

A close-up, black and white portrait of a man with a beard and mustache, looking slightly to the right. The image is partially obscured by a dark green rectangular overlay that covers the upper and middle portions of the frame. The text is printed in white on this green background.

О ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ

СТАТЬИ И РЕЦЕНЗИИ 1922—1937

Д. МИРСКИЙ



Новое
Литературное
Обозрение

Ф|Н

ФИЛОЛОГИЧЕСКОЕ
НАСЛЕДИЕ

Д. МИРСКИЙ
(ДМИТРИЙ ПЕТРОВИЧ
СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ)

О ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ

СТАТЬИ И РЕЦЕНЗИИ

1922 — 1937

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

МОСКВА

2014

УДК 82.09
ББК 83.3(0)
М64

Рецензенты:

Александр Васильевич Лавров (ИРЛИ, Санкт-Петербург), академик РАН
Юрий Левинг (Dalhousie University, Halifax), Professor of Russian Literature and
Film, Department of Russian Studies

Составление, подготовка текстов, комментарии,
материалы к библиографии

О.А. Коростелева и М.В. Ефимова

Вступительная статья *Дж. Смита*

Фотография Д. Мирского (1922–1923) воспроизводится с разрешения
University College London, School of Slavonic and East European Studies.
Архивный источник: Leeds Russian Archive MS 900/117.

Мирский, Д.

М64 О литературе и искусстве: Статьи и рецензии 1922–1937 / Сост., подг. текстов,
коммент., мат-лы к библиографии О.А. Коростелева и М.В. Ефимова; вступ.
статья Дж. Смита. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — 616 с.

ISBN 978-5-4448-0177-2

Обширное наследие выдающегося историка литературы и литературного критика Д. Мирского (Д.П. Святополк-Мирского) (1890–1939) до сих пор недостаточно хорошо изучено и даже не собрано во всей полноте. Настоящее издание представляет собой первую — и в российской, и в зарубежной филологии — попытку максимально широко представить тексты Мирского, написанные как по-русски, так и по-английски. Более ста рецензий и статей, представленных в издании, не републиковались с момента первой публикации, а англоязычные статьи не переводились на русский. Читатель впервые получает возможность в полной мере оценить многоаспектность творчества Мирского и проследить его идейную эволюцию, ставшую предметом многочисленных домыслов и гипотез. Тексты Мирского сопровождаются обстоятельным научным комментарием, библиографией и вступительной статьей Джеральда Смита, крупнейшего в мире специалиста по биографии и творчеству Мирского.

УДК 82.09
ББК 83.3(0)

© О.А. Коростелев, М.В. Ефимов, составление, подготовка текстов,
комментарии, материалы к библиографии, 2014
© Дж. Смит, вступительная статья, 2014
© М.В. Ефимов, перевод с английского, 2014
© ООО «Новое литературное обозрение, 2014

Дж. Смит

ПАРАБОЛЫ И ПАРАДОКСЫ Д. МИРСКОГО

Имя автора собранных в настоящей книге работ знакомо любому историку русской литературы и русской культуры. Князь Дмитрий Петрович Святополк-Мирский (1890–1939) принадлежал к самому талантливому и самому трагическому поколению в истории России. Достаточно вспомнить имена Анны Ахматовой, Бориса Пастернака, Осипа Мандельштама, Марины Цветаевой, Владимира Маяковского. Всех их Мирский знал лично и для их известности на Западе сделал едва ли не больше всех остальных благодаря своим первопроходческим публикациям. Если добавить, что он также был лично знаком с Т.С. Элиотом и Вирджинией Вулф и писал первые серьезные статьи о них для русского читателя, это может дать некоторое представление о диапазоне его интересов и способностей.

Однако расширить это представление оказывается не слишком просто. Для западных исследователей фамилия «Mirsky» не требует каких-либо объяснений, поскольку вот уже почти девяносто лет написанная Мирским по-английски «История русской литературы»¹ имеет статус классической. При этом остальные англоязычные книги Мирского (достаточно назвать две наиболее значительные — «Пушкин»² и «Россия: социальная история»³) хотя и переиздавались время от времени, но для западного читателя остались периферийными. Что же касается десятков написанных Мирским по-английски, по-французски, по-немецки и даже по-итальянски статей, они даже для информированного западного читателя и исследователя — в большинстве случаев лишь «немые» позиции в библиографии работ по тому или иному частному вопросу, а о написанных по-русски работах Мирского (не менее многочисленных) представление и того скуднее. Два тома избранных англо- и русскоязычных работ, изданных в специализированной сла-вистской серии, нашли хоть и заинтересованных, но малочисленных — по самим

¹ *Mirsky D. Contemporary Russian Literature: 1881–1925.* London: George Routledge; New York: Alfred Knopf, 1926; *Mirsky D. A History of Russian Literature from the Earliest Times to the Death of Dostoyevsky (1881).* London: George Routledge; New York: Alfred Knopf, 1927.

