литературы. Есть воспоминания о встрече с ним в конце 70-х или начале 80-х годов начинавшей тогда (и не бездарной) писательницы Микулич. На вопрос, что ей читать, Достоевский посоветовал как можно больше читать Бальзака, и только Бальзака. Отношение его к Тургеневу и Толстому известно.

Установился странный и невероятный взгляд, будто Достоевский был каким-то особенно «не-западным» писателем, а Тургенев каким-то особенно «западным». Между тем, если интересоваться только их искусством, то можно прийти к совершенно противоположному выводу. Рассказы Тургенева «западны», но романы его публицистичны на чисто русский лад 60—70-х годов. «Отцы и дети», «Накануне» и «Дым» никому на Западе не были интересны (а сейчас и вообще никому не интересны). В мировую литературу они не вошли, тогда как романы Достоевского сделались драгоценным достоянием всякого читающего европейского человека. Столь же полно воспринят Западом Толстой и, наконец, к немалому нашему удивлению, Чехов. Однако же удивляться нечему, так как, конечно, самое большое влияние на художественное развитие Чехова оказал Мопассан. Французским литературным навыкам Чехов со стороны искусства до конца понятен. Англичанам и американцам он даже еще больше пришелся по душе. Таковы странности нашей эпохи: в то время как в отпрянувшей к XVII веку России молодые люди бредят аэропланами и метрополитенами, в Америке на террасах небоскребов барышни проливают слезы над «Тремя сестрами» Чехова и восхищаются «Скучной историей»!

Что важнее всего, русская проза жила весь XIX век в литературных формах, *строго тождественных или параллельных* западным формам. Подобно французской и английской литературе, русская литература была литературой романа и рассказа. В этом отношении мы более счастливы, чем итальянцы и немцы. Проза вообще не оказалась в числе больших итальянских и немецких достижений. В первый век Европы лучшей прозой была испанская, в XVIII веке испанцев сменили французы, к ним присоединились англичане. На рубеже XIX столетия под влиянием Франции возникла немецкая и русская проза, но в то время как немецкая быстро захирела, русская расцвела. В Италии искусство прозы так и не нашло почвы.

Русская проза выказала даже еще меньше, чем английская, стремлений уклониться от основных европейских форм романа или рассказа. Англичане создали все же, может быть, и не очень значительный, но очень национальный род литературы – роман и рассказ приключений. Русская литература, вместе с французской, оставалась в лице лучших своих представителей самой классически-европейской, и это несмотря на то, что в 60—70-х годах ей пришлось пережить варварский натиск на нее публицистики. Не без жертв это обошлось, конечно, так как объявленная вне искусства проза утратила много энергии на отстаивание самого своего художественного существования. Это сбивало не раз с толку даже Достоевского, Тургенева заставляло искать «общественные типы», портило Лескова и подготовляло самоотрицание Толстого последнего периода. Счастлива Франция, не знавшая этой борьбы за свободу искусства! Но Англия знала ее, хотя и в совершенно ином виде. Здесь искусству пришлось бороться с лицемерием морализма. Английское общество погубило одного из величайших писателей всего XIX века – Стивенсона. То, что написано Стивенсоном, представляет лишь малую часть того, что он в другой стране мог бы написать. Но английское лицемерие наложило запрет на все острые и большие темы, для которых только и был создан этот глубокий человек и благороднейший мастер прозы.

4

На отдельных примерах русской, французской, отчасти английской литературы можно понять важнейшую сущность искусства прозы, одного из созданных Европой XVII—XIX века великих искусств. Словесные или ритмические качества, изобразительность и меткость языка или изящество и музыкальность течения речи сами по себе еще не делают и не оправдывают романа или даже рассказа. Пишущий прозой касается искусства прозы лишь в тот момент, когда он являет *и дар воображения и талант воплощения*. Он вымышляет действующих лиц и всевозможные между ними коллизии – это дело воображения. Но его вымысел становится доказанным лишь тогда, когда вымышленные им лица и события начинают существовать и для читателя. Их жизненность дает им необходимое воплощение. Субъективная идея облекается объективным бытием.

Странный, единственный в своем роде феномен – это бытие литературных героев! По силе, с которой мы ощущаем их жизненность, Пьер Безухов, князь Мышкин, Эмма Бовари для нас не менее дейст-

вительны, чем любые известные нам в действительной жизни люди. Однажды соприкоснувшись с ними, мы их не забудем, их яркими образами всегда населена наша память – более яркими, чем образы встреченных нами в жизни людей. Искусство прозы каждый раз строит свой особый мир – мир Бальзака или Диккенса, мир Толстого или Достоевского. Невозможно ни на одну минуту представить себе, что этого мира *нет*, так же как невозможно исключить себя из того мира, где мы пребываем. Явления *этого* мира и явления *тех* миров всегда с нами, и сами мы в какой-то мере разделяем наш собственный малый опыт с открытым нам в искусстве прозы огромным опытом.

Кому-то пришла в голову мысль составить биографический словарь для персонажей «Человеческой комедии» Бальзака. Судьбы героев Бальзака не связаны методически (сам он не составлял ни плана, ни инвентаря), но так же случайно и естественно переплетены, как это бывает с судьбами людей «одной полосы» в самой жизни. Жизненность бальзаковского мира оказывается оттого на уровне жизненности самой жизни. Словарь его героев волнует больше, чем действительный биографический словарь. И пусть нам доказывают, что Франция 20-х или 30-х годов исторически не та, что у Бальзака. Наверно, не та, и было бы напрасно, читая «Человеческую комедию», искать в ней историческую Францию 20-х или 30-х годов. Но в чем мы не заблуждаемся, это в том, что есть страна Бальзака, есть люди Бальзака и что все это *не менее есть* для нас, нежели историческая Франция и люди 20-х или 30-х годов.

Мы называем действующих лиц великой прозы «героями» даже и тогда, когда это только смешные или плачевные герои «Мертвых душ». Что это – случайность, или здесь есть отголосок одной старинной истины? Слово «герой» в эллинском мире значило нечто иное, чем только имя того, кто совершил героический подвиг. И это иное было в общем близко к нашему понятию «герой повести или романа». На островке или склоне горы, приютившем уединенное греческое селение, стояла стена с изображением змеи, символизировавшей вечно живущий дух погребенного здесь героя. Предание рассказывало о защите им селения от врагов, о борьбе его в болотах с драконом лихорадки или о мудрости его мыслей, сладости его стихов, о благе посаженных им семян, из которых выросли могучие дубы. Ясные черты предания иногда стирались, но имя героя и дух его жили среди людей. Мир был населен присутствием богов и тенями героев. Опыт жизни повелевал угадывать божественное в силах природы и героическое в дарованиях человека. Воплощая идеи того и другого в

подобие свое, эллин *создавал миф*. Есть нечто родственное этому «мифотворчеству» эллинов, этой мифопеической их способности опознавать богов и героев, той способности воплощать и наделять жизнью вымышленных «героев», которая лежала в основе искусства прозы, созданного европейским человеком XVII—XIX века.

Доля вымысла и доля жизненности могут быть различны в искусстве прозы: «Золотой жук» Эдгара По и «Казаки» Толстого весьма не похожи между собой, это два различных искусства, принадлежащие, однако, к одному и тому же искусству прозы. Проза очень жизненная, но лишенная воображения, перестает быть искусством, становится только мемуарной прозой, рассказом о самом себе, потому что только о самом себе можно рассказать, не прибегая к воображению. В очень умной книге Андре Моруа «Meipe ou la Delivrance» (тем, кто вдруг запрезирал «гнилую Европу», можно посоветовать написать такую же милую книгу) рассказано, как Гёте писал Вертера, невольно придя к классической мере между пережитым и воображенным. Гёте любил Лотте, и, не будь этого, не возник бы, конечно, Вертер. Но самоубийством окончил не он, а другой несчастливый, влюбленный в другую женщину в те дни, когда Гёте был по-своему несчастлив подле Лотте. И муж Вертеровой Лотте не похож на великодушного Кестнера, за которого вышла замуж гётевская Лотте. На него оказался похож, однако, Макс Брентано, муж той, у которой Гёте искал утешения, вернувшись во Франкфурт. Вертер возник в результате трех различных сентиментальных опытов. Если бы Гёте описал их так, как их произвела жизнь, он написал бы только лишь свои мемуары. Но воображение его сместило чувства и положения, автор угадывал и пересоздавал своих действующих лиц. Они стали *героями*, и страницы, написанные о них, поднялись до произведения искусства. В страну освобождения увело Гёте воображение тропинками, следы которых мы явно видим в жизни. Но не всегда это бывает так явно. Источники героев и событий Достоевского в большинстве случаев останутся для нас навсегда темны. Если мы знаем до некоторой степени, что натолкнуло его на «Преступление и наказание» или «Бесов», то глубоко загадочен по своему происхождению «Идиот», и в чем, кроме болезни, в этой книге личный опыт самого Достоевского? Развитие художественного произведения из первоначального зерна, первый росток его концепции, наконец, самая первая мысль часто необъяснимы и недоступны «формальному методу». Так же необъясним до конца одним формальным методом процесс возникновения и сложения картины в искусстве живописи.

От этой важнейшей сущности искусства прозы, от этой большой линии романа Европа XIX века видела бесконечное множество отступлений – меньше, кажется, правил, чем исключений. В то время как русская литература, боясь вымысла и чуждаясь мысли (Леонид Андреев был редким в России умствующим, и притом очень неудачно, писателем), все более привыкала после Толстого надеяться, что жизненность «вывезет», на Западе процветали мысль, вымысел, культура языка, но жизненность мелела так же, как мелела она и в России. Анатоль Франс или Анри де Ренье были во Франции представителями этой изящнейшей по языку, тонкой по мысли и пленительной по воображению и при всем том несколько безжизненной, как бы теневой прозы. Здесь искусство прозы будто совершило полный круг и возвратилось к тому, с чего начинало оно сто и более лет тому назад. В словесности XVIII века много ума, фантазии, прекрасной речи, но ей недостает могучей жизненной силы. Стендаль, Гёте, Пушкин – серебряный век европейской прозы, тогда как Флобер, Толстой и Достоевский – ее золотой век. Писатели конца XIX века, быть может, и не жалели об этом в своем позлащенном отблесками великой эпохи скептицизме. Еще меньше, чем сожалений об отошедшей литературе, в них было предчувствий какой-то иной и новой литературы. Уже было сказано, что почти ничего из этих предчувствий не нашлось бы в нашей литературе военных и революционных лет. Но они *несомненны* в литературе двух последних десятилетий на Западе. Обратившись к ним, станем мы, быть может, лицом к лицу с тем, что в развитии своем признано заменить для «постъевропейца» словесное искусство былой Европы.

5

Франция первой четверти XX века продолжает быть художественной лабораторией Европы, решающим образом влияя на судьбу почти всех созданных Европой XVII—XIX века искусств (Россия того же периода приобрела мировое значение лишь в музыке и театре). Во французской прозе нашей эпохи найдем мы не только одни тщетные новшества, но и глубокую, настоящую новизну, для одних желанную, для других враждебную, однако неоспоримую. Самым крупным и самым выраженным из новых литературных явлений был недавно умерший Марсель Пруст.

Запомним, однако, что Пруст был решительно во всех отношениях писателем и человеком переходного времени, еще гораздо более неопределенно переходного, чем нынешние дни. По возрасту он на

десять лет старше нашего поколения Блок – Белый – Зайцев и, следовательно, лет на пятнадцать в среднем старше французского поколения «La Nouvelle Revue Française».

Свою вещь он начал писать в годы, предшествующие войне, в годы наибольшей славы Анатоля Франса. Никакого своего особого *сознательного* отношения к искусству прозы, кроме того, которое установилось во французской литературе к концу XIX века, у него не могло быть. Марсель Пруст казался самому себе, а сейчас и еще продолжает казаться некоторым, писателем, в высшей степени занятым воплощением и жизненностью своих персонажей, тем более занятым, что воображение в его прозе играло как будто лишь очень малую роль. На взгляд многих, он был не столько романистом, сколько жизнеописателем, почти что автором хроники недавних и действительных жизненных происшествий, изобразителем действительных лиц с переиначенными именами.

На самом деле это не так, в Прусте мемуарист переплетается с романистом особого рода. Книга его в этом смысле двоится, и здесь главная причина ее хаотического, на первый взгляд, построения. И «немемуарист» в общем решительно преобладает. Сомнительно, чтобы у Пруста был хоть один персонаж, взятый целиком из действительности. Даже бабушка и Франсуаза отчасти вымышлены. Барон Шарлюс, писатель Бергот, художник Эльстир, быть может, очень похожи на каких-то действительных лиц, и все же это, конечно, свободные и произвольные вариации этих лиц. Еще менее мемуарны Сван, Германт и все прочие светские люди, явно комбинированные из элементов разнообразно знакомого Прусту светского человека. Почти целиком вымышлена Альбертина.

Многие отдельные места и сцены с бабушкой и Франсуазой воспроизведены в точности памятью писателя. Этих мест так много, что в общем бабушка и Франсуаза «воплощены» до конца и так же живы, благодаря великой жизненной силе этих мест Пруста, как живы герои лучших романов XIX века. Но так же ли живы остальные персонажи и к этому ли было направлено искусство Пруста на протяжении бесчисленных страниц его книги?

Здесь легко впасть в ошибку и счесть необычайно подробное описание мельчайших черт, неслыханно тщательное изображение маленьких событий за прием, ведущий к небывало полному и яркому жизненному воплощению. Но почти все персонажи Пруста (и как раз те, на которых он без конца останавливается) не «воплощены» и не реализованы. Они освещены автором с какой-то почти безумной яркостью, но освещены, как луна, всегда лишь с одной стороны. От

страниц Пруста (от самого Пруста) они не могут оторваться и как-то самостоятельно зажить в нашем воображении. Тот глубоко ошибся бы, кто попробовал бы составить такой же биографический словарь героев Пруста, какой составлен для героев Бальзака. Он натолкнулся бы всюду на пустоты, на нематериальное нечто и неведомое во времени и в пространстве, на то «ниоткуда» и «никуда», откуда внезапно выходят и куда внезапно уходят действующие лица. Но еще более ошиблись бы те, кто усмотрел бы в этом недостаток Пруста или его неудачу. В прозе его, несмотря на кажущуюся близость ее к традиционной прозе XIX века, нет с этой прозой ничего общего в важнейшей сущности. Населить наше воображение *героями*, как делали это былые романисты, он не мог и не хотел. Увы, ни одной минуты не заблуждаемся мы и знаем, что не было и нет Свана, герцогини Германт, Альбертины. Таких *образов* нет, но такие *идеи* есть. Идеи эти неотделимы от самого Пруста, и книга его – раскрытие того процесса, каким они к Прусту из мира действительности пришли. Былые романисты желали объективировать субъективность, Пруст поступает как раз обратно этому.

В конце концов, несмотря на многие тысячи страниц, где действует, чувствует и думает главный «герой», прустовский «я», *не живет и он*. Даже и он не воплощен и не явлен нам жизненно. Мы его отлично знаем, но не видим, не ощущаем его, не облекаем его человеческим подобием. В изумительной книге Пруста так много сказано о страстях, ошибках, радостях, печалях, слабостях, немощах, привычках и причудах человека, что это, вероятно, самый проницательный трактат о человеке, но это уже более не миф о человеке.

Книга Пруста свидетельствует о каком-то новом сознании именно потому, что едва ли осознавал он сам особенность своей прозы. Ему, быть может, казалось, что он работает все в том же искусстве, в котором работали Стендаль, Бальзак и Флобер. Его писания называют аналитическими, но аналитиком называют и Толстого, потому что Толстой убеждает, что за каждого из своих героев может объяснить причину всех его поступков. Анализ Пруста иного порядка. Чувства и мысли его персонажей освещены у него всегда тем отражением, которое производят они в его «я». Все психологические нити здесь сводятся к центральному бесконечно чувствительному приемнику. Анализ здесь становится анализом «бесконечно малых» слагаемых собственных впечатлений, ассоциаций, мыслей и чувствований. В несколько карикатурном виде встречаем мы нечто подобное у скучного и напрасно прославленного ирландца Джеймса Джойса.

Сказать, что единственной темой Пруста является он сам, — недостаточно. Когда же была другая тема у какого-либо значительного писателя? Ведь и Флобер в «Мадам Бовари», тщательно скрывшийся за героями и пейзажами романа, писал, разумеется, все-таки тоже о самом себе. Различие лишь в приеме и в методе, да еще в том, что именно заключается в писательском «самом себе». В прозе Пруста вступаем мы в грандиозную, необычайно сложную и необычайно тонко расчерченную конструкцию отвлеченностей о человеке. Здесь найдены бесчисленные законы психического механизма. Здесь приведены в лабораторные условия опыта те элементы жизненных черт и положений, те элементы характеров и темпераментов, которые вместо того, чтобы называться А, В и С, именуются Шарлю, Германт, Альбертина. Честность и тщательность опыта невероятно велика, но цель его неизвестна. Феномен жизни у Пруста не имеет ни начала ни конца, и сама смерть, изображенная им не один раз с потрясающим искусством, не останавливает странного, как бы действующего впустую человеческого механизма. Не удивительно ли! Сказавший так много о человеческой жизни Пруст раздробил, распылил и рассеял «образ и подобие» человека. В религиозном смысле и в смысле мифологическом, а следовательно, и в смысле художественном, потому что мифотворчество и есть *основной тип* нашего европейского искусства, его книга – это книга великого неверия.

6

Подход Марселя Пруста к явлениям душевной жизни можно назвать в общем *психической механикой*. Подчеркивается этим некоторое сходство его подходов с подходом научным. Полного же сходства с наукой, конечно, нет, потому что может ли быть научная мысль бессознательна. Сознательного и намеренного полунаучного метода у Пруста не было. Писания его по намерению и по сознанию были все еще художественной прозой, следовательно, искусством. Если же получилось нечто иное, если проза Пруста вышла во многом из тех пределов, которые нашло само для себя искусство прозы XIX века, то произошло это потому, что сам автор во многом уже перестал быть человеком той полосы, которая создала искусство прозы.

Прозаик, и ныне продолжающий работать в этом искусстве, может бесконечно восхищаться Прустом. Но понимает ли он его верно, если чувствует его до конца своим? Не совершается ли здесь невольный подмен одних интерпретаций другими, своими собственными? Так, заблудившийся в первом веке Европы преевропейский человек

по-своему читал Дон-Кихота, видя в нем, пожалуй, лишь рыцарский роман традиционной преевропейской литературы и не замечая в нем черт первого великого произведения уже нашей, уже европейской прозы.

У Пруста не было прямых последователей, но впечатление, которое он произвел на современную литературу, огромно. Оно могло быть действенно, разумеется, только в тех случаях, когда интерпретация Пруста соответствовала его психомеханическому уклону. Из ряда новейших писателей дальше всего в этом смысле мог бы пойти Радиге, если судить по его «Балу Оржель». Но Радиге умер очень молодым, почти юношей. На нем влияния Пруста, конечно, вполне явны, и это глубокие, серьезные влияния, отнюдь не заимствования только манеры – язык Радиге совершенно не похож на язык Пруста. Другой вариант явных влияний Пруста найдем мы в блистающем на наших глазах Жироду.

С точки зрения затронутой здесь темы могут быть, однако, интереснее писатели, ничем как будто не связанные с Прустом, но выражающие как-то совсем по-иному и по-своему ту же готовность новой прозы выйти из поставленных XIX веком пределов искусства. Таким очень самостоятельным и крупным писателем является Жюль Ромен. Естествоиспытатель по образованию, Жюль Ромен занял в литературе несколько странное место, позицию до сих пор небывалую – между художником и ученым. Жюль Ромен по сравнению с Прустом и даже с журналистически впечатлительным Жироду – автор гораздо более сознательный в своем методе. Пруст едва ли замечал сам, насколько удалялся он от традиции европейского романа. Он мог считать искренно себя преемником Бальзака и Флобера, сам поддаваясь той же иллюзии, которой поддались многие его читатели. Жюль Ромен ощущает себя сам уже в совершенно ином литературном плане.

По складу своему этот писатель – очень тонко мыслящий экспериментатор и очень зорко видящий наблюдатель. То и другое свойство отлично могли бы служить целям науки. Но научность Жюля Ромена только этим и ограничивается. В свою прозу переносит он не научные методы, но научные *навыки* мысли и чувства, которые сделались его неотъемлемым я. Орудие его – язык художественной, а не научной прозы, материал его – все та же жизнь, которая была материалом стольких произведений словесного искусства. Однако то, что направляет его орудие, и то, что формирует избранный им материал – его воля, его ум, его глаз, его воображение, — не художественны с точки зрения «основных законов» художественной прозы

XIX века. Основные законы здесь явно нарушены: в обеих совершеннейших книгах Жюля Ромена, «Люсьенна» и «Некая Смерть», нет ни малейшего стремления к мифопее, к легенде о герое, к творению воплощенного образа. И это при очень интенсивном чувстве жизни, при огромной зоркости наблюдений над душевными движениями человека. Не случайно во второй из этих книг вместо героя подставлен «некто», человек, не имеющий образа и лица. Главная тема там – жизнь воспоминания о человеке, идее человека, постепенно «испаряющейся» после его смерти в тех, которые его знали живым. «Одиссея» этой идеи в мире живых показана тем отчетливее, чем более теневая, менее воплощенная, менее образная взята сама эта идея «некоего человека». Само задание Жюля Ромена уводило его в противоположную от этой былой жизненности сторону. И в том, какими средствами разрешено это задание, выказал он себя *новым* и замечательным мастером.

«Люсьенна» производит впечатление еще большего совершенства. Весь психический аппарат этой девушки раскрыт с неподражаемой полнотой и отчетливостью, — с отчетливостью тем более удивительной, что сопутствует она сложнейшему механизму. Мысли и чувства, впечатления и ощущения прослежены в капиллярных, паутинных сплетениях. Бесчисленные ассоциации разгаданы интуицией совсем необычной. В противоположность былому психологическому роману, Жюль Ромен не ищет решительно никаких психологических богатств. Душевные движения «Люсьенны» совсем не исключительны, совсем даже обыкновенны. Они интересуют автора не тем, *какие* это душевные движения, но тем, что это *какие-то* душевные движения. Его увлекает чисто аппаратная, двигательная сторона душевного механизма. Соотношение самой простой мысли и самого обыкновенного поступка не менее для него интересно, чем соответствие исключительной мысли с необычайным поступком. Жизнь воспроизведена здесь совсем вне качественной оценки, направленности всех ее энергий даны без знака плюс или минус.

Люсьенну мы знаем великолепно во всех моментах ее душевных движений, но нам не за что ее любить или жалеть так, как мы любим и жалеем героинь Толстого или Бальзака. Показанная в не оставляющем никаких теней свете, раскрытая до конца, она не удерживается в нашей памяти, она *проходит* и не остается в нашем пантеоне. И это совсем не потому, что она незначительный или чуждый нам человек. В том-то и дело, что она *вовсе не человек*, а только психическая фигура, психическая схема или чертеж. Она действует со всем совершенством прекрасно изученного и реконструированного аппа-

рата, но она не живет. Один из первых Жюль Ромен показал нам тем самым возможность какого-то иного подхода к человеку, какого-то нового решения в литературе той главной тайны, которая привлекала пытливость всех искусств, — тайны жизни.

Здесь перевернуты самые базы античной европейской культуры. Эллинизм питал свое творчество антропоморфическим гением. Европа гуманизировала в своих искусствах мир. В то же время Европа взрастила научную мысль, никогда и никак не уживающуюся ни с гуманизмом, ни с построенным на гуманизме искусством. Так каждая эпоха заключает в себе самой и свое отрицание, и органический процесс роста, это ведь и процесс вместе с тем развития и накопления ядов, которые причиняют смерть и, следовательно, являются причиной перерождения. Европа перерождается на наших глазах. Искусства ее уступают место повсеместно возникающим силам иного порядка. От очеловечения мира и вочеловечения Бога она отошла далеко. Пусть приведенный пример книг Жюля Ромена – маленький пример, но это все же несомненный пример того, как в самую цитадель гуманизма, в искусство прозы проникло рожденное научной мыслью умение (антиискусство?) *расчеловечивать* человека.

1926

ВИЗАНТИЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ

1

История византийской живописи в настоящее время едва ли может быть написана. Представления наши об этом искусстве и об его тысячелетней жизни естественно основываются на тех сведениях о нем, которыми мы располагаем. Но эти сведения весьма неполны и совершенно случайны. Они настолько неполны и настолько случайны, что мы даже не знаем, в какой именно степени они неполны и в какой точно мере они случайны. Единственно достоверные свидетельства об искусстве дают его памятники. Известные же нам до сей поры памятники византийской живописи ни в смысле их распределения по эпохам, ни в смысле их территориальной группировки, ни в смысле, наконец, иерархии их художественных качеств не отвечают какому-либо порядку. Все это остатки разрушенного тысячелетнего мира, разрозненные его следы, пощаженные временем и исторической судьбой со всей той прихотливостью отбора и соседствования, которой отмечают свой путь разрушительные силы времени и жизни.

Немудрено, что история византийской живописи была до сих пор всегда скорее *теорией* византийской живописи, менявшейся смотря по тем умозаключениям, для коих давало повод наличие известных ее памятников. Наличие же это само менялось в зависимости от новых открытий, следовавших за распространением внимания историков на новые в науке территории, на новые провинции византийского искусства. За последние тридцать лет обширность таких территорий увеличилась во много раз и во много раз возросло количество известных памятников. В непосредственной связи с этим теория византийского искусства вступила в период весьма оживленных и в общем плодотворных дискуссий. Она сделалась опытным полем для многих очень блестящих, если иногда и эфемерных, построений. И нет никаких оснований утверждать, что этот период закончен. Наличность памятников византийского искусства возрастает с каждым

годом, знания наши с каждым годом расширяются и углубляются. Пока это будет так, теория византийского искусства останется жива и сохранит то как бы даже несколько бурное стремление к истине, которое делает ее вот уже тридцать лет столь привлекательной для исследователей.

Насколько отлично положение современного историка византийской живописи от историка былых времен, видно хотя бы из того, что Н.П. Кондаков в 70-х годах прошлого столетия предпринял свой замечательный труд «История византийского искусства по миниатюрам рукописей». Теперь такого рода исследование было бы понятно как вспомогательная работа, лишь косвенно полезная для освещения известных памятников монументальной и станковой живописи. Во времена Н.П. Кондакова число доступных его вниманию памятников этого рода было так ограниченно, что ему по необходимости пришлось *угадывать* тысячелетнюю жизнь византийской живописи лишь по отражению ее в другом искусстве, жившем, может быть, иногда и параллельной, но все же своею собственной жизнью, — в искусстве миниатюры. Следовать за Н.П. Кондаковым в этом отношении теперь было бы почти так же странно, как изучать историю живописи итальянского треченто и кватроченто исключительно по данным итальянской миниатюры этой эпохи.

Очень заметный шаг в смысле расширения кругозора исследователей византийского искусства был сделан на рубеже двух столетий, благодаря новой постановке вопроса о его происхождении. Труд Д.В. Айналова об эллинистических основах византийского искусства и нашумевшая в свое время книга Strzygowski «Orient oder Rom» открыли для византийского вопроса те широкие перспективы, вне которых и не могло, конечно, быть предпринято правильное его рассмотрение. В сферу наблюдения одна за другой вошли многие области, где Восточное Христианство непосредственно сменило эллинистический восток – Северная Африка, Палестина, Сирия, Малая Азия, Месопотамия и Армения. Strzygowski, совершивший ряд научных экспедиций, в особенности выказал редкую предприимчивость в смысле открытия и разработки все новых и новых «полей» историко-художественного исследования.

С другой стороны, в первой четверти нынешнего столетия было сделано очень многое для выяснения заключительной эпохи византийского искусства, оставшейся совершенно неведомой византинистам того времени, когда Н.П. Кондаков предпринял опыт своей «Истории». Эпоха эта отмечена в истории Византии ее культурной миссией среди славянских и других соседних народов, приобщен-

ных ею к Восточному Христианству. Нет ничего удивительного, что многочисленные и весьма важные памятники Византии Комненов и Византии Палеологов были открыты в Македонии, в Болгарии, в Сербии, в России и в Грузии. Если присоединить сюда значительно углубленное и расширенное за последние двадцать пять лет изучение средневековой Италии, неизменно связанной с Византией, а также и оценку разнообразных и разновременных влияний Византии на западное искусство вообще, то нам станет ясно все обилие накопившегося нового историко-художественного материала. Наличность ныне известных памятников византийского искусства, в частности византийской живописи, настолько значительна, что это обстоятельство впервые обеспечило появление таких трудов, подводящих итоги всем предшествующим частным работам, как книги Diehl, Millet, Dalton и Wulff.

И все же, как уже было сказано выше, история византийского искусства, и в особенности история византийской живописи, *не написана* в дошедших до нас памятниках. Самый спокойный и осторожный исследователь не может здесь ограничиться лишь простым комментарием к неопровержимой логике самих исторических свидетельств. Этой логики не существует, и он должен создавать ее сам для того, чтобы случайные, разрозненные и противоречивые иногда материалы могли стать основой его синтетического суждения. Стремясь оставаться возможно ближе к истине, он строит историческую систему, охватывающую все известные в данный момент памятники. Но он должен быть всегда готов к тому, что новые открытия не уложатся в построенную систему. Он должен быть всегда готов к перестроению исторического порядка, созданного его умозаключениями на основе известных ему памятников. Эти перестроения совершаются и будут еще совершаться на наших глазах. В таких условиях *история* византийской живописи едва ли достижима для нас, и каждый новый труд в этой области покамест не идет далее новой *теории*...

При всех наших значительно расширившихся и углубившихся за последнюю четверть века познаниях в области *экспансии* византийского искусства на Западе и на Востоке, на Севере и на Юге мы знаем все же лишь совершенно ничтожную долю искусств, украшавших некогда самую столицу Византии, главное средоточие всей ее изумительной многовековой культуры – Константинополь, столь выразительно названный древними славянами Царьградом. Это в особенной степени приложимо к искусству живописи. Как очень верно заметил в одной из своих статей Б. Бернсон, суждения наши о византийской живописи подобны тем суждениям, которые бы мог произ-

нести о европейской живописи XIX века человек, никогда не видевший Парижа и не знавший ни Делакруа, ни Курбе, ни Мане, ни импрессионистов, ни Сезанна, оказавшись вынужденным составить о них представление лишь на основании их немецких, итальянских или русских последователей, подражателей и просто современников. Не зная *константинопольской* живописи VI—XIII века, мы не должны надеяться вполне заменить это знание знакомством с произведениями византийских мастеров в Италии или в России.

Между тем нам известен, да и то лишь в далеко не полном виде, перечень тех утраченных для нас живописных или мозаичных константинопольских циклов, которые, несомненно, имели определяющее значение для всей истории византийского искусства. Мы можем пока лишь отметить некоторые важнейшие пробелы в наших знаниях, начиная с того, что недоступны нам даже мозаики стен Святой Софии, о которых мы должны судить по зарисовкам и описаниям, сделанным почти сто лет тому назад случайными людьми при случае ремонтных работ отторгнутого от христианства Великого Храма. Описательный труд Hesenberg'a не заменит, конечно, того, что дало бы нам знакомство с подлинными мозаиками VI века в другой знаменитейшей константинопольской церкви – Святых Апостолов. И все наши суждения о блестящем «расцвете» искусств при императорах македонской династии остаются в значительной степени лишь литературными домыслами, раз мы не знаем великого храма Неа, построенного Василием I (881) и бывшего центральным памятником разнообразных искусств этого периода. «L'or, l'argent, les mosaïques, les marbres admirables, emplissaient les voutes et les parois de la nef... Le sol de l'eglise etait pavé des magnifiques mosaïques de marbre, representant des animaux etranges, des plantes, mille sujets divers, à l'imitation des plus beaux tapis orientaux. Cinq coupoles profondes, etincelant des feux des mosaïques à fond d'or, dominaient cet ensemble d'une richesse incroyable...» (G. Schlumberger. Nicéphore Phocas)*. Но что сказать об излюбленной церкви Романа III (1028—1034), Периблептос, украшение которой сделалось главным делом его царствования, о храме Михаила IV (1034—1042), Святых Бессребреников, где Пселлос видел, как «все здание сверкало золотыми мозаиками и святое сие место было

---

* «Золото, серебро, восхитительные мраморы заполняли своды и стены нефа... Пол церкви был вымощен великолепными мраморными мозаиками, изображавшими диковинных зверей, растения, тысячу различных сюжетов наподобие самых прекрасных восточных ковров. Пять глубоких куполов, искрившихся огнями мозаик на золотом фоне, возносились над этим ансамблем невероятной красоты...» (Г. Шлюмберже. Никифор Фока). – *Пер. с франц. Ю.Н. Стефанова.*

украшено искусством живописцев, изобразивших, где только возможно, образы, казавшиеся живыми», что сказать о храме-усыпальнице Комненов Пантократор, о десятках, о сотнях других константинопольских церквей, монастырей, разрушенных, стертых с лица земли или недоступных нам, скрывающих, быть может, и сейчас от равнодушия мира следы великого прошлого под жалкой штукатуркой турецкой мечети. Трагична судьба этих остатков одной из самых прочных, неподвижных, традиционных и консервативных культур человечества, оказывающейся до сих пор в плену у народа, которому абсолютно чужды все ее недвижимые ценности – чужда даже самая идея связи с нашим прошлым, идея нашей преемственности.

О том, чем могли бы быть для нас памятники константинопольских церквей, если бы они были известны нам хотя бы в сотой доле былой их полноты, свидетельствует то огромное значение, которое приобретает всякий раз в истории Византии новая находка, приближающая нас к познанию *столичного* уровня византийских искусств. Мозаичные фрагменты салоникских церквей поражают исследователей неведомым в других примерах мастерством выполнения; мозаики провинциального, в конце концов, монастыря Дафни в близкой к Константинополю Аттике выдвигаются на самый первый план византийских памятников благодаря их относительной близости к столице, хотя, может быть, и не таково было их прежнее место в иерархии столичных константинопольских искусств XI—XII века. Уцелевшие каким-то чудом мозаики в одной константинопольской церкви Нога (Кахрие-Джами) едва становятся доступными исследователям, как перевертывают мгновенно все прежние представления о византийской живописи последнего периода.

И это еще далеко не все. Церкви Македонии, Италии, России могут дать нам некоторое представление о церквах Константинополя. Но нет ничего, что могло бы руководить нами в оценке тех несметных произведений искусства, которые украшали дворцы византийских императоров и византийских вельмож. Представим себе наше знание итальянского искусства XIV и XV века ограниченным лишь тем, что находится в церквах. Предположим, что до нас не дошло ничего из росписей стен palazzo и castelle, ничего из того, что заключали эти стены. Соотношение «светской» и «церковной» живописи было, конечно, несколько иным в Византии: на Востоке, быть может, «церковное» искусство поглощало относительно большую долю художественной энергии. И, однако, «светская» византийская живопись существовала – краткие указания историков свидетельствуют о многочисленных, о грандиозных стенных ее циклах. Дворец Юсти-

ниана был украшен мозаиками, изображавшими триумф императора над готами и вандалами. Картины битв, портреты императорской фамилии были изображены в мозаиках Кайнургион, роскошного дворца Василия Македонянина. Светская живопись стала, по-видимому, особенно распространенной в эпоху Комненов. Влахернский дворец Мануила Комнена был расписан фресками и украшен мозаиками, изображавшими сюжеты истории и современности. На стенах резиденции Андроника Комнена была написана вся его биография – вся история его охотничьей, скитальческой, полной всяческих приключений жизни. Византийская знать подражала примеру императора в своих константинопольских дворцах, в своих виллах на берегах Пропонтиды. Diehl приводит очень характерный отрывок из хрониста, рассказывающего о племяннике императора Мануила, который, желая украсить росписями свой дом, «n'y representa ni les episodes de la mythologie grecque, ni les exploits de l'empereur comme c'est l'habitude de gens haut placés, ni ce que lui-même avait accompli à la guèrre ou à la chasse»...* Этот отрывок дает весьма ценный намек на установившийся и общепринятый светский характер росписей византийского дворца XII века. Тем более огромным, непоправимым, быть может, пробелом является полное отсутствие византийских светских росписей в историческом материале, которым мы сейчас располагаем и на основании которого пытаемся строить историю византийского искусства. Исчезновение с лица земли константинопольских дворцов мы должны считать не только значительнейшей количественной утратой. Вместе с ними исчезла целая *отрасль* византийской живописи, жившая своей особенной, большой и полной жизнью. Она нам неведома. Неведомы, следовательно, и ее взаимоотношения с единственно доступной пока нашему изучению живописью «церковной», неведомы те влияния ее на эту живопись, относительно которых мы можем сейчас лишь догадываться, что в некоторые эпохи они были решающими.

Следует надеяться, что коренные изменения в культурной обстановке государства, до сих пор владеющего берегами Босфора, облегчат работу историков византийского искусства в той области, которая остается и останется, конечно, важнейшей. В недавние годы среди лиц, занимающихся византийской художественной историей, равновесие исследовательского внимания было явно нарушено в

---

* «...Не изображал ни эпизодов из греческой мифологии, ни подвигов императора, как это обычно делают люди высокого положения, ни того, что совершил он сам на войне или на охоте...» – *Пер. с франц. Ю.Н. Стефанова.*

смысле преобладания интереса к первоначальному периоду, к периоду происхождения, который уводил историков слишком далеко на Восток от столицы Империи – в Сирию, в Месопотамию, в Армению. В еще более недавние годы, благодаря трудам главным образом французских историков, равновесие это было несколько восстановлено новой оценкой последнего периода Византии. Внимание исследователей, привлеченное XIV веком, раскрыло значение росписей Мистры, Афона, сербских и русских церквей этого периода. Последовали затем интереснейшие открытия фресок и икон XII века в России, и мы присутствуем теперь при том, как углубление интереса к византийскому XIV веку воскрешает и византийский XIII и XII век, как Византия Палеологов находит себе объяснение в Византии Комненов. И одновременно с этим круг исторических поисков суживается вокруг Константинополя. Болгария и Македония выдвигаются на первый план нашего внимания, что и вполне естественно, благодаря их близости к столице. Работы болгарского ученого А. Грабара над церквами Бояны и Тырнова (XIII в.) и работы русского ученого Н. Окунева в монастыре Нерез (1164) и в ряде других церквей на территории нынешнего югославянского королевства являются большим вкладом в историю Византии.

Когда будут опубликованы новейшие труды болгарских, русских и сербских ученых, работающих сейчас в странах Балканского полуострова, наше понимание эпохи последних Комненов и первых Палеологов будет, несомненно, весьма отличаться от того, которое было доступно историкам, знавшим из всей этой блестящей полосы лишь мозаики Хора (Кахрие-Джами). Но, к сожалению, весьма мало вероятия, что на территории молодых славянских государств, деятельно взявшихся лишь после войны за историческую работу, раскроются попутно и памятники живописи более древнего периода – той четверти тысячелетия (900—1150), которая знаменовала как раз эпоху наибольшего политического могущества Империи. Связанная более всего с расцветом столицы Империи, эта эпоха могла бы быть освещена лишь новыми художественными открытиями в стенах самого Константинополя и в его ближайших окрестностях на европейском и на азиатском берегу. Нет никаких сомнений в том, что открытия эти – только вопрос времени. Предвидя их возможность, мы не можем не предвидеть, однако, что даже и в лучшем случае явятся они все же разрозненными, соединенными во внимании исследователя лишь капризом времени и произволом исторической судьбы. При всех тех превратностях этой судьбы, которые испытали берега Босфора, нельзя рассчитывать, что усердие и счастье ученого воскресит там

сколько-нибудь полную картину тысячелетней жизни византийского искусства. Христианский Восток знакомит нас только с древнейшими периодами этого искусства, славянские страны раскрывают, напротив, лишь позднейшие эпохи; область Константинополя остается все еще недоступной для серьезного изучения. При таких условиях особенную и очень важную роль приобретает изучение византийских памятников и византийских влияний на территории Италии.

Италия до сих пор является *единственной* страной, где произведениями византийских мастеров или совершенно явными влияниями византийского искусства представлены *все* эпохи Византии. Только в Италии найдем мы почти непрерывный ряд памятников живописи, идущий от времени ее происхождения до последнего в ее развитии периода – от IV века до XIV. Только здесь можно видеть общую картину ее тысячелетней жизни – пусть далеко не полную картину и не во всех частях одинаково поучительную, и все же цельную, какой мы не увидим ни в какой другой стране.

Представлялся бы совершенно праздным спор о том, какая доля византийских мозаик и росписей в Италии исполнена византийскими мастерами и какая – итальянцами, работавшими в системе византийского искусства или же всецело находившимися под его влиянием. Когда подобный вопрос ставился относительно мозаик и фресок XI, XII и даже XIV века в России, там его можно было предположительно решить в смысле преобладания приезжих мастеров над русскими на основании культурной молодости средневековой России. В Италии это основание отпадает, и общая эллинистическая подпочва здесь говорит скорее в пользу прочности местных художественных традиций стиля и качества. Не только все те мозаики и фрески, которые мы определяем как «bizanti-neggianti», но даже и многие чисто византийские памятники Равенны, Рима, Венеции были, по всей вероятности, исполнены итальянскими по происхождению мастерами. И это все же нисколько не меняет сущности дела, раз итальянские мастера в таких случаях работали, ни в чем существенном не выходя за пределы системы византийского искусства. Фрески их или мозаики остались *византийской* живописью.

В Италии византийскому искусству пришлось преодолевать в период его происхождения традиции местного римско-эллинистического искусства. В эпоху глубокого средневековья здесь интерпретировали византинизм не без притока свежих «варварских» сил, которые давал Запад и которых уже не мог давать покоренный исламом Восток. Позднее, в XI и XII веке, Италия единственным в своем роде образом сочетала деятельность византийских мастеров с делом со-

здателей романского искусства. Во второй половине XIII века новый прилив византийских влияний оказался плодотворнейшим для рождения итальянского искусства, которое выказало свой гений именно в том, что, родившись в момент встречи Византии и готики, не стало ни византийской ветвью, ни готической, но дало сразу особую, национальную жизнь могучему стволу итальянского Возрождения. Во всех таких случаях на почве Италии византийское искусство сталкивалось, переплеталось, боролось с формой и духом других художественных систем. Подобное явление не могло, разумеется, иметь места ни в славянских странах, лишенных древней культурной традиции, ни в странах Востока, не знавших притока свежих сил западной «варварской» жизни. В России и в Сербии, в Грузии и в Армении, в Сирии и Каппадокии византийское искусство, пришедшее туда в различные периоды, сразу овладело положением и господствовало там исключительно. И даже в тех случаях, когда, как это, по-видимому, было с архитектурой Армении, оно встречало местные национальные формы, оно вводило их в свою систему, лишая их местного национального значения, и уже в «имперском» порядке, проведя их через Константинополь, распространяло их повсюду и возвращало зачастую как «имперский» дар тем самым провинциям, от которых оно их заимствовало.

Только в Италии мы видим византийское искусство в остром сопоставлении и противопоставлении с другими искусствами, и если это иногда нарушает стройность отдельных впечатлений и приводит к таким запутанным комплексам, как мозаики Сан Марко, о которых нет двух одинаковых мнений в бесчисленных отзывах историков, зато и не чувствуются нигде с такой ясностью, как в Италии, характерные черты византийского искусства *по противоположности* с чертами соседствующих с ним искусств. Только в Италии, не выходя за пределы Равенны, можно видеть прекрасными примерами представленную смену римско-эллинистической живописи живописью византийской. Только в Италии романская живопись бенедиктинцев соседствует с византийской на стенах Сант Анджело ин Формис. Только в Италии можно наблюдать первых живописцев Возрождения – Каваллини, Дуччо, Джотто, совсем рядом с таинственной неоэллинистической вспышкой, озарившей закат Византии.

2

И несмотря на это, становящееся все более и более явным для нас с каждым годом, приносящим новые открытия, преимущественное

значение самой Византии в истории византийского творчества, несмотря на эту великую жизненность константинопольского искусства, даже и на закате Империи переносившегося мореплавателями Пизы, Генуи, Венеции на почву Италии и здесь оказавшегося в состоянии произвести на рождавшееся национальное искусство впечатление не менее сильное, чем французская готика эпохи ее расцвета, — несмотря на все это, можно встретить и по сей день намерения отрицать единство, именуемое «византийским искусством», — отрицать даже право для художественных произведений средневекового христианского Востока именоваться «византийскими». Как это ни странно, но историкам византийского искусства приходится доказывать сперва, что *византийское* искусство вообще существовало...

Здесь сказывается, с одной стороны, то затруднительное положение, в которое поставило историков византийское искусство своим небывалым экспансионизмом. Распространившееся на географически далекие друг от друга территории Запада и Востока, Севера и Юга, преодолевая глубочайшие различия природной обстановки, создавшее общий художественный язык для самых разнообразных народностей, племен и даже рас, это искусство не могло, разумеется, не варьироваться в зависимости от условий места, времени, быта и характера. Оно не могло не отражать в некоторой степени жизненных или душевных черт того народа, который целиком или хотя бы отчасти был захвачен византийской цивилизацией. Но в то время, когда Византия погибла, эти народы остались живы. Некоторые из них образовали нации, создавшие самостоятельные культуры. Обратившись к своей древней истории, эти нации увидели там Византию, но предпочли приобщить создания ее к своей национальной легенде. Так возникли отрицания византийской художественной «гегемонии» среди историков русского, болгарского, армянского, сербского и даже грузинского, даже румынского искусства. Что касается Италии, менее всего, разумеется, нуждавшейся в подтверждении таким путем своей художественной самостоятельности, то и здесь являлось желание свести к нулю или, хуже того, к некоему отрицательному минимуму роль Византии. От этой тенденции отчасти не свободны даже капитальные современные труды Venturi и Van Marle, не говоря уже об отдельных статьях и монографиях, где даже в равеннских мозаиках отрицается почти полностью принадлежность их к византийскому искусству. К счастью, известный новый общий труд Toesca восстанавливает в этом смысле нарушенную историческую перспективу.

Другим обстоятельством, способствовавшим нарушению «исторической справедливости» не в пользу Византии, было то преимущественное внимание, которое в течение последующих десятилетий уделялось периоду происхождения византийского искусства. В этой области было достигнуто очень многое по сравнению с теми представлениями, которыми жил XIX век. Можно считать, например, окончательно доказанным, что главная роль в происхождении византийского искусства принадлежит эллинистическому Востоку, сохранившему и передавшему Византии в свою очередь многие традиции Древнего Востока. Можно считать доказанным, что в период своего происхождения византийское искусство формировалось в Риме, в Александрии, в Антиохии более, чем в Константинополе, и что элементы его возникли ранее в Сирии, Палестине, Малой Азии и Италии, раньше, чем на юго-восточной конечности Балканского полуострова. Столица Византии не была колыбелью византийского искусства. В таком случае правильно ли давать имя Византии искусствам, явившимся к жизни впервые почти всегда вдали от византийской столицы, и не более ли справедливо, как это сделал в своей последней книге Dalton, дать им более общее имя искусств «христианского Востока»? У историков, занимавшихся преимущественно происхождением византийского искусства, явилось понятное стремление распространить методы и выводы своего исследования и на позднейшие периоды византийской истории. Если Константинополь IV и V века был лишь приемником, куда стекались разнообразные художественные формы, создавшиеся в отдельных частях обширной Империи, то не могло ли это явление продолжаться и повторяться в последующие века? Так, Strzygowski склонен был объяснить все развитие византийской архитектуры в VI—IX веке простым переносом в Константинополь форм, созданных в Малой Азии и особенно в Армении. Византийская художественная история, рассматриваемая под этим углом зрения, казалась находящейся как бы в состоянии «перманентного происхождения». Увлечение творческой ролью Востока было подчас так велико, что многие явления, которые гораздо естественнее и проще было объяснить как явления жизни и роста в византийском искусстве, истолковывались совершенно фантастическим обращением чуть ли не на тысячу лет назад к восточным образцам. Так возникла известная «сирийская» теория Strzygowski объяснения «сербского» Псалтыря, совершенно не нуждающегося в таком искусственном объяснении теперь, когда мы лучше знаем XIV век и для миниатюр этой рукописи находим вполне законное место рядом с многочисленными иконами и фресками этой эпохи.

И, однако, не подлежит сомнению, что период происхождения византийского искусства имел свои пределы во времени и что, если складывалось оно из весьма разнообразных элементов на периферии, то все же сложилось в некую отчетливую систему в центре и здесь образовало художественное единство, которому трудно дать иное имя, кроме имени Византии, так как именно дух византийской религии, государственности и жизни дал содержание этому искусству и определил самое его назначение. После того, что сделано учеными для освещения эпохи, предшествующей византийскому искусству, никто не станет отрицать двойственности его происхождения. «Стало трюизмом утверждение, — говорит Dalton, — что византийское искусство возникло из сочетания эллинистического духа с духом Востока. Подобно Поросу и Пении в мифе о детстве Любви, оба родоначальника здесь оказывали на свое дитя противоположные влияния, привлекая его то в одну, то в другую сторону, то чувством меры, красоты и сдержанности, то яркостью и обилием щедрой дарами натуры. Подобные условия жизни были мало благоприятны для целостного развития. Но они создали некий компромисс, весьма благоприятный для мира, ибо позволили искусству, богатому до конца эллинскими традициями, распространиться по свету вместе с распространением христианства и таким образом дали ему возможность выполнить более широкое назначение, чем то, которое в противном случае могло стать его участью». Само собой разумеется, что Константинополь не был местом, где родившееся искусство встретило особо могучие веяния Востока, и он не был местом, где восприняло оно эллинистические традиции, более живые, чем те, которые выдвинули Рим, Александрия и Антиохия. Но Константинополь, столица новой Империи, наследницы империй эллинизма и Рима, соперница восточных царств, средоточие Восточной Христианской Церкви, был единственным местом, где искусство, сложившееся из элементов Востока и эллинизма, могло сделаться по своему духовному заданию и по своему жизненному положению христианским, имперским, универсальным искусством, каковым и не могло не быть искусство Византии.

Нельзя яснее охарактеризовать двойственную природу византийского искусства, чем сделал это Dalton в приведенном выше отрывке. Восточные и эллинистические черты сочетаются в отдельных его эпохах, в отдельных его произведениях различным образом. Весьма по-разному выражаются они в различных отраслях того огромного художественного дела, которое Византия довела до небывалой степени количественной полноты, а иногда и качественной высоты.

Среди искусств Византии есть искусства, в большей степени проникнутые восточными элементами, и есть искусства с преобладающей в них эллинистической традицией. В большинстве случаев самое происхождение отдельных искусств свидетельствует заранее о принадлежности их, соответственно, к восточному или эллинистическому корню. В противоположность эллинизму, Древнему Востоку или хотя бы средневековому Западу, византийское искусство проявило мало инвентивной энергии: оно не изобрело, в сущности, ни одной новой отрасли художественного дела, хотя многие из них развило до полного совершенства и до полной неузнаваемости в них первоначальной, ограниченной в средствах инициативы. Так, мозаика, известная миру римско-эллинистическому и, быть может, еще даже и древним культурам Востока, лишь в византийском искусстве достигла окончательных пределов того, что она вообще могла дать в искусстве. Так, искусство перегородчатой эмали, быть может, известно было в зачаточном состоянии Древнему Востоку, но лишь в Византии пришло оно к тому изумительному масштабу заданий, к тому несравненному совершенству исполнения, которого не знала эмаль ни до, ни после Византии.

Идея роскоши была в значительной мере чужда эллинскому миру, и мир римско-эллинистический заимствовал ее у древних восточных царств. Византия пошла еще далее по этому пути и роскошь римско-эллинистическую умножила новыми заимствованиями с Востока. Она любила золото, слоновую кость, драгоценные камни и шелк с той страстью, которой не знала Европа, пока не узнала Византии. Искусства, служившие роскоши, les arts somptuaires – эмаль, ювелирное дело, и шелковые ткани, и золотое шитье выражают вследствие этого наиболее цельно восточные начала византийского художественного обихода. Византия унаследовала от эллинистического мира его орнаментальные формы – акант, лист плюща, пальметту, гирлянду и меандр, но эти формы оказались для нее далеко не достаточными, и они быстро потонули в наплыве безграничных вариаций чисто восточного растительного, звериного и геометрического плетеного орнамента. Во всех орнаментальных отраслях византийских искусств вообще Восток одержал решительную победу, и византийский орнамент в конечном итоге оказался восточным орнаментом, что, впрочем, соответствовало и преобладанию восточных элементов в творческих концепциях самой византийской архитектуры. Быть может, есть некоторое преувеличение в утверждениях Strzygowski, видящего в византийском купольном храме и в купольной базилике простой перенос переживших эллинизм древних форм

Востока. Быть может, вернее было бы полагать, что эти формы, лишь эмбрионально возникшие в восточных природных условиях, получили первое развитие в эллинистическую эпоху и полное осуществление нашли только тогда, когда оказались необходимыми для целей Византийской Церкви и Византийской империи. Неоспоримо все же, что византийская архитектура подвергла творческой переработке именно восточные, а не какие-либо другие элементы, внедряя их на Западе или возвращая их обогащенными на Восток. В силу того и в константинопольском центре своем и на периферии, западной и восточной, оставалась она всегда искусством, менее связанным с эллинистической традицией, нежели с вкусами Востока.

Положение меняется, если от искусств роскоши, от орнамента и архитектуры перейти к скульптуре и живописи. Соотношение восточных и эллинистических начал двойственного происхождения византийских искусств здесь оказывается иным. Византия лишь в малой степени знала самостоятельную монументальную скульптуру, и ее декоративная скульптура была в слишком понятной связи с резным орнаментом, а ее малая скульптура оставалась зачастую на службе у ювелира, предписывающей мастеру, помимо эллинистических законов формы, восточные законы драгоценного материала. И все же византийский резной или иной литой рельеф, изображавший человеческую фигуру, среди восточной орнаментации удерживал эллинистический характер, как эллинистическими же оставались в огромном большинстве случаев рельефы из камня, из дерева, из слоновой кости, из меди, из серебра, оправленные рукой ювелира в золото и украшенные драгоценными камнями с чисто восточным вкусом. Живопись или мозаика, соседствовавшие в византийских храмах с роскошью полированных мраморов, с богатством инкрустированной орнаментики, с тончайшими кружевами резных каменных ковров, были, в общем, не менее верны крепким эллинистическим традициям. Восток, сделавший растительный и животный мир темой орнамента, предписывал орнаментальное отношение и к человеческой фигуре. В этом смысле, однако, Византия никогда не могла пойти до конца с Востоком. Человеческое подобие никогда не могло в византийском искусстве сделаться только условным обозначением. В самых «восточных» своих уклонах византийская живопись не отказывалась от эллинского задания *изображать* человека и очеловеченное божество. С течением времени, в последнем своем развитии она отбросила окончательно все колебания и решительно вступила на этот путь.

Христианство подтвердило свою эллинистическую природу тем, что недолгое время могло удовольствоваться живописным символизмом первых веков и на помощь ему призвало чисто изобразительные средства. В этом сказалось глубокое отличие его от восточного иудаизма и маздаизма. На берегах Средиземного моря должна была возникнуть другая новая религия, ислам, в которой мог осуществиться запрет на изображение Божества, имеющего человеческое подобие. Византийская живопись совершила огромную творческую победу, соединив символизм с изобразительностью; она должна была создать новый мир образов, в одно и то же время подчиненных нормам священной символики и законам изображения. Она создала новую действительность: умозрительную природу христианской легенды, которую изображала она с такой же последовательностью и убедительностью, с какой изображает вещи обыкновенной действительности тот, кто видит их своими глазами. И в этом отношении византийское искусство, христианское искусство вообще, не было отлично по существу от искусства Эллады, темой которого была всегда *действительность мифа*, в противоположность другим искусствам, в том числе и искусству нашего времени, тщетно преследующим миф действительности...

Но в верности своей заветам античного мира Византия переживала подчас кризисы, обусловленные двойственностью лежавших в основе ее искусств. Восточные начала были причиною этих кризисов, из которых самый серьезный получил название иконоборчества. Иконоборчество оказалось самым явным выражением двойственности начал, легших в основу византийской живописи. Оно было яркой вспышкой восточного духа, отлично допускавшего украшение храма, допускавшего, чтобы в этом украшении Божество было прославлено в ознаменованиях и обозначениях, но отнюдь не мирившегося с прославлением святыни путем ее изображения. В истории византийской живописи иконоборчество сыграло, несомненно, большую отрицательную роль не только вследствие тех многочисленных разрушений, которым подверглись в 750—770-х гг. памятники предшествовавшего периода, но и в силу того, что оно было враждебно важнейшей, в конце концов все-таки воспреобладавшей изобразительной тенденции византийской живописи. Как это показал Diehl, нельзя, разумеется, представлять себе иконоборческий период как совершенно бесплодное время борьбы со всякого рода вообще художественной деятельностью. Не говоря уже об архитектуре и декоративных искусствах, вовсе не затронутых иконоборческим движением, живопись продолжала свою работу на службе у Церкви и Импе-

рии. Ясно, однако, что ее деятельность приняла в этот период иное направление. Иконоборчество, уничтожившее огромное количество древнейших икон, приостановило вместе с тем на полтора столетия и развитие византийской станковой живописи. Что же касается стенной живописи и мозаики, то оно не могло не дать и здесь решительную поддержку тенденциям символическим и орнаментальным, иначе говоря, антиизобразительным и восточным, тем более что еще были тогда живы отголоски подобных же тенденций недалеко ушедшего в прошлое первоначального периода христианской эры. Diehl справедливо предполагает, что некоторая доля художественной энергии, не найдя себе приложения в этот период в сфере церковной живописи, ушла в живопись светскую и тем способствовала, в общем, ее процветанию. Не доказано, однако, его утверждение, что эта светская живопись эпохи иконоборчества с особливой свободой обратилась к эллинистическим образцам и сюжетам античной мифологии. Это противоречило бы духовному смыслу всего иконоборческого движения. Кроме того, мы не знаем никаких памятников живописи, подтверждающих эту догадку, а если сохранившиеся описания дворца императора Феофила и говорят о мозаиках, изображавших животных и деревья, то можно, скорее, думать здесь об орнаментальных животных и растительных мозаиках, примененных к украшению стен в чисто восточном духе.

Высказывая эти предположения, французский автор намеревался тем самым дать объяснение наступившему вслед за периодом иконоборчества периоду «второго расцвета» византийского искусства. Следует заметить здесь, что представление о «периодах» византийского искусства, о трех его «расцветах», разделенных фазисами менее благополучными или даже полосами «упадка», настолько укрепилось среди историков византийской культуры, что сделалось ныне общепризнанной схемой. Начатки этой схемы восходят к истории Кондакова, усмотревшего в миниатюрах эпохи Македонской династии свидетельство «второго золотого века» Византии, подразумевая под «<первым> золотым веком» век Юстиниана. В наиболее стройном, обоснованном и законченном виде схема деления на периоды византийской художественной истории дана Diehl и повторена за ним Dalton'ом, причем в качестве третьего «периода расцвета» прибавлен «период Палеологов», особенно разработанный Millet. По схеме Diehl и других предполагается, что византийское искусство сложилось впервые в VI веке и тогда, в эпоху Юстиниана, пережило свой «первый расцвет». Однако уже VII век, согласно этой схеме, являет некоторые симптомы «упадка», а VIII ознаменовывается в об-

щем неплодотворным для искусства периодом иконоборчества, впрочем, по мнению Diehl, отчасти искупившим себя участием в подготовке «второго расцвета». Этот период «второго золотого века» наступает с воцарением Македонской династии во второй половине IX столетия. «Второй золотой век» длится около трех столетий, причем важнейшая роль принадлежит первой половине этого периода, т<о> е<сть> эпохе именно Македонской династии, сошедшей со сцены в середине XI века. Императоры из дома Комненов продолжают дело их предшественников, однако «предвестия упадка» наблюдаются уже в конце XI века и особенно в XII, а в конце XII столетия византийское искусство явно клонится к падению. Далее следует разгром Константинополя крестоносцами в 1204 году и «темный» и «бесславный» для Византии XIII век. После чего только в последние годы XIII столетия вместе с национальной династией Палеологов возникает «третий расцвет», называемый ныне «ренессанс Палеологов». Он занимает весь XIV век и медленно изживает себя в XV, вместе с окончательным крушением Восточной империи.

Легко понять идею, лежащую в основе этой теории «трех расцветов»: предполагаемые периоды «расцвета» соответствуют почти в точности периодам политического и военного могущества Империи или ее относительного экономического благополучия («век Палеологов»). Неоспоримо, конечно, что византийское искусство прочно сложилось в некое единство именно в пору образования могущественной Империи Юстиниана, так как оно в этом единстве как раз и было призвано служить целям Империи и неотделимой от Империи Восточной Церкви. Но что является бесспорным для эпохи происхождения византийского искусства, представляется далеко не столь бесспорным для последующего его развития. Можно вообще усомниться в том, допустимо ли ставить знаки равенства между эпохами политического роста и эпохами художественного расцвета или же между упадком государственной мощи и упадком искусств. Если бы справедливо было последнее, то как объяснились бы век Людовика XV или венецианское сеттеченто? С другой стороны, ни Александр Македонский, ни Карл V, ни Петр Великий не были свидетелями в своих империях расцвета искусств, процветавших, скорее, при их слабых преемниках. Разумеется, для жизни искусств необходим некоторый устойчивый порядок, благоприятен мир, полезно экономическое благополучие. Но чаще всего художественные успехи достигаются не в зените военной и политической славы, и самое внимание к ним правителей и общества свидетельствует скорее о некотором упадке энергии государственной.

Что касается Византии, то здесь известные пока памятники искусств не дают, быть может, оснований утверждать, что история этих искусств повторяла в точности волнообразные очертания той линии, которая выражает превратности византийской политической истории. Век Юстиниана, VI век, едва ли столь явно сменяется «упадочной полосой», и то, что мы знаем о VII веке, хотя бы по итальянским памятникам, свидетельствует больше о развитии, нежели о падении. И думается, что самый исход наступившей вслед за тем борьбы против священных изображений показывает, как велика была энергия защитников изобразительного искусства, в конце концов восторжествовавшего. Когда художники были освобождены от иконоборческих гонений или стеснений, деятельность их умножилась. Завоевательные успехи Империи при императорах Македонской династии повлекли приток в столицу новых богатств. Вокруг императорского престола возникла еще невиданная, новая роскошь. Эти материальные благоприятнейшие условия содействовали, несомненно, вообще подъему художественной деятельности. Достаточны ли они, однако, чтобы мы могли провозгласить период именно Македонской династии «вторым золотым веком» византийского искусства? Надо признаться, что при теперешнем состоянии наших знаний такое заключение было бы лишь гипотетическим. И менее всего осторожно было бы высказывать его по отношению к византийской живописи X века, которой мы почти совершенно не знаем.

Во времена Кондакова, когда все «византийское» вообще казалось синонимом «упадка», можно было усмотреть относительное «улучшение» в миниатюрах рукописей этого периода. Однако как раз наиболее известные в этом смысле миниатюры знаменитого Парижского псалтыря, весьма возможно, относятся к другому периоду, чем сама рукопись, а именно к VI веку. Да и вообще, сами по себе миниатюры представляли бы еще весьма шаткое основание для теории «второго золотого века». Бесспорна оживленная строительная деятельность императоров Македонской династии, бесспорна роскошь таких сооружений этой эпохи, как церковь Неа. В связи с этим весьма вероятно развитие в ту эпоху искусств роскоши (например, эмали), расцветших, возможно, еще более того в XI веке. Что же касается живописи, то мы не можем даже ручаться, что в X веке она не была несколько отодвинута на второй план именно подъемом искусств роскоши, не случайным, но выразившим культурный поворот Империи того времени к обычаям, понятиям, вкусам и формам Востока.

С большей определенностью можно говорить о значительной роли византийской живописи в XI веке. Правда, после Василия II

(976—1025) политическое могущество Византии не увеличивается, и императорский трон занимают в государственном смысле лишь бледные или жалкие фигуры. Но среди этих императоров XI века были Роман III, Михаил IV, Константин IX, не жалевшие ничего для украшения построенных ими церквей и украшавшие их, по точным свидетельствам летописцев, мозаиками и живописью. Дошедшие до нас фрагменты стенных украшений монастыря Св. Луки в Фокиде, Св. Софии Киевской и Неа Мони на Хиосе дают лишь слабое представление об исчезнувших мозаичных циклах той эпохи. Но лучше сохранившиеся мозаики Дафни, относящиеся к концу XI века, представляют уже серьезный материал для суждений, дополняемый излучением и распространением форм византийской живописи XI века на венецианские и сицилийские памятники XII столетия. Всего этого достаточно, чтобы признать большое оживление византийской живописи в XI и в XII веке – не столько, однако, при императорах Македонской династии, сколько при их преемниках и особенно в эпоху любившего искусство и просвещение дома Комненов. Одних свидетельств летописцев и описаний путешественников, посетивших Константинополь XII века, уже было бы достаточно, чтобы оценить значение этого времени в искусстве. Оно вполне подтверждается и теми поразительными памятниками, которые относятся ко второй половине и к концу XII века и которые показывают, что это время не только не было, как это еще недавно утверждалось, «упадочным», но, напротив того, было временем смелой творческой инициативы, загадочной для нас пока по своему происхождению, но от того не менее действительной.

Константинопольские памятники этой замечательной эпохи для нас пока неведомы, однако существует в России группа стенных росписей конца XII века (Псков, Старая Ладога, Владимир), где византийская живопись предстает настолько проникнутой ритмизмом и импрессионизмом эллинистической традиции, что имеет право быть названной *неоэллинистической*. Найденные в России византийские иконы этого периода (известнейшая из них икона владимирской Божьей Матери) принадлежат к тому же искусству. А недавние, первостепенные по значению открытия фресок 1164 года Н.Л. Окуневым в храме Нерез близ Скопье окончательно убеждают, что «неоэллинистическое» движение в византийской живописи, считавшееся до сих пор одной из характеристик «искусства Палеологов», проявилось на самом деле на полтора столетия раньше. Фрески Нерез были исполнены по заказу одного из Комненов, и их свидетельства вместе со свидетельствами русских памятников конца XII века достаточно,

чтобы отныне соединить имя *Комненов* с той неоэллинистической инициативой, которая была, быть может, вообще высшим достижением византийской живописи за все время ее существования.

Как было сказано выше, происхождение этого явления остается для нас таинственным.

Что знаем мы о направлениях и школах константинопольской живописи XII века, что можем мы сказать о роли известных нам индивидуальностей в художественных судьбах великого города, столь метко названного Diehl по своему значению в искусстве «Парижем XII столетия»! Менее всего было бы допустимо объяснение этого внезапным «возрождением» эллинистических традиций, немыслимым, если бы эти традиции были погребены пять или шесть веков. Прошло, думается, время, когда сложные и большие явления византийского искусства пытались объяснить «копированием» какой-нибудь одной, случайно известной нам рукописи с миниатюрами сирийского или александрийского происхождения. «Неоэллинизм» Комненов указывает ясно, что античные традиции не умирали. Удерживались они, вполне вероятно, с большой настойчивостью в светской живописи – в ее темах портрета, истории, войны, охоты, в ее литературных, следовательно, чаще всего мифологических и аллегорических сюжетах. Время Комненов было отмечено особенной любовью к этим сюжетам, и более всего вероятно, что светская живопись в это время оказала решительное влияние на церковную живопись и ей передала свои эллинистические навыки и приемы. Но чтобы произошло это слияние стилей светского и церковного, надо было, чтобы изменилась сама Византия и вышла из замкнутого круга иератизма, свойственного эпохе Македонской династии. Византия Комненов была именно этой «меняющейся» новой Византией. При Комненах она перестала быть восточным царством, при Мануиле Комнене (1143—1180) в особенности сделалась она европейской державой. *Этот поворот Византии лицом к Западу и эта неоэллинистическая фаза византийской живописи были, очевидно, связаны между собой глубокими внутренними основаниями.*

Разгром Константинополя крестоносцами в 1204 году, последовавшая за ним Латинская империя отозвались, конечно, на той материальной обстановке, в которой жило искусство. Говорить, однако, об его упадке, считать XIII век «темным веком» в истории византийского искусства нет все же оснований. Памятники этого периода становятся нам известны, только находим мы их не в России, жестоко опустошенной в XIII веке нашествием монголов, но на Балканском полуострове, в теперешней Болгарии и теперешней Сербии, а

также отчасти в Италии. Росписи Баянской церкви и фрески некоторых сербских храмов являются естественным, хотя и более провинциальным продолжением росписей Нереза и русских церквей конца XII века. И вместе с тем они предвещают за многие десятилетия то искусство, которое стало впервые известно европейским исследователям в константинопольской церкви Хора (Кахрие-Джами) и которое легло в основу всех представлений о «ренессансе Палеологов». XIII век подтверждает то, о чем позволял догадываться XII: так называемый «ренессанс Палеологов» существовал задолго до воцарения Палеологов. И чтобы правильно оценить далеко не местное значение этого художественного феномена, достаточно вспомнить волну нового византинизма, хлынувшего в Италию в середине XIII века и принесшего туда живую практику неоэллинистической живописи. Венеция, еще в большей степени Пиза, а может быть, и Генуя сделались центрами неовизантийских, неоэллинистических явлений, столкнувшимися с отцветающими романскими формами и с веяниями заальпийской готики. Возникли такие неоэллинистические циклы, как фрески Баптистерия в Парме и церкви Санта Мария ин Весковия в Сабине. И неовизантийская икона вошла в Италию, то повторяя в точности константинопольские образцы, то вооружая стилем и методом едва успевшую народиться францисканскую живопись. Насколько плодотворен был приток этих византийских неоэллинистических влияний, видно из того, что национальный итальянский гений Джотто и Дуччо избрал именно их отправной точкой и хотя сразу ушел от них далеко, но удержал и передал преемству их драгоценное *ритмическое наследство*.

Тем временем неоэллинистическое искусство продолжало распространяться в странах христианского Востока. В России, задержанной в художественном развитии нашествием монголов, наблюдаем мы запоздалый его расцвет в стенных росписях новгородских церквей и иконах второй половины XIV столетия. На Балканском полуострове мозаики Кахрие-Джами и лучшие росписи сербских церквей относятся к началу этого века. Век Палеологов здесь довольно скоро сделался веком упадка того искусства, которое не совсем справедливо было названо именем этой династии. Из прекрасно опубликованных Millet фресок Мистра лишь немногие являются сравнительно ослабленным повторением мотивов и приемов, утративших прежнюю энергию и новизну. То же самое можно сказать об огромном большинстве болгарских и сербских росписей XIV века. А в XV веке, когда одно русское искусство еще создает такие замечательные произведения неоэллинизма, как «Троица» Андрея Рублева,

византийская живопись совершенно утрачивает живой дух. На Афоне, в Греции, на Крите, в балканских странах, в Южной Италии оно перестает быть искусством и становится лишь ремеслом на службе у Восточной Церкви.

Если подвести краткий итог всему сказанному, то мы должны будем признать, что едва ли учение о «трех расцветах» византийского искусства отвечает современному состоянию наших представлений о нем, в особенности это касается живописи. Византийская живопись сложилась, несомненно, в некое единство в век Юстиниана и затем продолжала развиваться несколько медленно и противоречиво вследствие двойственной природы ее происхождения. Тем не менее она пережила острый кризис иконоборчества, а в эпоху политических успехов Византии при императорах Македонской династии служила украшению храма и дворца наравне с искусством роскоши. Поле деятельности ее заметно ширится в XI веке, и в последующем столетии достигает она кульминационного пункта, обретая новые энергии в неоэллинистическом движении и вступая в общение с западным миром. Такой остается она в XIII веке, продолжая быть и в первые десятилетия XIV века все еще большим и влиятельным искусством. Но вслед за тем энергии его изживаются, творчество форм сменяется маньеризмом, наступает, наконец, действительно упадок. «Золотой век» византийской живописи, век Комненов и первых Палеологов, занимает период времени более двухсот и менее трехсот лет.

1928

II

ЗАПРЕТНЫЕ СЛОВА

Мне помнится разговор в чертежной пятого курса Института инженеров путей сообщения. Я и мой приятель К., оба кончающие студенты, вычерчивали какие-то последние проекты. «Как хорошо будет не слышать никогда больше этих глупых слов – меньшевики, большевики», — сказал К. Что за бездарная, в самом деле, кружковщина создала на один день эти нелепые клички в сектантских распрях какого-то марксистского «съезда». Особенно жалким вздором казалось это в ту весну – в весну 1904 года – в дни гибели Макарова и первого неудачного для нас сухопутного боя при Тюренчене. И К., и я, мы оба были сначала деятельными участниками революционно-студенческого «движения» и оба отошли от него. Война с Японией отрезвила нас окончательно. Но как жестоко ошибались мы относительно судьбы этих бессмысленных слов – «меньшевик», «большевик», слов, которые стыдно писать и произносить даже самим теперешним «меньшевикам» и «большевикам». Нет, видно у слов есть своя странная и особенная судьба, и она не зависит даже от того, удачно или неудачно (уж чего неудачнее) было однажды сказано слово. Да и слово такой фантастической судьбы, как слово «большевик», перестает быть, в сущности, человеческим разумным словом. Оно становится криком бессмысленным и, однако, очень могущественным в силу соединенных с ним разнообразных страстей.

Не следует поддаваться, однако, всем этим обманам слов. Интеллигенция русская создала целые списки **запретных слов** – запретных, ибо заранее и навсегда осужденных. Быть заподозренным в сочувствии тому, что обозначалось этими словами, считалось тяжким интеллигентским грехом. Вам говорили, например: «Вы империалист». Все кончено, попробуйте-ка «оправдаться»! Ваше положение было безнадежно, ибо бросивший вам это «ужасное обвинение» иногда не очень и понимал, в чем, собственно, оно состоит. Слово «империалист» теряло ведь свой словесный смысл и становилось тоже криком политической страсти.

Большевики унаследовали от русской интеллигенции эту склонность поражать врагов проклятыми словами. «Мистика», «буржуазия», «империализм» – любимейшие выкрики их сектантского анафематствования. Но большевики, кроме того, лукавые люди, и они не прочь сыграть еще на некоторых «счастливых» звуковых совпадениях, неясных для «широких, народных» и оттого малограмотных масс. Полагаю, что и сейчас в советской печати слову «империализм», например, дается умышленно двойной смысл: империалист – это иногда «жадный до угнетения цветных народов капиталист» (марксистский смысл), но иногда это и «помещик», жаждущий восстановления в прежнем виде российской императорской власти (большевистская отсебятина). И отсебятина умышленная – в 1917 году, когда русскому мужику и солдату весьма мало было дела до «угнетения цветных народов», слово «империализм» было пущено именно во втором смысле и сыграло оно значительную роль.

Но и у многих большевиков слово это весьма не в почете, и как-то уж считается, что выражает оно непременно дурные и корыстные вожделения. Оттого среди русских скорее, пожалуй, встретишь того, кто действительно мечтал бы о восстановлении императорской власти, чем того, кто мог бы назвать себя **империалистом** в настоящем, не марксистском и не большевистском значении слова. И это тем более странно, что империалистическая идея остается жива, пока остается жива идея России. **Ибо Россия — это Империя.** Настолько законно и органично для России **имперское самоуправление**, что мы встречаем его иногда у самых по политическим взглядам разных людей – у Милюкова, у евразийцев и даже иногда у большевиков.

Слово «империализм» чужое, и пришло оно к нам со стороны; не судьбами Российской империи оно создано. В газеты и в жизнь оно попало в годы войны Англии с бурами. В этой войне столкнулись две концепции британского государства – сторонники «малой Англии» (т.е. Англии как национального государства) противились южноафриканской «авантюре» сторонников Британской империи. В числе первых был тогда Ллойд Джордж, переменивший потом свою точку зрения применительно к Англии и оставивший ее (в интересах Англии) для... России. Но в те годы нашего политического младенчества Ллойд Джордж был героем русских передовых газет, и имя его противников, английских империалистов, а с ними – и всяких вообще «презренных империалистов», попало в индекс «запретных слов». Наивно это было до крайности для жителей Российской империи – величайшей и изумительнейшей империи из всех, какие знал мир после империи римлян.

Российскую империю создал российский народ – русский человек, неудержимо шедший на юг и на восток, дойдя, наконец, до Арарата, до Индии, до Аляски. Иван Грозный, Алексей Михайлович, Петр, Екатерина, Александр I раздвинули с небывалой после Рима последовательностью черты российских государственных границ. Великолепная, но эфемерная империя Наполеона пала, столкнувшись с этими фантастическими по размерам **государственно организованными пространствами**. На протяжении XIX века возникла Британская империя, а к началу XX обрисовалось чисто имперское могущество Соединенных Штатов Америки.

Российская империя рухнула в мировой войне. Вместе с ней рухнула Австро-Венгрия, не имевшая ни сил, ни возможностей перестроить в настоящий имперский организм свои сцепленные на феодальной основе территории. Германию же постигла трагедия: и пятидесяти лет не прошло, как она стала национальным государством. Она поставила себе задачу сделаться империей сразу, в результате одной войны. Но ни одна империя не создавалась чисто военным путем, да еще в результате одной лишь войны (не удержалась даже империя, имевшая во главе Наполеона). На наших глазах медленно и как бы незаметно для самой Франции слагается французская колониальная империя. Идея «хозяйственной империи» прочнее, нежели идея военной империи. Мы видим теперь чисто имперские хозяйственные примеры маленькой Бельгии, маленькой Голландии. Из войны Германия вышла «неудавшейся империей» и в утешение себе оставила все еще слово Reich.

После войны в мире осталась формально лишь одна сложившаяся империя – Британская империя, но незаметно рядом с ней встала другая – Соединенные Штаты Америки. Версальский договор создал ряд национальных государств, — увы – не слишком ли поздно появившихся к жизни. Идея национально-этнического государства ведь не кажется идеей нашего времени. Главные государства Европы или бессильно (пока) грезят империей (Германия, Италия), или становятся ею (Франция). И чтобы там ни говорилось о «самоопределении народов», быть может, уж не так много дано Европе времени тешиться сладким прозябанием маленьких узконациональных государств.

Что же касается нас, русских, то для нас ясно одно – к Руси, к Московии мы никогда не вернемся, мы или погибнем окончательно, или вернемся к **России**. Ведь даже под большевиками наша страна по общей структуре осталась ближе к имперской России, нежели к какому угодно национальному государству. Иной раз большевикам

ставят в заслугу их «собирание» как-никак российского государства. Я думаю, что у большевиков это вышло естественно, ибо если они и не русские люди (от этого они отказались), то все же люди **российские**, просто не умеющие иначе мерить, как только мерой российских пространств, богатств, возможностей и многочисленностей. И оттого самый их «опыт» стал сразу не каким-нибудь местным, маленьким, провинциальным, но «имперским» злом и поистине мировым кошмаром.

Большевиков подчинила себе хозяйственная правда имперской России. Важнейший для них источник технической (а следовательно, и денежной, и даже военной) мощи оказался в Баку. Без этого и других даров Российской империи большевизм был бы не российским, а только русским. И тогда уж ни на какие мировые «выступления» не мог бы рассчитывать. И оттого «гражданские войны», которые он вел, были, в сущности, «империалистическими» войнами, в уродливом сокращении исторического момента повторившими исконную «экспансию» северо-русской власти на Востоке и на Юге в поисках **России**. Большевики утверждают, что за них было население. Это отчасти верно и отчасти неверно. Но вот что окончательно верно: за них была сама территория – Российская имперская территория, знающая только одну логику прироста – с севера на юг и с запада на восток, а не наоборот. И это понятно: энергия прироста действует от активности (Запад) к пассивности (Восток) и от бедности (Север) к богатству (Юг), а не наоборот.

Но, захватив пространства Российской империи, большевики не могут их удержать в силу одной очень простой вещи. Они не знают, что не о хлебе едином жив будет человек, — не знают, ибо слова эти сказаны в одной Книге, которую они не любят читать. Сила обстоятельств заставила их понять хозяйственную правду российской идеи, но они не поняли и не поймут, что Россия держалась не только имуществом своим, но и **духом**.

Российские богатства – это не только пшеница, лес, уголь и нефть, но это и **российская культура**, одухотворившая материальное тело великой разноплеменной Империи и заставившая «россиянина» – еврея, украинца, армянина, грузина, татарина, финна – считать себя русским. Это наша мысль, наше слово и наше умение, жизнь наших городов и наших рек – наша книга, наша картина и наша песня – наша история, наша судьба и наша любовь. Большевики пожелали «заотрицать» все это – их воля, конечно! Пустого места там, где была русская культура, они все же не пожелали оставить и решили заменить сцепляющую силу ее сцепляющей силой «проле-

тарской», интернационалистской культуры. Вот здесь-то и заключалась трагедия. Никакой «пролетарской» культуры, конечно, не было и нет. То, что большевики попробовали «срочно» изобрести в этом смысле, оказалось ничтожным, маленьким, неумным, недаровитым и **глубоко провинциальным**, годным разве лишь для сектантской кружковщины, но абсолютно негодным для сцепления огромных и бесконечно разнообразных жизненных сил Империи. Захватив ее хозяйственное наследство, большевики сделались сразу мировой величиной, но, отвергнув ее спиритуальное наследство, они выказали себя жалкими провинциалами.

Если российская идея как-то живет в пределах советского государства, то происходит это оттого, что очень живуче оказалось имперское самоощущение, питаемое духом еще не истребленной русской культуры. Большевики, таким образом, и в этом смысле показали себя большими мастерами жить на чужой счет. Но в слепом и грубом своем материализме, в недомысленном убеждении, что все дело в хозяйстве, а остальное лишь «надстройка», они, уничтожая **центростремительную** силу русской культуры и заменяя ее сплошным вздором «пролетарского» быта, легко допустили нарастание **центробежных сил**, губительных и для них самих, и для российской идеи. В своем презрении к духу они охотно поощряли и даже формировали духовное «самоопределение» различных народностей (весьма ревниво, однако, надзирая за их «самоопределением» хозяйственным). Большевикам казалась безобидной и безопасной эта «игра» в национальные государства, входящие в Советский Союз. Считая серьезной сущностью лишь хозяйственное единство, они охотно допускали национальную культурную **видимость** Украины, Татарии, Азербайджана и пр. Однако то, что им казалось «видимостью», очень быстро стало далеко не только видимостью. Большевикам мы обязаны нарождением серьезного национального движения на Украине и явно турецкой «ориентацией» кавказских тюрков. И печальнее всего то, что нам не в чем упрекать эти «народы России». И национально-этническая украинская идея, и даже турецкие «симпатии» – все это, в соответствующей среде, законнее и жизненнее, чем глупейшая выдумка универсальной «пролетарской культуры».

Вот почему вопрос об освобождении **России** от большевиков, о восстановлении **России** имеет, выражаясь «учено», некоторую **конечность** во времени. Веря, что это непременно будет «однажды», нельзя утверждать, что это «когда-нибудь» да будет. Такой оптимизм был бы ложным. Мы не можем стать на английскую точку зрения <...>. Мы не должны спокойно полагаться на одну неизбежность хозяйст-

венной «эволюции». Хозяйственная эволюция идет против большевиков – верно. Она не идет против хозяйственного российского имперского единства – тоже верно. Но не будучи ни большевиками, ни марксистами, ни материалистами вообще, можем ли мы считать движущей силой истории только одни хозяйственные процессы? Можем ли мы закрывать глаза на те центробежные силы, которые развиваются в националистских культурах отдельных частей Империи, возникших как законнейший протест против нелепостей навязываемой большевиками «пролетарской культуры»? Экономисты утверждают, что коммунистический опыт приведет к нарождению в России настоящей крепкой буржуазии, и против этого, с точки зрения российской идеи, ничего нельзя возразить. Но не приведет ли их интернационалистский эксперимент и к нарождению многих национализмов – русского, украинского, тюркского и т.д., – всех одинаково губительных для идеи имперской России?

Часто говорят, что «время работает» против большевиков. Допустим, но сознаемся, что, пока существует их власть, время работает и против России. Для восстановления России существует какой-то срок, это тот срок, по прошествии которого русская имперская культура станет лишь бледным воспоминанием рядом с живой реальностью отдельных национальных культур, укрепляемых и большевистскими поощрениями, и большевистскими гонениями. Может быть, русским будет предложено утешиться русской **национальной** культурой, идеологию которой мы видим уже теперь в евразийском провинциализме – да, увы, именно провинциализме, несмотря на все «интерконтинентальные» рассуждения.

Те, кто считают себя защитниками российской идеи, т.е. кто готовы открыто признать и назвать себя **империалистами**, т.е. сторонниками **имперской** (а не специфически императорской) власти, — не утешатся подобной перспективой. Ибо смена советского государства рядом национально-этнических государств (включающих и русское государство) означала бы окончательную гибель России, означала бы гибель того, что было всего дороже в России, — ее имперской культуры, ее мирового духа.

1927

ИМПЕРИАЛИЗМ И НАЦИОНАЛИЗМ

Империализм в индексе «запретных слов» всего чаще соединяется с не менее «запретным словом» — **национализм**. Не трудно доказать, однако, что империализм, понимаемый правильно, то есть как стремление к **имперскому типу** государственности, хозяйства, культуры, быта, как **имперское самоощущение** отдельных лиц и социальных групп, никак не вяжется именно с тем национализмом, который исходит из ощущения племени. Про римлян можно думать все, что угодно, но «националистами» этого типа ни в коем случае назвать их нельзя. Великие империалисты – Наполеон, Петр, Екатерина – не были, конечно, героями племенного национализма, да и как бы могли быть – боровшийся ради России против ограниченно московско-русского Петр, корсиканец Наполеон во Франции и немецкая принцесса, российская императрица, Екатерина.

Известно, что национализм – идея лишь XIX века и что само понятие «нация» утвердилось в революциях – французской, отчасти английской. Национальное государство сменило в Европе государство легитимно-сословное; остро чувствовавшее национальный момент, третье сословие заняло место мало чувствовавших этот момент двух первых сословий. Духовенство служило Церкви, исторически наднациональной в Европе. Дворянин служил **своему** легитимному Государю (который мог вовсе и не быть одной с ним национальности)... и земле **своих** предков, раскинутой по всей дворянской Европе. Французский или немецкий дворянин XVII—XVIII веков был куда более реальным «интернационалистом», нежели французский или немецкий социалист XX века, ибо, будучи французом, часто сражался за немцев, чего, не будучи прямым изменником, не мог бы недавно сделать никакой социалист-интернационалист.

В России XVIII—XIX веков дворянство было в несколько ином положении: оно служило чему-то большему, нежели наследственная земля или легитимистская идея, — оно было на службе Российской империи, которой, рядом с русским дворянином, честно служили при московских царях дворяне татарские и литовские, а при импера-

торах – немецкие, шведские, французские, английские, польские и всякие другие. В этой национально пестрой дворянской среде России XVIII и начала XIX века, осознавшей впервые имперскую свою роль, мы тщетно стали бы искать каких-либо признаков узкого национализма. Для веяний Европы она была широко открыта; по существу своему всякая империя всегда относительно более открыта притоку «чужого» (нет неподвижной границы между «своим» и «чужим») – в противоположность всегда относительно более замкнутому в своих этнографических границах однородному государству. Если же русский дворянин того времени гордился «своим», то это «свое» было не столько русским, сколько российским.

Когда Достоевский говорил об удивительном «всеевропейском» царе Пушкина, он касался именно этой особенности дворянской русской среды конца XVIII—начала XIX века, гениальнейшим воплощением которой и был Пушкин. Однако еще более явно в Пушкине его российское или **всероссийское** самоощущение. В жизни его и в поэзии не случайно были не только Петербург и Москва, Михайловское и Болдино, но и Кишинев, Одесса, Крым и Тифлис. И его проза – это не только петербургская повесть «Пиковая дама», но и «колониальный» роман «Капитанская дочка», увлекший его воображение к пределам Империи – в киргизскую степь, на берега Яика.

Поэзия и проза русская после Пушкина осталась на том имперском уровне, до которого их поднял гений Пушкина. Русская государственность была верна идее Империи, вне зависимости от взглядов распорядителей ее судьбы на ее устройство и управление. Столь различные во многом царствования Николая I и Александра II были одинаковы в имперском их задании. Россия развернулась до Камчатки и уперлась в Памир. При Александре III рост Империи остановился.

При Александре III заметны первые признаки перемены в российском самоощущении. Имперская идея слабеет, государственная власть с большей экономией ставит более узкий кругозор внешних задач. И как только государственная власть теряет энтузиазм российской идеи, она подменяет его преданностью «русским началам», под которыми стали понимать старомосковские начала; появляется племенной русский **национализм**. Россию желали тогда «подморозить»; идеалом государственных деятелей того времени было сохранение существовавшего порядка и размера вещей. Но «подмороженная», приостановленная, придержанная Россия оказалась Россией и несколько умаленной. В культуре русской образовался застой. В начале 80-х годов умер Достоевский, и Толстой ушел в сторону; рус-

ской литературе грозила участь умалиться до размеров Гаршина; русская интеллигенция опровинциалилась, утратила к концу столетия тот имперский масштаб, которым обладали образованные люди начала века.

Еще до сих пор не написана история странного подъема, который испытала Россия на рубеже двух столетий. Для поколения, родившегося в начале 80-х годов, подъем этот был порывом, в несколько лет изменившим лицо России. Воспитанное в культурных представлениях 80—90-х годов, оно воочию видело, как быстро были изжиты эти представления. Много читавшее Чехова, оно с удивлением глядело на то, как одно десятилетие сделало темы Чехова устарелыми.

В десятилетие от 1895 до 1905 года Россия пережила глубокую культурную революцию. Необходимо заметить, что этот порыв был в значительной степени питаем изнутри обращением к лучшим и подлинным традициям русского культурного прошлого. Новое религиозное сознание, новый подход к эстетическим ценностям, новая философия, новая поэзия были во многом возвращением к той России, которая была забыта опровинциаленной в своем позитивизме интеллигенцией 70—80-х годов, — к России Пушкина, Тютчева, Гоголя и Достоевского. И в этом смысле и в смысле большей открытости веяниям Запада культурный переворот был явлением **имперского** масштаба и порядка.

Захватило ли это движение государственную власть? Здесь, к сожалению, случилось обратное тому, в чем была трагедия царствования Александра II. Тогда государственная власть была тверда в верности имперской идее, которой **одинаково** служили и наши колониальные успехи, и необходимейшие для перестроения Империи реформы. Но общество в ужасающем культурном разброде 60-х и 70-х годов нисколько не пришло на помощь государственной власти, но в самую историческую минуту, когда строительство России было и **необходимо и возможно**, ответило на все это нигилизмом, ребяческим социализмом и бессмысленнейшим, преступнейшим из цареубийств.

В начале последнего царствования русское образованное общество, далекое от нигилизма, от провинциального позитивизма, от антигосударственности «шестидесятников», научившееся, наконец, любить и ценить славные культурные традиции русского прошлого, было готово для сотрудничества с государственной властью на пути явно необходимых, явно требуемых временем реформ. Государственная власть не поняла этого. Мало того, воспитанные в традициях предшествовавшего царствования, государственные люди все еще

стояли на точке зрения «подмораживания» России и охранения «русских начал». Сами того не замечая, они подменили идею Российской империи, неустанно движущейся вперед, идеей приостановленного, придерживаемого на одном месте **русского государства. Они не умели быть «империалистами» и стали «националистами»** в самом ограниченном смысле этого слова.

Не надо быть марксистом, чтобы перелом конца прошлого века объяснить хозяйственным подъемом, последствием вторжения индустриализации в русское деревенское царство. Доля истины здесь есть, но следовало бы сказать общее: так велика была хозяйственная мощность захваченных и государственно организованных территорий России, так неудержимы были силы влекшего к ним мирового обмена, что усыпленные на время энергии имперского дела не могли не оказаться разбуженными. Россия сказочно усиливалась и богатела с каждым днем, даже если сравнительно мало старалась богатеть и усиливаться.

В том, что интеллигенция привыкла презрительно называть «бюрократией», оставалось даже и в недавние времена немало традиций настоящего имперского дела. Этим можно объяснить, что, хотя государственная власть последнего царствования и стала на точку зрения придуманно отсталого этнически-национального государства, все же она, как по инерции, продолжала выполнять поставленные веками задания, но выполняла их непоследовательно, непродуманно.

У интеллигенции русской установилось несправедливое, неправильное и неумное отношение к тому, что именовала она «дальневосточной авантюрой». Между тем движение России к Тихому океану было ее органическим ростом, ее абсолютной жизненной необходимостью. Мы просто не смели отказываться от многосотлетних трудов, положенных на это русским народом, и мы были обязаны дать им достойное завершение. Беда была не в том, что мы оказались «империалистами» (мы и должны были быть ими), беда была в том, что недостаточно «империалистской» в смысле энергии, твердости, убежденности, даровитости была наша государственная власть, не явившая ни нового Потемкина, ни нового Суворова. Беда была в том, что за осуществление труднейшей имперской задачи взялась наша власть средствами организационно и технически отсталого национального государства. Беда была в том, что она не перестроила вовремя своей политической базы в соответствии с типом и духом Империи XX века, не поняла тех выводов, которые надо было сделать, видя хозяйственный подъем и культурный переворот начала

века, — она не сделала попытки обратить на пользу России духовное перерождение образованного русского общества.

В войне с Японией Российская империя потерпела неудачу. Но так велики были ее силы, так живуча оказалась российская идея, что, несмотря на проигранную войну, на вспышку революции, на ошибки власти, на предрассудки общества, хозяйственный и культурный подъем почти не испытал перерыва. Быть может, за всю историю России пожала она в единственное семилетие от 1907 до 1914 года плоды всех трудов, положенных <за> столько веков **ради ее величия**. Величие это было наконец достигнуто **вопреки** существовавшей тогда государственной власти и при очень малом сознании этого русским обществом. Мы видели страшное доказательство того, что величие это, плохо понятое нами самими, было понято другими – против Великой России была незамедлительно предпринята война.

1927

ПИСЬМО ЮБИЛЯРАМ

Юбиляры – это большевики, или еще лучше – «вожди» большевизма, и вот если бы надлежало обратиться к ним с некоторым «словом» по поводу их недавнего юбилея, думаю, что **чувства** свои высказывать было бы бесполезно. Другое дело **мысли**: жизнь мысли прихотлива, и как знать, не бродят ли иные из приходящих нам здесь в голову мыслей и в умах самих «виновников» московского торжества.

Ничего в этом невозможного нет, ибо ничего необыкновенного нет в этих очень простых мыслях. Простейшая из них та, что можно, конечно, изображать радость и торжество (всякий другой на месте большевиков тоже изображал бы радость и торжество) – но, по существу, радоваться особенно нечему, гордиться тоже нечем. «Достижение» (единственное) сводится к тому, что государственная власть большевиков существует десять лет **без всякой, однако, гарантии в смысле будущего**. Но десятилетней продолжительностью самой по себе могла бы гордиться какая-нибудь политическая группировка в парламентской стране, например консерваторы или либералы в Англии. Для «нового порядка» для «новой эры» требуется что-то другое, а именно бесспорные гарантии будущего. И я думаю, сами большевики не стали бы отрицать, что этих гарантий нет. Да и как они стали бы отрицать, когда вполне открыто и настойчиво к гарантиям стремятся. Гарантии – это «мировая революция». Пока «мировой революции» нет, русская большевистская революция не может считать ни одного своего будущего дня обеспеченным. И если за истекшие десять лет «мировая революция» не приблизилась (а она вовсе не приблизилась), значит, в смысле гарантии не достигнуто ничего. А если в этом смысле не достигнуто ничего, то, значит, и вообще ничего не достигнуто и сам по себе десятилетний срок власти никакой радости или гордости для **ничем не обеспеченных** властителей не доставляет.

Десять лет тому назад произошла невероятная и с точки зрения «исторического материализма» совершенно необъяснимая случайность: мужицкая и царская Россия «осуществила» вдруг (да еще как,

прямо полностью) коммунистическую революцию. Событие это имело две причины (случайные и по существу, и особенно случайные в их совпадении) – стихийный порыв русского мужика-солдата во что бы то ни стало бросить войну и умение Ленина ловко воспользоваться сим обстоятельством для проведения своих целей. «Марксистом» тогда в этой очень мало «принципиальной» находчивости Ленин себя не показал, но показал настоящим заговорщиком и революционером, для которого важнее всего действие, «а там видно будет». Все же и у этого действия если не теория, то цель, конечно, была, и притом вполне ясная – «мировой пожар», который легко, казалось, было зажечь от пламени («от искры возгорится пламя» – девиз ленинской «Искры» в былые времена) горящей России. Мировая революция была первой и последней целью Ленина десять лет тому назад – целью, не достигнутой и к нынешнему юбилею поставленной им в зря зажженной России власти.