² *Mirsky D. Pushkin.* London: George Routledge; New York: E.P. Dutton, 1926.

³ *Mirsky D. Russia: A Social History.* London: The Cresset Press, 1931.

условиям издания — читателей. При этом первая биография Мирского появилась впервые лишь в 2000 г. и на английском языке⁴.

Что же до знакомства с наследием Мирского его соотечественников, то здесь ситуация много более запутанная. Причиной этому стали и непростая биография Мирского, и сам ход российской истории. Исключительно плодовитый автор в эмиграции, Мирский, приехав в СССР в 1932 г., не мог даже упоминать о многочисленных публикациях своего европейского десятилетия. Публикации эти, рассеянные по труднодоступной даже в наше время периодике, для советского читателя просто не существовали. Гибель Мирского в советском лагере надолго вычеркнула его имя из истории литературы. Посмертная реабилитация в 1962 г. позволила вновь упоминать это имя в печати, но связывая его исключительно с советским периодом жизни. В первом посмертном сборнике 1978 г.⁵ о причинах смерти Мирского не было даже упомянуто, а отобранные статьи были призваны показать Мирского как хоть и противоречивого, но вполне советского критика и историка литературы. Сборник избранных работ 1987 г.⁶ в этом смысле принципиально не отличался: в нем по-прежнему не было ни одной работы Мирского-эмигранта⁷. Публикации последующих лет⁸ постепенно расширяли читательское представление о фигуре Мирского, появились первые российские исследования о Мирском⁹, но и здесь не обошлось без своеобразного уклона. Участие Мирского в евразийском движении обеспечило ему почти автоматическое упоминание в многочисленных антологиях, посвященных евразийству, однако за этим упоминанием так и не последовало ни сколько-то систематических публикаций «евразийских» текстов Мирского, ни попыток вписать их в контекст всей деятельности Мирского. Самая же известная книга Мирского — англоязычная «История русской литературы» — появилась в русском переводе, выполненном эмигрировавшей из СССР Руфью Зерновой, лишь в 1992 г.¹⁰ (по иронии судьбы — в Лондоне, столь значимом в биографии Мирского) и впервые перепечатана в России лишь в 2005 г.¹¹

⁴ Smith G.S. D.S. Mirsky: A Russian-English Life, 1890–1939. Oxford: Oxford University Press, 2000.

⁵ *Мирский Д.* Литературно-критические статьи / Сост. М.В. Андронов, И.Н. Крамов, [Л.Н. Чертков]. Вступ. ст. М.Я. Полякова. М.: Советский писатель, 1978.

⁶ *Мирский Д.П.* Статьи о литературе / Сост. М. Андронов. Вступ. статья Н. Анастасьева. М.: Художественная литература, 1987.

⁷ Не стоит преуменьшать значение издания 1987 г., на тот период оно сыграло свою созидательную роль; в нем, в частности, была впервые опубликована исключительно важная статья «Барокко в английской литературе», работу над которой оборвал арест Мирского в 1937 г.

⁸ См. «Материалы к библиографии», которыми завершается настоящее издание.

⁹ См.: Казнина О.А. Русские в Англии. Русская эмиграция в контексте русско-английских литературных связей в первой половине XX века. М., 1997. С. 119–155.

¹⁰ *Мирский Д.С.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Руфь Зернова. London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992.

¹¹ *Мирский Д.С.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Руфь Зернова. Новосибирск: Изд-во «Свиный и сыновья», 2005.

Говоря о судьбе наследия Мирского в постсоветской России, нужно упомянуть еще одно немаловажное обстоятельство. В глазах многих Мирский — фигура неприятно-двусмысленная. К устоявшемуся в СССР представлению о Мирском-марксисте стала постепенно добавляться новая сторона евразийца, однако и правоверным евразийцем при ближайшем рассмотрении он не оказался, достаточно упомянуть его весьма неоднозначную (чтобы не сказать — зловещую) роль в расколе евразийского движения. Почти одновременно ко всему этому стал добавляться и образ Мирского-эмигранта, однако Мирский не был типичным эмигрантом, и его биография не укладывалась в поспешно создававшиеся тогда каноны «правильного эмигранта первой волны». Неудивительно поэтому, что все попытки представлять его однобоко оказывались неудачными.

Многосторонность дарований Мирского позволила ему быть одновременно историком литературы (как русской, так и европейской) и литературным критиком, специалистом по истории России и переводчиком, редактором и издателем, политическим публицистом и обозревателем. Интересы Мирского были многообразны и сложны. Потому Мирского так сложно — и едва ли возможно — свести к какой-то одной всеобъясняющей формуле. Его противоречивость была естественной чертой и его мировоззрения, и его биографии.

Мирский — трагическая фигура, которая не вмещается ни в агиографию, ни в идеологический лубок. Для понимания Мирского оказывается необходим некий специальный подход, нетривиальный и избегающий легких аналогий. Этот подход может возникнуть лишь на пересечении изучения биографии и текстов — изучения, которое еще, будем надеяться, обещает новые открытия и новое понимание Мирского.

* * *

Мирский родился в 1890 г. в Гиёвке, харьковском имении своего отца, генерала, князя Петра Дмитриевича Святополк-Мирского (1857–1914), женатого на графине Екатерине Алексеевне Бобринской (1864–1926). По отцовской линии Мирский был потомком знаменитого в русской истории князя Святополка Окаянного (что многократно — и довольно однообразно — обыгрывалось его оппонентами), по материнской — потомком Екатерины II.

В своих многочисленных опубликованных работах Мирский, кажется, ни разу не высказался о своем аристократическом происхождении, однако в некрологе графу В.А. Комаровскому (1881–1914), с которым был хорошо знаком, Мирский скажет об аристократии то, что — с понятными коррективами — можно считать неким фамильным автометаописанием: «Он вышел не из той среды, из которой выходили все деятели русской литературы и культуры за последние шестьдесят лет. Отпрыск старой, московско-петербургской дворянской фамилии с обширным родством и сильной семейной традицией, он был совершенно не задет интеллигентской культурой. Культурную почву его составляли семейные предания, старое, более французское, чем русское воспитание, старая дедовская библиотека <...>, наконец, и едва ли не больше всего, свод анекдотов, дипломатических, светских,

придворных, с прочным генеалогическим основанием, все услышанное с живых слов — непосредственная традиция, доходящая до самого осымнадцатого века»¹². Свою единственную книгу стихов, напечатанную в 1911 г., 21-летний Мирский закончил одой «Наш род», в завершении которой писал о славе своего рода:

И вот встает все выше, горделивей,
Мужая в благодатном летнем блеске,
Чтоб в осень дней легко и величаво
Рассыпаться по плодородной ниве¹³.

Его отец сделал очень хорошую карьеру на военной и государственной службе, в 1904–1905 гг. он был министром внутренних дел. П.Д. Святополк-Мирский был назначен министром после убийства В.К. Плеве в критический для русской монархии момент. Знаменитая «весна Святополк-Мирского» — попытка идти на встречу либеральной общественности (в первую очередь земству) — оказалась слишком краткой¹⁴. Николай II отправил своего министра в отставку после 9 января 1905 г., в очередной раз выбрав путь конфронтации монархии и общества. Характерно, что в течение министерского срока Святополк-Мирского его жена Екатерина Алексеевна вела дневник¹⁵. Ситуация весьма показательна: Мирский был воспитан в семье, где служба империи воспринималась как обязательная и необходимая, однако сама империя к концу XIX в. находилась в кризисе, преодолеть который уже не смогла.

* * *

Детство Мирского прошло между Гиёвкой, Петербургом, а также городами, где служил его отец, и Европой, куда семья выезжала на отдых. Дмитрий Петрович¹⁶ первоначально получил разностороннее домашнее образование. В его детстве (как и у Набокова) была английская гувернантка, однако изучение иностранных языков не ограничивалось лишь английским. Сыгравший значительную роль в жизни

¹² *Святополк-Мирский Д., кн.* Памяти гр. В.А. Комаровского // Звено. 1924. 22 сентября. № 86. С. 2.

¹³ *Мирский Д.С.* Стихотворения. Статьи о русской поэзии / Comp. and ed. by G.K. Perkins and G.S. Smith, with an Intro. by G.S. Smith. Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 1997. P. 78.

¹⁴ Хотя Петр Дмитриевич и успел оставить след в истории русской литературы, сделав послабления для находящегося в заключении Горького (по ходатайству Толстого) и ссыльного Ремизова.

¹⁵ Дневник кн. Е.А. Святополк-Мирской за 1904–1905 гг. // Исторические записки. 1965. № 77. С. 240–293. Отметим предположение Р.Ш. Ганелина, что П.Д. Святополк-Мирский «вел свой дневник в форме дневника жены, начатого с момента назначения на министерский пост и лишь после увольнения потерявшего характер регулярных записей, производившихся со слов министра» (*Ганелин Р.Ш.* «Битва документов» в среде царской бюрократии 1899–1901 гг. // Вспомогательные исторические дисциплины. Л., 1985. Т. 17. С. 214–248, здесь: С. 215).

¹⁶ В семье его называли «Дим».