В чем же «просчитался» Ленин? Больше всего, думается, в том, что теоретическим «фоном» для его очень недюжинной заговорщической находчивости было тусклое, убогое и мертвенное брошюрно-марксистское «миропонимание». Ленин, очевидно, не только думал, но и чувствовал «социальными категориями». Он всю жизнь занимался «западноевропейским пролетариатом», но сомнительно, чтобы он знал и понимал доподлинного западноевропейского «пролетария». Ведь «пролетарий» или «непролетарий» – это все-таки прежде всего какой-то живой человек, но для Ленина, за пределами эмигрантского кружка тех времен, живых людей не было, были только «социальные категории». Живя чуть ли не всю жизнь на Западе, он не разглядел, что западноевропейский «пролетарий» XX века **совсем не революционер** и что если он «плодами революции» и не прочь воспользоваться, то совершать ее с риском для своего относительного благополучия отнюдь не намерен. Чем, собственно, отличается психология современного хорошо зарабатывающего французского или немецкого рабочего металлиста или химика, «чисто» живущего в заводском «домике с занавесками» и недурно питающегося, от психологии его соседа лавочника или другого подобного «мелкого буржуа». Конечно, он не прочь немного разбогатеть и готов для этого иной раз пустить в ход «экономическую борьбу». «Классовое самосознание» для него выгодно, так как дает ему большую силу сопротивления в жизни. Пожалуй, он не прочь даже способствовать социализму... Но отсюда еще очень далеко от «мировой» и всякой иной революции. Ни в его навыках, ни в его инстинктах, ни в его темпера-

менте, ни в какой вообще части его **подсознательного существа** нет решительно никакой революционности.

Когда Ленин и его друзья ожидали движения «европейского пролетариата», они представляли себе не этого **реального** и **живого** западноевропейского среднего и маленького человека, но скорее «брошюрного пролетария», персонажа гауптмановских «Ткачей», строителя баррикад, обучающего сынишку азбуке социализма и заставляющего жену вышивать красный флаг. На самом деле товарищ Мюллер или товарищ Бланшар обучали в это время сыновей вещам, более пригодным для их будущей карьеры инженера, а фрау Мюллер или мадам Бланшар шили приданое для дочерей, выходящих замуж за женихов со сберегательной книжкой. 1918 год, увы, далеко не походил на 1848-й.

Когда разразились вспышки революции в Европе, в ней принял участие «всякий сброд» (с «классовой» точки зрения) — какие-то деклассированные интеллигенты, разные авантюристы, люди темного городского мира, в большинстве недавние солдаты, не успевшие вернуться в мирную жизнь. Что же касается до «столбового пролетария», то он не только не принял участия в революции, но, как это было в Германии, весьма энергично подавлял ее, стоя в рядах социал-демократии. Не знаю, как отнесся Ленин к этому участию «западноевропейского пролетариата» в тушении «мирового пожара», зажженного его усилиями. Если он действительно верил, что в этом виновны лишь происки «социал-предателей», то значит, что он так до конца и не понял **природы** западноевропейского «пролетария». Да и как бы, впрочем, мог он ее понять, сам не имея с ней решительно ничего общего и будучи по всему складу своему характернейшим русским интеллигентом (в конце концов, чуть ли не «кающимся дворянином»), заговорщиком, человеком кружка и подполья, мстителем «униженных и оскорбленных». То «якобинство», которое Ленин весьма странно сочетал с марксизмом, было чертой его чисто русского «политического воспитания». Для Европы XX века это не годилось, этому просто не было места. Сто лет более или менее демократических устройств все же, очевидно, не прошли здесь даром, и «пролетарий» здесь отнюдь не чувствовал своей «бесправности» с той остротой, какая представлялась Ленину. «Бедные» оказались в Европе в достаточном количестве, чтобы их можно было противопоставить «богатым». Однако эти «бедные» отнюдь не ощущали себя «униженными и оскорбленными» и нуждались не столько в мстителе, сколько... в прибавке заработной платы. Европейскому «пролетарию» не хватало ненависти, а без ненависти не устроишь никакой

революции. Большевики после Ленина, кажется, это поняли и пропаганду свою во Франции перенесли в те слои, где ненависти больше, где зависть острее, — «работают» они успешно среди тех, кто, как шоферы, рассыльные больших магазинов, прислуга отелей и ресторанов, ближе видят богатство и чаще бывают оскорблены его капризами.

Вторым «просчетом» Ленина оказалась его надежда на то, что война ускорит «революционизирование рабочих масс». И это опять-таки потому, что глава большевизма не умел считаться с обыкновеннейшими свойствами человеческой натуры. Он не понимал живого человека, или, вернее сказать, не понимал, что бывают обстоятельства, когда живой человек оказывается сильнее своей «социальной категории»: ему, революционеру, да еще революционеру русского «апокалиптического» склада, после кровопролитий войны казались неизбежными новые кровопролития восстаний и возмездий. На деле западноевропейский человек, бесконечно утомленный кровопролитиями «несправедливой» войны, не пожелал никаких новых, хотя бы и «справедливейших» кровопролитий. Европа была охвачена не жаждой возмездия, но жаждой отдыха. Горожанин европейский «вышел на улицу», но отнюдь не для того, чтобы строить баррикады, а для того, чтобы... танцевать.

Ленин, как человек, вероятно, сам никогда не знавший на своем собственном опыте никаких «рекреаций», не понимал стремления западноевропейского к «рекреации», усиленного, кроме того, послевоенною жаждою отдыха. После военной дисциплины не кажется привлекательной никакая другая дисциплина, даже самая «идейная». После военного «пароксизма организации» становится желанной всякая «дезорганизация», и после опыта коллективного существования кажется особенно мила частная жизнь. Ресурсы же западного рабочего человека в смысле «рекреации» возросли чрезвычайно по сравнению с прежним временем – к прежнему унылому стакану пива или мрачному стаканчику цветной жидкости за стойкой бистро прибавились такие захватывающие вещи, как спорт, кинематограф и танец. Большевику русскому, пожалуй, покажется это пустяками по сравнению с такими «истинами», как «классовая борьба». Но вот именно потому, что это непременно покажется русскому большевику «пустяками», можно сказать с уверенностью, что западного человека он не поймет никогда в самом основном его ощущении – в бесконечно более реальном, жизненном ощущении **сегодняшнего дня**, чем то, которое дано пребывающему в плену умозрительных «истин» русскому человеку: там, где русский, махнув рукой, откажется от

«многого», там западный человек очень и очень подумает, прежде чем отказаться и от «малого» только потому, что это «малое» – сегодняшний день, живая реальность.

Просчитался, наконец, Ленин и в более важном – в том, что не заметил, как мир шагнул из одной эпохи в другую. Его «идеология» осталась довоенной, и его «мировая революция» – это идея 90-х годов прошлого века, отнюдь уже не отвечающая «реальному соотношению» экономических и технических сил, сложившемуся к 1925 году. Самый «марксизм», построенный на наблюдениях, относящихся к Европе 1848 года, не является ли он теперь нелепым анахронизмом? Если он мог еще как-то годиться для немецкой социал-демократии 80—90-х гг. (хотя и тогда уже нуждался в целом ряде критических поправок) – то каким образом может быть он пригоден для теоретизации такой практики, о которой и не подозревал Карл Маркс семьдесят лет тому назад? Но большевики нашли чисто восточный подход к основателям западного социализма – писания его сделали они каким-то Кораном революции, в котором опытный в истолковании марксистский «мулла» умеет найти все ответы на все вопросы и все случаи социального бытия.

Ленин и его единомышленники не заметили, что идея «классовой борьбы» сильно поблекла в нынешнем послевоенном мире. Во всяком случае, это уже не та «новая идея», которая, казалось лет пятьдесят тому назад, могла «двигать горами». Она обросла поправками, обогатилась разнообразными «за» и «против», а когда это случается с идеей, это идет, может быть, на пользу ее теоретической проверенности, но отнюдь не ее практической действенности. В этом смысле идея «социального мира», «сотрудничества классов» гораздо свежее, а потому и увлекательнее. В фашизме идея эта кодифицирована властью, следовательно, как бы «навязана». Прекрасно, пусть это не идет в счет (хотя, раз можно кодифицировать в исправно действующем государственном механизме Италии мир классов, разве это так уж вовсе ничего не стоит) – но есть пример Бельгии, готовится пример Англии, и, главное, перед глазами у всех – грандиозный пример Америки.

На Америку Ленин смотрел русскими глазами и оттого мало что понял в ее примере. Между тем американец, глядящий своими глазами на социально-экономическое развитие Европы, сейчас гораздо вернее понимает тенденции этого развития просто в силу одного того обстоятельства, что Америка является главной творческой силой в экономике новой эпохи, гегемоном «неокапитализма», далеко пере-

росшего наивный европейский капитализм Карла Маркса, который, кажется, пора сдать в архив вместе с порожденным им марксизмом.

Любопытно все-таки, как «последний из марксистов», Ленин, объяснял себе, что в Америке, в стране самого мощного «капитализма», самого ярко выраженного индустриализма, самого многочисленного и по всем «социальным» признакам самого характерного «пролетариата», почему-то нет неизбежных спутников европейского марксистского капитализма – нет классовой борьбы, нет «революционного сознания», нет даже социализма, пусть хотя бы в «социал-предательской» форме. (То есть, вернее, все это есть, но лишь «понемножку», занесенное из Европы и в жизни Америки особой роли не играющее.) Большевикам (да отчасти и социалистам) приходилось еще до войны прибегать к странным объяснениям, изображая Америку «отсталой», в смысле рабочего движения, страной. Однако теперь-то уже ясно, что, вернее, их «рабочее движение» отстает от типа и темпа социально-экономических отношений современности, которые предуказаны для будущей Европы (и для будущей России) Америкой.

Арифметикой марксизма «феномен» Америки объяснить нельзя. Но он объясним, если перенести рассмотрение его в иную плоскость. «Классовые противоречия», по букве «исторического материализма», суть противоречия чисто количественные, ибо «порочность» капиталистического общества состоит в «анархии» производства и неправильности распределения ценностей, а ценность ведь есть количество, цифры. На самом деле «классовые противоречия» были в старой Европе **остатками сословной вражды**, имеющей своим источником чисто **качественные** различия. «Плохая» жизнь гауптмановских «ткачей» была не только цифрово-бледной по сравнению с «хорошей» жизнью фабриканта, но и во всех смыслах качественно плохой, качественно низкой, «униженной» жизнью. В особой степени было это применимо к российскому «пролетариату» конца XIX века, «страдания» которого были чисто сословными, а не классовыми страданиями. И на примере «пролетариата» как раз и получили свое революционное воспитание русские большевики. Америка, может быть, в первый раз в истории человечества являет нам ясный пример «социальных категорий» – неравно распределенных и **исключительно по количественному**, по голому цифровому признаку, без каких-либо качественных, то есть сословных, неравенств.

В патетическом своем индустриализме Америка пришла не только к типизации товара, но и к типизации жизни. Впервые она установила **точно** круг условий, являющихся «нормальными» условиями

жизни, основой которых оказываются ясно определенные отношения между «делом» и «долгом», между трудом и «рекреацией». Цель жизни – «дом» и «рекреация», труд и дело лишь средство, и никакой качественной разницы в «труде» и «деле» нет, важны те его количественные, цифровые, скажем прямо, денежные результаты, которые «труд» или «дело» дают для достижения цели, то есть «дому» и «рекреации». При общей «стандартизации» жизни ясно, что и в осуществлении «дома» и «рекреации» **качественной** разницы быть не может. «Дом» выражает понятие **комфорта** (механические удобства обихода – лифт, горячая вода, автомобиль) и регулирующего «нормальную» жизнь **обычая** (улыбка, оптимизм, пятичасовой чай, вечерние переодевания). «Рекреация» весьма обильна – это спорт, танцы, кинематограф, радио, жизнь на пляже и поездка в Европу. Так вот, не удивительно ли и не полно ли глубокого значения, что американский «пролетариат», обеспеченный заработком, начинает **качественно** ничем не отличаться от «капиталиста» – **ни в комфорте, ни в обычае, ни в рекреации**. Он улыбается так же, как «капиталист», и так же оптимистичен, и так же переодевается к вечеру, и жена его так же пьет с приятельницами пятичасовой чай. У него есть и лифт, и горячая вода, и даже автомобиль. Он играет в те же игры и танцует те же танцы. Он слушает те же радио и видит те же фильмы. Он участвует всесторонне в течении «стандартизованной», «нормально» американской жизни, которая становится **типом** человеческой жизни нашей эпохи.

Разница, отделяющая его от «капиталиста», чисто количественная: меньше денег, значит, меньше «благ», хотя стандартизованные «блага» по существу все те же. Меньше комнат в доме, меньше платьев, и они дешевле, дешевле автомобиль, дешевле дансинг, дешевле место в кинематографе, кабинка на пляже, скамья вагона или каюта парохода. Меньше пирожных к чаю... Конечно, для зависти (или, выражаясь мягко, для «неудовлетворенности») и здесь сколько угодно «почвы». Но **ненависти** на этом не воспитаешь, а без ненависти не устроишь и революции. Никто ведь не устроит революции из-за того, что у него машина «Форд», а не «Обэри», или из-за того, что он играет в регби, когда ему хотелось бы играть в гольф.

Господа большевики, если соблаговолят прочесть эти строки, может быть, подумают, что я в восторге от Америки. Ни капельки. Нет, я совсем не в восторге, и «американизм» мне совсем не нравится – не нравится мне это благоустройство, лишенное искры Божьей и благодати Духа Святого. Но я спросил бы большевиков, почему же им-то самим нужна революция, направленная против этих «дости-

жений пролетариата», осуществленных без всякой революции. Ведь с точки зрения знаменитой формулы материализма «человек есть то, что он ест» в Америке все обстоит в порядке. Так в чем же дело? В том, что все это именно обошлось без революции. Да что же такое, наконец, эта самая революция – **средство** или **цель**? Мне сумрачно скажут, да, но «пролетариат» в Америке далек от политической власти. Однако ведь и завоевание политической власти есть тоже только средство. А что же цель? Да цель и есть (**ваша** цель) все это однообразное и массовое благоустройство человечества, безбожное и безблагодатное. Если же это не ваша цель, а цель ваша «перманентная революция», то вы сомнительные материалисты, что и подозревалось давно, ибо вы российские «апокалиптические» революционеры, лишь слегка «камуфлированные» под европейских марксистов. Талантливейший во всяком «камуфляже» русский народный человек не отстает от вас в этом, готовя вам горькие и жестокие сюрпризы...

Может быть, я несколько преувеличил «достижения» американского пролетариата, но, во всяком случае, ясно, что дело идет к **этому**, что такова тенденция «социального быта» новой эпохи. В Америке она уже вполне выражена, в Европе намечается, в России предвидится. Каковы ее экономические причины? Вероятно, большие результаты «интенсифицированной» (благодаря **новой технике и новой организации**) эксплуатации сил и средств природы. Очевидно, результаты эти возросли в такой степени, что, грубо говоря, их стало «хватать» и на рабочего, и на капиталиста, тогда как в первоначальном «марксовом» капитализме хватало лишь на капиталиста. «Антагонизмы» тогда были естественны, теперь же они были бы искусственны, ибо развитие техники и организации идет темпом, далеко обобщающим **все** социальные процессы, даже прирост населения.

Вот почему едва ли возможна «приостановка» американского благополучия вследствие исчерпаемости природных ресурсов Америки. Современный магизм (современная наука стала **магией** на степени полного своего господства над жизнью) волшебным образом умножил эти ресурсы. Да кроме того, для Америки Северной «существует в запасе» Америка Средняя и отчасти Южная, как для Европы – Африка, для России – Азия. Но ведь это «империализм». Разумеется, что империализм, и путь Америки – это чисто империалистический путь, тем более неуклонный, что в избрании его заинтересована не кучка «хищных капиталистов», но вся нация в большей или меньшей степени и, **может быть, в наибольшей степени промышленный пролетариат**. Если считать (а «марксисты» **обязаны** так считать), что конечной целью вообще является материальное благопо-

лучие рабочего класса, то они должны признать, что «революция» оказывается ныне устарелым средством для достижения этой цели. Новая эпоха, эпоха «неокапитализма», или «сверхкапитализма», создала и новые средства, отчасти испробованные, — мир классов на почве научного магизма и экономического империализма.

Я не «капиталист» и совершенно никак не заинтересован в «угашении революционного сознания» европейского и американского пролетариата, и оттого не имею причин этому «угашению» радоваться. Но я не понимаю: отчего следовало бы по этому поводу горевать, раз историческая судьба рабочего класса не худо «устраивается» както иначе. Горевать могут лишь антрепренеры «перманентной революции», лишь ее профессионалы, которым грозит перспектива своего рода «безработицы».

Что российские большевики начинают все более и более походить именно на таких профессионалов «перманентной революции», а не на радетелей пролетарского благополучия – это видно по их действиям за последние годы. «Якобинская», «заговорщицкая» их природа явно берет верх над обрывками марксистской или синдикалистской «теории». Подтверждая правильность всего вышесказанного, они решили «официально» признать «относительную устойчивость нынешней фазы капитализма» (юбилейная речь Бухарина). Но как профессионалы революции, они не могут отказаться от работы на революцию, хотя, судя по направлению их «работы», революция эта рисуется им чем-то совершенно отличным от иной «мировой революции», которую Ленин представлял в тридцатилетнем марксистском своем «стоянии» (1890—1920). Большевики, наконец, поняли, что за эти тридцать лет мир далеко не стоял на месте, но выводы из этого сделали самые немарксистские. Ища своих революционных союзников по признаку психологическому, а не социальному, в той среде, где нет никакого классового самосознания, но есть живая личная ненависть к «богатым», они бросаются в сторону «меньшего сопротивления». То же самое повторяется во всех попытках поднять «цветных» людей, «революционировать» Китай, Яву, Марокко, Индию и т.д. Что во всех этих колониальных странах и пробуждающихся к самостоятельности государствах больше почвы для **какого-то брожения** (национального, социального, иногда даже религиозного) – отрицать нельзя. Но что брожение может принять формы «пролетарской революции» — в это, я думаю, верит мало кто даже из самих большевиков. Большевики находят «оправдание» этим странным своим склонностям искать линии наименьшего сопротивления «тактическому примеру», данному им Лениным в российском, пе-

чальной памяти опыте. Как Ленин тогда стремился зажечь «мировой пожар» с того угла, где легче всего это было сделать, так ныне стремятся найти эти легко поджигаемые углы его выученики. Заговорщицкая эта тактика может действительно праздновать свой **десятилетний** юбилей. Но не является ли такой «юбилей» убийственной для этой тактики иронией? Что это, в самом деле, за «мировой пожар», который тщетно разжигается вот уже десять лет с каких-то все более и более дальних углов? Что это за «победоносная борьба», которая покидает линии большего сопротивления ради «успехов» на линии меньшего сопротивления? Такие «успехи», такая тактика по прошествии **десяти** лет могут свидетельствовать только о практике «на авось» и о творческом отчаянии.

1927

ВИЗАНТИЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Изучение византийской живописи тем более дело нелегкое, что мы не только весьма недостаточно знаем ее, но и не можем быть уверены, что понимаем ее надлежащим образом. Формальный язык этого искусства усваиваем мы с трудом и часто пытаемся постигнуть его, прибегая к помощи законов совсем другого языка – формального языка современной живописи. Будучи людьми определенной эпохи, определенного культурно-исторического цикла, мы, разумеется, лишь с некоторым усилием можем выйти за пределы опыта этого цикла, этой эпохи.

Современная живопись есть часть нашего опыта, и вполне понятно, что она является для нас критерием всякой живописи. Люди XIX века именно так и смотрели на живопись, и, с их точки зрения, византийская живопись не заслуживала даже вовсе наименования живописи в том смысле, в каком понимали это слово их современники. Научный интерес к этому явлению был интересом чисто археологическим, и такой знаменитый ученый, как Н.П. Кондаков, всю жизнь занимавшийся византийским искусством, мог видеть лишь **относительные** художественные достоинства тех или иных его памятников. Что же касается **абсолютных** художественных ценностей, то они для него и для огромного большинства его сверстников находились в совершенно иной исторической сфере: в произведениях классического Ренессанса или европейского искусства XVII—XVIII веков.

Развитие истории искусства за последние пятьдесят лет многое изменило в этих представлениях. Усилия нескольких поколений заставили понять не только относительную, но и абсолютную ценность средневекового искусства. Эстетический эклектизм широко распространился в обществе и вызвал интерес к искусствам, внутренне и формально, казалось бы, весьма далеким от умонастроения европейца XX века, — например, к скульптуре древней Индии и к живописи древнего Китая. Искусства эти изучаются в наших школах

и украшают наши музеи. В смысле расширения эстетического кругозора наше время сделало огромный шаг вперед.

Но не следует преувеличивать все же значения этого распространения наших интеллектуальных интересов и умножения наших эмоциональных способностей. Видим ли мы искусства древней Индии и древнего Китая теми же глазами, какими видели их люди, для которых эти искусства были живой и весьма важной частью собственной жизни? Научившись с трудом постигать их формальный язык, в состоянии ли мы свободно объясняться на этом языке и от частных случаев можем ли самостоятельно подняться к общим его законам? Существует ли как некая открытая и для нас сокровищница мир тех понятий, среди которых древний китайский живописец свободно избрал вот этот пейзаж, а древний индийский скульптор – вот это изваяние? На все эти вопросы мы, не обманывая себя, должны ответить отрицательно. Если же подобные вопросы были бы предложены нам о византийской живописи, то и на них мы не решились бы дать вполне утвердительный ответ.

Существует обычное мнение, что византийская живопись «условна». Но не условной живописи не существует, всякая живопись условна. С точки зрения живописи Караваджо – условна живопись Рафаэля, а сам Караваджо условен с точки зрения импрессионистов XIX века. Всякая живопись условна потому, что в основе ее лежит вечная условность в изображении трехмерных вещей на плоскости. Та или иная условность является той или иной **системой** живописи. Исторический опыт показывает нам ряд совершенно различных систем. В противоположность людям XIX века, мы понимаем, что системы эти, в сущности, равноценны и что нет оснований считать единственно совершенной системой ту, которая является системой нашего времени. Мы не должны быть, однако, вполне уверены, что можем до конца овладеть какой-либо системой изображения, отличной от системы, принятой нашею эпохой, по той простой причине, что система изображения основана на **способности видеть**. Историческая смена систем изображения свидетельствует как раз об изменении этой способности на протяжении веков. И едва ли возможно перевоспитать эту способность в себе искусственным образом.

На какой-то, отличной от нашей, способности видеть вещи построена изобразительная система византийской живописи, сложившаяся, надо добавить, на протяжении тысячи лет в весьма стройное, и даже строгое, единство. Система эта настолько не похожа на изобразительную систему XIX века, что людям прошлого столетия она не казалась вообще изобразительной системой. Отсюда возникло пред-

ставление о «символическом» или «орнаментальном» характере византийской живописи. Утверждалось, что византийский живописец относился даже к своим фигурным изображениям как к некоему «условному обозначению» неизобразимых вообще вещей, имевшему в художественном отношении только декоративный смысл. Полагали, что он не умел или не хотел изображать или и не умел и не хотел одновременно. На самом деле византийский живописец и хотел, и умел изображать вещи, но изображал он их, пользуясь совершенно иными, совершенно чуждыми XIX веку изобразительными методами, унаследованными им отчасти от эллинизма и приведенными им в необычайно точно выработанную систему.

Византийская живопись была фигурной живописью: задрапированная человеческая фигура занимала в ней центральное место. И при изображении задрапированной человеческой фигуры отправной точкой византийской живописи были эллинистические приемы изображения, в основе которых лежали эллинистические представления о видимости вещей, в том числе и о видимости задрапированной человеческой фигуры. Этого существенного для всех дальнейших судеб византийской живописи положения никогда не следует забывать. В сравнении с этим основным заданием византийской живописи все привходящие местные или временные элементы, все «восточные влияния» являются обстоятельствами второстепенного значения. После тех колебаний, которые заметны в IV веке, в V веке христианское искусство решительно встало на путь изображения очеловеченного Божества и воспроизведения событий Священного Писания. Оно не могло при этом не опереться на какие-либо существовавшие приемы изображения человека, и оно избрало эллинистические приемы, ибо то был живописный язык эпохи и культурной среды, в которой христианство обрело свою жизненную силу. Будучи сосредоточено идейно в иудаизме, христианство нашло свое жизненное воплощение в римско-эллинистическом мире. Оно твердо стало на землю, когда земля эта оказалась эллинистической почвой.

Византийская живопись была фигурной живописью не только потому, что ее главной темой стала задрапированная человеческая фигура, но и потому, что она стремилась изображать трехмерность человеческой фигуры, пользуясь, однако, совершенно иными средствами, чем те, к которым приучила нас в изображении трехмерности европейская живопись XVII—XIX веков. Свет и тень выражают видимую рельефность вещей, и всякая живопись, стремящаяся изображать рельефность, прибегает для этого к средствам света и тени. Методы применения света и тени могут быть весьма различны: сис-

тема Караваджо или Рембрандта совершенно иная, чем, например, система Пьеро Делла Франчески и Джованни Беллини. У византийской живописи была своя система в изображении человеческого лица с помощью сильных световых пятен, или бликов, выражающих его рельеф. В полуремесленных эллинистических портретах (в так называемых фаюмских портретах) мы видим ясный намек на тот же прием. На византийских фресках и иконах световые блики неизменно отмечают выпуклости лба, надглазные кости, нос, скулы, подбородок, поворот шеи к плечу.

Насколько центральное место в византийской живописной системе занимал феномен света, видно из того обстоятельства, что сквозь всю византийскую живопись проходят цветные рефлексы драпировок. В основе этого приема лежит вполне точное наблюдение светового эффекта на шелковых тканях, дающего двухцветный отлив, или рефлекс. Н.П. Кондаков ошибочно приписал этот прием влиянию итальянского треченто (куда он, напротив, перешел именно под влиянием Византии), ибо встречается он в древнейших иконах и миниатюрах рукописей и восходит, очевидно, все к тому же эллинистическому «импрессионизму».

***

Избрав ритмический формальный язык, сильно сковавший индивидуальную свободу творчества, византийская живопись достигла ценой этой жертвы необыкновенной устойчивости и прочности связи ее с Церковью. Декоративные и дидактические ее задания отошли на второй план перед этим **участием в богослужении**, которое живопись могла осуществить только благодаря тому, что говорила она ритмическим языком, подобным строгой ритмике богослужебного действия. Фреска и икона в византийских церквах приобрели молитвенное значение не в силу того глубокого религиозного чувства, с которым они были исполнены (этим чувством обильны и произведения многих западных мастеров), но вследствие построения их по точным ритмическим формулам. Церковный обряд, церковная молитва не может быть свободным индивидуальным делом, и язык церковной молитвы – это всегда точный ритмический язык. Византийская живопись в этом смысле строго соответствовала богослужению и сливалась с ним, и оттого она не могла оторваться так от Христианской Церкви, как оторвалась западная живопись в XV веке.

1928

ТЕОРИЯ ЕВРАЗИЙСТВА

Говорят, что иногда бывает полезно что-то увидеть собственными глазами, чтобы понять «идею». Вот почему, нисколько не принадлежа к охотникам до докладов или сообщений, я все же попал на евразийское собрание, где говорилось о фашизме, о большевизме и евразийстве.

Евразийство я узрел на этом собрании в образе профессора Карсавина, — с большим умением говорить, с приятным голосом, звучавшим почти ласково в некоторых местах, — излагавшего довольно все-таки непозволительные мысли. Впрочем, собранию «единомышленников» (едва ли, однако, кто-нибудь из присутствующих на докладе действительно сумел бы мыслить карсавинскими узорами) мысли эти не казались как будто непозволительными. Что же, русский человек 1928 года ко всему привык и не то «все приемлет», не то просто «уж ничего не понимает», и никакая «идеология» до него не доходит из всех, какими зачитывают его и отчитывают.

Во время доклада, признаюсь, я думал о вещах посторонних. Какие-то воспоминания не давали мне покоя. Все казалось, что где-то уже я видел этот зрительный образ евразийства, представший в облике профессора Карсавина. Придя домой, я вспомнил. Да, вот где: на иконе Страшного суда, над розовым змием ада, развернувшим свои кольца, в плотной группе людей, с недоверием взирающих на обращенный к ним призыв Предтечи... Там, среди видных ересиархов в мантиях и странных колпачках, выделялись точно такие же лица «мыслительской аскезы», такие же глаза и бороды, и так же, должно быть, приятно и ласково в иных местах звучали некогда те голоса, как звучал только что этот голос. И речь тех была, вероятно, так же «красива», так же полна лукавой мудрости и мудрого лукавства. В конце концов, это – довольно величественный, даже «мировой» тип, и, пожалуй, нужны для христианского смирения такие отрицательные примеры того, «куда заводит ум» человека.

Ручаюсь, что у знаменитейших ересиархов были точь-в-точь такие мягкие интонации в словесных доказательствах (до того «силь-

ных», что даже выговорить их немягко – неловко), какой-то даже «конфуз» перед неотразимостью своих собственных доводов. Сказано, мол, скромно и чуть ли не мимоходом, но уж так велико и замечательно откровение, что немедленно царства и народы покорятся.

А ведь и впрямь в виду имеется «покорение царств и народов» в самом буквальном смысле. Подумайте только, о чем идет речь. Фашизм отличен на практике, да вот не умел создать идеологии. Большевизм еще того лучше на практике, и даже идеология у него имеется, но эта идеология – заблуждение (здесь голос «докладчика» делается особенно ласковым). А потому мы, евразийцы, обладающие истинной идеологией, желаем «унаследовать» кое-что из понравившейся нам практики фашизма, а в особенности желаем получить большевистское наследство, на каковой предмет ныне и предъявляем права.

Совершенно в том же стиле рассуждали древние ересиархи: отдай мне мир, потому что я знаю истину. А истиной казалась им все та же «игра ума», в которой не менее их искусен и профессор Карсавин. И ставка в этой «игре» всегда непременно серьезная, «мировая». Карсавин желает выиграть не больше, не меньше как... Россию. При этом, заметьте, совершенно, так сказать, «даром». Игра ума именно и прельстительна тем, что она без проигрыша. Как-никак фашисты трудились много, горячо действовали, жертвовали собой, да ведь и большевикам самый решительный враг их не откажет в усилиях, в энергических действиях и даже в жертвах. Но всякие действия, всякие усилия, всякие жертвы – ничто для евразийского ересиарха в сравнении с вещаемой им теорией. Фашисты и большевики обязаны уступить свое место евразийцам. Это доказано столь неопровержимо, что «докладчик» стоит сам несколько смущенный полетом своей мысли. Так, радостно-смущенный, следит искусный престидижитатор за выпорхнувшими на удивление публики из его рукава двумя голубями под купол цирка.

Не знаю, удачное ли приобретение сделала евразийская теория в лице нового ересиарха. Евразийцы теоретизировали вообще много и «создали обширную литературу вопроса», надо сознаться – довольно скучную. Пока дело шло об экскурсах в область истории, этнографии, географии, даже, кажется, метеорологии и почвоведения – все это только лишний раз доказывало, что научная истина – вещь весьма растяжимая и при некоторых диалектических способностях может толковаться в каком угодно смысле. И все же надо сказать, что, пока евразийство оперировало по части «научного обоснования», оно проявляло наряду со смешным педантизмом и серьезное отно-

шение к «вопросу» и в ряде статей выказывало большое знание его отдельных сторон. Евразийское «самообразование» было все же образованием и в этом смысле могло быть полезно для тех, кто читал евразийские сборники или участвовал в евразийских кружках.

Но вот в лице профессора Карсавина теория евразийства принимает «иной аспект»: с далеких научных познаний приближается эта теория к «актуальности», из социологической теории становится политической (или политико-религиозной) идеологией. Естественно подумать, что, как это бывает обычно в подобных случаях, идеология становится несколько упрощенной формулой теории. Куда там! Предполагать это значило бы вовсе не знать особенностей «сложного мышления» нового евразийского ересиарха. У самого порога активности, у самой, так сказать, колыбели евразийской деятельной жизни идеология евразийская приобретает благодаря ему такие сложные «узоры», что просто диву даешься перед этой курьезнейшей игрой ума.

Однако ничего на этом свете не бывает случайного. Удачное ли, неудачное ли приобретение сделало евразийство в лице профессора Карсавина, приобретение это сделано в силу необходимости, даже своего рода «исторической необходимости». Раз только евразийство сошло со своих отдаленных научных позиций и вознамерилось приблизиться к «актуальности», ему действительно необходим первоклассный мастер по части умственного хитросплетения. Вы только вообразите, какая сложная задача предстоит идейному руководителю евразийского «движения»: получить и принять наследство от большевиков (мы знаем, как любят большевики отдавать свое и чужое наследство!). Ясно, что тут дело весьма тонкое и что, как ни убеждай большевиков (самыми ласковыми интонациями голоса), все-таки ни за что не скажут они в один прекрасный день: «Ну, ладно! Убедил... Получай Россию». Евразийский ересиарх видит, разумеется, при всем восхищении своем собственными доводами, что не так все просто. Ему знаком, например, старый как мир «подход» к наследодателю: доказать ему, что, в сущности, между ним и вами никакой нет разницы, Вы, в сущности, «не отдавая себе в этом отчета», идете с некоторых пор нашим путем. Не возражайте нам, что мы христиане... Как сказать? Стоит посмотреть на вещи сложнее и тоньше, и, «в сущности», вы гораздо ближе к христианству, чем «буржуазные» государства. Это вам только напрасно кажется, что вы несовместимы с православием. Правда, вы материалисты. Прекрасно, но это нас нисколько не пугает, ибо, «в сущности», дух и материя оди-

наково святы. А что касается Карла Маркса, то он, «в сущности», совершенно правильно определил исторический процесс...

Но не довольно ли говорить за профессора Карсавина, упрощая и огрубляя его мысли (что делать, мыслить так тонко и сложно, как он, я не умею)? Ясно, чего он хочет. Ради каких-то, вероятно, похвальных с точки зрения евразийства целей стремится он к внедрению в большевизм. И надо отдать ему справедливость: внедряется профессор Карсавин в большевизм изо всех сил и успешно внедряет в него «вверенное ему» евразийство. А что из этого внедрения выйдет далее, это... мы увидим.

И вот когда после талантливого ересиарха выступил с возражением ему «партийный» человек в прежнем русском стиле, социалист-революционер, было чрезвычайно приятно видеть в нем «претендента» на большевистское наследство, отнюдь не помышляющего заполучить это наследство путем лукавого мудрствования или мудрого лукавства, но понимающего, что добыть наследство можно только борьбой, только честным усилием, только подчеркиванием резкой черты, отделяющей большевиков от всякого человека, желающего добра России. Перед красноречивым хитроумием карсавинского евразийства незамысловатые рассуждения его социалистического оппонента имели «элементарное», но очень важное – моральное преимущество. Искуснейший спиритуальный престидижитатор показал действительно один очень трудный фокус, о котором, однако, менее всего мечтал: он как бы создал на момент своего доклада «единый фронт» русской противобольшевистской эмиграции.

1928

I. Бабушки и дедушки

Трудно представить себе сейчас титул, звучащий более зловеще, чем «бабушка русской революции». И вот тем не менее под этим именно титулом празднуется «почитателями» 85-летие Е.К. Брешко-Брешковской. К почитателям общественных заслуг престарелой шестидесятницы я не принадлежу, но тем не менее нисколько не собираюсь каким-либо непочтительным словом о ней омрачить почтенный возраст «доброй барыни», увлекавшейся в свое время идеями, которыми увлекались и многие другие наши бабушки и дедушки. Но вот как раз почитателям ее, прославившим ее «бабушкой революции», мне хотелось сказать несколько слов.

Неужели не понимают эти вечные интеллигентские дедушки (дедушки не по возрасту, а по образу мыслей) всего трагикомизма подобного чествования «бабушки русской революции» за несколько тысяч верст от Москвы и под надежной защитой французского буржуазного закона от русской революционной Чека? Позвольте, могут спросить «иностранные гости», почему же подобное чествование происходит не в столице вот уже 10 лет торжествующей революции? Вам, конечно, ясно, как ответят на подобный вопрос наши дедушки. «То революция не настоящая, — с гордостью заявят они, — не настоящая, потому что это не та всамделишная революция, которую мы хотели устроить...» Такой ответ будет, пожалуй, понятен социалистическим гостям, Реноделям или Мутэ, потому что в сектантском и начетническом своем упоении каждый из этих господ в отдельности считает, что настоящая революция — это **моя** революция и что истинный социализм — это **мой** социализм, а все остальное — это «что-то не то». Однако всякий иной, более здравомыслящий человек просто пожмет плечами и подумает нечто не очень лестное относительно «ame slave» и будет, разумеется, совершенно прав.

В самом деле, после всего, что мы видели и видим в России, какой еще настоящей революции надо нашим перманентным револю-

ционным дедушкам? В числе того вздора, который распространяется о большевиках, самый вредный вздор – это то, что они «не настоящие» революционеры. Есть ведь и такие поползновения в интеллигентской среде: «Да, большевики – не настоящие революционеры, но мы придем, освободим от них русский народ и тогда уж устроим всамделишную революцию». На чествовании Е.К. Брешко-Брешковской непременно должно было говориться что-нибудь подобное и добавлялось, конечно, что «нашим знаменем будет бабушка русской революции»...

Воображаю, как все это страшно смешно большевикам! Нет уж, отдадим им все-таки справедливость: более настоящих революционеров, более настоящих людей революционного дела (а не слова) мир, конечно, не видывал. За 10 лет своего страшного владычества они устроили нечто, где обитатель любой из пяти частей света не чувствует себя уже более на планете Земля. К двум доселе известным нам основным феноменам – жизнь и смерть – прибавили они совсем новый третий, «советское житье», которое не есть ни жизнь и ни смерть... Нет уж, предоставим социалистам рассуждать, настоящий или не настоящий это социализм. Мы, несоциалисты, с ними спорить не будем. Ведь никакого другого социализма показать нам они не могут. Удовольствуемся пока что примером русского социализма. Не нравится? Да, уж чему тут нравиться! Но неужели и такая революция все еще «не всамделишная» революция, с точки зрения бурного революционного темперамента наших дедушек? Неужели и большевики «не настоящие революционеры», п<отому> ч<то> они не шли под «знаменем бабушки»?

Ну вас-то, любителей собираться под бабушкино знамя, мы знаем давно...

А если бы и забыли о вас, то разве не стараетесь вы изо всех сил о себе напомнить? Разве не замечательна в этом смысле хотя бы статейка «о бабушке» М. Осоргина (в воскресенье в «Посл<едних> новостях»)? Голосом пряничного деда рассказывает Осоргин о временах не очень давних, думая, вероятно, как в цыганском романсе: «Все, что мило, все, что было, все давным-давно уплыло». Да слава Богу, что уплыло, но вот только совсем это не мило, а просто совершенно глупо и достаточно мерзко!.. Рассказывает Осоргин, как великий общественник и народолюбец 80-х и 90-х годов Михайловский пострадал однажды за убеждения и как, покинув арену своих себялюбивых подвигов, т.е. Санкт-Петербург, «вынужден» был он отправиться в комфортабельное путешествие по Каме и посетил при этом город Пермь. Очень хорошо рассказывает Осоргин, как сби-

лись с ног от желания выказать почет знаменитому страдальцу губернские власти, как ошалели от радушия и от водки «революционных обедов» местные купцы и местные земцы, как деликатно сделал выговор Михайловский на официальном приеме председателю земской управы, осмелившемуся пролепетать что-то о государе императоре, как растерявшиеся городовые брали под козырек «Интернационалу», который распевала на пермских улицах свита великого человека...

Вот она, идиллическая революция, любимая революция наших вечных интеллигентских дедушек. Зачем только большевики не захотели послушаться их! А то была бы у нас «настоящая революция»... Ох, сколько их было у нас, любителей этой революции, охотников комфортабельно и с ореолом пострадать от «гонений царизма»!.. Ох и ненавидели же их Достоевский, Лесков, Константин Леонтьев – все те, чье сердце было полно любовью к правде и любовью к России! Читая их, учась у них, учились мы презирать благообразный интеллигентский лик, скрывающий иппокритскую образину.

Но вот, не напрасно ли читали, не напрасно ли учились? Вы только послушайте, с каким умилением после всего, что было с Россией, рассказывает Осоргин вспомнившийся ему пермский «скверный анекдот»: «И впервые в истории города со времени просветителей пермяков и зырян Свв. Кирилла и Мефодия улицы Перми оглашались пением «Варшавянки» и «Интернационала»...» Он от удовольствия даже святых перепутал. Стоит ли, впрочем, знать тому, кто впервые просветил Пермь «Интернационалом», имя какого-то там святого, просветившего христианством пермяков и зырян.

Написано все это по поводу «бабушки», ибо Е.К. Брешко-Брешковская случайно была спутницей Михайловского на пермских торжествах. И вот к парижскому торжеству Осоргин заставляет звучать свою интеллигентскую «лиру»: «Бабушка – это вся наша чудесная история, наша изумительная, еще не написанная книга.... Жизнь бабушки – чудо тройное, настоящая поэма. Это даже не биография, а сама живая Россия в красках и музыке. По ней можно учиться читать, смотреть и слушать. А понатужившись, и – понимать».

Ну, что на это скажешь?.. В хорошую минуту лишь посмеешься или подумаешь вроде того, как дальше обмолвился сам Осоргин: «Иной раз мало ли что скажется, всего не предусмотришь, лишь бы с хорошим чувством и с хорошим намерением». Однако ведь только в хорошую минуту, а нынешняя минута нашей жизни не очень хорошая и очень серьезная минута. Возможно, что лишь от избытка благодушия и добродушия собрались чествовать «бабушку революции»

несбывшиеся революционеры, но что же это за бесконечное добродушие и благодушие? Не достигает ли оно, наконец, той черты, за которой начинается нечто, именуемое совсем иначе? Ради памяти великих писателей и лучших мыслителей наших, которые так страстно ненавидели всю фальшь российского барского революционерства, мы не имеем никакого права отнестись благодушно к его, пусть даже только смешным и беспомощным рецидивам. Достоевский, Константин Леонтьев, Лесков предвидели зло, которое оно могло причинить России. Мы видели это зло собственными глазами в 1917 году. Да понимают ли, наконец, наши перманентные дедушки, что они делают перед лицом Европы, довольные не столько случаю отметить трудный жизненный путь престарелой и доброй сердцем Е.К. Брешко-Брешковской, сколько случаю еще раз в присутствии «иностранных гостей» унизить и умалить государственную Россию? Понимают ли они, что единственный разумный смысл их действий – это **оправдание революции**, о, конечно, не той революции, которая была ими когда-то выдумана, не той революции, которой никогда не было и никогда не будет, но той, которая **есть** и которая выбросила их вон без особых церемоний. Но вот, даже почесывая больно ушибленные при одной операции места, они продолжают уверять, что это ненастоящая революция...

II. Страх иудейский

О книге, еще не вышедшей, лучше было бы вообще не судить. Но вот «Посл<едние> новости» нарушили это правило, и еще не вышедшей книге г. Шульгина о евреях отвели более тысячи строк в субботнем номере, приводя обильные из нее (по корректурным гранкам) цитаты. Очевидно, эта книга представляется «Посл<едним> новостям» большим событием. Ведь не в комплиментах же дело, сказанных по их адресу автором. Тем более, что довольно странные это комплименты – г. Шульгин одобряет техническую умелость газеты и уверяет, что «сейчас вам подносится газетный лист, выдерживающий придирчивую критику». А объясняется это, по его мнению, тем, что «Посл<едние> новости» – «цитадель политического еврейства и еврействующих русских под внешним водительством Милюкова». В передовой статье автора благодарят за похвальное свидетельство, но, конечно, иначе объясняют тиражные вопросы. Комплимент все же не остается без ответа – в обширном фельетоне рассказывается, что будущая книга «написана с обычным для В. Шульгина талантом и мастерством» и что он обладает еще одним доволь-

но необычным достоинством: «писательская добросовестность не позволяет ему довести некоторые мысли до конца». Совсем странная добросовестность...

Книга г. Шульгина оказывается ответом на предложение, сделанное когда-то на публичном собрании г. Литовцевым, предлагавшим привлечь к спору нескольких «честных людей», которые возымели бы мужество заявить себя антисемитами и просто, без лукавства, сказали бы: «Мне не нравится в евреях то-то и то-то». Это «мужество» г. Шульгин возымел, и выступает он таким образом еще раз на амплуа «смелого человека». Напрасно только забыл он, каким политическим конфузом кончилось его первое выступление на этом амплуа – поездка в Россию. Обильные цитаты, приведенные газетой, свидетельствуют, что здесь дело кончится конфузом еще того горшим.

Человек, аттестованный «Посл<едними> новостями» за «писательскую добросовестность», отнесся к писательскому делу как к естественному продолжению вредной и распоясанной болтовни за чайным столом. Утверждает он, можно сказать, на глазах у всей Европы, что революцию устроили евреи, что и сейчас «евреи продолжают править Россией», что «еврейская злоба не могла утишиться и до наших дней», что между русскими и евреями ведется форменная «русско-еврейская война...».

Может быть, кто-нибудь подумает, что г. Шульгин просто не замечает всей глубокой оскорбительности таких утверждений для **России.** Но нет! «Посл<едние> новости» недаром подчеркивают, что г. Шульгин не только «честный антисемит», но и «антируссист» (дожили наконец мы и до такого слова!).

Автор, умеющий, по мнению газеты, писать с «обычным талантом и мастерством», восклицает: «Вовсе не в русских достоинствах я нахожу причину, почему не след нам подставлять свои выи под еврейскую пяту. Наоборот, я нахожусь в состоянии глубокого «антируссизма» и взываю: горе русскому народу, если он не исправит некоторых черт своих; воистину придется нам искать владыку сему народу-рабу». Есть еще и такая цитата в «Посл<едних> новостях»: «Пусть евреи по существу подымутся на ту высоту, на которую по видимости уже взошли, благодаря своей силе, силе воли... Мы сами будем просить, дайте нам еврейское правление, мудрое, благостное, ведущее нас к Добру...»

Самое любопытное, что все это говорится от имени каких-то «мы». Но вот уж действительно, самый рядовой русский человек может сказать на сей раз этому зарапортовавшемуся отставному поли-

тическому генералу словами известного анекдота: «Parler pour vous, mon général»*.

Генералом, ведущим «русско-еврейскую войну», г. Шульгин, очевидно, себя чувствует. Он не только выдумал эту войну, но выдумал и конец ее, ибо начинает «воевать» с того, что просит у своих еврейских противников пощады. Тем не менее газете Милюкова рисуется он «мудрым полководцем», заранее выработавшим условия мира. Хорош, однако, полководец, в процессе «войны» просящий пощады, хорош полководец, ведущий войну с русской стороны и исповедующий «антируссизм»! Хороши и условия мира: «евреи отказываются делать социальные революции в России, русские отказываются делать еврейские погромы». Вот уж поистине «местечковая философия истории», преподносимая в интеллектуальной столице мира в 1929 г.! От «Киевлянина» до «местечкового жителя» был, в сущности, один шаг, когда умалившаяся своей имперской государственной идеей Россия оставалась еще великодержавной только в своей столичной культуре. Заметьте, что г. Шульгин если и машинально говорит, то вовсе не мыслит о **России**. Он сталкивает лбами евреев и русских примерно так, как сталкивали в Австрии разные национальные «меньшинства», русинов, напр<имер>, и поляков или итальянцев и славян. И он не понимает, что русская держава есть нечто неизмеримо большее, чем поприще столкновений русских и еврейских достоинств и недостатков. Его подход к вопросу напоминает подход деятелей импровизированного «лимитрофного» государства, мучительно слепляющегося на узкой и непрочной националистской основе. Это окраинный подход, «украинский» подход, «петлюровский» подход. А этот договор о погромах – разве это не характерный петлюровский договор? Мне пришлось слышать от одного украинца, что единственный правильный путь решения еврейского вопроса в независимой Украине – это предложить евреям перейти Черное море, которое, вероятно, мол, не будет столь же милостиво к ним, как Чермное. В таком «решении вопроса» будущее российское государство никак не нуждается, и отнюдь не только из-за гуманности, и даже не только ради великодержавного своего достоинства, но просто в силу органических своих имперских надобностей. Фараон, который предпринял изгнание евреев из Египта, был просто очень плохим империалистом.

Постыдно думать, что в российском государстве, русскими созданном и неразрушенном, но лишь засыпанном пеплом революци-

---

* «Говорите за себя, господин генерал». – *Пер. с франц. Ю.Н. Стефанова.*

онного извержения, хозяином может оказаться нерусский человек. Печальный день России пройдет, и г. Шульгин напрасно впадает в антирусскую панику и напрасно предается сладостному истерическому самоуничижению. Величайшую в мире континентальную империю в новой истории создали все-таки же русские без помощи евреев, и все-таки же русские, а не евреи создали российскую культуру.

«Киевлянину» культура эта, по-видимому, мало известна и мало понятна. Ибо если бы была понятна и известна, то он иначе бы понял ту могучую волну русского воздействия на еврейство, которое делает еврейство совсем уж не той «грозной» монолитной массой, какой рисуется оно только напуганному «местечковому сознанию». Еврейство, всегда и всюду вообще весьма чувствительное к культурным влияниям, охвачено целиком и насквозь пронизано русской культурой высокого, столичного, имперского мирового типа. Пусть расовые и национальные солидарности еврейского народа велики. Но велики и действенны иные солидарности, во-первых, экономические солидарности общеимперских интересов, во-вторых, солидарности, рожденные в еврействе русской культурой. Не понимать этого, не видеть этого, не ценить той огромной и весьма реальной жизненной силы, которую представляет «империализм русской культуры», может только тот, кто вообще не силен по части культуры.

Но тогда зачем браться за весьма обширную и сложную тему в порядке распоясанной, т.е. будто бы «откровенной», болтовни за чайным столом? Зачем в столице мира, в год от Р.Х. 1929-й, выкладывать свой скромный провинциальный багаж неисправимого «Киевлянина» образца 1905 года? Будущую книгу г. Шульгина усиленно рекламируют «Посл<едние> новости», но они, очевидно, преследуют свои особые цели – вероятно, цели раскалывания эмиграции еще по новым и разнообразным линиям. Ни евреи, ни русские, ни россияне вообще, по-видимому, ничего не проиграли бы, если бы домыслы г. Шульгина так и остались в его портфеле.

1929

РОССИЯ И ФРАНЦИЯ

Взаимные отношения России и Франции, русских и французов, сложились настолько своеобразно, что иной раз кажутся они противоречащими исторической логике. На самом деле, конечно, эта логика существует, но принадлежит она к высшему и сложному порядку явлений, не укладывающихся в грубые схемы открытого или замаскированного исторического материализма. Замечательно, во всяком случае, то, что отношения России и Франции чувствуются всеми нами в общем их итоге как отношения, родившиеся и сложившиеся **под счастливой звездой**.

Если уж прибегать к астрологическим сравнениям, то, пожалуй, правильнее было бы сказать, что родились эти отношения при одинаковом «стоянии» влияющих на судьбу человека и государства светил, при одинаково благоприятных звездных «аспектах». Первой европейской великой державой была Франция Людовика XIV. Именно в этом блистательном примере обрел силу гений Петра, создавшего на месте Московского царства великую империю, державную Россию. Вольтер невольно оказался первым историком его деяния. Те, кто брались читать Вольтерову историю Карла XII, думая прочесть своего рода последний рыцарский роман, с удивлением находили там первую повесть о построении нового государственного могущества. Рядом с делом Петровым, столь значительным для будущего Европы, разумному читателю должны были показаться весьма эфемерными и даже детскими подвиги «шведского паладина», напоминавшие лишь об ушедшей в прошлое европейской старине.

Вот главное, мне кажется, обстоятельство, связавшее с самого начала столь далекие на первый взгляд судьбы России и Франции, — **параллелизм их исторических ритмов**. Французское великодержавство XVIII века, оставшееся и во французской революции и так естественно нашедшее высшее выражение в лице Наполеона, совпало с эпохой Екатерины, положившей идею российского великодержавства в основу государственной практики, с эпохой Александра I,

увидевшей русское общество воспитанным в великодержавных понятиях самими историческими событиями.

Замысел российского государства оказался слишком велик, чтобы в нравах и навыках верхов его могли надолго удержаться те «местные» и провинциальные голландские или немецкие заимствования, которые явились в первые годы Петра. Новая Россия нуждалась в заимствовании иного, более всеобщего, более столичного, более имперского типа и стиля жизни. Этим типом и стилем жизни при Екатерине и Александре одинаково мог быть только французский стиль. Русский дворянин, сделавшийся первым русским европейцем, говорил, читал и писал по-французски, старался одеваться и жить по-французски. Что еще важнее, зачастую он думал и чувствовал по-французски. Новая, европейская Россия нуждалась прежде всего в своем языке. Этот язык был обретен с гениальной находчивостью в немногие десятилетия, протекшие от Державина до Гоголя. Не знаю, написана ли кем-нибудь внутренняя история создания нашей литературной речи. Для нас она кажется почти делом чудесным: не умея его объяснить, мы называем в ответ чудеснейшее из русских имен, имя Пушкина. Несомненно, однако, что русская проза слажена людьми, воспитанными и выросшими над чтением французской прозы. Русская фраза найдена в материале славянского языка людьми, умевшими не только говорить и писать, но и мыслить французской фразой. Оборот речи постепенно освобождался от неловких французских заимствований екатерининского века, но **оборот мысли, оборот ума**, выражаемый русскими словами, остался вполне выразимым и на французском языке. «Пиковая дама» Пушкина всегда останется образцом русской прозы. В переводе Мериме кажется она классическим примером французской повести. Я не знаю такого случая в литературе английской, немецкой или итальянской и не думаю, чтобы его можно было найти.

Русский литературный язык создан людьми, узнавшими Европу с помощью французской умственности. Она явилась первым необходимым орудием нового русского сознания. Французский тип и стиль жизни не был, следовательно, лишь предметом внешнего и неловкого подражания. Французское влияние затронуло, очевидно, более глубоким образом умственный склад русского европейца. Участвуя в судьбах русской речи, оно вошло тем самым важной долей в сложение русской характеристики XIX века. Было бы спорным доказывать, что оно изменило и русский характер. Но едва ли можно оспаривать, что оно обогатило и расцветило русский ум. Кто выражает свои мысли в ритмически сходственных фразах, тот и умеет мыслить

сходственными ритмами. Навыки французской мысли оказались легко доступными русскому уму, гораздо легче, например, нежели уму немецкому или английскому. Если бы работу ума можно было свести к формулам, выражающим ее быстроту, и к линиям, выражающим привычные ей то сложные, то простые, то запутанные, то ясные логические фигуры, — эти формулы и эти линии для ума русского и французского были бы, вероятно, наиболее схожими, даже при всем душевном несходстве русского и француза.

Умственное влияние Франции незаметным образом через самую структуру литературного русского языка передавалось постепенно в глубину жизни. Школа и грамотность вместе с образованием несли новую речь и, следовательно, новые навыки мысли. Результат этого процесса сделался заметным во второй половине XIX века в уже обширных слоях населения, для которых родным языком была вполне расцветшая литературная речь. В эпоху Толстого, Тургенева и Достоевского источники ее могли казаться забытыми, но тесное соседствование русского литературного слова с французским было от того не менее действительным. Только что названные великие русские писатели, сами в силу интересов своего литературного ремесла, больше читали в своей жизни по-французски, нежели по-русски.

Может показаться при этом странным, что у них у всех в той или иной степени заметны враждебные Франции или французам настроения. Это объясняется тем, что все они были современниками Второй империи, а русские, вообще говоря, решительно невзлюбили Вторую империю. Наполеон III в своем упорном недоброжелательстве к России был принят русскими как злая карикатура на Наполеона I. Его не любили у нас положительно все: либералы – за расправу с революцией <18>48 года, патриоты – за вмешательство в дела восточные или польские. Толстой, сражавшийся с Наполеоном III под Севастополем, литературные счеты сводил за это с Наполеоном I в неверных и предвзятых характеристиках «Войны и мира». Бессознательным образом то были счеты, предъявленные за умаление французской идеи, за унижение французского образа, восхищавшего предшествовавшие Толстому поколения. Современникам Пушкина было ведомо великодержавство Франции. Люди 60-х годов перестали помнить его и составляли суждения свои по современной им умалившейся Франции, которая шла к разгрому 1870 года.

Достоевский, однако, и здесь оказался более прозорливым и более человеческим. Осуждая в своих статьях французского обывателя, он чувствовал трагическую судьбу исторической славы Франции. В рассказе его бедного генерала Иволгина есть то очарование Наполе-

она, которое знала Россия начала века и на которое восстал Толстой, чувствуя в нем одну из «иллюзий» неправедной, по его мнению, барской жизни. В «Бесах» придумывает Достоевский музыкальную интерпретацию войны 1870 года: мизерный и пошлый «Либер Августен» постоянно заглушает «Марсельезу» и торжествует над ней. Эту страницу мог написать лишь человек, еще видевший в юности своей сияние **французской звезды** над Европой и над Россией. Оставим в стороне его симпатии: их не было ни к Франции Наполеона III, ни к Пруссии Вильгельма I. Здесь любопытно, как количественно несоизмеримы были для Достоевского мотивы французского и немецкого ликования. Для людей его поколения историческая память Франции еще оставалась чем-то всеобщим, чем-то большим, тогда как Германия Бисмарка казалась им все-таки чем-то недостопамятным и только провинциальным. Достоевский принадлежал к поколению русских людей, не веривших в немецкое великодержавство и никак не расположенных почувствовать его.

Поколение это сменилось другим, потом третьим. В начале XX века в России чуть ли не рождались и уже, во всяком случае, вырастали люди, уверовавшие во всевозможные немецкие преимущества, в непревосходимую политическую, военную и культурную мощь Германии. Как произошла подобная перемена, об этом стоит поговорить особо. Здесь надо лишь упомянуть, что на русско-французских отношениях она отразилась не требующим объяснения образом. То, что можно назвать **французской традицией**, теперь жило лишь бледной относительно тенью в бессознательных навыках верхов русского образованного общества. Навыков этих становилось все меньше по мере того, как жизнь все более отрывалась от воспоминаний, ведущих к французскому веку, т.е. веку Людовиков и Наполеона. Россия перестраивалась в бессословное государство, а ведь только у одного русского дворянского сословия могли быть в наличности эти воспоминания.

Менялась сама русская словесность, но вот все же до пришествия большевиков никак не могла она сломать окончательно тот тонкий, гибкий и совершенный аппарат русской литературной речи, который был построен в эпоху Пушкина умом «дворянским», постигшим законы французского ума и французского слова. Нисколько не помня об этой традиции, не отдавая себе в том отчета, интеллигент российский 80-х и 90-х годов зачитывал все же до дыр книги французских авторов в провинциальных библиотеках. Французские авторы в русских переводах всегда читались в России как русские. Могут сказать, что ведь так же читался и Диккенс. Да, но русских Диккен-

сов все-таки не появилось. А вот русскую жизнь, русскую литературу конца прошлого века совсем нельзя понять, не учтя огромного влияния на нее Мопассана, слава которого была больше и жизненнее в России, чем его слава во Франции.

Ушедшее в такие подпочвенные слои французское начало в русской жизни было мало заметно постороннему глазу как раз в те годы, когда возник франко-русский союз. О симпатии к Франции в те годы очень мало кто говорил и мало кто думал, кроме официальных людей. Союз казался государственной необходимостью, не нуждающейся в каких-либо эмоциональных дополнениях. Сближения жизненного за этим не последовало. Франция тех времен не умела сопровождать дипломатическое действие разными тонкостями культурных общений, которым научило дипломатов наше более искушенное время. Боюсь, что союз свой заключила Франция 90-х годов не с «всамделишной» Россией, но с некоей экзотической страной, более похожей на Россию Мишеля Строгофф. Французское понимание России, пожалуй, сделало шаг назад, а не вперед со времен Наполеона, а то и Вольтера.

А мы между тем косились на Францию эпохи дела Дрейфуса, одни недовольные ее собственным парламентаризмом, другие – сердитые на нее за ее связь с русским правительством, не желавшим учредить русский парламент. Те и другие усиленно читали немецкие статьи, где «научно» доказывалось падение, вырождение, разложение Франции. Последняя вспышка любви к Франции совпала с откуда-то пущенным словом «декаданс». Русские декаденты – одни желали признать своим отечеством Париж. Примером же разносторонне положительным в глазах русского общества в начале XX века была Германия. Никогда и ни в одной стране немецкое влияние не разливалось таким широким потоком, как в России, накануне войны...

Можно ли после того не верить, что отношения России и Франции родились под особенно счастливой звездой! Война сразу все изменила. У России и Франции было немало общих военных воспоминаний. Наша военная легенда – Суворов, Бородино, Севастополь – это другой своей стороной французская военная легенда. Мы много дрались между собой, но если так можно выразиться – «хорошо» дрались. Русский народ воевал, но не враждовал с французами. Теперь нам пришлось драться вместе. Счастливая звезда русско-французской судьбы сказалась в том, что мы были рядом с французами в годы, когда очень большая опасность грозила самому существова-

нию их страны. Для нас благоприятный аспект этого светила выразился в том гостеприимстве, которое нашли мы, покинув наш разрушенный дом, во Франции, спасенной при нашем участии.

Последствия того, что многие сотни тысяч русских живут годами во Франции, внедряются во французскую жизнь, нам покамест не ясны. Но нам ясно одно, что эти последствия не могут не быть велики.

История выбрала странный способ, чтобы заставить французов узнать нас. Русский человек отныне не сказочное существо для обыкновенного француза, не экзотический персонаж из серии Мишель Строгофф. Мы живем бок о бок с французами, вместе с ними трудимся, учимся, отдыхаем, веселимся. Они, вероятно, видят наши недостатки, но они всегда готовы признать и наши достоинства. Мы чувствуем себя среди них свободно, ибо при всех трудностях жизни, при всех понятнейших слабостях человеческих мы не вызываем в них ни раздражения, ни вражды. Во многом мы очень, очень разные люди. Но вот если нам иногда трудно найти путь к взаимному душевному пониманию, у нас есть всегда «апелляция» к познанию друг друга. **У русской и французской умственности есть общий язык.** Историческая французская традиция жива во Франции. Быть может, поэтому здесь легко воскресают для нас забытые одно время французские умственные традиции русского европейства.

Быть может, поэтому мы чувствуем себя в Париже больше, чем где бы то ни было в Европе, у себя дома. Знаю, что великая притягательность человечнейшего из городов действует на самых разнообразных людей. Американец и швед, итальянец и грек становится здесь «парижанином». Но вот в том-то и состоит наша особенность, что нам нет надобности превращаться в Париже в «парижан». Мы преспокойно остаемся здесь русскими. Франция дается нам легко как раз в том, в чем труднее всего дается она иностранцу. Нашим детям французский язык дается так непостижимо легко, как если бы он был их забытым вторым родным языком. Русская женщина одна из всех иностранок может идти нога в ногу с француженкой в угадке вкуса и моды, в логическом и капризном традиционном ремесле Парижа. И может быть, только один русский работник сравнится с французом в нервной энергии, в быстроте навыка, в богатстве ресурсов ума и соображения, являющихся источником никогда не изживаемого французского оптимизма.

Наше достоинство, говорят, состоит в том, что мы легко приспособляемся к новым условиям. Французские условия оживили, однако, во многих из нас и какие-то далекие, свои собственные тени. **В русском человеке, видимо, не угасает и в изгнании искра великодержав-**

ства российского. И вот ни в какое иное место, а в прекраснейшую из столиц, в единственный в своем роде мировой город приходит он не совсем чужим и не совсем посторонним искать в нем своей доли.

Всеобщность Парижа, ставшая для нас практикой нашего существования, странным образом оправдывает теперь давний выбор французской идеи, французского типа и стиля жизни – выбор, некогда совершенный создателями российской державы, отцами русской образованности.

1929

РОССИЯ И ГЕРМАНИЯ

Про русско-немецкие отношения можно сказать как раз обратное тому, что было уже сказано про отношения России и Франции: отношения наши с немцами сложились под исключительно несчастливой звездой и под несчастной звездой они до сих пор остаются. Нам обоим положительно как-то не везет в разнообразнейших опытах нашего соприкосновения, сближения и сожительства. Сколько уже раз начинали мы нашу дружбу за здравие, а кончали ее вдруг за упокой! Время, как известно, сглаживает многие старые противоречия. Но оно, как тоже известно, и накапливает разные мелкие и крупные недоразумения. Что может получиться доброго, в конце концов, если нет твердой воли к тому, чтобы эти недоразумения не накапливались? Но вот на наших глазах как раз создается снова очень крупное недоразумение между русскими и немцами по причине той позиции, которую Германия заняла в отношении советской власти. Говорят, что позиция эта в большей степени оправдывается общим политическим положением Германии. Возможно. Можно допустить, что позиция эта действительно объясняется отчасти политическим моментом. Странно, однако, что для современной Германии более или менее временный, преходящий и частный вопрос о советской политике как-то совсем заслоняет вопрос гораздо более общий и, можно сказать, вечный – о **русской** политике. Разумеется, всякий политический деятель обязан до некоторой степени считаться с моментом. Плоха, однако, та политика, которая не в состоянии подняться над своим моментом и заглянуть в будущее...

В русско-немецких отношениях не пошло нам обоим на пользу даже давнее наше друг с другом знакомство. В московские времена немец не был политическим и военным врагом, но он был человеком чуждых понятий и нравов, жертвовавшим временно этими понятиями и нравами в условиях московского быта ради тех выгод и преимуществ, которые доставляла ему русская торговля или русская служба. Немец являлся к нам искать счастья. Чем чаще являлся он к нам за

этим, тем более укреплялось в русском человеке наивное, быть может, но все же понятное убеждение, что страна наша обладает Бог весть какими запасами счастья и что, очевидно, запасами этими совсем не обладает немецкая страна. Убеждение наивное, повторяю, но сыгравшее свою большую историческую роль, особенно в годы перехода России к великодержавству.

При Петре и его преемниках из этих немецких искателей русского счастья выросла прочно осевшая на нашей земле разновидность «русского немца», странным образом не только не способствовавшая прояснению русско-немецких отношений, но бывшая даже одной из причин их исторического затемнения. В самом деле, чем больше русский человек привыкал к зрелищу немцев, занимавших посты в русском правительстве, в русской армии, в русской науке, тем более атрофировалась в нем идея немецкого отечества, немецкой государственности и, уж во всяком случае, немецкого великодержавства. И это было тем скорее так, что в огромном большинстве случаев русские немцы служили России действительно верой и правдой.

Кроме того, ведь надо помнить, что понятие «Германия», с которым вырастаем мы, просто не существовало для наших предков лет сто тому назад. Наши предки знали не «германцев», но выходцев из Курляндии и Лифляндии, из Мекленбурга и Бранденбурга. Различие здесь, конечно, было, ибо Курляндия и Лифляндия состояли в пределах Российской империи, а Мекленбург и Бранденбург находились вне границ русской короны. Но различие между этими двумя категориями выходцев в 1800 году и даже в 1850 году было, конечно, совсем не тем, каким оно могло быть к 1900 году. В представлении предков наших, существовала лишь немецкая **национальность**. Но совсем не существовала немецкая **нация**. Немецкие земли на старых картах казались чересполосными и мелкопоместными. Угодья их представлялись тощими, ресурсы – скромными. Немецкие немцы, являвшиеся в Россию Александра I и Николая I искать счастья, казались какими-то бедными родственниками прочно осевших в России русских немцев. Ошибка немецкого разумения здесь состояла в том, что русские немцы сами уж слишком всерьез записались к нам в родственники, не спросясь нас самих.

Русские немцы считали себя русскими на основе лояльнейшей службы своей Российской империи.

Формально они были, конечно, совершенно правы. С полной справедливостью можно сказать, что немецкие военные люди, немецкие администраторы и немецкие ученые во второй половине

XVIII и в первой половине XIX века были полезны, а иногда и необходимы России. То были в большинстве случаев превосходные, образцовые служилые люди, принесшие нам гораздо больше добра, чем мы были готовы это сознать и признать. Мы выказали по отношению к ним неблагодарность и тем, вероятно, вызвали в немецкой среде ответные дурные чувства. Здесь получился, таким образом, источник одного из русско-немецких недоразумений. Однако неблагодарность русская имела все-таки человеческое объяснение. Честно служа Российской империи, немец не отказывался от собственной национальности. Русский народ замечал это и делал по этому поводу свои выводы. Немец «старался» – русские не отрицали этого. Но во имя чего и ради чего старался он? Здесь русский человек времен Александра I и Николая I приходил к тому же выводу, что и московитянин XVII века. Немец, очевидно, старался в интересах своей собственной доли. Этой доли, по-видимому, не мог он найти в своей собственной малой и бедной земле и вот отыскивал ее в огромной России – по слову Бисмарка, стране неограниченных возможностей. Что же, за это русский человек, очевидно, никакой особой благодарности к немцу питать не мог. Даже если Россия была в выигрыше от этого. Так уж сложились обстоятельства. Национальность немецкая была, но немецкой нации не было. Русские не задумывались над тем, что она может в один прекрасный день возникнуть. Для нашего великодержавного сознания немец долго оставался вечным примером мелкодержавства.

И вот так-то, можно сказать, мы прозевали рождение немецкого великодержавства – создание Германской империи. Во времена Николая Павловича самая идея ведь немецкой нации казалась одной из «завиральных» революционных идей 48-го года. Мы прозевали и Бисмарка. Как могли мы понять истинный смысл этого монстра новой эпохи, когда он так спокойно напоминал нам всего только хорошо знакомый тип усердного, сурового и служилого немца? Отлично мог бы быть Бисмарк лифляндским или курляндским губернатором, а то, что он «случайно» оказался на службе у прусского короля, весьма мало нас беспокоило. У нас были свои счеты с ужасно надоевшим нам Наполеоном III. Что эти счеты свел Бисмарк, это доставило нам даже некоторое наивное удовлетворение, как будто бы счеты свои он свел за нас. И вот Германская империя сделалась фактом, но факт этот совсем не сразу мог войти в излишне горделивое, быть может, русское сознание. Он опрокидывал многовековое представление о немцах как о существах, лишенных политического отечества и, следовательно, политического веса. Трудно было привыкнуть к тому,

что немец вдруг перестал быть для русского явлением бытовым, домашним, известным, так сказать, до конца. К «Германии» и к «германцам» надлежало установить какое-то новое, какое-то серьезное и официальное отношение. Немецкая национальность в России и вне России, которая до сей поры как будто бы никому в России не мешала, сделалась сразу вопросом особого государственного значения, лишь только рядом с Россией возникла «Германия». От представлений о немецком мелкодержавстве теперь приходилось решительно отказаться. Они оказались просто нашей ошибкой. Но кто и когда отказывается от своих ошибок с легким сердцем и без досады на то, в чем ошибался? Уже по одному этому германское великодержавство не могло быть принято нами с большим удовольствием. Мы почувствовали себя несколько им обиженными, как бы в чем-то обманутыми, точно немцы «нарочно» умаляли себя, чтобы потом вдруг сразу в один прекрасный день рядом с нами и над нами возвыситься. Еще важнее было то, что исторические ритмы в данном случае совсем не совпадали. Возвеличение германской державы совпало с приостановкой сперва исторического роста России, а потом и с понижением русского имперского сознания. Благодаря этому очень быстрый рост немецкого великодержавства привел к неожиданным последствиям — к подъему мощной волны германского влияния на Россию.

Если надо было бы точно отметить, когда именно стала заметна волна **германского влияния**, можно было бы сказать, что она еще мало наблюдаема около 1890 года и уже очень явственна около 1900 года. Десятилетие, следовательно, т<ак> н<азываемых> девяностых годов отмечено первым подъемом этой волны. Не прошло и двадцати лет, как валила она полным ходом на Россию. Здесь прежде всего надо отметить следующее: отнюдь не двор, где немецкие связи и влияния были слишком давнишним и привычным делом, чтобы испытать какое-нибудь «обновление», отнюдь не правительственные сферы, связанные формальным союзом с Францией, были повинны в немецкой ориентации. Эта **ориентация выросла, возникла самопроизвольно в разнообразнейших слоях и кругах русского общества**.

Менее всего, конечно, удивительно, что воспреобладала она в кругах военных. Успехи немецкие в военном деле были налицо; очевидно надлежало видеть в них пример, достойный изучения и подражания. Насколько далеко мы были готовы пойти в этом направлении, свидетельствует хотя бы из того, что профессор Леер, царивший в нашей академии генерального штаба, воспитывал учеников в абсолютном преклонении перед немецкой военной наукой. Замечатель-

ным рассуждениям предавался он по поводу того, что только немцы и есть истинная «военная» нация. А французы, например, только «воинственная», но отнюдь не военная... Вздор этот преподносился русским офицерам под видом глубокомысленным и главное – **научным**. Преимущественным вообще орудием немецкого влияния на Россию явилась идея **научности**, примененная решительно ко всем явлениям жизни.

Русская высшая школа подверглась влиянию этой идеи – преподавание гуманитарных наук быстро перестраивалось в ней на «научный», в немецком смысле этого слова, лад. Все сделалось вдруг предметом «научного подхода» — общественная жизнь, экономика, человеческая мысль. Русская проблематика расцвела пышным цветом, уподобляясь во всем немецкой. Этому немецкому влиянию мы обязаны отчасти и несомненным культурным подъемом – пробуждением русской философии, пробуждением интереса к поэзии и к искусству. Тысячи русских студентов устремились в университеты и политехникумы Германии, привозя оттуда назад более широкое и более европейское понимание культуры, чем это было свойственно России конца XIX века.

Изменилось, наконец, и весьма решительно, и русское революционное движение. Прекраснодушную отсебятину русского народничества, заговорщическую романтику народовольцев сменил социализм немецкого «научного» типа. Появились русские марксисты, российские социал-демократы. Барская интеллигентская молодежь, наполнявшая русские высшие школы, была увлечена новым словом «пролетариат». С тем же обожанием, с которым отцы ее в 60-х и 70-х годах глядели на общину, смотрела она на дымившие трубы фабрик и заводов. На страницах умеренных газет и журналов социологические вопросы разрешались между тем с точки зрения исключительно немецкого опыта. Московский интеллигент зачитывался живыми статьями Иоллоса в «Русских ведомостях» о политической жизни Германии, видя в ней прообраз близкого и желанного будущего русской политической жизни.

Для самых широких кругов русских людей, сколько-нибудь зажиточных, Германия сделалась излюбленным местом летнего вояжа. Туда ездили лечиться, учиться, восхищаться, отдыхать.

Врачи, адвокаты, инженеры, коммерческие люди не только из Петербурга и Москвы, не только из Киева или Харькова, но даже из Екатеринослава и Саратова стремились туда, возвращаясь в восторге от дешевизны, от удобств, от порядка, от чистоты, хваля отели и улицы, курорты и железные дороги, музеи и библиотеки, мюнхен-

ские пивные дворцы и берлинские автоматические рестораций. В России около 1910 года создавалось, наконец, среднее сословие, и это среднее сословие было пленено, покорено, очаровано Германией. Держу пари, что, при всем своем подлинном патриотизме в 1914 году, оно не могло поверить ни в какую иную победу, кроме немецкой...

Но вот немцам опять не повезло с русским человеком. Война вдруг сразу все опрокинула, все уничтожила – и ту Германию, которая так нравилась среднему русскому человеку, и того среднего русского человека, которому так нравилась Германия. Казалось бы, надо было опять все начинать сначала и устанавливать некие новые русско-немецкие отношения на основе некой tabula rasa. И, может быть, это было бы неплохо. В действительности дело обстоит хуже того, пожалуй, значительно хуже.

Поясню примером, что я имею в виду. Я редко и случайно вижу советские издания, и, может быть, как раз в силу этого чувствительность моя не притуплена к тому языку, на котором они написаны. Недавно приятель мой прочел мне два отрывка из советского журнала. В одном из них шла речь о теории Андрея Белого, в другом – о книге, выпущенной в Москве под именем «Business» и прославляющей деловитость...

Советская речь, **советская** фразеология, конечно, смешны. Это карикатура **именно такого порядка**, <но> что лежит в основе ее? Что и когда произошло с русским языком, с русским умом, в результате чего могли появиться эти косноязычные, путаные, лженаучные умствования?

Увы, на этот вопрос приходится ответить определенно. Плоды курьезнейших и бесполезнейших умствований выросли на большевистском древе, но корни их уходят в **немецкую проблематику**. «Научное» осмысливание таких жизненных понятий, как деловитость, как организация, — ведь это чисто немецкая черта, нисколько, прибавим, не смешная у немцев, где найдется и организация, и деловитость, но столь трагикомическая в советских условиях, где есть книги о деловитости и кафедры по организации, но нет ни деловитости, ни организации, ибо прежде всего – нет жизни.

На этом примере я хотел показать, что эпизод немецкого влияния на Россию в начале XX века не прошел без следа и не оставил в русско-немецких отношениях tabula rasa. Я думаю даже, что вне этого эпизода совсем необъяснима советская mentalité, необъяснима вообще и психология большевизма. Откуда, в самом деле, взялся этот упорнейший и слепой большевистский теоретизм, откуда явилась

эта советская привычка восходить во всем и по всякому поводу к какой-то лженаучной базе? Мы знаем эту привычку в облике житейски-карикатурном, в тех тысячах анекдотов, которые натворила она с обобранным и одураченным русским человеком. Но нам нетрудно догадаться, что именно было ее прототипом. Марксизм сам по себе является здесь только частностью. В более широком смысле первым отправным пунктом советского умствования была **немецкая умственность**, сменившая в русской интеллигенции в начале XX века традиции французской умственности, восходившие ко временам Пушкина. Эта большая перемена неизбежно должна была сломать литературный русский язык и в больных советских условиях заменить его новой косноязычной фразеологией, просто-напросто непонятной людям прежней традиции.

Я нисколько не хочу этим сказать, что немцы как-либо и в чем-либо ответственны за столь печальные результаты. Мы сами ведь слишком легко поспешили отвернуться от форм и ритмов традиционной для нас умственности. Мы сами бросились пересаживать к себе немецкий подход, немецкий склад ума, не предвидя того, что в русском преломлении дает он или карикатурные, или даже чудовищные последствия. Повторяю – русско-немецкие отношения родились под несчастной звездой. Немецкие умственные блага обратились к нам злом.

С другой стороны, когда мы думаем о странном и непонятном для нас сочувственном или, во всяком случае, серьезном отношении немцев к советской России, мы не должны упускать из виду всего вышесказанного. Политика остается политикой, но есть и иная причина в той невольной снисходительности, с которой смотрит Германия на советскую Россию. Советские книги, советские документы читает она иначе, чем мы. Она терпеливее и охотнее разбирается в совершенно невыносимых для нас советских умствованиях. Она, вероятно, так же, как и мы, замечает их карикатурную и анекдотическую сторону. Но она узнает в этом что-то знакомое, что-то не совсем ей чуждое, что-то отдаленно свое. Она прощает многое советским книжникам, оказавшимся, правда, плохими и даже «дефективными» учениками, но все-таки учениками немецкой научности, немецкой проблематики. Она, быть может, ждет даже их исправления и с этим связывает, вероятно, свое русское будущее... И тут, конечно, и заключается ошибка Германии: в этом и состоит беспокоящее нас нынешнее русско-немецкое недоразумение. Советская mentalité не подлежит исправлению. Она подлежит только уничтожению и будет легко уничтожена временем и ходом событий. Русский народ изжи-

вает ее злую карикатуру на немецкую умственность, выражающую себя в скверной пародии на русский литературный язык. И Германия ничего не проиграет, а только выиграет от того, что ей придется устанавливать с нами **новые** отношения, лишенные всякой преемственности по отношению к тем влияниям, которые сыграли свою роль в происхождении русского большевизма и которые напоминают нам о временах, озаренных столь несчастливыми созвездиями.

1929

РОССИЯ И АНГЛИЯ

Англичанин и русский, оставшись вдвоем, могут понять друг друга гораздо легче, чем это обычно кажется. Как нация англичане и русские разделены основательно весьма различной природной обстановкой и весьма различно сложившимися историческими условиями жизни. В русской обстановке, в русских условиях жизни мы все видели англичан, которые становились «русскими» с такой легкостью и с такой «окончательностью», каких было бы трудно ожидать от немца или француза.

В английском довольно медлительном уме мало общего с быстрым умом русским, в английском характере гораздо больше общего, чем это часто думают русские, мало знающие, вообще говоря, англичан. Здесь взаимоотношения как раз обратны тому, что можно сказать об отношениях русского и француза. Здесь «общение» устанавливается как раз не на почве какой-либо общей **умственности**, как там, но определяется оно некоторым общим до известной степени **душевным** поворотом. Сложная, противоречивая, богатая, обманчивая, двойственная и неверная натура русская сочетает то гармонически, то уродливо интеллектуальное начало с началом спиритуальным. Но дымчатый несколько и как бы «влажный» спиритуализм всегда был (иногда скрытой) основой английской жизни. На влажность эту и дымчатость, на эту мечтательность, иначе говоря, мы откликаемся легко, утомленные суховатым интеллектуализмом итальянца или француза. Этот суховатый интеллектуализм мы любим как ясное солнце и расцветаем в нем подчас ярко, как расцвел Пушкин. Но корни наши невидимые – произрастание все же иных «широт»...

Иначе все это можно сказать, уже опираясь на историю, что русские и англичане из всех европейских народов отличаются наиболее **настойчивой**, жизненной и практической религиозностью. Здесь я совсем не хочу сказать о роли Церкви. Я имею в виду лишь особенность некоторого душевного поворота, лишь некоторую душевную настроенность. К несчастью для Англии, протестантизм направил эту неопределенную религиозную настроенность в слишком узкое

русло морали. Жизненная «проекция» столь драгоценного свойства оказалась зачастую изломанной, искаженной, привела к злому лицемерию или к комическому ханжеству. Но я прошу, однако, обратить внимание на то, что и у русского, и у англичанина было всегда желание непременно проектировать **в жизнь** эту религиозную настроенность. В то время как немецкий спиритуализм остался отделенным от жизни, теоретическим, русский и английский спиритуализмы стремились влиться в повседневную жизнь и определить ее практику. Вот почему мы постигаем немецкий спиритуализм в философии, в музыке, а русский и английский, одинаково, в литературе или практическом богоискательстве сект.

Все это я напоминаю для того, чтобы объяснить, каким образом русский и англичанин вдруг «в чем-то» понимают друг друга. Разделенные большим пространством, обе эти нации жили всегда очень далеко друг от друга и никогда не имели никакого соприкосновения, кроме государственных дел. Дела же эти, как известно, ставили почти на протяжении столетия Россию и Англию в положение соперников и врагов. Кроме того, самый государственный строй России и Англии исторически складывался совершенно противоположным образом. Я имею в виду отнюдь не «английскую свободу», противопоставленную «русскому деспотизму». Мы все-таки стали теперь разумнее смотреть на вещи и различаем долю общественного деспотизма в политических свободах английского режима и долю общественной свободы в «автократическом» русском государственном порядке. Дело не в том.

Дело в том, что самый **принцип государственности** понимался Англией совершенно иначе. Англия всегда была страной, где государственные интересы шли снизу вверх, от частного к общему, от инициативы к закону. Россия была страной, где источником государственного действия оказывалась государственная власть, где общий интерес оплодотворял частное дело, где закон навязывал инициативу. Россия XIX века была наиболее ярко выраженным в Европе примером **этатизма**. Англия просто никак не понимала, что такое этатизм, и, видя неоднократные примеры крушения его во Франции (на глазах Англии рухнули империя Людовика XIV, империя Наполеона I, империя Наполеона III), видя успех Америки, сочла свой государственный тип развития единственно правильным.

То было, разумеется, ошибкой Англии. Впервые убедилась она в ней в эпоху быстрого роста объединенной этатической Германии, Германии Бисмарка. Война окончательно похоронила этот исторический английский предрассудок. Вся Европа вышла из войны в большей или меньшей степени этатической, и сама Англия за не-

многие годы войны узнала об этатизме гораздо больше, чем знала она в течение ста лет. Инициатива снизу, свободная игра разнообразных сил – все это оказалось не в духе нашего времени. На последних выборах Англия голосовала за социалистическую партию больше всего потому, **что та была наиболее открыто этатическая партия**. В этатизме, к которому еще не успели прийти другие партии, видят англичане будущее неотложное решение национальной жизни. И консерваторы английские вернутся к власти лишь в том случае, если поймут предписанные этатизмом **новые ритмы** жизни и перестанут жить ушедшими в прошлое ритмами XIX века.

Россия тем временем, пережив смешную попытку временного правительства пересадить на нашу почву во время войны и революции навыки и порядки либерального антиэтатизма (с опозданием лет на 50), продолжала катиться к такому чудовищному пределу этатизма, который мог пригрезиться одному из одержимых бесами героев Достоевского. Мы иногда недоумеваем, иногда возмущаемся, каким образом английское общество, столь строгое недавно к порядкам русской «автократии», оказывается вдруг теперь столь снисходительным к такой дикой деспотии Сталина, какой свет не создавал. Но мы забываем при этом, что сами англичане теперь уже совсем не те, что были. Совсем иначе рисуются им после опыта войны и опыта послевоенных лет взаимоотношения правительства и общества. Представим себе на минуту воскресшим теперь русский государственный строй 1906—1908 годов. Симпатии **нынешних** английских политических деятелей были бы, конечно, на стороне реального и практического столыпинского этатизма, а вовсе не на стороне политических доктринеров рус<ской> «общественности»...

Я не стану повторять здесь того, что мне приходилось писать недавно о «брожении умов», наблюдаемом в разных областях современной английской жизни. Замечу только еще раз, что это «брожение умов» странным образом сближает нас с англичанами. Точнее сказать, оно обнажает некоторые черты английского характера, скрытые раньше условностями прежней английской жизни. И опять-таки, точнее говоря, это не столько брожение «умов», сколько душевная взволнованность, сколько своего рода переоценка спиритуальных ценностей. Как нам знаком, однако, этот душевный мотив! Мы отчасти как бы узнаем свое прошлое в этой пронизывающей современную Англию заботе о «меньшем брате», о «социальной справедливости», в этом неожиданном социализме кающихся лордов и фабрикантов, в этом смешном иногда и иногда глупом, но все же как-никак вызванном «лучшими чувствами» порыве...

Мы с удивлением узнаем теперь в английской жизни и такое, можно сказать, русское детище, как «интеллигенция», занявшая свое место прочно и естественно, возникшая самопроизвольно, а отнюдь не в силу какого-либо подражания нам, какой-либо русской моды. Возможно ли нечто подобное в Италии, во Франции, даже в Германии, где, может быть, охотнее всего стали бы нам подражать? Нет, конечно, но вот то, что не удалось бы ни итальянцу, ни французу, ни немцу, удается англичанину точно так же, как только одной английской женщине удается достигнуть того настоящего, жизненного «равноправия» или, вернее, «полноправия», которое, несмотря ни на какие режимы, всегда оставалось и останется достоянием русской женщины и вместе с тем составляет, быть может, самую важную особенность частной русской жизни.

Наученные нашим горьким опытом, мы склонны предъявлять интеллигенции длинный счет за все ее политические ошибки. И оттого, читая об английской интеллигенции, мы готовы подумать про себя, что отнюдь не поздравляем Англию с этим ее новым приобретением. Не будем все-таки же забывать, что, как уже было указано многими, русская интеллигенция есть странный продукт (пусть болезненный и в государственном смысле вредный продукт!) все той же жизненно-религиозной настроенности, которая столь долгое время была основным фоном русского характера. В английской интеллигенции, в ее сомнениях, взысканиях, шатаниях мы должны предполагать тот же источник «томления духа», ту же тревогу, сопутствующую, быть может, иногда и бессознательно религиозному, но все же по существу **религиозному** повороту.

Так в английской жизни, в стране, которая столько лет была рекомендована нам как «самая передовая страна Запада», мы наблюдаем явления, которые напоминают нам скорее наше прошлое. Будущая Россия, вероятно, ни по умонастроениям своим (противоположным умонастроениям интеллигенции), ни по практическим задачам (раскрепощение от этатизма) не будет похожа на современную Англию. Никогда в истории Англия не оказывала на русскую жизнь того влияния, какое оказывали на нее некогда Франция и совсем недавно Германия. Сближение России и Англии возможно лишь на единственной основе общих англичанину и русскому спиритуалистических начал. Но мы не знаем, какой исход даст этим началам оказавшаяся на послевоенном распутье современная Англия, и мы еще менее знаем новую судьбу русского духа в новой России.

1929

МОСКВА В ДЕКАБРЕ 1905 ГОДА

I

Я видел Москву в декабре 1905 года при обстоятельствах особых. Об этом, да еще в нынешний, «юбилейный» год, пожалуй, стоит рассказать...

За месяц примерно до описываемых здесь событий «я приближался к месту своего назначения». Это место не было столь отдаленным, как у героя «Капитанской дочки». Чин мой, однако, не превосходил его чина. Время мое было в своем роде не менее бурным, чем его время. Пушкин назвал пугачевский бунт «бессмысленным и беспощадным». События 1905 года уступают ему в беспощадности, но бессмысленностью своей они могли бы иногда заткнуть и его за пояс!

В подготовке этих событий я, вместе с очень многими моими сверстниками, принимал деятельное участие. Мои студенческие годы начинаются годом «нагаечки 8 февраля» и кончаются первым годом японской войны. Мы пребывали тогда в сплошных забастовках, и забастовщиком я был одним из усердных, каюсь, отчасти по малому моему прилежанию к тем специальным наукам, которые я должен был изучать. Тут были, впрочем, и более серьезные причины. Одно время я был «революционером», если и не очень убежденным, то, во всяком случае, крайне предприимчивым. Об этом я расскажу как-нибудь в другой раз. Здесь мне необходимо сказать только о том огромном впечатлении, которое произвела на меня японская война.

Весна 1904 года застала меня студентом последнего курса. Я проводил целые дни в чертежной, поглощенный вычерчиванием выпускных проектов, которые, увы, весьма мало меня занимали. В ту пору меня интересовали книги, стихи, картины. От революционных друзей я отошел и по этой причине. Ближайший из них, С., находился в то время в тюрьме. Но я вскоре узнал, что и в этом случае чувствовали мы с ним одинаково. С. подал прошение, кажется весьма удивившее власть (и оставшееся неудовлетворенным), об отправке

его добровольцем в действующую армию на Дальний Восток. Мои ощущения тогда были сходственны.

Я никогда не забуду один день в чертежной. Пришло известие о первом столкновении нашем с японцами на суше. Тюренченский бой! Этот день обозначил важную в мой жизни дату. Не знаю, сумею ли я теперь передать горечь испытанной мною тогда **обиды** за Россию. Я рос в военной семье и с детства привык слышать, что дядя моего отца был в Бородинской битве. Моими первыми впечатлениями были больше денщики, нежели няньки. Затем так же, как мой брат, так же, как очень многие мальчики нашей семьи, я был семь лет в кадетском корпусе. Мальчиком и юношей я любил читать военную историю, как люблю читать ее и до сих пор.

Все это вещи, о которых не думаешь, но которые, быть может, оттого и сильны, что о них как-то не думаешь. Я, вероятно, рассмеялся бы, если бы года за два до русско-японской войны, тогда, когда я был увлечен «революцией», кто-нибудь сказал мне, что воинская доблесть, военная слава России для меня далеко не пустые слова. И вот в этой воинской чести, в этой военной гордости Россией я был очень больно задет, когда получилось известие о первом поражении нашем на сухом пути, в бое при Тюренчене.

И я знаю, что я чувствовал тогда так не один. То же самое испытывал мой сосед по чертежной, донской казак К., с которым уже соединяло меня наше общее ироническое отношение к студентам-социалистам. То же самое испытывал мой близкий друг С., сидевший, как я уже сказал, в тюрьме как раз за студенческие социалистические дела. Быть может, эта военная **обида** теперь не так понятна. Но ведь мы не знали тогда побежденной России! Наши представления о русской войне шли к Скобелеву, к двенадцатому году, к Суворову. Мы знали только одно поражение России – Севастополь, более славный, нежели иная победа...

Итак, Тюренченский бой сыграл для меня роль решительного толчка в смысле окончательного «отхода» от революции – отхода, подготовленного, впрочем, новыми интересами и вкусами, лежавшими в далекой от революции области. Эти интересы (литературные) и эти вкусы (художественные) не помешали мне оказаться осенью 1904 года на военной службе. Могу сказать по совести, что я был тогда «вольноопределяющимся» в самом точном значении этого слова. Уклониться от «отбывания воинской повинности» в нашем московском кругу было тогда очень легко, еще легче было мне придать этому форму кабинетную и техническую «по специальности».

Но желания мои не мирились с этим. Помню, как был удивлен свидетельствовавший меня врач, по опыту своему желавший во что бы то ни стало найти во мне какие-то недостатки. Их не было. Видя мое нетерпение, московский врач даже слегка рассердился на меня и недовольно пожал плечами.

Я рассказываю об этом, чтобы описать то настроение, в котором застали людей моего поколения первые неудачи России в японской войне. Зимой оказался я последовательно канониром, бомбардиром и фейерверкером. На погонах моих скрещенные пушки с гранатой и цифра 3 обозначали третью гренадерскую артиллерийскую бригаду. Бригада эта стояла в уездном городе Ростове Ярославской губернии, но я был откомандирован в Москву и обучался артиллерийскому делу на Ходынке. Пока обучение тянулось, война стала клониться к концу. Идти на фронт было поздно. Летом после Клементьевского лагеря я был произведен в «первый офицерский чин», но не уволен в запас. Россия уже кипела волнениями. Армия оставалась мобилизованной. Служба в «первом офицерском чине» по мирному времени, да еще в уездном городе, мало привлекала меня. Я оттягивал сколько возможно отъезд. Дни манифеста застали меня в Москве. Помню еще, как мимо дома на Большой Никитской, где жили мои родные, двигалась мрачная, испещренная красными флагами, плакатами, лентами процессия похорон Баумана. Мы стояли на балконе и глядели на нее. Среди нас был мой отец. Его служба началась при Николае I, которого называл он неизменно «блаженной памяти императором Николаем Павловичем». Не знаю, потрясло ли его это зрелище. Он не сказал ни слова, но вскоре после того скоропостижно скончался.

II

Я довольно хорошо знаю Россию, видел разные ее города, отдаленные и малые. Ростов Ярославский, иначе Ростов Великий, — очень своеобразный город. Он удивил бы немало того, кто знает только нестройные и убогие города средней полосы. Обширное озеро по имени Неро расстилается там перед внушительным кремлем. Из-за стен кремля виднеются живописные главы хором и церквей. В час благовеста разносит вода далеко знаменитый ростовский малиновый звон.

Вид на Ростов издалека говорит о древности, напоминает летопись. Впечатление это, однако, несколько обманчиво. Кремль ростовский воздвигнут только в семнадцатом веке, по странному в рус-

ских условиях капризу местного архиепископа. Это какая-то небывалая в России параллель архиепископу Вюрцбургскому или Майнцскому. Ростовский владыка, видимо, был своеобразным любителем старины, если размечтался он в семнадцатом веке о ненужных более тогда высоких кремлевских стенах. Его постройки, к сожалению, заняли место подлинных святынь и древностей Ростова Великого.

Широко раскинувшийся, знаменитый садами и огородами город являл в дни моей службы в нем картину мирного, провинциального мещанского житья. Я нанял «квартиру». Единственная форточка в ней была замазана и забита гвоздем. Пришлось приказать денщику взять на кухне топор и совершить неслыханное в городе самоуправство.

Небольшие казарменные здания отдельных батарей нашей бригады были разбросаны по городу. Эти батареи жили усадебно, хозяйственно, спокойно и с ленцой. Батарейные командиры, выезжавшие на паре сытых коньков, с солдатом на козлах, более походили на помещиков, нежели на военных людей. Энергичная часть молодого офицерства ушла с батареей, сформированной для фронта. Оставшаяся в Ростове бригада все еще была вооружена клиновыми пушками «образца 1877 года». Перемены в ней едва начинались. Командир бригады, старенький генерал Б., был уволен в отставку за очень плохую стрельбу на последнем Клементьевском сборе. На его место был назначен симпатичный и дельный полковник М., проделавший кампанию на Дальнем Востоке.

Несколько дней подряд шел снег. Ростов по улицам и крышам оделся глубоким белым покровом. Наняв извозчичьи санки, я ездил, как полагалось, с визитами. Служба моя сводилась к дежурствам. В собрании я обедал и изредка играл на биллиарде. Мне было очень скучно. Москва казалась далекой, и я несколько тревожился за оставшихся там друзей и родных.

Этими тревогами я делился с моим сотоварищем по службе, находившимся в точно таком же положении. Борис Иванович Л., москвич, кажется, ученый-агроном, бородкою и пенсне походивший на портрет Чехова, был несколько курьезен в роли артиллерийского офицера. К этой роли он относился, впрочем, стоически. Он только скучал, кажется, еще больше, чем я, не играл на биллиарде, водки не пил за обедом, читал толстые философские книги и каждый день писал в Москву длинные письма.