Мирского известный английский писатель Морис Беринг в своей книге «Вехи русской литературы» («Landmarks in Russian Literature», 1910) рассказывает о том, как во время своего пребывания в России в 1907 г.¹⁷ встретил в имении Святополк-Мирского сына хозяина, «школьника семнадцати лет, уже знакомого с литературой на семи языках и, более того, пишущего стихи по-английски и по-русски»¹⁸. Семейная традиция предполагала, что Мирский выберет военную карьеру, однако интеллектуальные интересы Мирского внесли ощутимую поправку в этот план (хотя и не отменили его целиком).

Мирский учился в привилегированных учебных заведениях: в 1905–1907 гг. — в московском Императорском (Катковском) лицее, а в 1908 г. окончил I Петербургскую гимназию. К этому времени относятся и первые публикации Мирского. В сборнике «для учащихся русской средней школы» «Звенья» Мирский напечатал под псевдонимом «Eleutherós» в 1906–1907 гг. ряд своих стихотворений и стихотворных переводов (из Верлена и Д.Г. Россетти), а также свою первую литературно-критическую работу — рецензию на «Ярь» С. Городецкого. К этому же времени относится и знакомство Мирского с М.А. Кузминым, вызванное первоначально желанием Мирского и его товарищей-гимназистов заручиться согласием Кузмина написать музыку к постановке блоковского «Балаганчика» (из постановки ничего не вышло, хотя 17-летний Мирский специально писал об этом Блоку¹⁹). В 1924 г. Мирский напишет в частном письме в нарочито-юмористическом тоне: «[мой отец] очень беспокоился обо мне, пока я был с.-д. и с.-р., но успокоился, когда я заявил, что я мистический анархист (1906)»²⁰.

В 1908–1911 гг. Мирский учился в Петербургском университете на китайском отделении факультета восточных языков²¹. Выбор отделения и факультета был нетипичен для представителя той среды, к которой Мирский принадлежал, однако чрезвычайно характерен для Мирского как будущего историка и участника евразийского движения. В свои университетские годы Мирский посещал знаменитый Пушкинский семинарий С.А. Венгерова (в списке участников он числится как «поэт»). Мирский, однако, прервал свое академическое образование и в 1911 г.

¹⁷ См.: *Baring M. Landmarks in Russian Literature*. London, 1910. P. 125–126. Во 2-м издании книги Беринга (*Baring M. Landmarks in Russian Literature*. 2nd ed. New York: The Macmillan Company, 1912. P. 126), а также в послевоенном переиздании (*Baring M. Landmarks in Russian Literature*. London: Methuen; New York: Barnes & Noble, 1960. P. 80) указан 1897 г. — вероятно, опечатка.

¹⁸ *Baring M. Landmarks in Russian Literature*. 2nd ed. New York: The Macmillan Company, 1912. P. 126.

¹⁹ Блок в неизданной переписке и дневниках современников (1898–1921) / Вступ. ст. Н.В. Котрелева и З.Г. Минц; Публ. Н.В. Котрелева и Р.Д. Тименчика; Подгот. текста Ю.П. Благоволиной, Ю.Е. Галаниной, Н.В. Котрелева и др.; Коммент. Н.В. Котрелева, А.В. Лаврова, Н.В. Лощинской и др. // Литературное наследство. М., 1982. Т. 92. Кн. 3. С. 153–539, здесь: С. 272.

²⁰ *Smith G.S. The Letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–1931*. Birmingham, 1995. P. 26.

²¹ См.: «В университете я бываю много...» Студенческие письма Дмитрия Святополк-Мирского / Публ. В.В. Перхина // Санкт-Петербургский университет. 2009. № 2–3. <http://www.spbumag.nw.ru/2009/02/9.shtml>.

поступил вольноопределяющимся в Лейб-гвардии 4-й стрелковый императорской фамилии полк (в котором в 1912 г. был произведен в офицеры). 1911 г. для Мирского был и годом выхода из печати его единственной книги стихов, на который тогда же в своих «Письмах о русской поэзии» (в «Аполлоне») весьма сдержанно отозвался Н.С. Гумилев²². Гвардейский полк, в котором служил Мирский, большую часть времени проводил в Царском Селе, где Мирский, скорее всего, и познакомился с Гумилевым, А.А. Ахматовой и В.А. Комаровским.

В 1913 г. Мирский вышел в отставку и стал готовиться к университетским государственным экзаменам по историко-филологическому факультету (классическое отделение), получив разрешение держать экзамен экстерном. Окончив в мае 1914 г. университет, Мирский получил от М.И. Ростовцева приглашение остаться при университете, однако воспользоваться этим столь лестным и многообещающим предложением ему не пришлось.

Мобилизованный в самом начале Первой мировой войны, Мирский до лета 1916 г. служил на Западном фронте, после чего был переведен на Кавказский. По некоторым сведениям, он был выслан на Кавказский фронт за непочтительное публичное высказывание о Николае II. Зимой 1916–1917 гг. Мирский успеет пройти подготовительные курсы Академии Генштаба в Петрограде, чтобы после Февральской революции вернуться в Закавказье.