Под видимостью мирной и ленивой казарменной рутины настроение солдат не было вполне обыкновенным. И Л., и я, мы оба заме-

чали не раз признаки, что называется, «брожения». Среди наших солдат было много южан, некоторые из них работали до службы в каменноугольных шахтах. Я помню высокого смуглого, весьма «развитого» фейерверкера, который решился однажды заговорить со мной. Эти речи были мне хорошо знакомы! То были рассуждения, почерпнутые из социал-демократических брошюр, которыми открыто и тайно была наводнена тогда вся Россия. Надо думать, что и в казармах нашей бригады имелось тогда немалое их число.

Фейерверкер этот пробовал говорить сперва с Борисом Ивановичем, но получил от него совет не интересоваться такими пустяками, как политика, а задуматься лучше о религиозном смысле жизни. У меня он тоже не встретил сочувствия. Я напомнил ему про служебный долг. Помню одну интересную черту этого разговора. Обратившийся ко мне солдат был очень неглупым человеком. Как только он понял мое отношение к революции, он ограничился темами конституционной, умеренной и даже патриотической реформы. Но это была, разумеется, лишь уловка. Я нимало не сомневался, что на меня глядели черные недоброжелательные глаза настоящего бунтовщика, ожидавшего лишь первой удобной минуты. В заваленном снегом, населенном огородниками и старозаветными мещанами Ростове эта минута так никогда и не наступила. События разыгрывались где-то вдали от нас. Неожиданным образом они приблизились ко мне и Борису Ивановичу Л. ...

В начале декабря внезапно остановилась ярославская железная дорога, соединявшая Ростов с Москвой. Мы перестали получать письма. Железнодорожники, сносившиеся по линии, сообщили о забастовке. Потом тем же путем дошел слух о восстании в Москве. И Л., и я, мы оба находились в крайней тревоге. Не помню, кто первый из нас предложил отправиться в Москву на лошадях. Мы решили попросить командовавшего бригадой полковника М. об экстраординарном отпуске...

Полковник М. принял нас радушно, несмотря на сумрачность общего положения вещей. Нам не пришлось его особенно долго упрашивать. Он сказал, что отлично понимает нас и что на нашем месте стремился бы поступить точно так же. Мы могли ехать в Москву на свой собственный риск и страх. Командовавший бригадой не мог нам этого разрешить, но не собирался в этом препятствовать. На прощание он крепко пожал каждому из нас руку и напутствовал нас: «С Богом, господа».

III

Таким образом, в один декабрьский день 1905 года мы с Л. оказались в санях, запряженных парой на пристяжку и довольно бойко нырявших по ухабам широкого ярославского тракта. От Ростова до Москвы около двухсот верст. Мы рассчитывали добраться туда на другой день к вечеру. Переночевать предполагалось в Переславле-Залесском, а пообедать в Троице.

Стоял мороз в 10 градусов. Кроме шинелей и башлыков, у нас не было никаких особых зимних одеяний. Шерстяные носки, обернутые газетной бумагой, спасали ноги, обутые в легкие сапоги. Я не помню, впрочем, чтобы мы сколько-нибудь страдали от холода. Нас точно подогревало изнутри возбуждение, причиненное необыкновенностью этого путешествия.

В самом путешествии необыкновенного было, однако, немного. Весь следующий день мы тянулись «переменными» и не слишком-то быстрыми «аллюрами» в сторону Троицы. Разговоры наши умолкли, я дремал. Просыпаясь, я видел бурые леса вблизи и синие леса вдали, снег, снег, иногда деревни. Я снова задремывал...

В Троице начались толки о Москве. Говорили о загороженных улицах, о пожарах, о стрельбе, об убитых и раненых. Все рассказчики сообщали эти страсти с веселым и даже радостным лицом. В том не было ни малейшего сочувствия революции. Но так уж устроен человек: беда либо драка у соседа его радует. И так в особенности устроен русский человек. По мере приближения к Москве дорога становилась все тревожнее. Навстречу нам попадались подводы все чаще и чаще. Целые обозы тянулись из Москвы, усаженные людьми, уложенные иногда каким-то домашним скарбом. Это было непонятно тогда, это остается непонятным и теперь. Кто и зачем бежал из Москвы? Может быть, жители каких-нибудь ближних к Москве сел? Ямщик наш неизменно показывал на них кнутом и говорил одно слово – «бегут». Уже совсем смерклось, и в темноте это бегство, этот непрерывный скрип нам навстречу полозьев, этот встревоженный говор шагавших подле обозов людей казались жуткими.

Иногда нас окликали оттуда: «Куда едете, чего едете!» Оставалось уже верст 10 до Крестовской заставы, когда кто-то весело крикнул навстречу нам: «Чего едете, горит Москва». В самом деле, на повороте дороги сквозь ветки деревьев я увидел впереди нас и правее зарево...

Ямщик, все время казавшийся нам равнодушным, вдруг необычайно забеспокоился, когда мы стали совсем было подъезжать к

Крестовской заставе. Уже виднелись перед нами ее водонапорные башни, когда он заявил, что в Москву «нипочем» не въедет и вообще довезет нас только до первого трактира.

Трактиров в тех местах было сколько угодно. Мы остановились. Надо было обдумать дальнейшие действия и, кстати, напиться чаю.

В трактире нас окружили разные люди. Все были сочувственны к нам. Говорили об уличной стрельбе, о баррикадах на Первой Мещанской, о перепутанном проволокой перекрестке у Сухаревой. Езды по Москве не было, приходилось идти пешком.

«Пройти-то вы пройдете, ваши благородия, — сказал хозяин трактира, поглаживая бороду, — только я так полагаю, лучше вам снять шпоры». Совет был дельный, и мы ему последовали.

Было больше одиннадцати часов вечера, когда мы вошли в город. Нам предстояло пересечь всю Москву: я шел в конец Арбата, а Л. на Девичье поле. Я никогда не забуду этого странного вступления в свой город, еще так недавно оставленный в условиях обычной и спокойной жизни! Москва была трагична. Она казалась вымершей, опустошенной.

Пройдя всю Первую Мещанскую, мы не встретили ни одного живого существа. Изредка где-то далеко в зимнем снежном воздухе пощелкивали ружейные выстрелы. На углу площади виднелись остатки разобранной баррикады. Мы с осторожностью обогнули Сухареву башню. Сретенка и Лубянка были также пустынны. Нас развеселила все же одна-единственная встреча на самом углу Кузнецкого моста. Франтоватый лицеист, как некий призрак Кузнецкого, пробежал мимо нас, подняв меховой воротник и засунув в карманы руки.

На Тверской, подле Газетного, грелся у костра казачий пикет. Пока люди еще не заметили нас, я видел, как один казак, смеясь, вскинул винтовку и, неизвестно зачем, выстрелил, целясь в карниз углового дома. «Кто идет?» — «Офицеры». Я хотел было спросить казака, зачем он стрелял, но потом подумал, что не время и не место было для замечаний. В этой необыкновенной ночной Москве веял, видимо, тлетворный дух — «все позволено»...

Не знаю, почему мы свернули с Большой Кисловки на Среднюю. Там, против хорошо мне знакомого впоследствии дома синодального училища, тянется невысокий каменный забор, за которым всегда были сложены дрова. Когда мы поравнялись с воротами, совсем рядом с нами раздался выстрел. Кто-то стрелял из револьвера в упор, до меня долетел запах пороховых газов. Мы остановились. Я взял Бориса Ивановича за руку. «Мимо, — сказал он и добавил громко, но довольно вяло: — Эй, не стреляйте, мы не полиция». «Вы думаете,

что нас принимают за полицейских?» – спросил я. «Наверно», – ответил Борис Иванович.

Все стало опять тихо. Мы стояли у самых ворот. Сквозь щели в них видны были дрова. «Спрятался за дровами, – сказал Борис Иванович и подумал вслух на свою любимую тему: – Стрелять в человека!.. Послушайте, я даже не сказал вам на всякий случай мой адрес...»

Адрес этот, слава Богу, не пригодился. Мы оба добрались благополучно. Не без усилия как-то оторвались мы от завороживших нас странной минутой ворот на Средней Кисловке, поднялись по переулку вверх, свернули налево, вышли к Арбатской площади. В самом начале Арбата чернела большая баррикада. Мы взяли правее, по Большой Молчановке. Через несколько минут я уже стучался в дверь одного из домов Дурновского переулка.

На другой день ранним вечером, выйдя в соседний Кречетниковский переулок, я видел белую колокольню церкви Св. Иоанна на фоне огромного зарева над Пресней. Слышалась частая ружейная стрельба, бухали орудия, в стороне Горбатого моста рвались шрапнели...

Одна парижская жительница, бывшая в те времена жительницей Новинского бульвара, крохотной девочкой в синей шубке, рассказала мне недавно, что хорошо помнит до сих пор этот пожар, выстрелы пушек. Такова зловещая заря, осветившая утро жизни русских «детей века»!

Помню я и себя в тот московский вечер. Пусть та или другая политическая страсть заставит кого-нибудь сказать теперь, что Москва в декабре 1905 года поголовно сочувствовала «забастовщикам» или же что, напротив, была она восхищена петербургскими усмирителями. Мне в тот вечер было только горько и стыдно, и милый мой город я чувствовал одинаково оскорбленным – как побежденными, так и победителями в этой бесславной пресненской баталии.

Со мной вместе, я знаю, думала так вся Москва. Она мало жалела бунтовщиков, но она не любила и власть, испуганно схватившуюся за ружья и пушки тем самым жестом, каким хватается за револьвер в клетке опасного зверя побледневший вдруг укротитель, когда не действует более его хлопающий по воздуху бич...

В последующие дни мало кто выходил в Москве на улицу. Я сидел дома и писал мою первую статью, «Искусство и революция», напечатанную скоро в тоненьком выпуске с зеленой обложкой журнала П.Б. Струве «Полярная звезда». Об искусстве там говорилось восторженно, о революции скептически. Через несколько месяцев моя военная служба была окончена. Я увидел Париж, Лондон. Какими

счастливыми показались мне тогда эти города по сравнению с моей оскорбленной декабрьской Москвою!

1930

О ДОСТОЕВСКОМ

Мой старший брат, которого я едва вспоминаю в первый раз молодым офицером, выпущенным из Павловского училища, приезжая в отпуск, стрелял диких уток, в изобилии водившихся вокруг того маленького городка, где началось мое детство. Вкус дикой утки, отзывающий слегка рекой, до сих пор вдруг смутно напоминает мне давнишние годы. Особенно мне вспоминается детство, когда попадет вдруг на зуб сплющенная дробинка...

Брат мой охотился на уток еще тогда, когда был кадетом воронежского Михайловского корпуса. Приезжая на каникулы домой, он потихоньку читал «Братьев Карамазовых», печатавшихся в журнале, который выписывала для себя мать. Еще в кадетские годы, у знакомых, в библиотеках, достал он и прочитал «всего Достоевского». То было, в сущности, все, что он мог узнать о жизни ко времени, когда сделался взрослым человеком.

Помню, с каким благоговением произносил он имя писателя. «В твои годы я проглотил уже всего Достоевского», — говорил он мне с огорчением и упреком. Мне было уже почти шестнадцать лет, и я расстраивал его тем, что не любил читать книги великих писателей. Правда, я не интересовался больше Жюлем Верном и Буссенаром, но я читал все какие-то странные и, пожалуй, даже скучные вещи — историю, особенно военную историю, путешествия, воспоминания. Мы жили в Москве; окружавшая меня жизнь была гораздо разнообразнее, чем детство моего брата. Мечта моя была направлена как-то иначе. Вскоре после того я все же стал читать Достоевского и читал его очень много.

Я восхищался им так же тогда, как восхищаюсь теперь. Условия жизни в столице около 1900 года были, однако, не те, какими они были в маленьком городке, куда мой брат кадетом приезжал на каникулы двадцать лет назад. Живые люди, которых я узнал, были не теми, каких он воображал, читая украдкой в журнале «Братьев Карамазовых». То, что было для него в юношеские его годы единственною

«книгою жизни», оказалось для меня лишь «литературным багажом», когда и я наконец сделался взрослым человеком.

* * *

Я рассказываю об этом, чтобы напомнить одну довольно существенную вещь. Поколение, к которому я принадлежал и которое особенно много читало Достоевского, отчасти даже как бы открыло его, все-таки, несмотря на это, обращалось к нему как к некоторому прошлому. Понимаю, что иное прошлое бывает «новее» любой современности. И все же думаю, что у людей, читавших Достоевского около 1900 года, не могло быть того отношения к изобразительной стороне его книг, какое было у людей, читавших его романы тогда, когда они печатались в журналах. Я вспомнил здесь особенное, взволнованное и даже как бы испуганное лицо моего старшего брата, потому что он был одним из таких людей. Он был одним из настоящих читателей Достоевского. Но этих читателей оказалось немного — брат мой был, скорее, исключением. Близкие к Достоевскому поколения не умели понять его и стыдились его оценить, а те поколения, которые поняли его лучше и оценили больше, были уже отделены от него значительным промежутком могущественно и быстро менявшейся жизни.

* * *

Моих сверстников я не могу назвать поэтому совсем настоящими читателями Достоевского. Книги его они и читали не так, как читались бы эти книги читателем, которого мог вообразить сам автор. Мыслитель, философ заслонил для новых поколений повествователя и изобразителя. Идеи не стареют, конечно, тогда как бледнеют образы и ветшают слова. Считается, что книге идет «на пользу», когда с течением времени отпадает в ней «преходящее» и более отчетливо выступает всеобщее и основное. Быть может, это так, но книга становится все-таки иной. Подозреваю, что старый читатель не так уж отчетливо понимал доподлинно разъясненную лишь нашим веком огромную мыслительную сторону Достоевского, но нечто «словесное», нечто «романное» в его писаниях и нечто вообще изобразительное в них, нечто, пусть даже совсем «поверхностное», он чувствовал гораздо ближе и живее. Жизненная стихия автора, внешний опыт автора были ему роднее, хотя он и видел, быть может, в «Брать-

ях Карамазовых» только страстную и мучительную повесть вместо обширного религиозно-философского творения.

* * *

Меня всегда интересовали жизненные преломления Достоевского. Как я уже сказал, к людям нашего времени они в большинстве случаев пришли пропущенными сквозь призму философской критики либо зеркально отраженными в новых духовных томлениях. Мои сверстники не слишком интересовались «детективной» стороной карамазовского убийства, а более того, тонкой проблематикой Ивана, легендой о Великом инквизиторе, старцем Зосимой, судьбою Алеши. Книги Достоевского населены очень плотно совсем разного рода литературными существами. Ревностнейшие его почитатели сосредоточили свое внимание на тех обитателях этого книжного царства, которых можно было назвать людьми-идеями, людьми-проблемами. Таковы, разумеется, больше всего Кириллов и Шатов в «Бесах», таков Алеша, таковы (однако только отчасти) Иван Карамазов, князь Мышкин, Ставрогин, Раскольников. Но наряду с этим в книжном царстве Достоевского есть люди-характеры. Таковы Митя Карамазов, Рогожин, Верховенский-отец, Свидригайлов. Таковы все или почти все женщины, кроме, пожалуй, одной Настасьи Филипповны, которая есть, скорее, женщина-проблема. Таковы, во всяком случае, Лиза из «Бесов», Аглая из «Идиота», Полина из «Игрока». Кроме людей-проблем и характеров, у Достоевского есть еще просто «фигуры», эпизодические персонажи – какие притом многочисленные и как удивительно до конца созданные! Напомню хотя бы Бабуленьку из «Игрока» и француза Ламберта из «Подростка» – неотвязнейшие из существ, порожденных вообще книгой.

* * *

Характеры и фигуры Достоевского сопровождают нас всю жизнь с того дня, как прочитаны в его книгах написанные в них строки. Но так же ли и люди-идеи, люди-проблемы? Буду судить по себе: я «не вижу» Шатова и Кириллова, почти не вижу Алеши Карамазова и очень смутно, как-то условно и как бы «официально» вижу Ивана Карамазова, Раскольникова, князя Мышкина, Ставрогина. И вместе с тем как можно отделаться от впечатления, что Митя Карамазов «где-то вот тут» бродит, что я сам однажды ехал в вагоне вместе с Рогожиным, и сидел вместе с Свидригайловым в его уединенном трак-

тире, и сам был влюблен в какие-то прошлые годы в Аглаю, в Лизу, в Полину! И вот еще какой-то маленький сдвиг, и расстилается область «фигур», «персонажей», химер – Ламберт из «Подростка», два поляка в Мокром, все действующие лица «Скверного анекдота», генерал Иволгин, капитан Лебядкин. Этого не было и нет, разумеется, наяву. Но это то, что может присниться во сне и начнет потом неотвязно сниться всю жизнь...

Но кого же, в конце концов, любил Достоевский? Тех ли, что стали в большинстве случаев главными и даже немного парадными героями его вещей, людьми-идеями, людьми-проблемами? Или же тех, что остались только характерами и даже только фигурами? Почему не удалось ему даровать своим главным, идейным и проблемным героям то полное и безусловное бессмертие, которое оказалось уделом какого-нибудь несчастного характера, какой-нибудь погибшей души, вроде Мити Карамазова или Рогожина, какой-нибудь капризницы, вроде Аглаи или Полины? Я думаю, что это полное и безусловное бессмертие дает художник только тому, что он любит. Думаю, что дело творения есть дело любви. Те жители книжного царства, те характеры и фигуры, которые как-то больше остаются с нами и с нами живут, наяву либо во сне, потом всю жизнь, что-то рассказывают нам о Достоевском помимо того, что говорят вычерченные им идеи и поставленные им проблемы. Быть может, я ошибаюсь, но, понимая книги его, как только что было сказано, думаю, что, мучаясь темою «Идиота» или Настасьи Филипповны, любил Достоевский как-то по-своему (как бы художнически отдыхая на них) и Аглаю, и Рогожина, и старика Иволгина, и даже Лебедева. И что, странно сказать, человечески ближе ему были оба карамазовские «безобразники», отец и Дмитрий, нежели «до головной боли умственный» Иван и до ощущения какого-то как бы даже физического уродства благообразный Алеша.

* * *

Мне всегда очень странным казалось довольно часто встречающееся отношение к Достоевскому. Достоевский, как говорится в этих случаях, был, разумеется, гениальным мыслителем, автором замечательнейших по затронутым в них «вопросам» книг, но вот только, к сожалению, он «не особенно хорошо писал», был не очень высокого качества стилистом... Мнение, кстати сказать, более распространенное среди русских читателей, чем среди иностранных.

Это довольно нелепое суждение имеет, однако, свою причину. Причина его – подчиненность русской прозы конца XIX и начала XX века стилистической «фразной» традиции Толстого. Толстой писал отлично сделанными фразами и не умел писать иначе. Он и мыслил фразами (отсюда его любовь к афоризму, к пословице), и в этом как раз была самая слабая сторона его мысли. Толстовская фраза как-то раз навсегда пленила русскую литературу. Чехов, продолживший эту традицию, начал с работы над фразой, но настоящим большим писателем сделался только тогда, когда язык его приобрел ритмическое течение, менее ведомое Толстому.

Все это не относится к Достоевскому, и судить о нем, подходить к нему с критерием «фразной» литературы не следует. И этот критерий далеко не есть единственный литературный критерий. Достоевский писал не фразами, но «кусками», страницами, остро укалывая читателя в каждом куске, в каждой странице какою-то пронзительною мыслию, указанной не менее пронзительным словом или «местом». Течение строк в этих кусках и страницах подчинено своеобразнейшему и заразительнейшему ритму. Настолько заразительному, что из этого ритма вышел целый очень значительный писатель, В.В. Розанов. Я глубоко убежден, что В.В. Розанов начал с того, что усвоил словесный ритм Достоевского. Упражнение его в этом ритме, соединенное, разумеется, с глубокой любовью к той внутренней стихии, которая этот ритм породила, воспитало в нем лишь постепенно замечательного мыслителя. В противоположность этому, подчиненная фразному образу прозы Толстого, русская беллетристика разучилась думать.

* * *

Мне кажется на основании всего этого, что Достоевский, оставаясь глубоким мыслителем, владея изумительно своей «головой», был все же по натуре неистовым, «яростным» художником. Писания его изобразительны в высочайшей степени. Он только видел вещи в странном и искусственном свете некоторой внутренней как бы «рампы». В том была доля искусственности, как раз необходимая для всякого настоящего искусства... Мне пришлось однажды разговаривать с актерами на тему о том, почему, вообще говоря, так хорошо удаются инсценировки Достоевского. Потрясающие сцены своих романов, те сцены, когда вдруг зачем-то сразу сходятся в одном месте все «действующие лица», — он видел именно как

сцены некоего душевного театра. Когда Настасья Филипповна бросает деньги в огонь, Достоевский очень точно указывает всем участникам сцены их «выходы» и «места». Точно так же совершенно отчетливо строится им сцена появления Хромоножки в гостиной Ставрогиных, князь Мышкин и Рогожин на скамейках вагона, Настасья Филипповна и Аглая на музыке в Павловске, Раскольников у двери, которую сейчас откроет «процентщица», Свидригайлов в окне трактира... Жителей своего книжного царства Достоевский чаще всего видит в профиль. Не будем же называть его «визионером»! Тот, кто видит призраки, видит их чаще всего лицом к лицу.

* * *

Слава Достоевского среди иностранцев застала нас за границей. Она даже несколько удивила нас, и напрасно. Литературная сторона Достоевского есть в той же мере наследие иностранной литературы, в какой есть она наследие и русской. Очень многим обязанный Пушкину и Гоголю, Достоевский был обязан немало Гофману, Диккенсу, Бальзаку. Его манера писать не фразами, а «кусками» — это, скорее, манера французской прозы старой традиции, нарушенной Флобером и Мопассаном, но не забытой и ныне. Писания Пруста все же больше похожи в этом смысле на писания Достоевского, нежели на писания Толстого. Сам Достоевский всю жизнь читал гораздо чаще по-французски, чем по-русски. Не лишенная дарования писательница Микулич, автор «Мимочки», рассказывает, что Достоевский сам ей сказал это в разговоре, происходившем за два года до его смерти. Микулич спросила его, кого ей читать из русских авторов. Достоевский пожал плечами. «Читайте Бальзака, — сказал он и повторил: — Читайте Бальзака...»

Многое из того, что казалось нам в Достоевском специфически русским, не является таковым. Иностранец, увлеченный им и полагающий найти в русской литературе обширнейшую «достоевщину», будет разочарован. Мы не можем ему предъявить ничего, кроме поверхностной нарочитой «достоевщины» Андрея Белого. Единственной подлинной «достоевщиной» в мировой литературе был роман бедной английской девушки, Эмилии Бронте, затерянной в английской провинции в дни молодости Достоевского и, разумеется, никогда ничего не слыхавшей о нем.

* * *

Не к «достоевщине», но к Достоевскому русская литература, надо думать, еще обратится. Если поставит она целью изображение характеров и фигур, ввергнутых в столь громогласные события, как те, среди которых мы живем, — надо думать, будет стремиться она к написанию человеческой трагедии (увы, для человеческой комедии время уже, кажется, прошло!). В этой человеческой трагедии протянутся и свяжутся цепи книг, плотно населенных идеями, характерами, фигурами. Напряжение, потребное для таких грандиозных картин, едва ли вместит ставшая было традиционной наша «фразная» литература. Писатель будущих времен напомнит, быть может, великим рвением своим Достоевского. Мы часто говорим по поводу него о пророческом даре. В библейские времена человек, однажды «заговоривший на весь мир», не мог умолкнуть: пророчества его скоплялись над горизонтом жизни, как грозные тучи. Нечто подобное в самом деле случилось и с Достоевским — из слова его рождалось другое слово, из страницы — другая страница, из книги – новая книга. И вот до сей поры клубится вокруг нас его тревожное и страстное предсказание.

1931

ПЕРЕД ПЕРВЫМ МАРТА

Скоро исполнится пятьдесят лет со дня первого марта 1881 года. Даже самые ранние мои детские воспоминания не идут так далеко. Перенесемся на семь или восемь лет вперед. Очень маленьким мальчиком был я в дни другого события – крушения царского поезда на станции Борки. Помню себя в церкви, в день благодарственного молебна. Я молился тогда очень горячо, как молились тогда многие другие, дети и взрослые, вместе со мной.

В те дни я, вероятно, снова и снова рассматривал толстые переплетенные тома старых иллюстрированных журналов. Это было одним из любимых занятий моего детства. Сестра, которая была старше меня на пять лет, показывала мне «картинки». Однажды в каком-то старом журнале, в «Ниве» или в другом, она показала мне очень страшную вещь. Помню ужас на ее лице, помню охвативший меня непобедимый ужас. Рысаков, Софья Перовская, Кибальчич... То были портреты цареубийц первого марта. В студенческие годы, зачиты-

ваясь всякими «нелегальными» историями революционного движения, я вспоминал эту минуту, думая о том, как она далека. Она не приблизилась, разумеется, но она стала теперь более понятной в своем настоящем значении.

Испытывая ужас перед страницами старой «Нивы» 1881 года, я чувствовал лишь то же самое, что чувствовал мой «дом», что чувствовали родители. Таких детей, таких «домов», таких родителей было тогда много в России. Эта Россия и была, в сущности, «всей Россией», если «математически» она ею и не была. И эта Россия отнеслась к делу первого марта как к злодеянию, бесконечно страшному самому по себе тем, что оно как бы нарушило законы естества. Наивное по нынешним временам ощущение! И, однако, я думаю, что в какой-то степени эта тогдашняя «вся Россия» была права. Дело первого марта было не скажу «злодеянием», но «деянием» действительно страшным и исключительным, имевшим, во всяком случае, не тот смысл, который ему придают историки т<ак> н<азываемого> освободительного движения.

Этот смысл в трактовке историков революции сводится часто к разъяснению политической бессмысленности цареубийства. Другое политическое истолкование здесь в самом деле трудно было бы придумать. Историки революции справедливо указывают, что неразумные и неосторожные преследования власти, направленные против молодежи начала семидесятых годов, увлеченной нелепым и довольно безобидным вначале «хождением в народ», толкнули эту молодежь в конце концов на путь террора. К концу десятилетия террор, однако, видоизменился: он обострился и заострился, направившись к единой цели, к цареубийству. Эту цель преследовала организация «Народной воли» с удивительной настойчивостью, пристегнув к ней довольно узкие политические цели, — настолько узкие, что политическая программа, изложенная Желябовым на суде, оказалась не очень далекой от той, к осуществлению которой сделал первые шаги убитый народовольцами император в последние дни жизни. Именно этот идейный момент изображен Короленко в его записках. В северном сиянии якутской зимы ссыльному грезилось «трагическое недоразумение» русской истории в образе исполинских небесных фигур Александра II и Желябова, протягивающих друг другу руки...

Я думаю все же теперь, что таких в самом деле чудовищных трагических недоразумений не бывает в истории. Короленко оценивал так событие первого марта потому, что останавливался только на его политической бессмысленности. Он относился к Александру II и к народовольцам иначе, чем та «вся Россия», о которой я говорил. Им-

ператор и умышлявший на его жизнь революционер казались ему одинаково благородными русскими политическими деятелями, не встретившими и не познавшими друг друга на каких-либо мирных путях лишь в силу трагических противоречий русской жизни. Такая точка зрения ошибочна. Ее надо отнести не только на счет известной гуманности Короленко, но и на счет его одностороннего, узкополитического подхода к событию первого марта. Тут возможен, однако, иной подход, и его, например, нашли большевики.

Люди, живущие до сих пор интеллигентскими традициями прежней русской жизни (в советской России таких людей уже нет, но за границей они еще встречаются), искренно возмущены тем, что большевики зачислили народовольцев в ряды «своей» истории. Если брать для сравнения фигуры большевиков и фигуры народовольцев, если сравнивать только характеры, если сопоставлять нравственный облик тех и других, — можно понять негодование почитателей народовольчества, не принадлежащих к числу большевиков. Тип народовольца, сохраненный интеллигентской традицией, был, разумеется, иным по общему складу, чем тип большевика. Лицо, хорошо знавшее Ленина в прежние годы, рассказывало мне, что этот человек был «физическим трусом», не умевшим преодолеть своего желания бежать или скрыться при первом известии об опасности. Всем известно, напротив, что народовольцы были чрезвычайно смелыми людьми, готовыми совершить поступок, казавшийся героическим, готовыми «пострадать» за другого, готовыми, если надо, пожертвовать своей собственной жизнью.

Всем известно также, что деятели «Народной воли» были в большинстве случаев бессребрениками, людьми аскетической жизни, людьми, не лишенными известных понятий о чести, верными друзьями, врагами интриги и мелкого честолюбия. Всем известно, с другой стороны, что всеми этими качествами никогда не блистала большевистская среда, ни в те дни, когда она только слагалась вокруг Ленина, ни в те дни, когда расцвела она окончательно в Кремле вокруг ленинского гроба. Не блещет она ими, разумеется, и теперь: в своем моральном облике большевизм остался верным подобием своего изобретателя и творца.

Все это, конечно, так, и все же здесь надо избегать преувеличений, причем преувеличений как в одном направлении, так и в другом. По отношению к большевикам было бы неосторожно отрицать, что среди них и были, и теперь найдутся в самом деле смелые люди, готовые рискнуть своей головой. Можно допустить даже, что среди них были и есть несомненные бессребреники, что у некоторых из

них «идейные» побуждения идут значительно впереди соображений личного свойства. Признать какую-то «идейность» большевиков может с полным спокойствием тот, кто отрешился от печального интеллигентского предрассудка – считать положительным признаком всякую «идейность», какова бы она ни была.

С другой стороны, романтическая легенда, возникшая вокруг личной судьбы некоторых участников народовольчества, не должна скрывать от нас очень темную и страшную сущность этого движения. Революционное движение семидесятых годов выдвинуло в самом деле ряд привлекательных и по-своему благородных фигур. Но в этом движении были и совсем другие фигуры, зловещие и «дьявольские». Нечаев был одной из таких фигур. Достоевский, написавший своих «Бесов» в самом начале семидесятых годов, гениально понял в Нечаеве эту направленность русского революционерства к преступлению как к силе, цементирующей «русский хаос». Его Верховенский, вышедший из Нечаева, предугадал Ленина.

Напомню здесь, кстати, одно обстоятельство. В глазах русской интеллигенции конца XIX – начала XX века Достоевский состоял под обвинением в том, что он будто бы зря «очернил» в «Бесах» революционное студенчество своего времени. Должен сознаться, что я сам, читая много раз и очень любя этот роман Достоевского, полагал все же не слишком близкой к какой-либо реальности обстановку изображенного там преступления. Однако я должен был изменить это мнение, прочитав записки Короленко. Студенческая жизнь конца 60-х годов, изображенная Короленко, совершенно объясняет людей и события «Бесов». Весьма поучительны в этом смысле страницы, где Короленко рассказывает о жизни в московской Петровской сельскохозяйственной академии, в парке которой и совершилось преступление, подобное описанному в «Бесах».

Революционных «бесов» большевики законно считают своими прямыми предшественниками. Но было бы неверно и неразумно отрицать связь с этими «бесами» деятелей «Народной воли». Терроризм семидесятых годов возник не только как импульсивное ответное движение на суровые преследования власти. Сознание революционное именно в этих преследованиях видело лучшую «школу характера». Ответный террор оно сделало «школой действия». В первом случае шло укрепление революционной связи через тюрьму и ссылку. Во втором – совершалось предусмотренное Достоевским **цементирование «русского хаоса» через преступление**. Своими непоследовательными, зачастую и почти всегда неумелыми «репрессиями» сама власть способствовала первой задаче. Вторую задачу облегчала

та часть общества, которая живо чувствовала связь террористических действий с присущими этой части общества нигилистическими умонастроениями.

Вот эта существенная черта была несколько забыта людьми, которые в период 1905 года усиленно писали и читали историю русской революции, готовые поставить на свой пьедестал деятелей народовольчества. Довольно умеренная политическая программа, изложенная в речи Желябова, естественно, подкупала тех, кто ставил себе перед 1905 годом определенные политические задачи, более или менее «в пределах реальности». Желябов, однако, был в этом смысле, скорее, исключением среди революционеров своего времени. И, кроме того, совсем не эта, более или менее реалистическая программа его речи, но разлитый в известной части общества пафос нигилистических умонастроений оказался действительной движущей силой его поступков. Трагедия Желябова заключается не в том недоразумении, которое изобразил Короленко. Этого недоразумения тут не было. Трагично то, что, идя вослед нигилистическому духу своей эпохи, Желябов совершил отвечавший этому духу преступный и разрушительный акт, но пытался искренним образом для себя и для других дать ему политически положительный смысл.

Он не мог не видеть, что этого смысла не получилось, и умер, вероятно, с сознанием неудачи. Но эта его личная неудача, человека, не желавшего зла России, не была неудачей для нигилистического умонастроения, желавшего во что бы то ни стало разрушения России. Большевиками через 40 лет событие первого марта было оценено как первая серьезная победа над Россией представляемого ими разрушительного начала.

И вот именно так это событие ведь и было почувствовано той «всей Россией», которую я вспомнил выше, которая в детстве моем вместе со мной молилась о царе, мученически погибшем, и о царе, спасшемся от крушения, которая вместе со мной почти холодела от ужаса, видя в какой-нибудь «Ниве» портреты людей, преступивших закон «российского естества». Наивные, может быть, даже смешные кому-нибудь теперь чувства! Но разве и не глубокое вместе с тем и в силе своей не приоткрывающее какой-то старый материк земли русской! Первое марта вот уж подлинно «потрясло» всю Россию. Закачалась она, и исполнилось этим желание тех, кто хотел во что бы то ни стало ее «раскачать»...

Заострив свои покушения против царя, нигилизм русский стремился, конечно, убить «идею царя» в народе. Думаю, что он преувеличивал мистический смысл этой идеи и недооценивал ее нацио-

нальный смысл. В период «хождения в народ» нигилисты не раз сталкивались с препятствием веры в царя, в «царскую правду». Не раз приходилось им встречаться с аргументацией, опиравшейся на «помазанничество Божие». Быть может, в некоторых случаях аргументация эта и была искренней, но думаю, что во многих случаях она была лишь «официальной». Народный человек искал защиты у высшей санкции, не умея найти должной аргументации в своих чувствах. Чувствовал же он царя и пресловутую «царскую правду» лишь как некоторое символическое обозначение «стояния России» в национальном, исторически сложившемся порядке.

Малограмотный человек был, разумеется, русский народный человек того времени. Но ведь и более его грамотная, та городская или служилая «вся Россия», о которой я говорил, чувствовала так же смутно и так же, в конце концов, верно, как он. «Стояние России» в каком-то не столько возглавленном, сколько обозначенном царем порядке казалось ей безусловным благом. О недостатках этого порядка она плохо умела судить. Мы умели судить о них лучше спустя двадцать или тридцать лет. Но будем справедливы и к той старой России, которая не знала никакой иной. Да знаем ли, в сущности, и мы? Реформированная думская Россия по вине власти не успела сделаться взрослой, а по вине общества Россия «свободная» в младенчестве померла...

* * *

Большевики, разумеется, отметят каким-нибудь торжеством пятидесятилетие дня первого марта, и, как я уже сказал, со своей точки зрения они будут правы. Первое марта нанесло «стоянию России» страшный удар. Последствия его были гораздо более глубоки, чем те узкополитические последствия, ради которых оно будто бы было совершено, но которых оно не имело.

Народовольчество принесло огромный вред России, хотя это и не было целью отдельных народовольцев. Значительный вред принесли России и последующие отголоски народовольчества. Не есть только простая случайность, что «второе первое марта», т.е. задуманное, но не осуществившееся первого марта 1887 года покушение на Александра III, было делом рук Ульянова старшего и стало «революционной колыбелью» для Ульянова младшего, известного нам под именем Ленина. Это народовольческое родство Ленина не есть родство с романтикой «Народной воли», но его родство с ее нигилистическим фоном.

Романтика «Народной воли» надолго пленила часть русского общества и этим сыграла в русской жизни печальную роль. Под флагом романтики Софьи Перовской, о которой слагал поэму Александр Блок, прокрадывался в русскую революцию нечаевский нигилизм, о котором написал свой гениальный роман Достоевский. «Героическое» восприятие народовольчества принесло свои очень горькие плоды; они у всех на памяти.

Террористическая «традиция» народовольцев была воскрешена социалистами-революционерами в 1900—1905 гг. Тут очень ясно обнаружилась та двойственность русского терроризма, которая была впервые доказана делом первого марта. Социалисты-революционеры в огромном большинстве случаев не были ни нигилистами, ни разрушителями России. В тех кругах общества, которые их выдвигали, нигилистические умонастроения шестидесятых-семидесятых годов были уже в значительной степени изжиты под влиянием нового умственного движения, нового культурного подъема, который принес России конец XIX века.

Социалисты-революционеры стремились, в общем, к положительным политическим целям. Террористические действия были в их понимании лишь средством для достижения этих целей. Но это так же мало удалось социалистам-революционерам 1900—1905 гг., как это мало удалось Желябову в 1881 году.

В конце концов, подобно тому, как Желябов и Софья Перовская были лишь невольными выполнителями целей разрушительного нигилистического начала, боевая организация социалистов-революционеров оказалась игрушкой в руках низменнейшей формы нигилизма – азефовского нигилизма.

К развалу России Азеф приложил свою руку. Можно за многое осуждать Савинкова, но нельзя все же поставить ему в вину то обстоятельство, что он сознательно стремился к развалу России. Ни он, ни такие его помощники, как Каляев или Сазонов, к этому не стремились. Трагедия их состоит в том, что, **нисколько к этому не стремясь, они приняли в этом деятельное участие**.

Любопытно, что, думая идти по стопам народовольцев, Савинков и его друзья лишь неохотно и неуверенно шли к тому, что называлось на их языке «центральным актом». Цареубийство более смущало их, нежели прельщало. И в этом опять сказалась та настоящая природа цареубийства, которая была понята «малограмотной Россией» с одной стороны и нигилистами-большевиками с другой, но не была понята русскими политическими деятелями.

Тот удар «стоянию России», который имел значение в 1881 году, не мог бы быть достигнут такими же самыми средствами через 25 лет, в 1906 году. «Стояние России» все равно уже было нарушено. Разрушительная цель требовала теперь иных путей, других средств. К этой цели, как я уже сказал, социалисты-революционеры, вообще говоря, не стремились. Не верили они более и в положительный политический смысл т<ак > н<азываемого> «центрального акта». Цареубийство было осуществлено спустя 12 лет подлинными наследниками русского нигилизма и настоящими разрушителями России.

Для русского общества всех политических оттенков будет лучше, если оно окончательно откажется от народовольческого наследства в пользу большевиков. В этом не будет осуждения тем отдельным, заслуживающим только сожаления людям, которые были унесены к трагической гибели потоком мутной «реки времен».

Но с «героической» легендой народовольчества, с романтикой его нам следует расстаться. За его действиями, за его навыками вырисовываются деловито подсчитывающие свою от них пользу то Ленин, то Азеф.

Революционный террор, кроме того, слагает свой собственный, необыкновенно тягостный быт, во многих отношениях нарушающий меру человеческой природы. Я говорю здесь не о несовместимости террористического дела с христианской правдой, хотя на несовместимость эту также не следовало бы закрывать глаза. Но я убежден, кроме того, что в напряженнейшей атмосфере террористического заговорщичества расцветают не одни только силы, но и слабости человеческие. Как эти слабости убийственно раскрываются в сопоставлении литературных романов Савинкова с протокольной историей Азефа! А ведь Савинков был нисколько не хуже многих других. Несчастье его состоит в том, что, будучи обыкновенным человеком, **он пожелал «по должности революционера» превысить человеческую меру**.

Террористический быт принес многочисленные жертвы, сосчитанные «на приход» то Лениным, то Азефом. Хотелось бы думать, что этому вкладу в русскую гекатомбу пришел конец. Хотелось бы так думать, но, кажется, так думать еще нельзя. Пока не будет изжита старая интеллигентская легенда о силе революционного заговорщичества, пока эта легенда сохранит свою заразительность для смелых и жаждущих действия людей, мы не перестанем записывать жертвы и иной раз – какие значительные!

1931

ВОЙНА БЕЗ МИРА

Я разговаривал однажды с моим сверстником. На столе лежала небольшая книжка в черном переплете – одна из частей «Войны и мира». Я машинально взял ее в руки. Мой собеседник, как бы продолжив то, о чем мы с ним говорили, сказал: «Вот если бы нам суждено было описать в романе-хронике наше время, мы могли бы назвать этот роман – «Война без мира»...»

Мы говорили как раз о судьбах нашего поколения, оказавшегося на рубеже, очевидно, двух огромных эпох. Тот город, где протекли первые годы моего детства, находился в сорока верстах от ближайшей станции железной дороги. По городу свободно ходили люди, которых все называли, нисколько не желая их обидеть, дураками. Догадываюсь теперь, что то были слабоумные либо помешанные. Один из них любил забираться на колокольню и бить в набат. Другой всегда строил на земле из камешков и палочек крепость. Его звали Алексеем Васильевичем и спрашивали: «Алексей Васильевич, что вы делаете?» Он отвечал неизменно: «Ардаган строю». Кажется, он потерял рассудок при штурме Ардагана. Моя нянька говорила тем прекрасным языком, каким говорит народ северных уездов Воронежской губернии, и рассказывала мне бесконечное число всяких, должно быть, очень страшных историй. Я, впрочем, и сам однажды видел собственными глазами черта. В городе было известно, что черт любит сидеть на лавочке у ворот одного дома в пригородной слободе. Мне было пять лет, с сестрой и нянькой мы ехали на реку купаться, на козлах вместо кучера сидел солдат. Вдруг все вокруг меня заговорили: «Черт, черт». Помню, я поглядел направо и в поперечной улице, через несколько дворов, на лавочке у ворот, как это полагалось, увидел черта, покрытого шерстью, с рогами, с хвостом. Он сидел спокойно и ничего не делал. Нянька все же принялась прикрывать нас и креститься, а солдат круто повернул и погнал лошадей.

* * *

Такова была старая мирная Россия. Мы еще знали ее в детстве, но мы помним ее как во сне. Бог знает, когда все это было и как вообще это могло быть! Однако наша жизнь не так уж длинна и даже не кажется длинной. Слишком много было всего, слишком пестрым оказался жизненный опыт. Многое, очень многое нас не удивит, пожалуй, удивит только мирное житье. В незыблемость и прочность вещей нам уже трудно поверить.

А ведь в молодости мы так много читали Чехова, у которого было чувство какой-то медленной, на месте стоящей жизни, где решительно ничего не происходит и не может произойти. Говорят, что писатель должен предчувствовать и предугадывать. Как удивительно тогда, что Чехов не предчувствовал и не предугадывал ничего из того, что так скоро должно было случиться. Как удивительно, что он так окончательно поверил в мирное, с ленцою, русское житье. Искусство имеет странный дар быть убедительнее, чем сама жизнь. Наслушавшись нянькиных историй, я собственными глазами увидел черта. Начитавшись Чехова, сверстники мои жаловались в двадцать лет на выпавшую им жребием слишком спокойную, слишком обыденную и слишком легкую жизнь. Им пришлось зато скоро хлебнуть вволю всяческих неспокойств, всяческих необыкновенностей, всяческих трудностей!

Учились мы в годы, предшествовавшие 1905 году. Учились, следовательно, плохо и по большей части совсем не тому, чему нам следовало учиться. Многие из нас в те годы охотно становились революционерами. Но революционеров студентов начала XX века едва ли влекло то самое, что заставляло прежних студентов делаться революционерами и ходить в народ. Моих ближайших друзей и меня самого прельщала игра с опасностью. Менее всего думали мы и заботились мы о так называемом благе народа. «Нелегальная литература», которую мы с большим риском зачем-то возили и носили, казалась нам бездарной и скучной. Я до сих пор помню, как смеялись мы, услышав в первый раз нелепые слова – большевик, меньшевик.

Но я так помню зато морозный день, синий к вечеру снег на поле. Вдалеке висит огонек в окне одиноко стоящей избы финского контрабандиста по ту сторону границы. Мне дано к нему интересное и опасное поручение. Я должен передать ему квитанцию на багаж, лежащий в Райволе. Он переправит через границу эти пуды каких-то книг и брошюр на специально нанятую в Озерках «конспиративную» дачу. Но чтобы войти с ним в переговоры и внушить ему доверие, я должен показать ему вырезанную зубцами половинку раскрашенной открытки. До революционного груза, до неудобочитаемых брошюр и книг мне, в сущности, очень мало дела, но разве в двадцать лет не кажется замечательным тот момент, когда, послушав у двери, поглядев в окно, полезет старый щетинистый контрабандист в большой сундук и, порывшись на дне, вытащит свою часть вырезанной зубцами открытки!

* * *

После таких приключений радости мирной жизни кажутся менее вразумительными. Ища других радостей, мы зачитывались стихами. Тут слышали мы литературный голос нашего поколения, обуреваемого всевозможными беспокойствами. Старые интеллигентские понятия рушились вокруг нас. «Проблемы идеализма» уже были написаны. Проблем этих в самом деле оказалось так много, что всем нам пришла охота заново учиться тому, чему учатся в школах, чему не могли научить нас наши отцы. В Европе, нам современной, и в прошлом Европы учились мы знать и любить то, о существовании чего и не подозревали какие-нибудь «русские богатства». Ницше чрезвычайно нравился моим сверстникам, мне лично меньше, я не любил афоризмы, хотя и разделял тогдашнюю всеобщую слабость к стихотворению в прозе.

Эта слабость к стихам или стихотворению в прозе все же одна нас спасла. Жить приходилось только «мечтой». Если совсем не уметь мечтать, то, Боже, какая мрачная, беспокойная, тяжелая полоса эти петербургские студенческие годы! Как лгут иногда, называя «хорошим временем» такую молодость. Нежилые, унылые комнаты, пронзительные петербургские зимы, толки об обысках и арестах, сходки и конспирация, невеселые вечеринки с некрасивыми учащимися девицами, или водочка и биллиардная игра в скверном трактире, или, наконец, удовольствия, доставляемые «панелью» вечернего Невского... Одной из величайших глупостей русской жизни было это скопление в столице двенадцати или пятнадцати тысяч чужих ей, приезжих полудиких молодых людей, начинающих свой жизненный путь на задворках петербургского быта.

* * *

И вот еще почти два года — военная служба. «Взрослая жизнь» медлит для меня начаться. Обстановка военной жизни, однако, мне привычна, она меня не тяготит. Может быть, я сделал ошибку, что после окончания кадетского корпуса сделался студентом? Но все равно, мне уже ясно, что я никогда не буду заниматься тем, чему, правда, так неохотно, учился в студенческие годы. Я на военной службе во время войны. Неудачи на Дальнем Востоке мне необыкновенно тягостны, от революционерства моего не осталось решительно ничего как раз тогда, когда все кругом начинает кипеть в самом деле революцией. Мечтаю попасть на фронт, но уже поздно. В

феврале – Мукден, в мае – Цусима. В декабре, вскоре после печальной московской баталии, мне можно было снять артиллерийскую шинель.

Я не думал тогда, что мне скоро придется снова надеть ее, проделать полгода боев и походов с батареей шестидюймовых гаубиц, а после того широко пополнить артиллерийские знания в севастопольской «энциклопедии», переходя от крепостных 11-д<юймовых> мортир к длинным, как иглы, морским пушкам, окончив службу в роли специалиста по зенитной стрельбе... Об этих годах войны я, как и все участники ее, которых я знаю, вспоминаю с хорошим чувством. То все-таки была самая нормальная из всех бесчисленных, свалившихся на нас ненормальностей. Мы шли на войну охотно, хотя мало кто из нас раньше думал, что она возможна. А в часы отдыха или досуга на войне мы всегда думали об одном и том же: о мире. Война была прямой и, если так можно выразиться, честной противоположностью миру. Тем более сладостно заставляла она нас мечтать о мире! Мы вспоминали томики Толстого, так заманчиво чередующие войну и мир и вот наконец, с какой-то главы начинающие изображение дней, окончательно успокоенных, навсегда мирных. Война окончилась, но этого мира нам не было дано.

* * *

Вся наша мирная взрослая жизнь вмещается в те семь с половиною лет, которые предшествовали августу 1914 года. За этот короткий срок мы должны были узнать, изведать, сделать тысячу вещей. Мы ревностно учились и в книгах, и в жизни. Мы постигали Россию не той, какой изображали ее для нас старые интеллигентские трафареты. Мы умели понимать и любить Европу – Париж, Италию, старые немецкие города. Жизнь этих лет теперь кажется лихорадочно напряженной. Поглотительная и производительная способности ее были необыкновенны. Мы не только учились быть взрослыми, но мы успевали делать серьезные вещи. Те из нас, кому Бог послал какие-либо способности, успели проявить их. До сих пор существуем мы тем, что успели приобрести в те годы.

Россия 1910 года процветала. В Москве и Петербурге печатались талантливые, отлично изданные книги, и поезда по русским железным дорогам ходили очень хорошо. С одного из московских вокзалов можно было мчаться к Тихому океану, с другого, перейдя из московских санок в удобный вагон, через несколько дней доехать до солнечных гор Ферганы и голубых мечетей Самарканда. Театр рус-

ский уже гремел славой, в Москве и Петербурге быстро росло благоустройство. Научные институты возникали один за другим, армия русская была проникнута духом ревностного труда и усовершенствования. Свеклосахарная промышленность поднималась на большую высоту, и туркестанский хлопок стал занимать на русских фабриках место привозного. Страна начинала жить большой, полной, разнообразной жизнью. Правительственная власть заметно отставала от этого темпа движения вперед. Но рано или поздно она должна была перестроиться под напором его жизненной силы.

Те удивительные годы давали творческую силу всякой значительной инициативе. Я помню, например, как на моих глазах последовало открытие древней русской живописи, о которой совершенно ничего не подозревали предшествовавшие поколения. В несколько лет с необыкновенной быстротой создались великолепные собрания икон, сияющих радостными красками, — новая гордость России. Музеи обогатились щедрыми пожертвованиями. В далеком и заброшенном Ферапонтовом монастыре сооружались леса для цветного фотографирования древних росписей. Новгород и Псков со своими церквами и монастырями, фресками и иконами становились воскресшими русскими Флоренцией и Сиеной...

* * *

1914 год застал Россию врасплох. С сожалением оставила она дарованное ей семилетнее перемирие. Мне говорят, что у многих в начале того лета были страшные предчувствия. У себя я их не помню. Однажды в Венеции, после полудня, в неурочный час, я услышал из комнаты гостиницы крик газетчиков внизу на Рива Дельи Скиавони. То было известие об убийстве эрцгерцога. В эту минуту было трудно догадаться, что вот так наступил конец короткой мирной жизни, отпущенной нашему поколению.

Я успел тогда все-таки попасть в Россию. Успел несколько раз встревожиться, ожидая военной беды, и несколько раз успокоиться. В имении, находившемся у южного конца Петербургской губернии, где я собирался проводить лето, все было тихо... Стояли жаркие дни, горели леса, синяя дымка лежала на низком горизонте тех мест. Волнуясь, мы выходили под вечер на шоссе ждать газеты. Не знаю почему, у меня вдруг появилась надежда, что как-то все обойдется. Я собирался охотиться, готовил патроны для охотничьего ружья... Однажды вечером я решил отбросить тревогу, начать работать, жить

обыкновенно. Я проживал тогда в комнате наверху, служившей чем-то вроде библиотеки.

На старом круглом столе стояла керосиновая лампа, лежали книги, охотничьи принадлежности. Я придвинул стул, взял бумагу, перо. Думая начать писать третий том моей книги об Италии, я поставил заглавие – «Парма». Помнится, после того написал я полторы странички и лег спать. На душе у меня было смутно, я вспомнил газеты... Меня разбудили на рассвете. Мой друг телеграфировал мне из Москвы: «Объявлена мобилизация». В то утро я покинул мирный домашний кров и более под мирный домашний кров не возвращался.

* * *

Быть может, поколению нашему так и не суждено увидеть когда-нибудь мирный домашний кров. Мы к этому подготовлены выпавшим на нашу долю необыкновенным опытом. Мы живем на рубеже двух эпох. Мир меняется, перемены неслыханны. Смысл этих перемен нам не может быть ясен, но в собственной нашей жизни мы отмечаем амплитуду невероятного для одной человеческой жизни колебания. Между сегодняшним днем в Париже и не столь уж далекими во времени днями моего раннего детства в маленьком городке можно вместить века разных понятий. От младших поколений, от тех, кто уже не знает, не помнит родины, нас отличает то, что мы знали Россию. Мы помним ее такой, какой она была в годы подъема, в годы мира, оказавшегося лишь перемирием. Да, мы успели начать жить, но не успели дожить! Наши дела не доделаны, наши книги не дописаны, наши слова не досказаны. Война была дана нам в изобилии, но мира было отпущено нам слишком немного. Пока вместо России существует советская страна, где бы мы ни были – мир не для нас. Война для нас не кончена. Мы это знаем, и мы на это готовы, даже если не увидим тех дней, когда, оглянувшись в прошлое, могли бы в нем отчетливо разделить войну и мир.

1931

РУССКИЕ ПЕЙЗАЖИ

Памяти Р.

Русские пейзажи разнообразны, во всяком случае, более разнообразны, чем принято думать. То «этюдное» представление о русском пейзаже, к которому приучили глаз художники Третьяковской гале-

реи, не всегда и не всюду верно. Наряду с этим неопределенным и безымянным русским видом есть иной русский вид, картинный, особенный, носящий свое отдельное имя. Писатели наши, умевшие так мастерски описывать природу, Тургенев, Толстой, были жителями одной полосы – орловско-тульской. По странной случайности из той же полосы вышли наши нынешние пейзажисты в литературе – Бунин и Зайцев. Да и чеховское Мелихово относится, скорее, к этому же краю: оно было расположено к югу от Москвы, по Курской дороге, а положение места относительно Москвы играло очень большую роль в характере подмосковного пейзажа.

В этом подмосковном пейзаже, кстати сказать, можно было проще всего убедиться в том разнообразии, о котором я выше сказал. Места вроде Мелихова, расположенные к югу от Москвы, в сторону Серпухова, резко отличаются от того, что можно было видеть, например, по Ярославской дороге. К югу от Москвы тянулась ровная, в общем, местность, поля, березовые леса, тощие перелески – все это было без всякого «рельефа» и без особенного характера. К северу от Москвы стояли по верховьям Клязьмы обширные хвойные, сухие и стройные леса. По Нижегородской дороге, на восток, простиралась полоса огромных моховых болот. На западе от Москвы, напротив, в треугольнике между Брянской и Виндавской линиями шли ясно очерченные речные долины, часто с высоким берегом по одну сторону, с широкими заливными лугами – по другую. Сильно пересеченная местность была тут живописна в Звенигородском и Рузском уездах. Часто с возвышенности открывался далекий горизонт с деревнями и селами, с рощами и блестящим извивом реки, с главами старого монастыря и белым помещичьим домом.

Но если московские жители хорошо знали подмосковные места, столичный обитатель не слишком хорошо знал Россию. По России никто никогда не путешествовал, если не считать поездок по Волге. Другие поездки были сопряжены с немалыми неудобствами. Охотников совершать их было немного. Гораздо проще было съездить в Крым или на Кавказ, чем осматривать достопримечательности Владимирской или Псковской губернии! Россию хорошо знал только тот, кто много ездил «по делам службы» или в силу какой-либо другой жизненной необходимости. Кому особенной надобности не было, тот сидел в Москве или в Петербурге, ездил за границу. Тот искренно был убежден, что ездить по России не стоит. Деревня везде одинакова, уездные города убоги, губернские – скучны, те и другие безобразны, в лучшем случае бесцветны...

Но вот даже с тем малым знанием России, какое у меня есть, я готов все-таки заступиться за некоторые города, среди губернских – за Псков, все еще «картинно-средневековый», за Ярославль, так отлично стоящий над Волгой, за Владимир, открывающий вид обширности поразительной на заливные луга Клязьмы, где белеет далекой точкой построенный в XII веке храм Покрова на Нерли. А из уездных городов я хорошо помню утопающий в вишневых садах Гороховец с домами XVII столетия. Балахну, украшенную нарядными расписными церквами. Романов-Борисоглебск, разделенный надвое Волгой, старообрядческий Боровск над Пафнутиевым монастырем, глядящийся в озеро Ростов Великий...

Но и деревня русская далеко не всегда одинакова! Помню одно впечатление. Я гостил у приятеля в именьице возле Городца на Волге. Мы совершили с ним поездку в леса Семеновского уезда, стоящие там версты и версты мачтовыми соснами. В одном месте лес окончился, показалось поле, засеянное рожью. Посередине поля вдалеке от деревни несколько больших берез и церковь обозначали, по обычаю тех мест, погост. Деревня сама была тоже совсем не похожа на подмосковные деревни. Очень узкая улица разделяла большие, искусно срубленные из отличного леса избы с высокими тесовыми крышами, с фигурными крыльцами. Эта заволжская деревня была чем-то странно и смутно похожа на старинный средневековый европейский городок. Она очень удивила бы того, кто при слове «деревня» видит широчайшую утопающую в грязи дорогу и по обеим сторонам ее кое-как разбросанные, кое-как сколоченные, унылые и жалкие жилища калужского или тульского мужика...

Я помню ясно оставшееся от одной поездки впечатление, что есть какая-то другая Россия, не та, которую мы все знали с детства. В этой поездке мы осматривали фрески Ферапонтова монастыря, иконы и ризницу Кирилло-Белозерского монастыря. Край тот старинный, прославленный именами подвижников. От Ферапонтова монастыря до пустыни преподобного Нила Сорского вьются по каменистым или песчаным холмам твердые, хорошо содержимые дороги. Внизу раскидываются светлые кругловатые озера. Хвойные леса темнеют ровными стенками за скромными полями. Деревни тут невелики, но чисты, хозяйственны. Настоящую северную деревню мы увидели немного позднее, когда перевалили, следуя древнему «волоку», из бассейна Шексны, т.е. Волги, в бассейн Северной Двины. Там вокруг Кубенского озера раскинулись великолепные зажиточные села с двухэтажными избами, с огромными сеновалами, с обширными скотными дворами. В домах, где мы пили чай, старухи от-

крывали свои сундуки и показывали узорные платки, полотенца домоткаиого холста с кружевом, уборы, шитые золотом или озерным жемчугом, добываемым в Кубенском озере. Эта Россия казалась странной и несколько сказочной.

А вместе с тем ведь эта Россия такая же «быль», как и запомнившаяся нам всем больше, потому что больше известная, Россия «тульско-калужская». Помню я, в детстве и в юности, когда читал Мельникова-Печерского, мне казались описываемые им места «в лесах» и «на горах» какими-то далекими, скорее воображаемыми картинами русского Фенимора Купера. Уже взрослым человеком мне пришлось, однако, увидеть их воочию. С моим другом Р., владевшим именьицем в Городце на Волге, мы собрались однажды совершить зимой поездку в эти края. От Нижнего мы быстро доехали до Городца по отлично укатанной зимней дороге, проложенной по льду Волги. Стояли дни порядочного мороза, но тихие, ровные, без ветра, с солнцем в дымке, золотившим небо лишь на несколько часов короткого дня. В усадьбе прислуга, сибирячка родом, заготовила нам мешок замороженных пельменей. Р. привез с собой из Москвы «от Леве» две бутылки хорошего «Шамбертена». Шубы, дохи, меховые полости не только грели нас в пути, но и наводили сон. Как сквозь сон помню белизну снега, блеск мороза, высоту сосен, бесконечное протяжение лесов.

Мы ели и ночевали в чистых, жарко натопленных избах, пахнувших сосновой смолой и ржаным хлебом. Скиты стали попадаться нам на лесных полянах. Где-то неподалеку тут протекал Керженец. Мы побывали в Оленевском скиту, описанном у Мельникова. Однажды вечером мы подъехали к строениям, черневшим на белой поляне. «А это до сих пор называют Манефин скит, — сказал Р. — Помните «В лесах»?» Он постучался у высокого забора. Его имя хорошо знали в старообрядчестве, нас пустили переночевать. Старая скромная монахиня с деревенским лицом долго кланялась, извиняясь. «Завтра покажу вам нашу старину, — сказала она, — да я думаю, почитай, ничего не осталось. Все вывезли в Нижний». «Бугров наезжал?» — спросил Р., называя имя нижегородского старообрядческого богача и любителя... Нас провели в горницу, сладкий запах стоял в ней. «Как бы не угореть», — обеспокоился Р. и приказал открыть трубу.

Мне захотелось курить. Надо было сделать это так, чтобы не нарушить скитского гостеприимства. «Придется вам выйти за ворота, табашник несчастный», — смеялся Р. Я накинул шубу и сошел по лесенке. Была необыкновенная тишина, луна поднималась над лесом, снег сиял таинственно. Я очень долго стоял так, курил, прислушивался. Минута эта навсегда запомнилась. Я вспомнил скит и эту зим-

нюю ночь на днях, когда мне сказали, что Р. умер в Москве от воспаления легких. За несколько недель до этого от той же болезни умер его старший сын. То были крепкие люди, старого купеческого рода. Беда российская свалила и их. Быть может, эта беда уже сожгла и тот скит, опустошила те леса, разорила, исковеркала, обесчестила прекрасный древний край...

Узнаем ли мы Россию такою, какою знали ее! Так думают многие из нас, и многие из нас жалеют теперь, что мало, в сущности, знали ее. Русское разнообразие напрасно мы отрицали, напрасно жаловались на однообразность русского пейзажа. Недавно совсем мне пришлось поучиться одной новой черте «российской картины», которой я до сих пор не знал. Мне пришлось побывать прошлой осенью в русских местах, отошедших теперь к маленькому государству. Был ясный сентябрьский день, небо, еще бледно-голубоватое, заволакивали медленные облака, воздух теплел, петухи кричали к дождю. На большой дороге в стороне от деревни меня поразили ряды старых огромных рябин, усеянных ягодами. Таких рябин я не видывал! Я спросил моего спутника, не стояла ли тут раньше деревня. «Как? Вы не знаете, — удивился он. — Петр Первый любил дубы, Екатерина обсаживала большие дороги березами, Елизавета велела сажать рябины. У нас, на северо-западе России, остались кое-где такие куски старых больших дорог XVIII в.». Не знаю, не увлекался ли мой приятель, но в ласковости этого теплого осеннего дня, в жемчужном блеске облаков, в яркой пестроте листвы и красных рябин была какая-то «елизаветинская мечта» о цветистой, песенной, принаряженной, заулыбавшейся самой себе России.

1931

ВОКРУГ ИКОНЫ

I

Меня иногда спрашивают, когда и как началось то удивительное движение, которое привело к художественному «воскрешению» древней русской иконы? Когда и как случилось, что русская икона была вдруг «открыта» людьми просвещенными, понимающими и любящими искусство; была оценена ими и поставлена на подобающее ей высокое место в художественной «иерархии» и показана за-

падному миру как одно из лучших наших исторических состояний, как одно из тех наследств, которыми больше всего должна гордиться Россия? В силу каких именно «событий» или «происшествий» это могло случиться и кто тут были инициаторы, т.е. люди большой проницательности и того необходимого энтузиазма или «горения», от какого зажигается всякое творческое дело?

Попробую ответить на эти вопросы в качестве свидетеля и участника имеющих сюда отношение «событий» или «происшествий» и в качестве знакомого, иногда близкого, тех людей, с именем коих останется навсегда связана эта в самом деле славная страница из истории «русской культуры», – людей, из которых некоторых уже нет в числе живых, а другие остаются в жизненной обстановке, устроенной большевиками и горчайшей, нежели сама смерть. Не ручаюсь, что будут полны и связаны эти очерки. Но к теме, затронутой в них, еще много потом будут возвращаться, и то, что удастся здесь вспомнить, пусть послужит для будущего более полного и связного рассказа материалом. Во всем этом деле «иконного познания» есть, кроме того, много черт особенных и чисто русских, полезных, значит, и для того «познания России», над коим трудиться и сейчас ни для кого не поздно. И люди, о которых пойдет речь, — все это особенные русские люди, иногда даже совсем удивительные, может быть, тем, что принято называть «недостатками», но умевшие вместе с тем выказывать такие достоинства, что, столкнувшись с ними, начинаешь лучше понимать, чем держалась Россия, чем она еще как-то стоит и чем, в конце концов, она еще раз процветет, когда придет для этого срок...

II

Если говорить о «событиях», непосредственно приведших к иконному нашему движению, то здесь придется отметить в первую очередь такое политическое событие, как Манифест 17 октября 1905 года в части его, касавшейся свободы вероисповеданий. В конце прошлого века и в начале нынешнего вероисповедных преследований в России вообще не наблюдалось, всякие «гонения» на старообрядцев, в частности, давно к этому времени отошли в область предания. Но существовали все же некоторые формальные и юридические ограничения, и вот Манифест 17 октября отменил их как раз в той части, которая имела важное значение в смысле широкого ознакомления русского общества с древней иконой.

Собирателями и держателями древних икон ведь были старообрядцы. Мотивы, руководившие ими, в основе своей являлись, ко-

нечно, религиозными или бытовыми. Но постепенно в этой среде развился и окреп тип настоящего страстного коллекционера древности и редкости. Тут накопились десятилетиями чисто собирательские знания и сноровки, тут вырабатывалась какая-то своя оценка иконы, тут устанавливалось, какую именно икону должен старообрядческий любитель беречь или искать, иной раз дожидаясь годами того счастливого дня, когда может она попасть в его «моленную» и сделаться для него источником особой собирательской гордости и радости. Было бы очень неверно думать, что во всем этом старообрядческом интересе не было вовсе элементов художественного интереса! У старообрядческих собирателей рядом с религиозным чувством и с почитанием древности существовала своя «эстетика» иконы, хотя она и отличалась, разумеется, от той, которая создалась вокруг иконы позже. Старообрядческие любители весьма ценили тонкость письма, качество исполнения, и в этой сфере разбирались они отлично. Глаз их воспитан был долгими упражнениями. И это было чрезвычайно важно, ибо таким образом предъявлялись старообрядческим собирателем высокие и суровые требования к тем мастерам, которые работали для него, подыскивая и очищая от записей древние иконы. Поддерживался, таким образом, высокий и строгий уровень труда в этой области, и создалась целая «плеяда» иконников, в смысле знания своего дела не оставлявших желать ничего лучшего.

Со всем этим бытом старообрядческого собирательства русское общество было очень мало знакомо. Из людей «просвещенных», что-то вообще смысливших в искусстве или интересовавшихся стариной не с бытовой, а с художественной стороны, очень мало кто имел случай бывать в старообрядческих горницах и моленных. И вот в этом отношении такой «политический акт», как Манифест 17 октября, неожиданно изменил многое. Старообрядчество получило возможность открытого существования. Ему было разрешено строить церкви, и постройка старообрядческих храмов, благодаря обильно притекавшим пожертвованиям, сразу же началась во многих городах. Там, где к постройке храма имел отношение старообрядец, любивший и ценивший древнюю икону, явилась возможность церковного украшения в ином духе, чем тот, который был привычен для русского общества, посещавшего наши бесчисленные елизаветинские, екатерининские и александровские церкви. Вместе с тем понятно, что дело старой иконы оживилось как особый прибыльный промысел. Появились заказчики, создался большой «спрос». Иконные мастера расширяли свои мастерские, выписывали из владимирских слобод все новых и новых подмастерьев, многочисленные офе-

ни по поручению этих мастеров и старообрядческих заказчиков кинулись искать старинные иконы на русский Север, где еще много их лежало на колокольнях, в чуланах, в церковных сараях, вынесенные туда, когда какой-нибудь «благодетель», разбогатевший в XVIII веке, приказывал сменить почерневшие доски работою крепостного подражателя Гвидо Рени. При этих условиях, при этом быстром и внезапном оживлении было бы странно, если бы интерес к иконе так и остался бы в «замкнутом» старообрядческом кругу! Сам этот круг вдруг перестал быть замкнутым. На московской почве естественнее всего могло произойти соприкосновение людей одного мира, традиционного и верного старине, с людьми другого мира и интереса современного, но отмеченными вместе с тем широчайшим «любопытствованием» к творческому началу и опыту, которое было характерно для нашего общества начала века, освободившегося наконец от указки «общественников» и прискучившего всем трафарета интеллигентских понятий. Пожалуй, что роль «инициатора» сыграл в этом смысле один очень своеобразный человек.

III

Илья Семенович Остроухов, московский купец, женатый на Н.П. Боткиной, породнившийся с Третьяковыми и другими крупными московскими купеческими семьями, состоял попечителем Третьяковской городской галереи. Остроухов был по масштабу восьмидесятых или девяностых годов отличным художником: пейзажи его не уступали Левитану. Но он работал вообще мало, потом даже совсем перестал работать, отчасти от лености, отчасти же потому, что перенес свой талант и пылкий нрав в область художественного собирательства. На стенах его дома висело много прекрасных вещей, русских по большей части, но и иностранных тоже. Библиотека в этом доме была изумительна, и в ней хозяин засиживался иной раз до утра, когда весь дом спал, то над старыми русскими летописями, то над бесконечными томами самого полного издания Гёте, какое существует на свете, то над только что вышедшей в Лондоне или Париже нашумевшей и модной книжкой. Но еще в 1906 году Остроухов не подозревал, что скоро в этих стенах составится то удивительное собрание древних русских икон, которое и окажется центром большого движения, как бы живым источником того национального дела, с которым имя Остроухова в первую очередь должно быть соединено.

В характере Ильи Семеновича было много черт курьезнейших. Был он человеком властным, запальчивым, любил желания свои

осуществлять даже тогда, когда это изумляло или сердило других. Его часто осуждали за «самодурство», и вот одним из примеров этого «самодурства» считалось, что в Третьяковскую галерею «посадил» он в качестве хранителя «своего человека», на первый взгляд ни к каким художественным делам отношения не имевшего. Это был странный человек! Не знаю, где и каким образом добыл его Остроухов. По говору сразу было видно, что Николай Николаевич Черногубов происходит из Костромской губернии. Он не был, что называется, из «народной» среды, но принадлежал, может быть, к мелкому купечеству или городскому мещанству. Университет он кончил, однако интеллигентом обычного типа не сделался. Помню его наружность; одевался он в черное; неумело как-то и не по-европейски, сложения был сухого, роста среднего, возраста лет тридцати пяти. У него была очень круглая голова и лицо круглое, несколько кошачье, и кошачье тоже было нечто и в усах его, и в глазах светлых, но непроницаемых. Он и двигался мягко, как кот, ходил тихо и неслышно.

Разговаривал он изумительно! В Третьяковской галерее любимой темой этого своеобразного хранителя было «обличение» тех художников, которые так в этой галерее многочисленны и которые под именем передвижников отражали «общественные тенденции» русской интеллигенции. Когда Черногубов начинал говорить на эту тему, его можно было заслушаться. И в то же время становилось ясно, как верно и тонко понимает этот странный и как будто бы даже простоватый костромской человек всю ужасающую искусственность того российского художества, каким питалось наше «передовое» общество шестидесятых или семидесятых годов. Стоя перед картиной какого-нибудь Ярошенко, Черногубов был способен произнести целую импровизированную и столь же убийственную лекцию.

От Ярошенко он переходил к Крамскому, от Крамского к Ге и от Ге к Верещагину. После этой словесной экзекуции, производимой хранителем Третьяковской галереи над тем, что приходилось ему хранить, не оставалось в ней в художественном смысле, можно сказать, «камня на камне»...

Не жаловал Н.Н. Черногубов и Виктора Васнецова. Удивительно, до какой степени была присуща интуиция этому костромскому человеку. За границей он никогда не бывал, германских галерей не видывал и художников не знал, но каким-то особым чутьем своим догадался о том, что Виктор Васнецов, при всем своем рвении к национальному истоку, остался живописцем немецкого склада, а «сказочником» был тоже, скорее, немецким, а не русским, восходящим к Швиндту и германским иллюстраторам романтической эпохи. Ни

капельки не верил Н.Н. Черногубов и тому, что Виктору Васнецову доступно какое-нибудь понимание византийского искусства, очень внешне и прямо даже ложно отраженного в больших религиозных композициях этого художника. Показывая гостям галерейные эскизы Виктора Васнецова на религиозные темы, Черногубов очень искусно вскрывал их чуждый всей нашей традиции характер. «Чего я не понимаю, — говорил он, — это что Васнецов, который пишет такие вещи, сам любит и собирает древние русские иконы! Ведь это как раз у него я в первый раз и увидел русскую икону и в первый раз догадался, что она есть и чем она для нас, русских, должна быть».

IV

Н.Н. Черногубов в том и выказал себя человеком необыкновенно острым и проницательным, что догадался сразу о художественном открытии, какое вместе с познанием иконы ожидало русских любителей и историков искусства. Мне рассказывал потом И.С. Остроухов, что однажды вечером Черногубов принес к нему в первый раз в дом большую сияющую красками на белом фоне новгородскую икону. Остроухов был поражен! Он знал иконы, и даже хорошие и тонкие, но как раз такого «вкуса», какой преобладал среди старообрядческих собирателей. Ведь и в Третьяковской галерее имелось небольшое собрание икон, составленное как раз из икон такого характера, т.е. размера обычного (то, что называется «мерных»), исполнения тщательного, с уклоном в миниатюру. Образцом среди икон такого рода считались так называемые строгановские иконы, весьма ценимые старообрядческими любителями, платившими за них охотно и в старые времена то три, а то даже и пять тысяч рублей. Но новгородская икона попадалась в старообрядческих собраниях лишь более или менее случайно. Она «пошла в ход» лишь в те годы, о которых я сейчас рассказываю. И понятно, почему это так случилось. Раз старообрядчество начало строить церковь, ему были надобны теперь, следовательно, и большие иконы для «чина» или в качестве «местных» в иконостасе. Очевидно, Виктор Васнецов увидел где-то у иконных мастеров примеры новгородского художества XV века и пленился ими. Кроме него в ту пору такие иконы собирал еще Степан Павлович Рябушинский, обладавший большим собранием, в котором к старообрядческим традициям примешивались уже и некоторые новые вкусы. С.П. Рябушинский был старообрядцем, но принадлежал к семье, жившей уже иными понятиями и связанной разнообразно с московским, что называется, «образованным» обществом.

Остроухов был совершенно поражен невиданной красотой той новгородской иконы, которую впервые принес к нему в дом Черногубов. Надо знать кипучую умственную энергию этого человека, его темперамент, его страстность (и даже пристрастность) во всех делах, чтобы понять, каким источником всяких новых радостей, новых забот и новых желаний для него это открытие сделалось! Он мне потом говорил, что в первое время ни о чем ином не мог думать и не спал целый ряд ночей. Было «мобилизовано» им сразу все: все, что можно прочесть в книгах, все, что можно узнать от людей. Остроухов устремился, так сказать, всем своим весом в иконный мир. Все было осмотрено им в Москве по этой части, и все, что можно было только извлечь на свет Божий, было извлечено...

Не могу сказать в точности, к какому году относится это происшествие. Я был тогда за границей. Вернувшись в Москву и придя в дом остроуховский в Трубниковском переулке, увидя там иконы, услышав рассказы о них, я был так же поражен и восхищен всем этим, как и сам Остроухов. Мне был показан изумительнейший Святой Георгий на белом коне, мне были предъявлены с гордостью дивные по ритмической композиции и по краскам иконы «Положение во гроб» и «Снятие со креста». Перед чудеснейшим «Шестодневом», где среди нежного цвета одежд и брызг оставшегося старого золота так певуче выступают белые сонмы ангелов, стояли мы с Ильей Семеновичем в благоговейном созерцании. «Иногда я не могу утерпеть, — рассказывал он, — просыпаюсь ночью, иду в библиотеку, зажигаю свет, чтобы еще раз посмотреть на это и еще раз убедиться, что это у меня в доме».

V

В небольшой комнатке остроуховского дома сидел тогда целые дни очень высокий, очень худой, бедно одетый, еще молодой человек с темными волосами, с темной бородкой, с глазами «особенными» и очерком лица умнейшим. Это был «простой» человек, иконный мастер из слободы Мстеры Владимирской губернии Евгений Иванович Брягин. Сидел он целые дни, склонившись над большой иконной доской. Ничего не мог бы понять человек, который взглянул бы в первый раз на его работу. Половина доски была заклеена бумагой: так привез ее офеня откуда-то с дальнего севера, заклеив бумагой, чтобы не осыпалась. Но вот на другой половине Брягин уже снял бумагу, под бумагой видна была грубая живопись совсем недавнего времени. Но и эту живопись счистил он, действуя терпеливо и

осторожно своим ножичком (самым обыкновенным ножичком, как обыкновенны и нехитры были все вообще инструменты и средства, служившие для иконной расчистки). Под грубой ремесленной мазней показалось что-то иное, лучшее. Но и на это смотрел мастер с пренебрежением. «Записано, — говорил он тихо и по своей привычке сквозь зубы. – Семнадцатый век. А икона-то гораздо старше». И брал он опять кисточку, обмакивал в жидкость, проводил по иконе, потом тихо и упорно двигал своим ножичком. Мы стояли с Остроуховым так подле него часами и наблюдали эту работу. Остроухов волновался, руки у него холодели. Ему так хотелось, чтобы «"вышел" пятнадцатый век». А вдруг окажется только шестнадцатый... И вот чуть ли не ночью из постели извлекал меня звонок по телефону. «Целый день вас ищу. Знаете, что случилось? Дошли наконец до настоящего слоя. Евгений Иванович говорит, что, пожалуй, даже не пятнадцатый век, а четырнадцатый», — и можно было догадаться по телефону, как у Ильи Семеновича замирает от восторга сердце.

Какой случай это был: много, много поговорить за красным вином, а потом пойти к доске и поучиться у Брягина! Нелегкая то была наука. Глаз его видел вещи, которые с трудом различает непривычный глаз. «Как же вы не видите, Павел Павлович, — говорил он тихо и укоризненно, — вот это киноварь шестнадцатого века, ну а вот эта постарше. Я думаю, лет на полтораста...» Инстинкт у этого человека был изумительный, память огромная, ум тонкий. Мне не раз пришлось побывать в том бедном домике, где он жил с большой семьей, жил, видимо, трудно, в убожестве «мещанского» житья. Но и в эти первые свои годы он всегда как-то превосходно держался, что-то в нем было от «естественного воспитания», которое большим людям дается неизвестно как и почему.

Е.И. Брягин был излюбленным и как бы «придворным» мастером И.С. Остроухова. Через его руки прошли почти все лучшие иконы остроуховского собрания. Для С.П. Рябушинского работала другая семья иконников – Тюлины. Старый иконный мастер Гурьянов, у которого многие более молодые учились, тогда уже почти перестал работать. Процветали, напротив, и широко развивали свое дело талантливые и предприимчивые братья М.О. и Г.О. Чириковы. Эти были и тогда уже побогаче, чем скромный Брягин, ходили в хороших шубах, жили уютно и зажиточно, потчевали великолепнейшими обедами, после которых говорилось: «Ну вот, теперь я покажу вам кое-что новенькое». И доставалась откуда-то икона, перед которой восторженный посетитель мог только ахнуть от удивления. А Г.О. Чириков, стоявший рядом, поправлял золотое пенсне на носу и

приговаривал: «Да, это редкая вещица. Действительно, первоклассная. Сколько с ней было хлопот!»

VI

Братья Чириковы усердно работали в это время для других двух не менее замечательных братьев – братьев Новиковых. Это были по общественным понятиям совсем «простые» люди, жили они на конце Москвы, в Рогожской части, у Покровской заставы, и торговали, кажется, надгробными памятниками. Не были они вовсе богаты, но оказались чрезвычайно деятельны, собрали большие средства и решили по собственному выбору и разумению строить большой старообрядческий храм за Покровской заставой. И вот этими «простыми» людьми была выказана инициатива художественного вкуса и исторического чутья совершенно удивительная. Какими фальшивыми попытками, какими неудачными покушениями на русскую старину могли считаться все церкви, затеянные в этом смысле и построенные лицами официальными или «просвещенными» на всем пространстве России в последние десятилетия XIX века по сравнению с белым храмом никому не ведомых московских старообрядцев братьев Новиковых!

Храм свой затеяли они в новгородско-псковском духе. Ездили для этого в Новгород и Псков, любовались там, присматривались, изучали. Потом сами, с помощью знакомого архитектора, соорудили проект, вышедший не во всем и не до конца удачным и все же чрезвычайно искренним и милым. Но главное в новиковской церкви было внутри: основной мыслью строителей ее было, чтобы в храме не оказалось ни одной новой иконы. Этого почти удалось им добиться. Удалось подобрать почти целиком старый иконостас, добавив в него лишь небольшое число хорошо исполненных иконниками копий. Иконостас был украшен «басмой», т.е. тонким чеканным металлическим листом. Старой басмы в таком огромном количестве достать было нельзя. Но тут на помощь пришел еще один необыкновенный человек этого московского времени.

Какая прекрасная душа, какая «светлая тихость», какая глубочайшая любовь и преданность своему делу чувствовались в мастере Мишукове, работавшем над басмой для братьев Новиковых, а потом и для других старообрядческих храмов и для собирателей икон! С величайшей тщательностью изучал он все дошедшие до нас старинные образцы металлического церковного украшения и с огромным тактом и вкусом воспроизводил и повторял их. В новиковском храме не

только его басмой был украшен иконостас, но и подсвечники, паникадила, люстры, вся область металлического церковного убранства и утвари была отдана ему. Результат всех этих прекрасных трудов получился замечательный. Помню, как, не раз побывав сам у Новиковых, возил я потом в их храм, наполнявшийся со сказочной быстротой предметами старины, моих друзей и знакомых. Для всех впечатление было очень сильным и неожиданным. Один мой приятель долго ходил, рассматривал, кое-что спрашивал, но молчал и, очевидно, думал. Когда мы вышли с ним на паперть храма, помнится, в нежный и веселый апрельский день, он сказал: «Так вот какая она была, Россия! Мне кажется, что я точно в первый раз увидел, что такое, собственно, настоящая русская церковь».

Да, эти впечатления от старого и как-то вдруг забытого русского искусства, от древности русской, были для всех неожиданны! А ведь, казалось бы, люди жили в Москве, с ее огромной церковной жизнью и с наличием всех ее «сорока сороков». Но в московских церквах оставалось очень немногое от лучшей эпохи русского иконописания, т.е. от XIV или XV и даже XVI века. В кремлевских соборах очень многое было изменено. Древние иконы, и даже весьма замечательные, имелись в них, но под таким слоем копоти, потемневшей олифы или позднейших записей, что о подлинной живописи их нельзя было составить никакого представления. И.С. Остроухов и тут энергично взялся за дело, пользуясь тем, что ему была поручена подготовлявшаяся к юбилею реставрация Успенского собора. Он встретил понимание и поддержку со стороны заведовавшего синодальной конторой князя Ширинского-Шихматова. Лучшим иконным мастерам была поручена работа над некоторыми кремлевскими иконами. Чириков расчистил икону Донской Божьей Матери с Успением на обратной стороне, относящуюся к концу XIV столетия. И тем же Чириковым, кажется, были расчищены изумительные большие иконы московских чудотворцев, святителей Петра и Алексея «с житием» (написанные, вероятно, либо самим иконным мастером Дионисием, либо его сыновьями около 1500 года), а потом и «праздники» кремлевской церкви Спаса на Бору.

Каким-то чудом уцелел в Москве только один иконный «ансамбль». В главках Благовещенского собора, по-видимому, еще в XVI веке и даже в первой его половине были устроены маленькие «часовни-приделы». Там все так и оставалось, как это было сделано в самом начале: иконостасы отличного письма и новгородского еще характера стояли почти нетронутыми и даже сравнительно мало потемневшими, и в целости была украшавшая промежутки между ико-

нами старинная басма. Чтобы попасть в эти приделы, надо было выйти на крышу собора. Помню, какую это незабываемую радость вызвало в первый раз: аристократическое изящество нашего древнего художества, тонкость и тщательность всякой детали, гармония общая, а над этим, при переходах из придела в придел, — московские золотые купола и летнее небо с белыми облаками, плывущими над храмами, стенами и лентой реки нашего города...

VII

Замечательное собрание икон И.С. Остроухова составилось необыкновенно быстро, всего в каких-нибудь три года, примерно от 1908 до 1910 года. Я жил в Италии, когда получил от него длинное письмо, описывающее новые приобретения и заключавшее предложение ими полюбоваться, хотя бы и в его отсутствие. Я должен был вернуться в Москву в сентябре, а в это время Илья Семенович совершал свое обычное заграничное путешествие в Биарриц.

Помню этот сентябрьский день в Москве! Остроуховский дом мне отперли, хозяев не было. Не без волнения я прошел туда в особую пристройку, где помещалось собрание икон. Окна ее выходили в сад, в тот маленький московский сад, где в начале лета так пышно цвела сирень, что даже Остроухов преодолевал свою леность, вспоминал старое, вытаскивал мольберт и краски и садился на террасе писать.

Удивительное впечатление произвели эти висевшие одно подле другого «совершенства» старой русской живописи. Почти год не видал я их и вот старался взглянуть на них в ту минуту глазами иностранца. Да, в любой итальянской галерее, среди мадонн и святых «треченто», заняли бы они очень почетное место и нисколько не уступили бы им! Пожалуй, даже рядом с плотной эмалью наших русских досок, рядом с их чистыми контрастами, показалась бы итальянская краска как-то менее сильной и менее радостной, менее цветастой и как бы уже отягощенной «землистостью» менее отвлеченного воображения. Но это было вообще и совсем другое искусство, с иными приемами, с иным формальным языком, с иным, лежавшим в основе его, внутренним видением. Откуда оно взялось на русской земле? Пришло из Византии, конечно. Но создала ли Византия самый прием, в основе которого чувствовалась многовековая устойчивость, изобрела ли она эту особую, столь отличную от «ренессансной», живописную манеру, нашла ли этот особый художественный «стих», долженствующий выразить высокое, торжественное и «не-

земное» песнопение в красках и линиях? Может быть, оттого, что я целый год тогда жил в Италии и после этого сразу взглянул на иконы, мне сделалась совершенно ясной вдруг та доля античного наследия, которую Русь получила некогда странным образом через Византию, берегла ее многие столетия в иконе, потом забыла и вот странным образом обрела вновь...

Когда Остроухов вернулся в Москву, я рассказал ему эти мысли, и я сказал ему, что в тот день иконы его навели меня на догадку, ставшую глубоким и твердым убеждением, независимо от того, что логически доказать его можно было лишь косвенно и отчасти. Вот такое собрание прекраснейших русских икон, казалось мне, ближе всего должно было дать представление о том, чем, собственно, было великое и совершенно исчезнувшее искусство древнегреческой «станковой» живописи. Христианство и Византия наделили живопись новой душой, но художественный дух ее шел из более древнего времени. И вот об этом мифическом времени вернее, чем что-либо другое на свете, говорили линии и краски русской иконы.

«Возьмитесь за историю древней русской живописи, — сказал Остроухов. — Она не написана и даже никак, собственно говоря, никем не затронута. Написать ее сейчас, конечно, еще нельзя с тем, что мы знаем. Но надо сделать первый шаг». Вот этот первый шаг мне и пришлось сделать, приняв участие в предпринятой И.Э. Грабарем истории русского искусства и написав для нее соответствующий том.

VIII

Работать над историей древней русской иконы было нельзя, сидя в Москве. Пришлось ездить по России, которая к древнему русскому художеству единственно и имела отношение. Ведь с этой точки зрения все, что было к югу от Оки, так и осталось «диким полем», а что касается киевских мест, то слишком много там пронеслось разрушений и перемен. Пришлось очень хорошо узнать Новгород, и вот тут пришлось видеть «на месте» человека, который сыграл в деле изучения иконы и раскрытия старины чрезвычайно значительную роль.

Странная это тоже была русская судьба! В годы студенческих волнений был в Московском университете такой вечный студент, страстный «общественник», лицо, казалось бы, характернейшее для всяких упорных интеллигентских понятий, «настроений» и вкусов. То был Александр Иванович Анисимов, классический «старый студент», да и по возрасту действительно совсем не достаточно молодой

для студента. Был он родом из Мурома, вышел из «среды» интеллигентской, но от народа недалекой. Приходил он в московские дома с розовыми от мороза щеками, поблескивал маленькими острыми глазками, вытирал бородку, проводил рукой по бесцветным своим волосам и пускался в рассуждения о преимуществах того, что хотела Дума, перед тем, чего хотел Столыпин.

«Народником» был он искреннейшим, и даже настолько, что, несмотря на то что мог бы по усердию и способностям остаться при университете, уехал совершать «общественный долг», поступив преподавателем в новгородскую учительскую семинарию, готовившую народных учителей. Вот в этой обстановке и случился с ним столь неожиданный душевный перелом. Тут суждено было ему испытать великую страсть к русской старине и к искусству, которая с тех пор его так и не оставила.

Я был гостем А.И. Анисимова, когда он жил еще в учительской семинарии под Новгородом. Дело было зимой. Изумительно глубоким, чистым и ровным снегом были засыпаны и самый город, и вся окрестность его, прорезанная реками. Целые дни мы ездили с Александром Ивановичем в маленьких санках из церкви в церковь и из монастыря в монастырь. Художественное богатство Новгорода было огромно. Так странно не сочеталось оно с захудалым, тихим и несколько забытым губернским городом! Может быть, оттого именно, что он был так глубоко засыпан снегом и что так мало двигалось по его улицам людей, он как-то не существовал. Оставался только пейзаж великой северной снежной равнины, над которым без всякой современной помехи возвышались чудесные главы-шлемы (а не главы-луковицы) Святой Софии, гармонические белые стены собора в Юрьевом монастыре, романские перекрестья крыш Федора Стратилата или те маленькие, вставшие на холмы стройные церквушки, которые усеяли новгородскую окрестность – Волотово и Ковалево, Городище и Спас-Нередица...

Внутри же повсюду был непочатый край. С замиранием сердца стояли мы с Анисимовым перед дивнейшими и древнейшими иконами, иногда огромными по размеру, иногда совсем даже не переписанными, но только сильно почерневшими от старой испортившейся олифы, которую так легко было снять. Дело Анисимова тут начиналось. На его счастье, во главе новгородской епархии стоял один из просвещеннейших русских архиепископов преосв. Арсений, который сразу понял ценность работы над стариной и пришел ей на помощь. Учениками Анисимова в новгородской учительской семинарии были по большей части сыновья священников новгородской

епархии. Что это была за епархия! На старых картах России Новгородская губерния поражала всегда как одна из самых необъятных по своему размеру и странных по своему начертанию. Весь Новгород был почти что на самой западной ее окраине, где подходила она к псковским пределам, а на восток тянулась она бесконечно, за Боровичи, за Тихвин, Устюжну, куда-то под самую Вологду. То были, однако, места, с точки зрения всяческой старины благословенные. Забыты они были в столетиях, обойдены дорогами и благополучием, и оттого в редких селах и на отдельных погостах, характерных для этого края, стояли древние церкви, а в этих древних церквах еще висели и древние иконы, если только не были вынесены на колокольню или в подвал.

А.И. Анисимов учинил через своих учеников настоящий розыск старины по всем этим обширным пространствам. А летом, наделенный полномочиями от преосв. Арсения, пустился он в объезд всех, заранее намеченных мест. Никогда никто до него не предпринимал ничего подобного, да и не мог предпринять! Нужна была стойкость железная, способность сотни верст проезжать в простой телеге по лесным и болотным дорогам, по которым можно проехать, только если уложены они толстыми ветками и целыми молодыми деревьями. Нужно было уметь, наконец, дипломатично разговаривать с батюшками, чтобы не испугались они начальственного приезда или чтобы, еще хуже того, не спрятали старину иногда из смутной корысти, а иногда и просто так, неизвестно зачем, следуя русскому правилу – «лучше подальше, неизвестно еще, как повернется».

IX

Каждое лето так ездил самоотверженный и неутомимый Александр Иванович, движимый тем внутренним благороднейшим «азартом», который стал его главной чертой и стер совсем без остатка все прежние интеллигентские его характеристики. И ездить стоило! Прекраснейший музей образовался в Новгороде, в стенах недавно еще такого унылого и ненужного Епархиального музея. В самом Новгороде началась деятельная работа. Был выписан иконный мастер Павел Иванович Юкин, и его с Анисимовым соединила неразрывная дружба. Юкин расчистил замечательнейшие исторические иконы из церкви Николы Конанова – «Деисус» с молящимися новгородцами и «Знамение Божией Матери» с изображением битвы между суздальцами и новгородцами. Эти иконы показали, чем была новгородская иконная живопись в XIV веке. За ними последовал ряд других, между

прочим и прекраснейшая огромная икона Федора Стратилата с эпизодами его жития, которая столетиями находилась, чудесно сохранившаяся, в маленькой часовне, всем и каждому открытой, стоявшей при выезде из города на московском шоссе. Графиня Уварова из Москвы поручила от имени археологического общества А.И. Анисимову расчистку фресок XIV века в новгородской церкви Федора Стратилата. Вслед за этой церковью стали работать и в Волотовской церкви, и в Ковалевской, и в Рождестве на Кладбище, и, наконец, в Спасо-Преображенском соборе, расписанном Феофаном Греком.

Над фресками новгородскими работал под наблюдением А.И. Анисимова тот же П.И. Юкин. И работал он над ними так же, как работал над иконами, так же терпеливо и осторожно счищая ножиком штукатурку. Помню его на этой работе. То был высокий, еще молодой, но уже несколько полный, как бы рыхлый человек, очень русый, с большим, некрасивым и в то же время детским лицом. Всегда он был немного грустный, пережил, кажется, тяжелую домашнюю драму с красивой и бойкой женой, которую я как-то раз мельком видел. Говорил он тихо и тонко, перед стариною благоговел, Анисимова обожал и повиновался ему беспрекословно. Мастер он был замечательный и обладал превосходным прирожденным вкусом.

Мы встретились с ним странно один раз в один довольно памятный день. То был день, когда Германия объявила войну России. На Николаевском вокзале в Петербурге сидели мы с Юкиным и пили чай, дожидаясь поезда. Я ехал в Москву мобилизоваться, а он в Новгород за тем же самым. Война его не смущала, но огорчало его только то, как бы не попасть в чужой полк. Простым солдатом служил Юкин в кирасирском полку и на войну хотел идти только в качестве «желтого кирасира».

Но можно закончить о нем и другим воспоминанием. Были уже большевистские времена, работы иконописцев еще продолжались, однако под покровительством созданной И.Э. Грабарем «реставрационной комиссии». По делам этой комиссии мы с Анисимовым поехали однажды из Москвы в Новгород. Александр Иванович беспокоился: «Не понимаю, как там работает Юкин, что он ест?! Ведь ничего нет...» В очень холодный день вошли мы с Анисимовым в церковь Спаса-Преображения, измученные после ужасного путешествия в вагонах, развозивших вместе с людьми и насекомыми сыпной тиф. Новгород был тоже ужасен, и для того, чтобы достать кусок хлеба, надо было искать его в каких-то еще уцелевших и еще дружественных «кооперативах».

Но церковь была открыта. «Юкин жив», — сделал заключение Анисимов. В стенах ее было, кажется, холоднее, чем снаружи. И вот у одной стены нашли мы Юкина. Стоял он в вытертом полушубке, без шапки, конечно, на жалкой деревянной приставной лестнице, саженях в полутора над полом, и, держа в левой руке огарок свечи, правой рукой терпеливо и осторожно, как в былые времена в уютном и теплом доме Остроухова, освобождал старую живопись маленьким ножиком. Он ласково взглянул на нас. Большое лицо его засветилось. «Задержалась работа, — вздохнул он. — Вот только пятый день стою на ногах. Поболеть пришлось сыпным тифом». И он кротко и виновато улыбнулся.

X

Примерно с 1911 года «иконное» движение стало широким. Оно было замечено многими. Энергия и настойчивость И.С. Остроухова опять-таки сыграли в этом преимущественную роль. В последние годы перед войной дом его видел все больше и больше гостей, приходивших восхититься его иконами. В конце концов, особенно после выставки 1913 года, ему пришлось даже назначить особые часы по воскресеньям и пускать в свое собрание совсем «посторонних» посетителей...

В маленьком доме Трубниковского переулка перебывали тогда все люди, что-то делавшие или что-то значащие в частях русской жизни, имевших отношение к искусству. Не миновали его и заезжие в Москву просвещенные иностранцы. Помню у Остроухова восторженного Дягилева, тут же заявившего о намерении перенести в хореографию тот или иной понравившийся ему в иконе ритм или жест, к великому, впрочем, неудовольствию благоговеющего перед иконой хозяина. Помню знаменитого английского коллекционера, сэра Герберта Кука, всю жизнь собиравшего итальянские примитивы и совершенно изумленного столь неожиданным появлением на Божий свет примитивов русских.