Лишь однажды, в 1923 г., в публичной англоязычной лекции (да и то посвященной сестрам Бронте!) Мирский упомянет, что зиму 1917–1918 гг. он провел в «турецком городе Эрзеруме», откуда, судя по всему, и выехал на раздираемую Гражданской войной Украину, в родовое имение Гиёвка. Сам Мирский утверждал впоследствии, что осенью 1918 г. получил диплом об окончании историко-филологического факультета Харьковского университета. В декабре 1918 г. он переехал в Крым, где в марте 1919 г. был мобилизован в армию генерала А.И. Деникина. До февраля 1920 г. Мирский служил на штабных должностях в Кубанском кавалерийском корпусе — 1-й Кубанской дивизии (Донбасс, Царицын), 3-й пехотной дивизии (Харьков, Львов), а с октября 1919 г. — 9-й пехотной дивизии (Нежин,

²² «Возникает сомнение, не нарочно ли автор так сузил свой горизонт, отверг острые переживания и волнующие образы, полюбил самые невыразительные эпитеты, чтобы ничто не отвлекало мысль от плавной смены отточенных и полнозвучных строф. Как будто он боится еще признать себя поэтом, и пока мне не хочется быть смелее его» (Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии // Аполлон. 1911. № 4. С. 84). Остается лишь догадываться, как Мирский оценивал свои ранние стихотворные опыты. В 1922 г. он заметит в письме: «...покойный Гумилев десять лет тому сказал про меня <...> что, мол, говорит он глупости, но для стрелка и это хорошо» (Smith G.S. The Letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–1931. P. 20). В 1930 г. Мирский напечатал в лондонской «Times» стихотворение «Rembrandt van Rijn» (The Times. 1930. December 10. P. 15). В письме от 12 марта 1930 г. к Вере Сувчинской (Гучковой) он упоминал отправленные ей «очень глупые стихи» (Smith G.S., Davies R. D.S. Mirsky: Twenty-Two Letters (1926–34) to Salomeya Halpern, Seven Letters (1930) to Vera Suvchinskaya (Traill) // Oxford Slavonic Papers. 1997. № 30. P. 114), а в письме к М. Флоринскому от 13 марта 1930 г. писал: «... последние дни упражнялся в писании английских nonsense verse, которых написал целую массу» (Smith G.S. The Correspondence of D.S. Mirsky and Michael Florinsky, 1925–32 // The Slavonic and East European Review. 1994. Vol. 72. № 1. P. 135).

Тирасполь). Читая неоднократные хвалебные отзывы Мирского о «Конармии» Бабеля, нужно все время помнить о личном (и, как можно предполагать, исключительно тяжелом) опыте Мирского в период Гражданской войны.

В феврале 1920 г. в составе отряда генерала Н.Э. Бредова Мирский перешел польскую границу, где был интернирован и в феврале–апреле 1920 г. находился в польском концлагере как военнопленный. В июне 1920 г. Мирскому удалось добраться до Афин, где в то время уже оказались его мать и сестры. В сентябре 1920 г. Мирский писал М. Берингу: «[я бежал] из концентрационного лагеря, где польские собаки предательски интернировали значительную часть нашей армии и где, к моему сожалению, британские представители не пошевелили даже пальцем, чтобы помочь нам. <...> Это были ужасные годы потерь (в феврале 1920-го был убит мой брат, погибли все мои друзья, за исключением двоих) и разочарований. Сначала в России, с ее Распутиным, Керенским, большевиками и всеми остальными, а затем и в Европе с ее бесславным Версальским договором, проклятым надувателем Вильсоном, ничтожным трусом Ллойдом Джорджем и предателями-французами»²³.

* * *

Из Афин Мирский в 1921 г. приехал в Лондон, где провел более десяти лет. До середины 1950-х гг., принеших международную славу Набокову, Мирский был самым известным человеком русской литературной эмиграции в западном литературном мире²⁴. Этим он был обязан прежде всего своему прекрасному английскому языку, а затем — безграничной интеллектуальной энергии и железной дисциплине в работе. Наиболее активный период в его литературной деятельности продолжался чуть более семнадцати с небольшим лет, с 1920 г. до 1937 г.

Но объем написанного за эти годы просто поражает. За свою недолгую жизнь Мирский напечатал около 400 работ²⁵. Среди них шесть больших книг: «Пушкин» (1926), два тома «Истории русской литературы» (1926–1927), «Россия: социальная история» (1931), «Ленин» (1931) и «Интеллидженция» (1933) — все, кроме последней, по-английски. К этому нужно добавить две небольшие англоязычные книжки — «Современная русская литература» (1925) и «История России» (1928). Мирский

²³ *Святополк-Мирский Д.П.* Поэты и Россия: статьи, рецензии, портреты, некрологи / Сост., подг. текстов, прим. и вступ. ст. В.В. Перхина. СПб.: Алетейя, 2002. С. 240 (курсив Мирского).