Вместе с этим начали появляться за чайным столом Остроухова и будущие коллекционеры. Сидели П.И. и В.А. Харитоненко с молодым еще тогда кн. Горчаковым, бывала, приезжая из Киева, В.Н. Ханенко, появлялся и знаменитый собиратель русского фарфора А.В. Морозов. Всех этих очень богатых людей своим примером увлек Остроухов в собирательство. Были двинуты большие средства, цена на иконы выросла. Средства самого Ильи Семеновича были ограниченны. Он платил за лучшие свои иконы полторы, две или, уже совершенно со-

крушаясь, три тысячи рублей. Харитоненко, Ханенко и Морозов могли с гораздо большей легкостью платить десять, двадцать или тридцать тысяч. Но искусный Илья Семенович не боялся этой «конкуренции»! Иконники были покорны ему и преданы, и соблюдали честное молчаливое соглашение, в силу которого та же самая икона поступила в остроуховское собрание за две тысячи, тогда как к новым собирателям она могла попасть только за двадцать...

Иконники в эти последние два-три года перед войной сами быстро разбогатели. Мне только что приходилось писать о некоторых из них как о людях, горячо и, можно сказать, даже беззаветно любящих свое дело. Как же могло это вязаться с выгодой дела, которая вдруг пришла? Были ли они бескорыстными людьми или очень неравнодушными к деньгам и мирским благам? Нельзя, конечно, ответить на этот вопрос, «разрубив узел», в котором сплетены всякие человеческие свойства, высокие и низкие, дурные и хорошие. Многих людей, работавших над старинной иконой и торговавших старинной иконой, я знал достаточно хорошо, чтобы сказать следующее. Изображать их аскетами и людьми религиозного подвига никак не приходится. То были жизненные люди, русские люди торгового и ремесленного порядка. Работе своей они были преданы всей душой, цену себе знали, мастерство свое совершенствовали, но хотели вместе с тем, чтобы мастерство это и кормило их как можно лучше. Нарочного благочестия они никогда не выказывали, но внутреннее благочестие в них было глубокое. С верой и церковью были они связаны как-то так кровно, что об отношении к вере и к церкви их и рассуждать было, в сущности, нечего. Для них это было то «свое», чем живут и о чем даже не думают. Их принадлежности к вере и к церкви доверял я всегда неизмеримо больше, чем принадлежности к вере и церкви многих людей, сделавших рассуждение об этих предметах литературной или ораторской привычкой...

XI

Впервые могло увидеть московское общество древнюю икону на памятной выставке 1913 года. Выставка была устроена на Варварке, в так называемом Деловом дворе, и придан ей был характер исторической и патриотической манифестации по случаю трехсотлетия дома Романовых. Там были выставлены иконы Остроухова, Рябушинского, Ханенко, Морозова и еще целого ряда других собирателей. Зашевелилось старообрядчество и дало на выставку семейные свои святыни. Семья Рахмановых прислала те строгановские иконы

мельчайшего письма, которые видел в этой семье еще Ровинский три четверти века тому назад.

На все русское образованное общество выставка в Деловом дворе произвела огромное впечатление. Интересно было наблюдать отношение к иконе таких посетителей, которые были не новичками в искусстве, но для которых икона была новостью. В эти годы многие русские ездили в Италию и увлекались итальянским старым искусством. Были вместе с тем религиозно или даже «мистически» настроенные люди, умевшие благоговеть перед Фра-Анжелико и Симоне Мартини. Вот в отношении этих людей к иконе наблюдалось легкое и странное (но только на первый взгляд) разочарование. Ведь то были люди очень искренно и даже пламенно православные. Но настолько русское православие за XVIII и XIX век оторвалось от своего исконного исторического облика, что в этом облике оно не узнавало теперь иной раз само себя!

Любителей Фра-Анжелико и Симоне Мартини несколько огорчало также отсутствие в древнерусской живописи каких бы то ни было эмоциональных или сентиментальных черт. Русская икона не любит выражать человеческие волнения. Это не значит, конечно, что она замкнута для человеческих чувств. Но чувства эти находят в ней иное выражение, более отвлеченное и замкнутое в пределах определенной формы, совсем так же, как замкнуто человеческое чувство в определенных словах молитвенного песнопения или в определенном литургическом обряде.

Искусство иконы есть искусство в точном смысле слова условное. Условность его дает ему границы, но в пределах этих границ свободно выражает себя художник построением, краской и линией. Вот это сразу было понято художниками, оценившими икону сквозь ее формальную сторону скорее и вернее, чем мог бы ее оценить ищущий эмоции сентиментальный посетитель. У художников, пожалуй, более всего выставка 1913 года имела успех.

Для очень многих в Москве она была полнейшей неожиданностью. Люди, не знавшие, что все это существует, иногда никак не могли примириться с тем, что это действительно существует! Самый поразительный случай произошел с профессором Московского университета Щепкиным, кстати сказать, писавшим даже работы о древнерусском искусстве, в частности о миниатюре. Я видел собственными глазами, как стоял он в шубе посреди выставочного зала и кричал, обращаясь к совершенно посторонним людям: «Не верьте. Все обман. Иконописцы дурачат московских купцов. Все это новое. Разве не видите, какие краски! Разве такая бывает старина?»

В.Н. Щепкин был искренним человеком и сам любил старину, хотя и знал ее, вероятно, больше по книгам. О существовании икон, о возможности их расчистки и открытия их чудесных ярких красок он не подозревал, как и огромное большинство русского общества. Что-то он слышал о новых «затеях» и сразу решил, что все это лишь корыстный обман, направленный против легковерного собирателя.

И.С. Остроухов поступил в этом случае очень правильно. Он пригласил В.Н. Щепкина к себе в дом, показал ему все, что мог показать, предложил ему ознакомиться со всей работой, какую тогда проделывали иконописцы. Московскому историку были предъявлены все стадии раскрытия иконы, и он, как новый Фома Неверный, уверился в нашем деле. Он его узнал и горячо полюбил и из отрицателя превратился в самого горячего сторонника и энтузиаста иконного движения. Оно приобрело в его лице ценнейшего и сведущего друга!

XII

Описанный случай с проф. В.Н. Щепкиным довольно характерно рисует отношение к делу иконы людей, причастных к «официальной науке». Большинство из них отнеслось к этому делу с почти таким же, если и более осторожно выраженным, недоверием. Тон в данном случае давал знаменитый русский археолог, академик Н.П. Кондаков. Он принадлежал к поколению людей семидесятых или даже шестидесятых годов, для которого абсурдной, в сущности, казалась мысль, что такое «примитивное», по их понятиям, искусство, как искусство русской иконы, может представлять высочайшую художественную ценность! Он искренно не понимал ни энтузиазма, ни увлечения, охватившего в связи с раскрытием древней иконы тех московских людей, которые принимали участие в этом раскрытии. Его даже как будто сердило все это и казалось, во всяком случае, чем-то несерьезным и легкомысленным. С высоты своей в самом деле почтенной научной репутации он высказывал суровые приговоры московским «эстетам» и «дилетантам», странным образом, по его мнению, как-то сошедшимся с теми «простыми мужиками», какими он считал старообрядческих собирателей и иконников.

Люди поколения и умонастроения Н.П. Кондакова вообще любили отрицать самостоятельность и даже древность старой русской живописи. Они не верили, что до нас могли дойти какие-то иконы старше XVI века. И даже когда в Новгороде открывались документально установленные фрески XIV века, недоверчивые археологи

этого разряда, вопреки всякой очевидности, желали во что бы то ни стало записать их тоже в XVI, а то даже в XVII столетие!

Н.П. Кондаков как раз в это время выдвинул свою теорию относительно того, что не только русская, но и поздневизантийская живопись обязаны будто бы лучшими и наиболее живыми своими чертами итальянским влияниям, дошедшим кружным путем через итало-греческие ремесленные мастерские (особенно многочисленные на о. Крите). Теория эта была, разумеется, совершенно несостоятельной, и теперь даже странно подумать, что ее мог выдвинуть такой серьезный и терпеливый ученый-археолог, каким был Н.П. Кондаков. Он, например, доказывал, что тип Божией Матери «Умиление» (разновидность коего была Владимирская Божия Матерь) пришел на Русь именно этим кружным путем из Италии. Н.П. Кондаков в своих представлениях о «косности» византийского и русского искусства не мог допустить мысли, что это искусство обрело само по себе, без всяких «влияний», мотив материнской нежности, столь развитый в итальянских Мадоннах. Но, разумеется, на самом деле не только на Руси XIII и XIV века мотив этот был одним из самых излюбленных, но позднейшие исследования показали, что византийский образ, известный под именем Владимирской Божией Матери, относится к XII, а может быть даже, и к XI веку, т.е. к тем временам, когда никакой итальянской живописи не было на свете.

С этим, определенно отрицательным, отношением Н.П. Кондакова и с его влиянием на петербургские «сферы» И.С. Остроухову пришлось вести упорную борьбу, и победа в борьбе осталась всецело на его стороне, ибо за его дело говорили факты. Другой петербургский исследователь и в то же время владелец большого собрания русских и греческих икон, Н.П. Лихачев, не был так упорен в отстаивании оказавшихся ложными взглядов, как Н.П. Кондаков. Собрание его было приобретено целиком Русским музеем имени императора Александра III в Петербурге. К этому событию И.С. Остроухов также имел отношение. Ему удалось заинтересовать древней иконой великого князя Георгия Михайловича, и великий князь обещал оказать этому делу всяческую поддержку и на самом деле оказывал ее. Собрание Н.П. Лихачева было приобретено Русским музеем благодаря его представлению.

Хранитель музея П.И. Нерадовский оказался очень живым и деятельным человеком. Немедленно им была начата расчистка икон лихачевского собрания. В Петербург отправился мастер А.И. Брягин, родной брат остроуховского Е.И. Брягина. П.И. Нерадовский, кроме того, не замедлил проявить инициативу в смысле приобретения на

средства музея отдельных, находившихся в продаже, замечательных икон. Благодаря этому, вслед за Москвой и Петербург получил возможность познакомиться с древним русским искусством. В кругах петербургских художественных деятелей, тогда процветавших, оно быстро нашло должную оценку. Весьма известный в те годы журнал «Старые годы» обращался в Москву с постоянными просьбами писать об иконе, а когда в конце 1913 года мы с К.Ф. Некрасовым и А.А. Карзинкиным затеяли в Москве издание журнала «София», в значительной степени уделенного древней русской живописи, эта московская инициатива нашла сейчас же для себя и петербургскую параллель в инициативе руководителя «Аполлона» С.К. Маковского, затеявшего роскошное издание «Русской иконы». Руководитель «Аполлона» в данном случае шел, очевидно, навстречу интересу к иконе, вспыхнувшему вдруг и в петербургском обществе...

Казалось, этот интерес достиг своего «апогея» весной 1914 года. Ведь не было никаких сомнений, что при религиозности Государя и Государыни и при большом их внимании к русской старине, особенно пробужденном юбилейным 1913 годом, древняя русская религиозная живопись заинтересует их и найдет в них своих покровителей. Отчасти это и случилось, и для украшения Федоровского собора в Царском селе уже было приобретено несколько превосходных древних икон, которые могли бы составить гордость и московского собирателя. Война нарушила спокойное развитие русской жизни в этом направлении, как и во всех других, ибо за войной последовала революция. Но, как многим известно, даже и революция не сразу остановила работу над древней русской иконой. О том, как и почему это случилось, следовало бы рассказать особо.

1933

ВОЗРАСТ РОССИИ

Доклад, прочитанный по-английски на заседании англо-русского общества в Лондоне 31 октября <1933 г.>

Среди западных европейцев прочно укоренилось мнение о молодости России. Россия всегда рассматривалась на Западе как страна молодая или страна «новая». Что лежит в основе этого мнения? С од-

ной стороны – наблюдения европейцев над процессом европеизации России, начавшимся при Петре Великом и продолжавшимся на протяжении XVIII и XIX веков. Считая этот процесс незаконченным, европеец невольно обращался мыслью к его началу, и это начало представлялось ему находящимся где-то недалеко во времени. Россия с такой точки зрения казалась страной, начавшей приобщаться к западной культуре после некоторого первобытного состояния, о котором у западных европейцев сложились зачастую самые туманные представления.

С другой стороны, в установлении подобного взгляда у иностранцев сыграло роль существование до некоторой степени аналогичного взгляда у самих русских, т.е. главным образом в среде так называемой русской интеллигенции XIX столетия. Познанию России русская интеллигенция училась не столько из своего собственного опыта, сколько из тех сокровищ, которые были накоплены русской литературой XIX столетия. Сокровища эти велики, и я не пытаюсь подвергать их критике или художественной переоценке. Справедливость, однако, требует сказать, что при всей исключительной одаренности, проявленной ею, русская литература XIX века не была вполне независима от влияний общих идей европейской цивилизации эпохи Просвещения, т.е. конца XVIII и начала XIX столетия. Именно эти идеи явились базой для русской литературы и определили ее традиции, хотя и в преломлении, соответствующем русским условиям.

Одной из основных идей этого момента европейской цивилизации был круг представлений, связанных с именем Жан-Жака Руссо. В представления эти входило, как известно, сентиментальное возвеличение «естественных» отношений, устанавливающихся между человеком и природой, и в особенности между так называемым первобытным человеком и природой. Отсюда выводилось убеждение в существующей будто бы естественной правде и в некоторой, как бы естественной «святости» первобытной жизни на первобытной земле. Идеи Руссо на Западе, как известно, привели к созданию сентиментальных литературных изображений быта различных первобытных народов. Среди таких народов особой популярностью пользовались в европейской литературе начала XIX века североамериканские индейцы.

Пришедшие в Россию представления, связанные с идеологией Жан-Жака Руссо, очень сильно содействовали созданию в русской интеллигенции традиции народничества. Русская литература издавна поверила в существование своеобразной мужицкой правды. Тол-

стовское учение в конце XIX столетия является как бы кульминационным пунктом этой традиции, истоки которой лежат, однако, не на русской почве, а в круге идей западноевропейского просвещения, и прежде всего в том его моменте, который связан с именем Жан-Жака Руссо.

Русская литература XIX века начала существовать как дворянская литература. Русское дворянство, уже приобщившееся полностью к западноевропейской цивилизации, оказалось отделенным пропастью от русского мужика, этой цивилизацией почти не затронутого вовсе. Что же оно видело по другую сторону пропасти? Видело ли оно народную Россию, насчитывавшую за собой целое тысячелетие исторического существования? На этот вопрос приходится ответить иначе. Русская дворянская литература, имевшая в своей основе общие идеи европейского просвещения, была склонна рассматривать народного человека не как человека, имевшего длинное историческое прошлое, а как человека, не имевшего никакого прошлого вообще. По мнению одних, этого народного человека надо было научить жить цивилизованною жизнью на европейский лад. По мнению других, этого не надо было делать и надлежало, напротив, оставить народного человека с его инстинктивным сознанием той правды жизни, которая является как бы ее естественным законом. В том и другом случаях русский народный человек рассматривается литературой как нечто подобное счастливому или несчастному туземцу. Понятия, верования, желания русского народного человека в литературе, созданной дворянством или интеллигенцией, истолковываются с точки зрения естественно-исторических условий, почти не принимая в расчет условия исторические.

Русская литература XIX века очень мало затронута интересом к истории. Пушкин в этом смысле составляет исключение. У Пушкина был живой и острый интерес к русскому прошлому. Пушкин его чувствовал, но за Пушкиным не последовали в этом смысле ни Тургенев, ни Достоевский даже, ни Толстой. Для Толстого русская история начинается где-то там, где начинается лишь дворянская русская история.

Русские писатели XIX века в огромном большинстве лишены чувства истории, если под историей подразумевать мысль о столетиях, протекших до создания империи Петра. Большую роль в этом сыграло то обстоятельство, что наиболее видные русские писатели XIX века выросли в имениях и в городах той полосы России, которая тянется от Оки к югу, переходя в степные пространства. Эта часть России лишена исторического пейзажа. В городах ее отсутствует древность.

Все эти тульские и орловские места, ставшие колыбелью русского писательства в XIX веке, являются с точки зрения русской истории в самом деле новой землей, еще недавно бывшей «диким полем», во всяком случае, землей некоторого нового поселения, не только дворянского, но и мужицкого. Пушкин, проведший значительную часть своей жизни на исторической Псковской земле, был в этом смысле в ином положении. Впечатления его псковских дней сыграли немалую роль в образовании присущего ему всегда ощущения русской истории в ее целом. Отношение Пушкина к русскому народу – это отношение к народу историческому. И если мысль его была обращена к будущим судьбам России, она была воспитана его пониманием сложной и разнообразной судьбы русского прошлого на протяжении веков.

Когда в начале XX столетия возродился интерес к историческому художественному наследству России, деятели этого движения нашли обширную область исторических фактов, неизвестных и не исследованных. Они должны были признать то странное обстоятельство, что богатая и одаренная русская литература XIX столетия прошла как-то мимо явлений, представляющих первостепенный интерес не только с точки зрения высших духовных ценностей мирового порядка. Открылись вдруг неожиданные обширные перспективы древн<его> русского искусства. Стало понятным, что древн<е>русск<ая> архитектура являет собою пример чрезвычайно оригинального и совершенно самостоятельного национального творчества. К изумлению широких кругов русской интеллигенции, воспитывавшейся на литературе XIX века, выяснилось, что древняя русская живопись от XII до XVII столетия создала ряд замечательных памятников в стенных росписях русских церквей и в украшающих эти церкви иконах. Этими прекрасными произведениями архитектуры и живописи русского прошлого мы имеем право гордиться так же, как гордится итальянец фресками эпохи раннего Ренессанса и француз или немец готическими соборами и готическими статуями, сохранившимися на германской и на французской земле.

Здесь необходимо заметить следующее. Люди, подошедшие к России через ее древнее искусство, то есть через одну из важнейших сторон ее исторического существования, не могли не прийти к совершенно иным выводам относительно характеристики русского народа, чем те, какие укоренились в русской литературе XIX века. Ведь эта литература, в конце концов, и является источником ходячих представлений о каком-то, якобы свойственном русскому народу анархизме с налетом мистики, об одаренности, сопровождающейся, од-

нако, беспорядочностью, об отсутствии выдержки и устойчивости, о равнодушии к созидательной деятельности, оставляющей в жизни прочный след. Если бы все эти черты были действительно свойственны русскому человеку, то как согласовать тогда с этим характерные особенности древнего русского национального искусства?

Оба наших древних искусства, и архитектура, и живопись, отличаются как раз стремлением к равновесию. В обоих имеется непогрешимое чувство пропорции и тонкое понимание ритма. В обоих всегда наиболее удачной стороной является композиция, то есть подчинение художественного задания некоторой определенной закономерности. И русский архитектор, и русский древний живописец всегда глубоко логичны в разрешении поставленных ими себе художественных задач. И русский архитектор, и русский живописец всегда сдержанны в проявлении своих эмоций – всегда подчинены чувству меры. Древнее русское искусство страдает, скорее, избытком отвлеченности. В нем совершенно нет никаких элементов нервности или истеризма, какие встречаются, например, в западноевропейском барокко или в германском средневековье.

Каким же образом могло случиться, что свидетельство древнего русского искусства находится в явном противоречии с представлениями о русском народе, распространенными дворянской и интеллигентской нашей литературой XIX столетия? Кто прав в этом странном споре? Где истина?

Для решения этого вопроса необходимо обратиться к истории, то есть сделать то, о чем слишком мало заботилась русская дворянская и интеллигентская литература XIX столетия. Мы увидим тогда, что памятники нашего искусства не есть явление изолированное. Древнейший период нашей истории, так называемый киевский период, являет, например, картину широкую и гармоническую во всех ее частях. Киев XI и XII столетий был большим, богатым и культурным городом, одним из первых городов тогдашней Европы. Возвышались в нем десятки православных церквей, построенных очень своеобразно и талантливо русскими архитекторами. Десятинная церковь, собор Св. Софии, главный храм Печерского монастыря были украшены драгоценными мозаиками наподобие константинопольских церквей того времени. На одной из площадей стояла античная бронзовая квадрига, привезенная из Корсуня и напоминающая ту, которую венецианцы поставили около этого же времени на соборе Сан Марко. При дворе киевского великого князя, находившегося в родстве со многими коронованными семьями Европы, процветала любовь к знанию, к книжности. Около 1050 года было положено нача-

ло русской литературе, и этот ее момент отмечен речами Илариона, заставляющими сказать, что она шла впереди, например, тогдашней литературы французской. А Иларион был не один! Он обращался к просвещенному русскому читателю того времени, к тому, как он выражается, «кто отведал досыта радости познания». Такие же читатели могли быть в Киевской Руси не только среди мужчин, но и среди женщин, ибо дочь князя Всеволода, говорившего на пяти иностранных языках, Анна, основала школу для русских девиц. XI век дал «Русскую правду» Ярослава и замечательные по разнообразию сюжетов сборники Святослава. В XII столетии появляются русские летописи, за сто лет до того, как появился первый французский летописец Вильардуэн. К концу этого века относится гениальное и непревзойденное «Слово о полку Игореве». Что это поэтическое произведение не было единственным и что многие другие не дошли до нас, мы можем заключить по существованию замечательного отрывка XIII столетия, содержавшего повесть о татарском нашествии и называющегося «Слово о погибели Русской земли»...

Таким образом, поставленные в общеисторическую перспективу памятники древнего русского искусства, введенные в среду современных им литературных вкусов и интересов, не являются каким-то непонятным феноменом. И если это приложимо к киевской эпохе, то это же может быть сказано и о других периодах русской истории. Обратимся, например, к тому замечательному моменту русской исторической жизни, каким был конец XIV столетия. Величие Новгорода достигло тогда своей вершины. Новгородские летописи не успевали отмечать строительство новых церквей. Новгородские архитекторы создавали тогда совершенно особенный тип православного храма с восьмискатным покрытием. Неподалеку от Новгорода, во Пскове, другие архитекторы уже шли к оригинальнейшему и талантливейшему, чисто русскому разрешению конструктивной проблемы, которое через сто лет привело к созданию русской шатровой каменной церкви в Московской области, но, вероятно, не без участия гениальных псковичей. Одновременно с этим новгородские церкви расписывались фресками, украшались иконами. До сих пор Новгород хранит замечательные произведения и остается русской Флоренцией, как остается Псков русской Сиеной. Работали в его стенах тогда не только многочисленные артели русских живописцев. Выписывались туда и константинопольские мастера. Таким был, например, Феофан Грек, работавший сначала в Царьграде и в генуэзской Кафе, а потом приехавший в Новгород и приглашенный в Москву, где рас-

писывал он фресками кремлевские соборы, где украшал он миниатюрами книги, исполнял портреты и даже, по старинному свидетельству, написал для князя Владимира Андреевича «в каменной стене град Москву».

Находится ли эта грандиозная художественная деятельность, которая выдвинула в начале XV столетия фигуру величайшего живописца Андрея Рублева, в противоречии с общим историческим содержанием той эпохи? Мы знаем об умственном движении в Новгороде во второй половине XIV века, о появлении там первых идей рационализма, о возникновении сект, отражавших в русской обстановке те же тенденции, которые свойственны были на Западе предшественникам Реформации. Следующее столетие открыло глубокую полемику по вопросам духовного знания просвещенных людей того времени. Общенациональный подъем охватил русскую землю, стремившуюся освободиться от татарского ига. Дело Святого Сергия Радонежского шло рука об руку с делом великого князя Московского, объединившего русские рати на поле Куликовской битвы.

Русский язык, русская мысль, русское православное сознание широкой волной распространились на Западе во второй половине XIV века и в последующем столетии. Лишь сравнительно в недавнее время замечательный исторический эпизод Литовской Руси привлек внимание наших исследователей. Русская культура наполнила своим содержанием возникшее в XIV и XV веках литовско-русское государство. Русский язык был в нем государственным и литературным языком. На этом языке был написан литовский юридический статут, который явился позднее одним из важнейших источников Судебного уложения царя Алексея Михайловича. На русском языке происходили прения в литовских сеймах, являвших аналогию средневековому английскому парламенту. На этом языке велись и протоколы тех совещаний, которые привели к установлению Люблинской унии, соединившей Литву с Польшей и оторвавшей ее от русской культуры.

Но даже когда этот отрыв совершился, не переставали проникать русские культурные влияния в литовские земли. А вместе с литовскими вельможами и духовными лицами проникали они и в самую Польшу. Русские мастера украсили в свое время фресками собор в старинном архиепископском польском городе Гнезно. Русские росписи XV века до сих пор существуют в Супрасле близ Белостока, в Сандомире и в Любляне. Они до сих пор видны в Кракове в капелле Святого Креста над гробницей короля Казимира Ягеллончика.

Таков замечательный пример русской культурной «экспансии» в XV веке. XVI век видел распространение русской культуры на Восток, шедшее вместе с распространением энергического государственного действия. Это государственное действие выкристаллизовалось в политике московских царей, одновременно расширявших свои владения за счет восточных царств и искавших с оружием в руках выхода к Балтийскому морю. Если мы не находим соответствия между ходячими представлениями о русском народном характере и существенными чертами русского национального искусства, то найдем ли мы эти соответствия в государственной жизни, в политике московского государства? Едва ли история знает другой пример, где до такой степени, как в Московской Руси, независимо от смены царей и правителей, все было бы подчинено на протяжении ряда веков одной чисто логической идее территориального приращения и искания выхода к морю. Когда вышел первый английский перевод истории Ключевского, не помню теперь уже, какой именно, английский критик заметил, что русская политическая история московского периода является самой сухо-последовательной и самой логически-неумолимой политикой из всех, которые знала тогдашняя Европа. О да, можно упрекнуть московских царей в жестокости, в подчинении личного и человеческого начала началу государственному, но их никак не упрекнешь в непоследовательности, в неустойчивости, в излишней впечатлительности, в легкой забывчивости, то есть во всех тех недостатках, которые наша литература XIX века зачислила, так сказать, за русским человеком!

Какое огромное мастерство в умении достигать огромных целей с малыми сравнительно средствами выказано в завоевании Сибири Москвой Иоанна Грозного. Москва чрезвычайно искусно воспользовалась торговой энергией Строгановых и казацкой удалью сподвижников Ермака. Несколько сот храбрецов добыли Сибирь для московского царя. Они сделали в XVI веке то же самое на границах Европы и Азии, что совершили Кортес и Писарро в древних империях Америки. Разница здесь только та, что о воинских подвигах Ермака и его сподвиж<ников> мы знаем, что никаких жестокостей не совершали люди царя Иоанна Грозного в Западной Сибири, которые напомнили бы нам то, что произошло в Мексике и Перу. Не сказалось ли блестящее политическое и дипломатическое искусство Москвы в том, что взятый в плен сын сибирского царя Кучума, царевич Маметкул, был встречен с почетом в Москве и принял участие в рядах русских войск в Ливонской войне, которую вел царь Иоанн Грозный.

Таковы свидетельства русской истории. Если исходной точкой, если путеводной нитью взять памятники русского искусства, мы найдем соответствие им в русской литературе, и в движении русской мысли, и в русском государственном деле. Мы придем, переходя от одной эпохи к другой, от одного исторического момента к другому, к общему понятию о древнерусской цивилизации. Мы приобретем ощущение чрезвычайно долгой исторической жизни России. Свидетельство искусства в данном случае безошибочно. Не сказано ли раз навсегда, что коротка жизнь человека и долог век искусства. Возраст России определяется долготой этого века!

Русская литература XIX столетия в значительной степени прошла мимо исторической русской цивилизации, потому что это была православная цивилизация. Среди русских писателей были гениальные истолкователи мистической стороны православия, как Гоголь, Достоевский, Константин Леонтьев. Но лишь в немногочисленных и стоявших сравнительно в стороне от общего движения литературы писателях, как, например, Лесков, отразилась другая, историческая сторона русского православия. Русский национальный быт был в основе своей православным бытом. Часто упрекают православие именно за то, что оно «обросло бытом». Но в этом и заключается его сильная национальная сторона. Ибо ведь и в материальных частях быта заложены источники положительного творчества. Поднимаясь же на ступень «душевного обычая», определяет он собою и уклад духовной жизни и психологическую характеристику народа.

Православная традиция провела в конце концов Россию через все испытания. Она победила татар на Куликовом поле. И она помешала России распасться и погибнуть в Смутное время. Она двинула на спасение Москвы тогда от захвативших ее людей, пришедших с юга, из «дикого поля», крепкие и стройные северные сельские и городское ополчения. Подсознательная мысль об этой основной спаянности русского православного быта с русским национальным историческим началом живет в нас во всех. Иногда мы сами не замечаем, что принадлежим и до сих пор к традиции, определившей древнюю нашу православную цивилизацию. Но в иные моменты эта принадлежность сказывается. Русская эмиграция, очутившаяся сейчас за границей, повсюду, где бы она ни находилась, бережно и благоговейно относится к Церкви. В Париже создается 15 или 16 православных храмов, основываются общины, монастыри. И, однако, в русской эмиграции многочисленнее всего как раз те слои русской интеллигенции, которые казались еще недавно более всего равнодушными к церковной жизни. Само собой разумеется, что тяжелые

испытания, пережитые нами, обратили многих из нас к Божественному Промыслу. И все же не только этим объясняется указанное явление. Русский человек, оказавшийся в эмиграции, держится церкви не только как духовного своего прибежища, но и как прибежища национального. Тем самым на опыте своей ежедневной жизни подтверждает он нашу всеобщую национальную принадлежность к великой православной цивилизации. И тем самым определяет русское сознание свой исторический возраст. Ибо возраст России – это возраст Восточного Христианства на русской земле.

1933

ТРАДИЦИЯ И ВЕРА

На каждом шагу современная японская жизнь являет примеры своеобразного государственного и бытового «благочестия». Это отнюдь не теория, но повседневная практика – традиция вовсе не книжная, но жизненная, образующая не столько идеи, сколько навыки. Особенностью современной японской жизни является лишь то, что эту глубокую древнюю и крепкую традицию новые поколения желают осмыслить или восчувствовать в новых условиях жизни. Япония ищет себя. Она не устанавливает некую новую идеологию, но как бы стремится увидеть свой традиционный, «вечный» аспект в зеркале современности. Она ищет, иначе говоря, ту постоянную величину, которая, при всех поправках на «исторический коэффициент», должна лежать в основе национального духовного воспитания.

Поставленная таким образом задача естественно приводит к вопросу о японской религиозности и японской религии. Государственное, бытовое, «гражданское» благочестие японского народа не подлежит сомнению. Что можно сказать о японском благочестии по отношению к вещам, лежащим за пределами «мира сего»? Что в этой моральной устойчивости нации принадлежит традиции и что – вера? Какова эта вера? Какова роль религии в создании тех «устоев», на которых должна покоиться идеология Японии, и особенно новой Японии, ищущей свой идеологический аспект в обстановке 1934 года?..

Весьма сложным для европейского глаза представляется путь к ответу на этот вопрос. Может быть, происходит это оттого, что, как утверждают новейшие японские идеологи, мы слишком привыкли подходить к такого рода вопросам с нашими аналитическими и логическими навыками. Нам представляется иногда «путаницей», сме-

шением и противоречием то, что являет, с японской точки зрения, эмоционально-оправданный синтез.

Среди поверхностно глядящих на вещи европейцев нередко можно встретить отрицание за японцами какой бы то ни было вообще религиозности. Разве не о равнодушии к вере свидетельствует, с точки зрения европейца, столь давнее сосуществование на японской земле двух религий – шинто и буддизма, пронизанных, кроме того, элементами третьего религиозного сознания, известного под именем конфуцианства? Западному человеку японец, не умеющий верить особливо горячо и исключительно во что-то одно, представляется человеком ни во что, в сущности, не верующим. Японская религиозность часто кажется европейскому скептику лишь некоторым государственным и бытовым моральным правилом, к которому в народной среде примешаны разные суеверия и привычки магической практики. Народный японец, по мнению таких наблюдателей, чтит императора, любит родину, знает о существовании буддистских божеств, но верит он, в сущности, только в таких существ, как таинственный и лукавый оборотень-лис, живущий сотни лет и особенно охотно прикидывающийся молодой и красивой женщиной, вероятно, оттого, что в этом виде лучше всего может выполнить он свое назначение – строить всякие «каверзы» человеку.

Совсем ли, однако, нам, западным людям, чуждо это особенное религиозное сознание японцев – настолько чуждо, что мы должны его просто-напросто отрицать? Да, оно чуждо, конечно, христианскому Западу и христианскому Востоку. В общей нашей истории европейской имеется все же очень значительная и для всех нас важная ему аналогия. Шинтоистская Япония, не столько принявшая, сколько допустившая к себе на равных правах буддизм, не может не напомнить нам латинский Рим, точно так же принявший и допустивший к себе на равных правах религию или, вернее, религии Греции.

«Неопределенная» была религия древних жителей земли латинской, в смысле отсутствия догмы, систематического вероучения, философского толкования. Вместе с тем была она до чрезвычайности близка к природе – к природным силам, не олицетворенным и не «очеловеченным», как то было в Египте и в Греции, но к познаваемым в стихийном и не оформленном их существе. Молнию почитал древний римлянин, и эта молния стала Юпитером лишь тогда, когда он узнал греческих олимпийских богов. Прислушивался он благоговейно и внимательно к говору леса и ропоту ручья еще тогда, когда не умел воображать за этим лесное или речное существо в образе и подобии человека. Первоначальное римское «богослужение» было

символическим обрядом, обращенным совершенно непосредственно к природной «реальности». И первым римским «храмом» был алтарь, стоящий открыто в «священной» роще или на вершине «священной» горы. Рощи и горы были священны для римлянина сами по себе. Для грека священными делало их присутствие там очеловеченного божества. Природа освящала для римлянина храм, тогда как для грека храм освящал природу.

Вот это полезно вспомнить, подходя к первоначальной японской религии, шинто, столь же во многих отношениях «первобытной», как и религия римлян. Точно так же «пусты» разбросанные среди природы и необыкновенно связанные с природой шинтоистские храмы. А аскетическая символика их святыни – меч, зеркало и зерно (таковы ведь и «регалии» японской империи) – разве не была бы понятна она римлянину? Разве не совершенно «по-римски» культ предков, культ героев стал одним из важнейших слагаемых религии шинто? И вот эта странная аналогия продолжается («история повторяется») – в том государственном и национальном характере, который принял японский шинтоизм на протяжении веков. Рим ставил храмы Риму. Шинтоизм создал культ Японии – японской земли и японской исторической судьбы. Хранительница этого культа, династия, давшая стране 125 императоров, слилась в нем с Японией и из хранительницы вместе с Японией стала предметом культа.

Аналогия продолжается дальше. В VII веке нашей эры буддизм пришел в Японию так же, как за тысячу лет до этого эллинизм пришел в Рим. Пришел он, однако, иначе, не в результате завоеваний и не в виде военной добычи. В далекий и просвещеннейший век древней Японии призвал буддизм принц Шотоку, «Константин Великий» японского буддизма, племянник императрицы Суико. Роль Греции сыграл Китай, переживавший тогда счастливый в смысле расцвета искусств и жизни период Тангов. Но ведь и Китай сыграл тут роль, в сущности, лишь «передаточной инстанции», ибо буддизм шел более далеким и более глубоким путем, возникнув на крайнем азиатском юге.

Стоят до сих пор три деревянных храма в селении Хориуджи, недалеко от Нары, – те самые три первых буддистских храма, которые построил на японской земле принц Шотоку. Прошли многие столетия, и эта земля покрылась буддистскими храмами и монастырями в необычайном изобилии. Старая столица Японии до сих пор опоясана сплошным монастырским кольцом. В новой столице Японии, Токио, рядом с бильдингами, железными мостами и электрическими дорогами стоит в парке народных гуляний (Асакуса) буддистское

«божество» Каннон, не перестающее с утра до вечера привлекать паломников. Буддизм живет и до сих пор. Можно по-разному судить о том, насколько напряженна эта жизнь и насколько чувствуется ее отклик в областях жизни, ей сопредельных. Но историческое бытие этой «чужой» веры, пришедшей на японскую землю, допущенной туда, нашедшей там прочный приют, есть простая очевидность.

У этого исторического бытия была своя особенная линия. Буддизм развивался на японской земле в раздроблении и в распадении на многочисленные секты и «подсекты». Вокруг Киото имеют свои храмы и монастыри и секта Джодо, и «подсекта» Ринцай, отколовшаяся от могущественной секты Зен, и секта Шиншу, и секта Шингон, и секта Тендаи, и секта Обаку... Изучение всех ответвлений и разветвлений японского буддизма может составить предмет особой науки. Важно заметить здесь, что, хотя одни секты были занесены извне, другие возникли вокруг японских вероучений, японских «святых», как, например, японская аскетическая секта Ниширин. Важно отметить еще и то, что одни секты образовывались на основе толкования и разночтения буддистской теологии, в то время как другие возникали по признаку взаимоотношений, устанавливавшихся между буддизмом и шинтоизмом. Одни буддистские секты замкнуты, другие открыли или приоткрыли свои двери японскому шинтоизму. Что же касается отдельных людей, то у многих шинтоизм и буддизм слились в религиозной практике, отраженной и в весьма своеобразной «смешанной» теологической и легендарной литературе.

Полной аналогии с эллинизированным Римом в этом пункте, однако, провести нельзя. Греческий Олимп поглотил всю «частную» религиозность римского человека, оставив «национальные», латинские черты лишь в религиозности государственной. В Японии буддизм и шинтоизм не слились, они только переплелись причудливым образом. Глаз постороннего наблюдателя видит поэтому повсюду две отдельные и особенные нити.

Те из европейцев, которые не отрицают японской религиозности, не могут, однако, воспринять ее иначе, как отмечая ее двойственное начало. В конце концов, между религией Древней Греции и религией Древнего Рима было больше общего, нежели между первобытным японским «шинто» и пришедшим с юга через Китай буддизмом. Греция и Рим — не два разных начала, это разве только два разных подхода. Буддизм в своей созерцательной, вневременной и внепространственной сущности с трудом можно сопоставить с историческим и родовым шинтоистским культом. Тут есть более очевидная почва для противопоставлений, чем для сопоставлений. И европейский

взгляд, со своим аналитическим навыком, обращенный к первоисточникам японского религиозного сознания, видит в них двойственное начало. А двойственное начало есть начало драмы...

В небольшом кружке весьма просвещенных японских молодых людей, интересующихся вопросами философии и культуры, а в частности работающих над созданием новой японской идеологии, выступил с докладом на тему этой статьи наш соотечественник, знаток Востока и религий Востока, сотрудник «Возрождения» Н.Л. Гойер. Вот и Н.Л. Гойеру тоже проблема японской религиозности представилась в двойственном виде. Буддизм и шинтоизм – начало действенной жизни и начало жизни созерцательной, — докладчику тоже представлялись они не столько в сопоставлении, сколько в противопоставлении, не столько в слиянии, сколько в чередовании. Возводя истоки противоречия к древнейшим корням азиатского мироощущения, определял он в основе их два начала, как начало «мужское» и начало «женское». А затем построил очень красивую и на вид убедительную историческую схему, в которой наметил чередование двух начал на протяжении всей судьбы японского народа. Обращаясь к слушателям, указывал он, что их страна, по его мнению, находится сейчас в периоде начала действенного и «мужского», из чего не следует, что не узнает она еще один раз ту эру «женственной» восприимчивости – ту эру искусств, украшенного обычая, свободы от житейских забот и рвения к отвлеченным ценностям, какие выпадали на ее долю не один раз в истории.

Не знаю, что думали учтивые японские слушатели, присутствовавшие на этом интересном докладе дружественного европейца. Наличие противоречия он смягчил, введя момент чередования. Для драмы, таким образом, не осталось места. Но японская современная душа вряд ли, конечно, удовлетворится этим. Она ищет синтеза и хочет верить, что он уже осуществлен. Там, где японское религиозное сознание кажется европейцу двойственным или даже тройственным (ибо помимо шинтоизма и буддизма вмещает оно элементы практического морального учения Конфуция, определяющего отношение к семье, к обществу, к государству, к власти), — там представляется оно японцу как-то объединенным и приведенным к гармонии. Наиболее простым и, может быть, наивным, конечно, образом выразил эту надежду еще тот самый принц Шотоку, который способствовал насаждению буддизма на японской земле. «Нет никакого противоречия в трех религиях, — говорил Шотоку. – Шинто есть почитание наших мертвых. Оно обращено к прошлому, а не к настоящему или будущему. О настоящем заботится учение Конфуция, которое имеет,

однако, тот недостаток, что не глядит дальше вперед. Только буддизм раскрывает нам будущее человека. И так как будущим занят человек, он не может в нашей стране пройти мимо буддизма».

В своих доктринах «сегодняшнего дня», в том новом учении «Кодо» («царский путь»), которым увлечена молодежь не столько, вероятно, понимающая, сколько чувствующая или ощущающая его сущность, есть настойчивое стремление к соединению всех этих трех религиозных настроений. Все они драгоценны японцу, ибо все они — часть его неотъемлемой исторической традиции. Может быть, смутны для него вопросы веры, но ясно все то, где слышит он голос традиции. Традицию он поднял на степень религии. И совершил он, таким образом, нечто обратное тому, что сделал во многих случаях западный человек, который, растратив свое драгоценное религиозное наследство, либо подменил его традицией, либо остался вовсе «без руля и без ветрил».

1934

ЯПОНСКАЯ СТАРИНА В ТЕАТРЕ

Театр Кабуки — одна из достопримечательностей Токио. Его нельзя не видеть. Среди иностранцев, живущих или бывающих в Токио, имеются большие энтузиасты (и подлинные, и деланные) японского театрального представления, особенно такого, как то, которое дается в театре Кабуки. Тут не обходится, конечно, без некоторого снобизма, но, в самом деле, хорошая артистическая сторона постановок и костюмов, может быть, достойна даже некоторого увлечения.

Любопытнее, однако, как относятся к театру сами японцы. Зал Кабуки полон почти всегда. И это тем более примечательно, что при всеобщей дешевизне японской жизни места в театре сравнительно очень дороги. Надо платить четыре иены, а то и больше. Эти двадцать или больше франков, по нашему счету, — в Японии немалые деньги. Но японские люди наполняют все же зал своего излюбленного театра. Весьма разнообразен состав зрительного зала. Очень много женщин, иногда совсем простых, иногда очень нарядных. В первых рядах любят сидеть гейши, большие любительницы Кабуки. Понятно, впрочем, почему женщин особенно много в театре. Ведь представление длится с четырех часов дня до позднего вечера. Мужчины в четыре или пять часов дня еще сидят в своих конторах и кан-

целяриях. Попавший в Кабуки занимает этим весь свой день. Тут в промежутках между пьесами можно выпить чаю, можно пообедать, поужинать. Рестораны разнообразны в здании театра: японские, европейские, китайские даже.

Менее разнообразны пьесы (обыкновенно идет подряд четыре-пять пьес, и представление повторяется каждый день в течение одного месяца). Пьесы все исторические. И даже располагаются они одна за другой часто в хронологическом порядке. Идет, например, трагический эпизод XII века, потом сказочная история XVI, потом момент национальной эпопеи, относящейся к XVIII столетию. Последняя пьеса с похождениями воров и комическим элементом относится уже к столетию прошлому. Это сразу дает всему представлению какой-то как бы «академический» характер. И он усиливается еще тем, что в фойе театра выставлены разные «исторические пособия» для понимания пьес. Иногда фигурирует подлинный меч какого-нибудь героя, иногда картины, фотографии, модели даже старинных зданий. Тут же письменные документы и современные географические карты, напоминающие, где, собственно, происходило дело. Зрителя не только развлекают, но его и учат. Посмотрим, как его развлекают и как его учат.

Вот поднимается занавес: берег моря, причалена лодка с навесом, скрывающим что-то или кого-то. На берегу очень нарядный, весь в белом, самурай уговаривает старого рыбака. Событие историческое. В XII веке один из императоров был сослан своим врагом, узурпатором, захватившим трон, на далекий остров, если не ошибаюсь, на тот самый остров Цусима, который столь памятен нам, русским. Император оттуда бежал на лодке в сопровождении верного самурая. Где-то они высадились недалеко от Осаки, и вот верный самурай послал старого рыбака к соседнему даймио с сообщением о возвращении законного императора и с предложением поднять восстание. Весь сюжет, собственно, этим и ограничивается. Дальше показывается, как рыбак появляется при дворе даймио, окруженного своими самураями, как этот даймио поднимает восстание и одерживает победу. Не показывается на сцене только император. Предполагается, что он сидит под навесом в лодке. Императора показывать на сцене нельзя.

Актеры очень натуральны и живы, костюмы прекрасны и занимательны. Сцена при дворе даймио – отличная «живая картина». Битва между сторонниками императора и сторонниками узурпатора живописна по костюмам, воинским доспехам, оружию. Изображается она ритмически условно. Один отряд войск находится на сцене, а другой идет с ним на сцену драться по особому помосту, протянутому через

весь зрительный зал. Это вообще особенность японского театра, что действующие лица выходят на сцену не из-за кулис иногда, а из зрительного зала по сооруженному для этого вдоль его края помосту.

Если бы все это длилось полчаса – не успел бы соскучиться и зритель, не знающий языка. Но эпизод длится больше. Разговоры действующих лиц кажутся бесконечными (может быть, оттого, конечно, что они непонятны). Но и не понимая языка, можно догадаться, что тут происходит некая весьма многословная декламация на темы чувств благородных и колебаний человеческих между этими чувствами и другими побуждениями.

Та же декламация, те же длинноты, та же терпеливость слушателей в следующей пьесе, хотя сюжет ее несколько более занимателен. Действие происходит в XVI веке, в стоящем до сих пор на окраине Киото «золотом павильоне» – Гинкакуджу. Там тоже фигурирует узурпатор, пленивший матушку законного властелина и, кроме того, умышляющий злые козни против прекрасной жены знаменитого живописца, расписывавшего потолки «золотого павильона». Знаменитого живописца он сажает в тюрьму, а от его жены требует, чтобы она уступила его желанию, угрожая умертвить ее мужа. Она соглашается как будто, но все-таки потом чем-то приводит в ярость злодея (признаться, я забыл, чем именно) так, что ее привязывают за это шелковой веревкой к дереву. Действие происходит на фоне «золотого павильона» и окружающего его сада. В действии участвуют и «невидимые люди», то есть люди, которые что-то на сцене передвигают и меняют. Предполагается ведь, что зритель их не видит, потому что одеты они в серое и лицо у них закрыто платком.

Тем временем появляется благородный самурай, желающий освободить сановную пленницу. Он пытается проникнуть на службу к узурпатору, но тот его испытывает сначала, достаточно ли он для этого умен. Первое испытание состоит в игре в японские шашки, «го», и это испытание самурай выдерживает. Второе испытание такое: самураю предлагается напиться воды из колодца, но не дают для этого никакой посуды. По счастью, недалеко от колодца на кулисе нарисован водопад. Самурай приставляет к водопаду бамбуковую трубку одним концом, а другим концом проводит ее в колодец. Вода в колодце поднимается, и оттуда можно напиться, нагнувшись и без всякого сосуда. Догадливого героя принимают на службу, и он в конце концов освобождает старую даму и убивает узурпатора. Привязанная к дереву жена живописца спасается очень сказочным способом. Дерево роняет цвет, и вот ногою привязанная героиня составляет из цветов на земле рисунок мышки. Эта мышка мгновенно оживает и пере-

грызает в благодарность веревку, опутывающую пленницу. В этом пункте искусство, очевидно, соприкасается с магической способностью. Эта поэтическая сцена тянется очень долго и приобретает характер длинного мимического танца. Все движения его чрезвычайно точны. За ними чувствуется глубочайшая культура жеста и позы.

Третья пьеса спектакля особенно волнует зрителей. Сюжет ее относится к популярнейшей в Японии истории «Сорок семь ронин», имевшей место в XVIII веке и по соображениям, о которых я уже писал, психологически интересующей современного японца. «Сорок семь ронин», как известно, отомстили за смерть своего господина убийством того вельможи, который его погубил. Они знали, что идут против закона, но были готовы поплатиться смертью за это нарушение закона. Пьеса, собственно, называется «Последний день одного из сорока семи ронин». Сюжет ее сводится к следующему. Последние свои дни часть преданных суду самураев проводит под надзором и на попечении некоего даймио. Ко двору этого даймио проникает девушка, невеста одного из ронин, желающая повидать своего возлюбленного и, главное, убедиться, почему он в последнее время ее забросил – по причинам ли политическим или по причинам сердечным. Драма здесь двойная. Во-первых, это драма для старшего из группы «ронин», которого просят устроить свидание. Он колеблется, можно ли свидание разрешить – не ослабеет ли воля осужденного и будет ли он в состоянии совершить над собой харакири? Во-вторых, это драма, конечно, для девушки и для жениха. Кончается все свиданием, а потом смертью. И всех ронин, одного за другим, и девушки, убедившейся, что любивший ее самурай любит ее по-прежнему. Среди всех этих по действию не очень сложных перипетий произносятся чрезвычайно длинные и, вероятно, чрезвычайно чувствительные и благородные речи. Театр ими искренно взволнован, многие плачут. Впечатление для японских зрителей, видимо, очень сильное. Декламационный прием и условные жесты силы впечатления нисколько не нарушают.