²⁴ Примечательный факт: Эдмунд Уилсон, столь много помогавший Набокову в 1940-х гг. в США, начал изучать русский язык и русскую литературу под воздействием знакомства с Мирским в СССР. В 1955 г. Уилсон опубликовал эссе о Мирском (*Wilson E. Comrade Prince: A Memoir of D.S. Mirsky // Encounter. 1955. № 5 (July). № 22. P. 10–19*). См. также: *Efimov M. Nabokov and Prince D.S. Mirsky // The Goalkeeper. The Nabokov Almanac / Ed. by Yuri Leving. Boston: Academic Studies Press, 2010. P. 218–229*.

²⁵ *Lavroukine N., Tchertkov L. D.S. Mirsky. Profil critique et bibliographique. Paris, 1980; Smith G.S. An Annotated Bibliography of D.S. Mirsky's Writings, 1932–1937 // Mirsky D.S. Uncollected Writings on Russian Literature / Edited, with an Introduction and Bibliography, by G.S. Smith. Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 1989. P. 368–385, см. также приложение «Д.П. Святополк-Мирский: Материалы к библиографии» в наст. изд.*

также составил две прекрасные антологии — русскоязычную «Русскую лирику: маленькую антологию русской поэзии от Ломоносова до Пастернака» (Париж, 1924) и «Антологию новой английской поэзии», вышедшую в 1937 г. в Ленинграде после его ареста под чужим именем — около 450 страниц, истинный подвиг составительского труда. Он перевел с русского на английский два тома «Русской истории в самом сжатом очерке» М.Н. Покровского (1933) — более 600 страниц со множеством добавлений от переводчика, «Чингис-хана» Б.Я. Владимирцова (1930), 170 страниц очень насыщенного трудного текста, и с русского на французский совместно с Жоржем Лимбуром — «Египетскую марку» О. Мандельштама²⁶.

Помимо этих книг, в бытность свою в Лондоне и потом в Москве Мирский постоянно писал статьи и рецензии для широкого круга журналов и газет: на английском (для «London Mercury», «Slavonic Review», «Criterion», «The Contemporary Review», «The Outlook», «The Times Literary Supplement»), русском (для эмигрантской, а затем советской периодики) и других языках (публикации в «Commerce», «Slavische Rundschau» и др.). Они были предназначены для четырех разных категорий читателей: в 1920-е гг. он писал сначала для широкой английской читающей публики, отдельно — для весьма малочисленных тогда славистов, и одновременно — для читателей русского зарубежья; и потом, в 1930-е гг., он писал для советских читателей, как для профессиональных филологов, так и для широкой публики. Среди этих многочисленных публикаций почти нет случайных и небрежных заметок. Мирский всегда высказывается в полный голос, выражаясь возможно острее, не скрывая свои личные предпочтения, даже предрассудки, бесстрашно доводя свою аргументацию до логического предела. Литературные и позже политические взгляды он выражает со значительно большей прямоотой, чем в книгах. Поскольку Мирский не только писал о том, что думал, но и с редкой принципиальностью строил свою жизнь в соответствии со своими убеждениями, этот неумный максимализм привел к решающим поворотам в его жизни и в конце концов — к гибели. Формирование и формулирование мировоззрения Мирского ярче всего отражаются как раз в его малых, журнальных публикациях, в большинстве своем забытых или малоизвестных из-за труднодоступности.

Когда Мирский приехал в Англию, интерес к России был невиданно высок — причем к России пореволюционной еще острее, чем к России довоенной, с ее распрями между либералами и революционерами. В Лондон Мирского пригласил один из тех, кто способствовал росту этого интереса, — старый друг родительского дома, влиятельный и богатый английский писатель и журналист Морис Беринг (1874–1945). Беринг ввел его в лондонскую журналистику²⁷, и Мирский до самого своего отъезда в СССР писал рецензии и обзоры для лучших английских

²⁶ *Mandelstam O. Le timbre égyptien / Trad. Georges Limbour et D.S. Mirsky // Commerce. 1930. № 24. P. 119–168.* Перевод был недавно переиздан во Франции: *Mandelstam O. Le Timbre égyptien / Traduit par Georges Limbour et D.S. Mirsky; préface de Ralph Dutli; postface de Clarence Brown. Paris: Le Bruit du temps éditions, 2009. 128 p.*

²⁷ И не только в журналистику. Мирский снабдил своими примечаниями подготовленную Берингом антологию русской поэзии: *The Oxford Book of Russian Verse. Oxford: Clarendon Press, 1924. P. 189–206.*

литературных журналов и прежде всего — для «Лондонского Меркурия» («The London Mercury»); об английской прессе Мирский пишет для русских читателей в обзорной статье «Литературная пресса в Англии. Классики и романтики» (1925, см. в наст. изд.). Другим и еще более важным посредником между ним и западным литературным миром была Джейн Эллен Харрисон (1850–1928) — знаменитая исследовательница древних религий, всемирный авторитет в исторической антропологии²⁸. Интеллигентов «блумсберийского» круга этих лет она знала с детства, и именно она познакомила Мирского весной 1924 г. в Париже с Вирджинией и Леонардом Вулф, а когда они в том же году переехали в свою последнюю блумсберийскую резиденцию, Мирский оказался почти что их соседом и посещал их до самого отъезда в СССР. Его очерк о Литтоне Стрейчи (см. в наст. изд.) показывает, сколь ясно он понимал мировоззрение этого круга. В этом «новом Блумсбери» господствовало то представление о России, которое сложилось перед войной, преимущественно из чтения переводов русских романов, и которое так популяризировал Морис Беринг, а отчасти и сама Харрисон.

«Варварами» иронически называл Мирский себя и своих соотечественников, когда в 1921 г. писал из Афин Берингу письмо с просьбой о помощи, — это была пародия на хорошо ему известные взгляды Беринга на Россию. Взгляды эти стали еще авторитетнее, когда и Вирджиния Вулф высказалась в том смысле, что «английскому уму уже не под силу увидеть у человека шерсть на ушах и копыта вместо пальцев, — может быть, только в России жив еще этот бесценный дар»²⁹. Такой образ России — далекой, иной, хранящей давно утраченную на Западе первобытную стихийность в сфере духа — был абсолютно неприемлем для Мирского, и он боролся с ним во всех своих важнейших работах, предназначенных для английского читателя, и даже с большим темпераментом — в написанных по-русски.

Положение Мирского в западной интеллектуальной среде было закреплено его преподавательской должностью: весной 1922 г. основатель и руководитель Школы славистики Лондонского университета Бернард Пэрс (Pares; 1867–1949), старый друг (как и Беринг) дома Святополк-Мирских, пригласил его в преподаватели. Мирский стал первым и единственным в то время штатным специалистом по русской литературе в Англии. Читаемые им лекции и рецензии, публиковавшиеся в журнале Школы «The Slavonic Review» (с 1928 г. — «The Slavonic and East European Review»), послужили основой главных книг Мирского, которые он создал с замечательной быстротой. По настоящему изданию можно проследить, как в течение почти десяти лет Мирский добросовестно рецензировал текущие научные публикации по русской

²⁸ О Харрисон см.: *Beard M. The Invention of Jane Harrison. Harvard, 2000; Schwinn Smith M. «Bergsonian Poetics» and the Beast: Jane Harrison's Translations from the Russian // Translating Russia, 1890–1935 / Ed. Rebecca Beasley and Philip Ross Bullock (Translation and Literature. 2011. Vol. 20). P. 314–333; Smith G.S. Jane Ellen Harrison: Forty-Seven Letters to D.S. Mirsky, 1924–1926 // Oxford Slavonic Papers. New Series. 1995. № 28. P. 62–97. Некролог Харрисон, написанный Мирским, и его статью о Беринге-писателе см. в наст. изд.*

²⁹ См.: *Woolf V. A Dialogue upon Mount Pentelicus // The Times Literary Supplement. 1987. September 11–17. P. 979. Дата написания этого очерка неизвестна. См. также: Rubenstein R. Virginia Woolf and the Russian Point of View. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.*

литературе, выходившие в России и Европе. В феврале 1925 г. Мирский заканчивает первый том своей «Истории» (о литературе 1881–1925 гг.), с посвящением Морису Берингу, а в июне 1926 г. заканчивает второй, с посвящением Джейн Харрисон. Английское и американское издания «Истории» вышли одновременно.

Мирский понимал, что ему довелось стать современником расцвета русской литературы и что знание этой литературы дано ему из первых рук. В то же время он ощущал себя частью европейской культурной элиты своего времени и знал, что ему нечего бояться: со своими современниками-европейцами он говорил на их языках, знал их литературу в оригиналах, тогда как они не располагали знанием ни русского языка, ни созданной на нем литературы. Опять же через Джейн Харрисон его приглашают на ежегодные интеллектуальные декады в Понтиньи, на которые русских приглашали крайне редко³⁰; здесь, например, он познакомился с Рамоном Фернандесом, блестящий очерк о философии которого приведен в настоящем издании. В этом случае речь идет о франкоязычной среде, а Мирский владел французским столь же свободно, как и английским³¹.