Таков почтеннейший, серьезнейший и, пожалуй, самый знаменитый из всех японских театров. Как видит читатель, в нем есть многое от театра Расина и Корнеля. И в отдельности-то каждый из этих двух «по-разному» классических театров несколько труден для среднего европейского зрителя; в сочетании они были бы еще, конечно, труднее и, попросту говоря, «скучнее». В Европе на подобное театральное представление ходили бы только одни любители и ценители старины. Но вот Япония ходит на них, можно сказать, «вся»! И это происходит совсем не оттого, что она не знает никаких других театральных приемов и подходов. Совсем нет. Ведь в том же Токио поми-

мо классического Кабуки существуют театры с обыкновенными современными бытовыми пьесками, очень бойкими, очень жизненными и отлично передающими нравы нынешней японской жизни так же, как делала бы это любая европейская комедийная сцена.

Существуют в Японии и мюзик-холлы, существует в ней и свой собственный кинематограф. Но вот надо сказать, что не только пьесы исторического и «классического» характера идут в Кабуки и в нескольких других театрах на окраинах Токио, но сильно влияют они и на японский кинематограф. Как-то в Киото, в очень оживленном, чисто японском и народном квартале, я заходил в один японский кинематограф за другим. Обошел я так, может быть, пять или шесть «заведений». И всюду натыкался я на фильмы исторического характера. Всюду были самураи в старых костюмах, жизнь при дворе даймио, старинные нравы, эпизоды феодальных и междуусобных распрей, перемешивавшиеся с «романтическими» моментами. Выполнение тут шло совсем в другом, правда, характере, нежели в театре Кабуки. Исторические фильмы японцы ставят чрезвычайно реально. И всевозможные убийства, смерти, битвы показываются у них с правдивостью, далекой от какой бы то ни было условности и иногда даже жестокой и страшноватой.

Популярность Кабуки свидетельствует в самом деле об огромной любви японского народа к своей истории, к своему прошлому. Этот академический театр поучает зрителя и воспитывает его. Но зритель сам ревностно стремится к этой «науке» и к этому «воспитанию». Нигде не очевидна так приверженность его к традиции, как во время этих длительных и требующих большого терпения театральных зрелищ. Для нас тут есть нечто удивительное и не особенно нам понятное. Такой театр, как театр Кабуки, мы воспринимали бы, как воспринимали в свое время «Старинный театр», т(о) е(сть) как какое-то тщательно поданное и особенно тонко изготовленное «театральное блюдо», рассчитанное на вкус избалованный. В Японии строгий и классический Кабуки воспринимается самым обычным человеком как самая обычная «театральная пища». Происходит это опять-таки благодаря тому, что историческая традиция в Японии ближе, живее, нагляднее. Да вот, например, когда выходишь, не досидев до конца, из театра Кабуки и идешь по сверкающей разноцветными огнями Гинзе, то видишь японских женщин, одетых ведь совершенно так, как были одеты только что женщины в пьесе, изображавшей быт XII века...

1934

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕЙЗАЖИ: НИККО И КАМАКУРА

В двух с половиной часах езды по железной дороге к северу от Токио, там, где начинаются горы, расположено Никко. Сам по себе городок ничем не замечателен. Но если перейти горную речку, через которую переброшена арка красного лакового мостика, то там, на другой стороне, среди леса исполинских японских пихт, «криптомерий», стоят изумительные мавзолеи первых шогунов из рода Токугава. Перейти эту горную речку путешественнику приходится, разумеется, не по знаменитому красному лаковому мостику — через него может проходить только император, для людей обыкновенных имеются другие, обыкновенные мосты. Красный лаковый мостик очень популярен на видах Японии. Но в действительности он несколько разочаровывает, может быть, оттого, что был как-то снесен вздувшимся горным потоком и «реконструирован» в новейшие времена.

Нисколько зато не разочаровывают сказочные павильоны, образующие мавзолеи Никко. Удивительнейший по своей цельности и сохранности памятник эпохи, а эпоха совсем особенная и в своем роде замечательная. Странны эти исторические параллели в разных странах с совершенно различной исторической судьбой. Ришелье и крепкая монархия, складывающаяся во Франции после затянувшегося средневековья. Иоанн Грозный в России, уничтожающий боярские роды для водворения самодержавия. Вот и в Японии новая форма монархии вышла из феодальных раздоров и междуусобиц в конце XVI и в начале XVII столетий. Но в Японии произошли вещи весьма своеобразные. В XVI веке страна соприкоснулась с христианством, и оно усердием сначала португальских, а потом испанских монашеских орденов стало распространяться чрезвычайно быстро. Сменилось это национальной «реакцией», жесточайшими гонениями на христиан, уничтожаемых различными способами, и в частности распинавшихся на крестах. То был очень страшный момент в японской истории, и выражается он суровой и дикой энергией таких людей, как знаменитый Хидейоши. Страна вдруг испугалась: испугалась и своих собственных раздоров, и пришествия иностранцев. И вот под влиянием этого «испуга» соединилась она вокруг шогунов из рода Токугава и совершенно замкнулась от внешнего мира.

Это иногда забывают. Забывают, что сношений иностранцев с Японией было гораздо больше в XVI столетии, нежели в XVII и XVIII. Двести пятьдесят лет, до пятидесятых годов XIX века, Япония была своеобразнейшей монархией, замкнувшейся от остального мира не в силу географических условий, но в результате определенной, направ-

ленной к тому воли управлявших ею шогунов. Чтобы понять, что такое шогун, надо обратиться лучше всего, пожалуй, к русскому примеру. Ибо это отнюдь не только «первый министр». Это Борис Годунов в ту пору, когда он был официальным «правителем» государства рядом с Федором Иоанновичем. Не все японские императоры времен шогунов были по характеру подобны Федору Иоанновичу. И русский Годунов сделался царем, к чему не стремились японские шогуны. Произошло это оттого, что помимо «правителя» и царя в России был еще патриарх. Представим себе, что русские цари XVII века приняли бы духовный сан и патриаршие обязанности. Тогда, вероятно, и в русской истории дело не ограничилось бы одним «правителем» Годуновым, а последовал бы ряд русских «шогунов».

Токийские шогуны были могущественны и роскошны в своем обиходе, вероятно, даже более роскошны, чем киотский императорский двор, так и не оправившийся от разрушений средневековья. Мавзолеи первого шогуна из рода Токугава, Исятсу, и второго – его внука Исмитсу, стоящие в Никко, царственны по своему впечатлению. Прекрасными художественными произведениями обилен и мавзолей третьего из этих первых шогунов, принадлежавших к роду Токугава, находящийся в самом Токио при храмах Шиба. В художественной концепции этих храмовых и надгробных ансамблей, осуществленных в Никко, сказывается чисто японское, национальное, отношение к искусственному пейзажу и соединению пейзажа с искусством. Но здесь «полем действия» замечательных художников и строителей были уже не обычные крохотные, игрушечные, «карликовые» японские украшенные сады. Надо было одолеть в этом смысле склоны высокой горы, поросшей огромными криптомериями. Задача разрешена просто и гармонично – особенно гармонично и с каким-то очень большим поэтическим чувством по отношению к постройкам, расположенным в природе, в мавзолее Исмитсу.

Посетитель все время поднимается вверх, пока не дойдет до «последних» святилищ. Каменные лестницы перемежаются с площадками, с аллеями каменных фонарей, со сложными и богато украшенными воротными павильонами. Как хороши эти изогнутые крыши среди хвойных лесов! Какая тишина, прерываемая лишь говором горной речки внизу, какая свежесть и легкая туманность всего этого волшебного ущелья! В самих храмах художественные богатства неисчислимы. Бесконечно много сложной и раскрашенной деревянной резьбы на внешних стенах.

Много легендарных и мифологических фигур: птицы, драконы, рыбы, боги и полубоги, существа человеческие и получеловеческие.

Внутри живопись, иногда очень высокого качества, и то, что больше всего, может быть, поражает глаз западного человека, – лак красный, черный и золотой. Не какие-нибудь ларцы или шкатулки, какие видишь в частных собраниях, но целые золотые стены и золотые колонны, как-то горячо потемневшие от дыхания времени. И повсюду герб Токугава – трилистник, не менее гордый, чем императорская хризантема. Храмы открыты свету сбоку и спереди. Полусумрак играет в пространствах, огражденных толстыми круглыми столбами. Золото и краски потолков и алтарей отражаются в чудесных зеркальных полах из полированного драгоценного дерева.

Никко – прекрасный памятник той Японии, с которой соприкоснулись европейцы, когда преодолели ограждавший ее запрет. Поездка в Никко по справедливости стала обязательной для всякого иностранца, попадающего в Токио. Для остановки или для пребывания он находит там удобнейший, отлично расположенный отель. Вот эта забота о путешественниках очень хорошо дополняет радости и приятности японского путешествия. Во всех интересных местах страны имеются гостиницы, так хорошо устроенные, что из них не хочется выезжать. Это относится к Никко, к Наре, к Киото. Самый, пожалуй, тщательный по устройству и самый заманчивый для туристов отель расположен в горном ущелье Мианошита. Чего только там нет для приезжих: залы, террасы, гостиные, библиотека, площадки для игр, бассейн для плавания, а внизу даже «пещера», наполненная голубоватой сернистой водой, текущей из естественных горячих источников.

Вокруг Мианошиты – замечательные пейзажи Японии, исторические по своей коренной связи с жизнью страны, если и лишенные каких-либо исторических сооружений. Вот горное озеро Хаконе, и снова рощи криптомерий на его берегу. Вот вокруг встает на одном повороте изумительный снежный конус горы Фуджи, настолько же «чисто» и элегантно нарисованной на фоне неба, насколько удавалось это сделать японским рисовальщикам на фоне своих эстампов. Всюду отличные дороги для автомобилиста. Всюду ползут вверх или катятся вниз автобусы, управляемые улыбающимися не то от смелости, не то от собственной ловкости механиками (дорога вся в петлях и над отчаянными обрывами). Перевал, клубящийся облаками, а за ним крутой спуск к морскому берегу в бухту Атами, где тепло даже зимой, где висят на ветках апельсины и где начинает устраиваться нечто вроде «японской Ривьеры». С этого берега виден вдалеке остров, приобретший сейчас большую известность как место «модных самоубийств» среди японской молодежи. Студенты и девушки, испытавшие горечь

каких-то жизненных разочарований на токийской Гинзе, в те дни, когда идет туда пароходик, садятся на него для последнего путешествия. Там взбираются они на невысокий, но еще действующий вулкан и бросаются в его жерло, повторяя жест Эмпедокла. Ни деревянная загородка, поставленная на этот случай, ни дежурный полицейский обыкновенно никому и ничему не препятствуют.

Странная мода и странный оттенок меланхолии в стране, как будто бы бодрой и любящей жизнь! Очевидно, и здесь, как и повсюду, люди не только действуют, не только делают что-то, но и задумываются или сомневаются. Жизненное раздумье опасно, если оно не поддержано религией. Вот почему все религии, спасая человека при жизни его и после жизни, стремились овладеть его раздумьем...

В величайшую, но ясную задумчивость погружена колоссальная бронзовая статуя, стоящая в Камакуре, недалеко от берега моря. Слывет она в просторечье «Дайбутсу», т.е. изображением Будды. Но на самом деле это «Амида», т.е. изображение именно той отвлеченной способности к глубокому, полному, но ясному раздумью, которой овладел вероучитель. Статуя относится к середине XIII столетия, к тому времени, когда Камакура играла роль почти что столицы в междуусобицах японского средневековья. Она стояла сначала в храме, но храм, по-видимому, сгорел. Стоит она теперь открыто, среди деревьев, на фоне неба. Нет никакого сомнения, что это одно из замечательнейших произведений скульптуры всех времен и народов. Кто его автор? Может быть, японский мастер. Нет никаких возражений против такой догадки, но, может быть, и какой-нибудь приезжий человек, из Китая или из страны южного буддизма. В самой трактовке фигуры, в самом обращении с материалом, т.е. с бронзой, есть нечто от эллинистической традиции, т.е., вероятно, от индо-эллинистической. Эта статуя и бронзовый византийский великан, стоящий в Италии в Барлетте, принадлежат разным, конечно, народам и разным временам, но все же не совсем окончательно разным мирам.

Что-то есть необычайно притягательное в этом торжественном изображении раздумья, каковым является «Амида» в Камакуре. Если не бояться слишком категоричных суждений, то можно даже сказать, пожалуй, что эта статуя – самое замечательное, что только есть в Японии из памятников искусства и «вещественных» выражений мысли о божестве и мысли о человеке. Когда накануне отъезда приезжаешь проститься с друзьями в Иокогаму, то вдруг вспоминаешь, что вот тут совсем неподалеку, в двадцати минутах езды по электрической железной дороге, стоит этот огромный, позеленевший бронзовый «идол». И тогда является желание еще раз взглянуть на него и как будто что-

то запомнить и унести с собой. Может быть, хочется так еще раз приблизиться к загадке, которая всю жизнь прельщает нас, мучит и всю жизнь нам не дается, — к загадке душевного мира, который всегда в наших возможностях и никогда — в наших осуществлениях?

1934

НЬЮ-ЙОРКСКАЯ ЖИЗНЬ

В темпе нью-йоркской жизни есть нечто родственное более всего темпу жизни парижской. Та же нервность, та же озабоченная суета днем. Может быть, только все же меньшая раздраженность. Если можно говорить о «среднем настроении духа», то оно у нью-йоркского жителя лучше, чем у парижского. Он гораздо меньше ворчит, реже бранится и чаще улыбается. Хотя, может быть, это улыбка намеренная, так сказать, и искусственная. В Америке не принято жаловаться. Стиль жизни таков, что надо все злоключения «принимать легко». Это как бы предписание некой «общественной гигиены». Ведь всем становится труднее жить, когда все вокруг хмурятся, ворчат, раздражаются. Довольно этого в запасе у каждого в отдельности, и никто решительно не расположен делить «моральное бремя» соседа! О неудачах в Америке говорить не любят. Не любят здесь неудачников и от них сторонятся.

Вот почему «на поверхности жизни», конечно (а не в глубине), Нью-Йорк, несмотря на постигшее его тяжелейшее бедствие, кажется бодрее, чем многие европейские столицы. Утром все куда-то деловито спешат, оставляя «открытым вопрос» о том, принесет ли эта деловитость то, что от нее ожидают, или нет. Ведь недаром в англосаксонских странах «полагается» непременно весело петь, когда утром моешься в ванне (можно свистеть, если с пением ничего не выходит). Этот утренний «напев» продолжается по инерции и за брекфастом и потом далее, по пути во всевозможные конторы. Там, за письменным столом или около телефона, может быть, и ждут разные неприятности и разочарования. Но в лихорадочности этого делового американского действия самой по себе заключается уже некоторый подъем. Нервы поднимаются, а жизнь на нервах хотя и утомительна для физического существа, но во многих смыслах легче для существа морального. От этой своей нервности нью-йоркский житель днем даже

не умеет или не может и есть-то как следует, не торопясь. Он только что-то и как-то «перехватывает», пользуясь тем, что здесь все так великолепно для подобного рода еды налажено. Он ссылается, обыкновенно, на занятость свою. Но на самом деле занят ли он действительно или нет – ему просто «не сидится на месте», и он предпочитает есть стоя или как-то не совсем до конца усевшись на высокий стул.

На настоящих стульях сидят, впрочем, в так называемых «кафетериях». Но поесть там можно с необычайной быстротой и, кстати сказать, очень хорошо и очень дешево. При входе дается билетик, на котором стоят разные цифры, не превышающие одного доллара. И редко, когда перевалит расход за 40—60 центов (по-нашему – шесть или десять франков). А произведя этот расход, можно выбрать по своему желанию и отличнейшее мясное блюдо, и сладкое, и сыр и прибавить к этому стакан пива. Надо только самому брать ножи, тарелки, всюду стекло, металл, чистота прямо хирургическая. В хороших кварталах, как, например, Медисон-авеню, эти кафетерии отличаются настоящей элегантностью. Но если не лежит сердце к такому несколько «коллективистскому» способу еды, существует бесконечное множество ресторанчиков, где так же обильны и дешевы блюда. Очень много ресторанчиков итальянских. А «спагетти» настолько вошли в американскую жизнь, что стали чем-то вроде национального американского кушанья. Что же касается американской кухни вообще, то, может быть, к ней трудно относиться беспристрастно после долгого пребывания в Японии, где ее только и практикуют применительно к иностранцам, да и к тому же еще каждый день все в одной и той же «редакции». Кухня эта смешит европейца присутствием сладких блюд не в том месте обеда или завтрака, где им быть полагается. Но ведь и вообще у американцев как-то нет ясной «идеи» обеда или завтрака. Они с удовольствием едят все вместе. Да и едят они в самые разные часы дня – когда придется.

Еда вообще не является одним из «столпов» житейского обихода в Америке, как является она в латиноамериканских странах. День уходит на нервную и лихорадочную деловитость. Потом наступает один очень жуткий в Нью-Йорке час, примерно от шести до семи, когда решительно никто не знает, что делать. Это момент, опасный для американских меланхоликов! Но вот начинается вечер, и тогда на помощь меланхолику приходят увеселения и «забвения» – от бродвейских театров и кинематографов до стакана с крепким напитком.

Американская женщина в очень большом количестве делит судьбы этой «мужской жизни», ибо она служит или работает. Она изо

всех сил старается работать или служить. Отчасти это необходимо в силу нынешних общих материальных неурядиц, отчасти это даже как бы «модно». То, что составляет «хозяйственную» сторону семейной жизни, так налажено, что отнимает весьма мало времени. Поставки и заказы по этой части выполняются по телефону или по какому-то установленному соглашению. Кроме того, как уже было сказано выше, «кухонная» часть вообще не играет в американской жизни большой роли. У состоятельной женщины, если ей не пришлось или «не удалось» работать, много свободного времени: она читает, участвует как-то в разных событиях «культурной жизни», очень много ходит в гости (это заменяется также бесконечными разнообразными клубами). Давно уже отмечено, что благодаря своему досугу и своей инициативе, лежащей не непременно в деловой области, американская женщина вообще умственно «стоит выше», чем ее мужской «партнер». На этой почве много возникает домашних комедий и трагедий. Но американец на то не жалуется. Женщина (с семьей или без семьи) и есть, в сущности, наиболее ясное и наиболее очевидное объяснение того, зачем, собственно, он так упорно и напряженно трудится. Возведение «на пьедестал» американской женщины – это простейшая схема для объяснения жизненного механизма, необходимая, пожалуй, ибо у всякого, даже наиболее захваченного деловым верчением человека является все же в какой-то момент мысль: «А кому и для чего все это нужно?» И вот тогда очень кстати, если на этот вопрос можно ответить одним женским именем...

Американка, следовательно, играет весьма важную роль в этой своеобразной деловой «телеологии». И оттого она чувствует себя в Нью-Йорке царствующей особой. Для нее и вокруг нее создались эти богатейшие, очень нарядные улицы – 5-я авеню, Медисон-авеню, Парк-авеню. Масштаб в этом отношении огромный: протяжение парижских улиц, где имеются лавки, «обслуживающие» женщину, надо было бы увеличить по крайней мере в пять или шесть раз, чтобы измерить соответствующий квартал Нью-Йорка. Внешность американки очень хороша для того, чтобы быть ей одетой искусными руками. В конце концов, моды последнего десятилетия держались гораздо больше на «природных данных» американки, нежели на таковых же француженки. Вот это сочетание американского «человеческого материала» и французского «вдохновения» и воображения и давало несколько лет назад поразительные результаты.

Сейчас в силу целого ряда причин Америка в сказанном смысле несколько разобщена с Францией. Но она что-то очень прочно и ловко восприняла от Парижа в умении служить женщине. На Пасху

здесь можно видеть курьезный «уличный парад» – чрезвычайно нарядных людей, шествующих пешком в церковь или из церкви по 5-й авеню. Думается, трудно указать другое на земле место и другой в ежегодном круговороте момент, когда можно было бы видеть столько проходящих по улице красавиц и модниц самого лучшего вкуса.

Но это, разумеется, единственный момент, когда в буквальном смысле слова «выходит на улицу» американский свет. Светская и элегантная жизнь протекает главным образом в домах или в больших отелях. Неприкосновенный к ней средний нью-йоркский обитатель развлекается в ресторанах, в дансингах, в театрах и кинематографах Бродвея. Вот эта бродвейская толпа не отличается уж никакой нарядностью. Лондонская толпа в среднем гораздо ровнее и «приличнее». О Бродвее вообще, благодаря фильмам, составилось в Европе несколько превратное представление. По духу и по типу это нечто напоминающее берлинское Фридрихштрассе времен «инфляции». В Париже соответствуют этому до некоторой степени Большие бульвары. Вернее сказать, это какое-то сочетание Больших бульваров с Плас-Пигаль...

Говорят, жизнь в Нью-Йорке затягивает. Это легко можно себе представить: темп жизни таков, что человеку как-то некогда одуматься! Он начинает забывать, что есть какие-то другие возможности жизни и даже просто какие-то другие ее формы. С точки зрения «высших запросов» существования это, конечно, очень плачевная разновидность человеческой жизни. Но она соответствует каким-то «элементарным потребностям» и даже облегчает и скрашивает их. Так можно оправдать образование этого невероятного человеческого муравейника. Сведéние всех «сложностей» жизни к чему-то элементарному есть его единственная «общая идея».

Но люди, его составляющие, не перестают быть все же разнообразными. Разнообразны ее «племена». Суждение о ней неполно без маленького хотя бы проникновения в курьезную ее «этнографию».

1934

КОММЕНТАРИИ

Настоящее издание представляет собой свод избранных эссе, очерков и статей Павла Павловича Муратова, опубликованных в периодике русского зарубежья с 1923 по 1934 год. Свою задачу мы видели в том, чтобы познакомить читателя нашей страны, которому по недавним републикациям известны муратовская проза и «Образы Италии», с тем, как развивались мысль и стиль писателя в эмиграции. Хронологические рамки текста обусловлены тем, что именно в 1923 году П.П. Муратов начинает за границей активную публицистическую деятельность, а в 1934 году прекращает практически всякое сотрудничество с русской прессой. Название сборника «Ночные мысли» – это название первого цикла выступлений П.П. Муратова в парижской газете «Возрождение» в 1927—1928 годах.

В первом разделе книги собраны эссе П.П. Муратова, напечатанные парижским журналом «Современные записки» с 1923 по 1928 год. Из опубликованного там же нами не включены: проза и «комедии», две рецензии («Бор. Зайцев. Италия» и «Russia Rivista de litteratura, arte, storia», опубликованные в XV томе журнала в 1923 г.), а также очерки «Сеиченто» (Сов. зап. Т. XV. 1923) и «Поездка в Апулию» (Сов. зап. Т. XXIV. 1925), переизданные недавно В.Н. Гращенковым в книге: Муратов П.П. Образы Италии. Т. II—III. М.: Галарт, 1994.

Второй раздел включает в себя избранные публикации П.П. Муратова из газеты «Возрождение», сотрудником которой он был в 1927—1934 годах. Тексты в обоих разделах печатаются по первым публикациям, в хронологическом порядке, с сохранением некоторых особенностей авторской орфографии и написания имен.

Пользуясь счастливой возможностью, составитель выражает свою глубокую благодарность Ю.Н. Стефанову, В.П. Смирнову, О.А. Коростелеву, С.Г. Дмитриеву, А.В. Медведеву, С.Р. Федякину и А.Д. Давыдову, без участия которых эта книга не состоялась бы.

I

Открытия древнего русского искусства. Впервые: Современные записки. Т. XIV. Париж, 1923. С. 197—218.

Относительно персоналий этого очерка, а также опубликованного ниже очерка «Вокруг иконы» рекомендуем обратиться к следующим изданиям: Из истории сотрудничества П.П. Муратова с издательством К.Ф. Некрасова. Вступит. ст., публ. и ком. И.В. Вагановой // Лица. Биографический альманах. 3. М.—СПб., 1993. С. 155—265; *Вздорнов Г.И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986; и *его же*: Живая старина // Наше наследие. 1993. № 28. С. 115—125. См. также публикацию «Открытий...», сделанную Ю. Садовской в «Нашем наследии» (2000. № 52) и снабженную подробнейшим комментарием.

Антиискусство. Впервые: Современные записки. Т. XIX. Париж, 1924. С. 250—276.

Искусство и народ. Впервые: Современные записки. Т. XXII. Париж, 1924. С. 185—209.

Кинематограф. Впервые: Современные записки. Т. XXVI. Париж, 1925. С. 287—312.

Искусство прозы. Впервые: Современные записки. Т. XXIX. Париж, 1926. С. 240—258.

Византийская живопись. Впервые: Современные записки. Т. XXXV. Париж, 1928. С. 339—363.

Это эссе так же, как одноименное, напечатанное ниже, излагает материалы книги: *Muratoff P.* La peinture byzantine. Paris, 1928.

Мы сочли необходимым также указать здесь книги, использованные автором для написания эссе: *Strzygowski J.* Orient oder Rom: Baiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst. Leipzig, 1901; *Diel Ch.* Manuel d'art byzantin. 2 ed. Paris, 1925—1926; *Millet G.* L'art byzantin // Michel A. Historie de l'art. Paris, 1905. Vol. 1; *Dalton O.M.* East Christian Art. A Survey of the Monuments. Oxford, 1925; *Schlumberger G.* Un empereur byzantin au dixième siècle, Nicephore Phocas. Paris, 1890.

II

Запретные слова. Впервые: Возрождение. 1927. № 838. 18 сентября. Под рубрикой: Ночные мысли V.

Империализм и национализм. Впервые: Возрождение. 1927. № 850. 30 сентября. (Ночные мысли VI).

Русские противоречия. Впервые: Возрождение. 1927. № 871. 21 октября. (Ночные мысли VIII). Статья представляет собой рецензию на: Современные записки. Т. XVIII. Париж, 1926.

Письмо юбилярам. Впервые: Возрождение. 1927. № 900. 19 ноября. (Ночные мысли X).

Византийская живопись. Впервые: Возрождение. 1928. № 1045. 12 апреля. (Ночные мысли XVII).

Теория евразийства. Впервые: Возрождение. 1928. № 1057. 24 апреля. (Ночные мысли XVIII).

Наши достижения. I. Бабушки и дедушки. II. Страх иудейский. Впервые: Возрождение. 1929. № 1358. 19 февраля. Первая часть статьи полемизирует со статьей М.А. Осоргина «Про Бабушку» (Последние новости. Париж, 1929. № 2888. 17 февраля). Вторая часть посвящена книге В.В. Шульгина «Что нам в них не нравится...» (Об антисемитизме в России). (Париж, 1929. Последнее издание: М.: Русская книга, 1994). Постоянные упоминания Муратовым газеты «Киевлянин» объясняются тем, что В.В. Шульгин с 1913 г. редактировал эту газету. Кроме того, именно В.В. Шульгин называет в своей книге Париж «столицей мира», что также использовано Муратовым для полемики.

Россия и Франция. Впервые: Возрождение. 1929. № 1593. 12 октября.

Россия и Германия. Впервые: Возрождение. 1929. № 1598. 17 октября; № 1599. 18 октября.

Россия и Англия. Впе́рвые: Возрождение. 1929. № 1625. 13 ноября.

Москва в декабре 1905 года. Впервые: Возрождение. 1930. № 2005. 28 ноября.

О Достоевском. Впервые: Возрождение. 1931. № 2077. 8 февраля.

Перед первым марта. Впервые: Возрождение. 1931. № 2096. 27 февраля.

Война без мира. Впервые: Возрождение. 1931. № 2108. 11 марта.

Русские пейзажи. Впервые: Возрождение. 1931. № 2142. 14 апреля.

Очерк посвящен, скорее всего, памяти Георгия Карповича Рахманова, московского купца-старообрядца, владельца издательства «Научное слово», в котором с 1911 по 1917 год вышли тремя изданиями два первых тома муратовских «Образов Италии».

Вокруг иконы. Впервые: Возрождение. 1933. № 2797. 28 января; № 2799. 30 января; № 2803. 3 февраля; № 2809. 9 февраля.

Черты российской проблемы. Впервые: Возрождение. 1933. № 2972. 22 июля; № 2977. 27 июля; № 2984. 3 августа; № 2991. 10 августа.

Возраст России. Впервые: Возрождение. 1933. № 3083. 10 ноября.

Японский дух. Впервые: Возрождение. 1934. № 3250. 27 апреля. Под рубрикой: Навстречу солнцу 20.

Традиция и вера. Впервые: Возрождение. 1934. № 3253. 30 апреля. (Навстречу солнцу 21).

Японская старина в театре. Впервые: Возрождение. 1934. № 3260. 7 мая. (Навстречу солнцу 23).

Исторические пейзажи: Никко и Камакура. Впервые: Возрождение. 1934. № 3266. 13 мая. (Навстречу солнцу 25).

Нью-йоркская жизнь. Впервые: Возрождение. 1934. № 3345. 31 июля. Под рубрикой: Дни в Америке 5.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Айналов Д.В. 49,153
Айхенвальд Ю.И. 27
Азеф Е.Ф. 249,250
Алданов (Ландау) М. А. 27,31,32,39,45,46
Александр I, росс. император 176,210,211,218,219
Александр II, росс. император 181,182,244
Александр III, росс. император 181,248,279
Александра Федоровна, росс. императрица 280
Алексей Михайлович, рус. царь 176,286
Аллен Уильям (Вильям) Эдвард Дэвид 36,40,41,46
Ампер 135
Андерсен Ханс Кристиан 123
Андрей Боголюбский, князь владимирский 66
Андреев Л.Н. 9,137,145
Андроник I Комнин, визант. император 157
Анджелико Беато (Фра Джованни да Фьезоле) 34,277
Анисимов А.И.11,13,14,20,24,56,58,271—275
Анна Всеволодовна, рус. княжна 285
Анциферов Н.П. 11,43
Арсений (Стадницкий), митрополит новгородский 58,273
Ахматова (Горенко) А.А. 25

Бабель И.Э. 139
Байес 38
Бальмонт К.Д. 7
Баратынский (Боратынский) Е.А. 101
Барбе д'Оревильи Жюль 140
Бауман Н.Э. 231
Бахрах А.В. 26,28,31,45
Бедье Жозеф 19
Бекфорд Уильям 13,14
Беллини Джованни (Джамбеллино) 69
Белинский В.Г. 105
Белобородов А. 28
Белый Андрей (Бугаев Борис Николаевич) 7,9,11,27,42,138,146,222,242
Бенуа 14
Берберова Н.Н. 27,29,30,33,45
Бердяев Н.А. 22,27,28,38
Бернини, Джованни Лоренцо 82
Бернсон Бернард 23,48,70,154
Бисмарк Отто фон Шёнхаузен 213,219,226
Блинов 52
Блок А.А. 7,11,25,42,146,249
Борис Годунов, рус. царь 38,66,300
Боткин М.П. 49
Боткина Н.П. 263
Борисов-Мусатов В.Э. 10
Боттичелли Сандро (Алессандро Филипепи) 68
Бренсон 28

Брешко-Брешковская Е.К. 31,203—206
Бронте Эмилия 242
Брюсов В.Я. 9,17
Брягин А.И. 279
Брягин Е.И. 15,55,56,266,267,279
Бугров 52
Бунин И.А. 8,9,11,30,34,42,138,257
Буслаев Ф.И. 48
Буссенар Луи 237
Бухарин Н.И. 193

Ваганова И.В. 42,44,308
Валери Поль 135
Ван Дейк Антонис 72
Ванновский А.А. 38
Василий I, визант. император 155,157
Василий II, визант. император 169
Васнецов В.М. 49,264,265
Ватто Антуан 73
Вейдле В.В. 34,46
Веласкес Диего 47,68,73,87,88
Вельфлин Г. 48
Верди Джузеппе 118
Верещагин В.В. 264
Вермер, Делфтский Ян 68,73,87,88
Верн Жюль 123,237
Вздорнов Г.И. 308
Вильардуэн (Виллардуэн) Жоффруа де 285
Вильгельм I Гогенцоллерн, прус. король 213
Вилье де Лиль-Адан Филипп Огюст Матиас 140
Виппер Б.Р. 26
Владимир Андреевич Храбрый, князь серпуховско-боровский 286
Вольпнский А.Л. (Флексер Хаим Лейбович) 101
Врангель Н.Н. 13
Врубель М.А. 10,55
Вульф 154
Вышеславцев Б.П. 28

Ганди Мохандас Карамчанд 111
Гаршин Вс.М. 182
Гауптман Герхарт 187
Гварди Франческо 73
Георгий Михайлович, вел. князь 56,279
Гёте Иоганн Вольфганг 144,145,263
Герберштейн Сигизмунд фон 65
Гершензон М.О. 17
Гоголь Н.В.10,105,138,141,182,211,288
Гойер Н.Л. 293
Голицын В.Д. 18
Голубев В.В 37
Городецкий С.М. 7
Горчаков 275

Горький Максим (Пешков Алексей Максимович) 29,137,138
Гоцци Карло 23
Грабарь (Грабар) А.Н. 158
Грабарь И.Э. 13—16,21,24,26,28,30,43—45,56,60,62,271,274
Гращенков В.Н. 16,43,45
Гревс И.М. 11
Грегоровиус Фердинанд 135
Гржебин З.И. 7,27
Грифцов Б.А.8,9,11,17,21,22,24,26
Грифцова (Гривцова) Е.С. – см. Муратова Е.С.
Гукасов А.О. 30,39
Гурьянов В.П. 267

Далькроз 119
Данте Алигьери 76
Дебюсси Клод 93
Дега Эдгар 68,102
Делакруа Эжен 68,155
Делтон О.М. 154,162,163,167,308
Дельвиг А.А. 101
Державин Г.Р. 211
Дерен Андре 87
Дефо Даниель 123
Джентилески (Ломи) Орацио 72
Дживелегов А.К. 24
Джотто ди Бондоне 59,68,101,160
Джойс Джеймс 147
Диккенс Чарлз 122,141,143,213
Диль Шарль 62,63,154,157,167,168,171,308
Дионисий 14,59,63
Добиньи Шарль Франсуа 55
Донателло (Донатто ди Никколо ди Бетто Барди) 70,101
Достоевский Ф.М. 32,33,104,123,124,138,141,143,145,181,182,205,206,212,213,
227,237—243,246,282,288
Дрейфус Альфред 214
Дузе Элеонора 126,127
Дункан Айседора 119
Дуччо ди Буонинсенья 160
Дю Белле Жоашен 101
Дюма Александр 122
Дягилев С.П. 14,275

Егоров 52
Екатерина II, рус. императрица 66,176,180,211,260
Елизавета Петровна, рус. императрица 260
Ермак Тимофеевич, казачий атаман 287

Желябов А.И. 244,247,249
Жироду Жан 149

Зайцев Б.К. 4—9,13,14,16,19,22,24,25,28,30,34,38,39,41,42,46,138,146,257
Золотницкий Жак 34

Иванов В.И. 28
Иванов В.Н. 37
Иванов Г.В. 29,38,45
Иванова Л.В. 8,12,42,43
Иларион, митрополит киевский 285
Иоанн IV Грозный, рус. царь 65,176,287,299
Иоллос Г.Б. 221
Исмитсу, сегун 300
Исятсу, сегун 300

Каваллини Пьетро 160
Кавтарадзе А.Г. 41
Казанова Джованни Джакомо 135,136
Казимир Ягеллончик IV, польск. король 286
Казнина О.А. 46
Каляев И.П. 249
Кампа Одоардо 24
Караваджо (Меризи) Микеланджело да 70,71,72,78,87,101
Карзинкин А.А. 16,280
Карл XII, швед. король 210
Карсавин Л.П. 199—202
Каффи А. 28
Кибальчич Н.И. 243
Киприан (Керн) К.Э. 41
Киссин (Муни) С.В. 7,9
Кишкин Н.М 25
Ключевский В.О. 135,287
Кожевников В.А. 7
Койранский А.А. 9
Койранский Б.А. 7,9
Кокто Жан 103
Колчак А.В. 37
Комнины, династия визант. императоров 62,154,156,157,158,168,170,171,173
Кондаков Н.П. 35,49,153,195,198,278,279
Константин IX, визант. император 170
Коновалов С.А 36
Кончаловский П.П. 26
Корнель Пьер 297
Кортес Эрнан 287
Коро Камиль 76
Коровин К.К. 10
Короленко В.П. 244—246
Крамской И.Н. 264
Креспи Джузеппе Мария 68,73
Кречетов Сергей (Соколов Сергей Алексеевич) 9
Крупп, герм. промышленники 99
Кузмин М.А. 25
Кузнецова Г.Н. 34
Кук Герберт 275
Купер Фенимор 259
Курбе Гюстав 87,103,155
Кускова Е.Д. 21,25
Кучум, хан Сибирского ханства 287

Левинсон А.Я. 27,45
Левицкий В.Г. 21
Ллойд Гарольд 115
Ллойд Джордж Дэвид 175
Лейс Ян 72
Ленин (Ульянов) В.И.186—190,193,194,245,248,250
Ленорман 135
Леонардо да Винчи 69,83,101
Леонов Л.М. 25,139
Леонтьев К.Н. 10,33,205,206,288
Лесков Н.С. 14,32,33,142,205,206,288
Ли Вернон (Пейджет Виолетта) 14
Лидин Вл.Г. 139
Литовцев (Поляков) С.Л. 207
Лихачев Н.П. 49,56,279
Ло Гатто Этторе 28,45
Любимов Л.Д. 36,39,46
Людовик XIV, франц. король 210,213,226

Макаров С.О. 174
Маковский С.К. 15,280
Малмстад Дж. 45
Маметкул, сын хана Кучума 287
Мане Эдуар 47,55,68,73,87,102,155
Маньяско Алессандро 47
Маркс Карл 91,189,190,202
Маттеотти Джакомо100
Мейерхольд Вс.Эм. 105
Мелоццо да Форли (дельи Амброджи) 50
Мельников П.И. (псевдоним: Андрей Печерский) 259
Мемлинг Ханс 69
Мережковский Д.С. 10,101
Мериме Проспер 14,15,140
Микеланджело Буонарроти 69,83
Микулич В. (Веселитская Лидия Ивановна) 141,242
Милле Г. 62,154,167,172,308
Милюков П.Н. 32,175,208
Миннс (Минз) Эллис 35
Михаил IV, визант. император 155,170
Михаил Псел (Константин) 155
Михайловский Н.К. 204,205
Мишуков Ф.Я. 60,268
Моне Клод 71
Мопассан Ги де 141,214
Моретто Алессандро 21
Морозов А.В. 23,48,275,276
Моруа Андре 144
Муратов В.П. 4,5,19,237—238
Муратов Г.П. 8,19,28
Муратов Ника 8
Муратов П., отец 4,6,231
Муратов П.П., сын 4—46,53,56,57,64,174,229—244,251—261,266—272,274—276

Муратова Е.В. 7,8
Муратова (Уреniус, Грифцова) Е.С. 8,11,13,16,19,28
Муссолини Бенито 31

Назаров М. 45
Наполеон I (Наполеон Бонапарт) 176,180,210,212—214,226
Наполеон III (Луи Наполеон Бонапарт), император Франции 212,213,219,226
Некрасов К.Ф. 12—20,37,42,57,280,308
Нерадовский П.И. 56,279
Нерваль Жерар де (Жерар Любрани) 14
Нестеров М.В. 16,43,49
Нечаев С.Г. 246
Никифор II Фока, визант. император 155
Николай I, рос. император 4,181,218,219,231
Николай II, рос. император 15,280
Нил Сорский (Майков Ник.) 59,258
Новиков А.И. 16,52,268
Новиков И.И. 16,52,268
Новиков М. 28
Носов Исаак.П. 52,55

Обнинский В.П. 11,22
Овчинников 57
Окунев Н.Л. 158,170
Олеарий Адам 65
Осоргин (Ильин) М.А. 21,22,24,25,27,28,31,32,37,44,46,204,205,309
Остоя Вера 40,41,44,46
Островский А.Н. 105
Остроухов И.С. 10,12,14,15,55,56,263,265—267,270,271,275,276,278,279

Палеологи, визант. императорская династия 62,154,158,167,168,173
Палладио (ди Пьетро) Андреа 69
Пастернак Б.Л. 140
Патер (Пейтер) Уолтер 10,14,19,135
Пеллегри Антонио 72
Перовская С.Л. 243,249
Петр I Великий, рус. царь 66,176,180,210,211,218,260,281,282
Пикассо (Руис) Пабло 78,93
Пильняк (Вогау) Б.А. 139
Пиранделло Луиджи 109
Писарро Франциско 287
Писсарро Камиль 71
По (Рое) Эдгар Аллан 144
Потемкин Г.А. II 183
Прахов 49
Пруст Марсель 93,99,145—149
Прянишников 52,55,57
Пуссен Никола 47,69
Пушкин А.С. 27,76,101,140,141,145,181,182,211—213,223,229,282,283
Пьеро Делла Франческа 198
Пэрс Бернард 35,37

Радиге Реймон 149
Расин Жан 297

Рафаэль Санти 68,69
Рахманов Г.К.13,309
Рахмановы, купеческая семья 276
Рембрандт Харменс ван Рейн 68,69,73,76,87
Ремизов А.М. 28,29,32,45,138
Рени Гвидо 263
Ренуар Огюст 55,68,102
Ренье Анри Франсуа Жозеф де 23,145
Риччи Себастьяно 72
Ришелье Арман Жан дю Плесси 299
Ровинский Д.А. 48,51
Розанов В.В. 21,33,241
Роман III, визант. император 155,170
Романов П.С. 140
Романов Н.И.15
Романовы, царская династия 276
Ромен Жюль 149—151
Ронсар Пьер де 101
Рубенс Питер Пауэл 101
Рублев Андрей 61,66,69,172
Руссо Жан-Жак 281,282
Рысаков Н.И. 243
Рэтзерфорд (Резерфорд) Эрнест 36
Рябушинский В.П. 35,46
Рябушинский С.П. 13,265,267,276

Саблин Е.В. 35
Савинков Б.В. 249,250
Сазонов Е.С. 249
Салтыков А.А. 33
Сахаров С.И. 26
Святослав II Ярославич, киевский князь 284
Святополк-Мирский Д.П. (псевд.: Д.С. Мирский) 14,31,43
Сезанн Поль 47,68,70,72,73,76,87,127
Семенов Ю.Ф. 30,39
Сен-Симон Клод Анри де Рувруа 135
Сервантес Сааведра Мигель де 104
Сергеев-Ценский (Сергеев) С.Н. 139
Сергий Радонежский 66,286
Серов В.А. 10,55
Сидоров А.А. 21
Симондс Дж.А. 135
Симоне Мартини 277
Синьорелли Лука 70
Скрябин А.Н. 93
Скобелев М.Д. 230
Сологуб (Тетерников) Ф.К. 7,25
Соловьев В.С. 7
Сомов К.А.10,11
Спаини А.28
Сталин (Джугашвили) И.В. 37,227
Стендаль (Бейль Анри Мари) 145,147

Степун Ф.А. 17,25,27
Стефанов Ю.Н. 155,157,208
Стивенсон Роберт Льюис19,123,142
Сток 28
Стражев В.И. 7,8,9
Стржиговский Дж. 64,153,162,164,308
Строгановы 287
Струве Г.П. 45
Струве П.Б. 6,30,236
Суворов А.В. 183,214,230
Суико, яп. императрица 291

Таиров А.Я. 105
Талбот-Райс Дэвид 35,39
Татлин В.Е. 80
Теокрит 107
Тинторетто (Робусти) Якопо 69,88
Тициан (Тициано Вечеллио) 101
Толмачев В.М. 41,42
Токугава, яп. династия 299,300,301
Толстой Л.Н. 99,101,141,143—145,147,150,181,212,242,282
Третьяковы, купцы 263
Троцкий (Бронштейн) Л.Д. 20,25
Троцкая (Седова) Н.И. 23
Тургенев И.С. 99,141,218
Тьеполо Джованни Батиста 68,69,73,88
Тыркова-Вильямс А.В. 35
Тюлины 14,55,267
Тютчев Ф.И. 182

Уварова П.С. 274
Ульянов А.И. 248
Ульянов Н.П. 16,26
Уреииус Е.С. – см. Муратова Е.С.

Фербенкс Дуглас 115,122,131
Фетти Доменико 73
Федор Иоаннович, рус. царь 300
Феофан Грек 61,63,274,285
Феофил, визант. император 167
Филиппо Липпи 69
Флобер Гюстав 123,147,148,149,242
Флоренский П.А. 24,45
Форд, амер. промышленники 98
Франк С.Л. 28
Франс Анатоль (Тибо Анатоль Франсуа) 93,104,145,146
Фуллер Джон Фредерик Чарльз 40,46

Ханенко В.Н. 275,276
Харитоненко В.А. 275
Харитоненко П.И 275
Хидейоши, сегун 299

Ходасевич Валентина 23
Ходасевич Вл. Фелиц. 8,17,21,22,27,28,30,45

Цетлин М.О. 31,32

Чайковский П.И. 118
Чаплин Чарлз Спенсер 115,131
Чаянов А.В. 27
Черногубов Н.Н. 13,264,265
Чехов А.П. 137,141,182,252
Чириков Г.О.14,55,56,269
Чириков М.О. 55,267,268
Чуковский К.И. (Корнейчуков Н.В.) 25
Чулков Г.И. 7
Чупров А. 28

Шагинян М. 25
Шарден Жан Батист Симеон 68
Шаретт 22
Швиндт Мориц 264
Шекспир Уильям 104
Шилтьян Г. 28
Ширинский-Шихматов 269
Шкловский В.Б. 27,138
Шлюмберже Г. 155,308
Шмурло Евгений 28
Шопен Фридерик 118
Штиннес (Стиннес), герм. промышленники 99
Шульгин В.В. 31,206—209,309
Шотоку, яп. принц 291

Щекотов Н.М. 13,24,56
Щепкин В.И. 277,278
Щукин С.И. 23,48

Эфрос А.М. 23,25

Юкин П.И. 55,56,58,61,273,274
Юстиниан I, визант. император 156,167,168,169,173

Ягеллоны, польск. королевская династия 66
Якунчикова М.В. 10
Яннингс Эмиль 126
Ярослав Мудрый, вел. князь киевский 285
Ярошенко Н.А. 264

Hesenberg 155
Reau Louis 64
Toesca 161
Van Marie 161
Venturi 161

ПАВЕЛ МУРАТОВ

НОЧНЫЕ МЫСЛИ

Редактор: *Э.В. Расшивалова*
Художник: *Р.С. Кузнецов*
Технический редактор: *В.В. Ничипорук*
Корректоры: *В.В. Евтюхина, О.Е. Косова*

ИБ № 20243
ЛР № 060775 от 07.03.97
Подписано в печать 20.07.2000. Формат 60x90/16.
Печать офсетная. Бумага офсетная. Гарнитура Ньютон.
Усл. печ. л. 20,0. Уч.-изд. л. 19,35. Тираж 1000 экз.
Заказ № 49. Изд. № 49846

ОАО Издательская группа «Прогресс»
119847, Москва, Зубовский бульвар, 17

ОАО Издательская группа «Прогресс»
Отпечатано в цехе оперативной полиграфии
119847, Москва, Зубовский бульвар, 17

Павел Муратов (1881–1950) одна из самых значительных фигур литературы "серебряного века". Его переизданные "Образы Италии" ныне стали библиографической редкостью.

Однако большая часть его творческого наследия оказалась разбросанной в периодике России начала XX века и русского зарубежья. Оригинальность его концепции развития судеб Европы вытекает из его глубоких познаний в области истории, искусства и культуры европейских государств. На его труды по искусствознанию как на авторитетнейшие источники до сих пор опираются многие исследователи на Западе и в России. Последние годы жизни он вынужден был провести в Великобритании, где с 30-х годов читал курсы лекций в разных учебных заведениях, в том числе в Оксфорде и Кембридже. Сборник его трудов "Ночные мысли" дополнен подробным и серьезно документированным очерком жизни и творчества П. Муратова, а также указателем имен.

ISBN 5-01-004670-9

9 785010 046705