Обращаясь к англоязычной публике, Мирский обычно исходил из того, что его читатели не знают о русской литературе ничего, кроме некоторых переводов из русской классики XIX в. В целом как в отборе переводов, так и в характере оценок англо-американское знакомство с русской литературой до Мирского соответствовало культурной ситуации в России самых первых лет XX в. (не позднее 1910 г.): например, культ Достоевского, начавшийся в России в 1890-х гг., докатился до Англии в 1912 г. Для Мирского же именно 1910 г. во многом означал наступление новой эпохи, которая рушила репутации многих недавних знаменитостей (Мережковского, Андреева, Арцыбашева) и резко меняла подход к другим (например, к Горькому). И вовсе ничего не было известно в Англии о том великом расцвете русской поэзии, который Мирский застал в свои юные и молодые годы.

«История» и литературные статьи Мирского возникли из ясного ощущения, что все, написанное о русской литературе раньше, неполно и неверно и что у него достаточно знания и умения, чтобы сказать то, что нужно, и так, как нужно. О главном западном заблуждении касательно русской литературы Мирский писал: «Западные очерки русской литературы обычно начинают с того, что сообщают читателям: русская литература не похожа ни на какую другую, потому что теснее всех связана с общественной и политической историей. Это совершенно не так. Русская литература, особенно после 1905 года, на удивление свободна от политики — и это на фоне небывалых политических катаклизмов, которым она была свидетельницей. Даже касаясь политических предметов, современные русские писатели по

³⁰ Неоднократно бывавший в Понтиньи Бердяев отмечал: «Из русских был обыкновенно я один, а в прежние годы Д. Святополк-Мирский» (*Бердяев Н.А. Самопознание (опыт философской автобиографии)*. М.: Международные отношения, 1990. С. 254). О декадах в Понтиньи см.: Там же. С. 253–257. Бердяев не упоминает бывавшего в Понтиньи Л. Шестова.

³¹ Мирский даже сумел перевести прозу Ремизова на французский; см.: *Хьюз Р. «С Вами беда — не перевести»*. Письма Д.П. Святополк-Мирского к А.М. Ремизову, 1922–1929 // *Диаспора: Новые материалы*. Вып. 5. СПб., 2003. С. 335–402.

существо чужды политике; даже когда они пишут пропаганду, как Маяковский, пропаганда для них — средство, а не цель»³².

Из этого утверждения видно, что Мирский солидарен с мыслью, только что выдвинутой тогда русскими формалистами: об автономности литературного процесса. «У литературы своя жизнь, свой путь, с которого ее не сбивают политические и общественные революции»³³. Это убеждение заметно в историко-литературных работах Мирского более всего в тематизации и периодизации материала. Для Мирского «литературные формы — это единственная конкретная и непосредственная реальность в литературе»³⁴. Внутри автономного историко-литературного пространства Мирский прослеживает взаимодействие и взаимоотталкивание литературных жанров: чередуются периоды господства прозы и господства поэзии, периоды прозы повествовательной и прозы самодовлеюще-орнаментальной и т.д. При этом взгляд на жанровую иерархию в изящной словесности у него традиционалистский: о массовой литературе он упоминает лишь мимоходом, небрежно или презрительно, безоговорочно считая ее «второсортным ширпотребом». Ценностные каноны для него не подлежат сомнениям: он сопоставляет писателей и книги, назначает им ранги и делает это с решительной уверенностью, без мысли о какой-нибудь условности и относительности. К.В. Мочульский в 1925 г. писал: «[Мирский –] судья строгий, но праведный. Иногда его приговоры могут быть смягчены, но обжаловать их нельзя»³⁵. Впрочем, оценка Мочульского — это скорее пример редкого по благожелательности отношения к Мирскому в русской эмиграции. Русская эмиграция не читала и, по всей видимости, представления не имела о том, что Мирский писал по-английски (исключений было немного, самые известные — Г.П. Струве и А.В. Тыркова-Вильямс); она читала только его русскоязычные статьи и отзывалась на них (часто забывая о правилах литературного приличия) с такой же бойкостью, с какой Мирский их писал.

* * *

1926–1927 гг. были, пожалуй, высшей точкой в бурном идейном и интеллектуальном развитии Мирского. Одно из нестареющих достоинств его работ этого периода — замечательные обобщения, в которых он суммирует достижения того или иного писателя. Один из таких маленьких шедевров — описание творчества Герцена в главе своей «Истории» «Век реализма: журналисты, поэты, драматурги». Оно начинается с четкого хронологического рассказа о его жизни. Затем Мирский ставит вопрос: кто в Герцене заслуживает большего внимания — политический мыслитель или литературный деятель? Конечно, для Мирского в истории литературы важнее Герцен как литератор; и тем не менее он описывает Герцена как политического

³² *Mirsky D.S. Contemporary Russian Literature. 1881–1925. London, 1926. P. viii.*

³³ *Mirsky D.S. The revival of Russian Fiction // The Nation and the Athenaeum. 1925. March 14. P. 811.*

³⁴ *Mirsky D.S. [Rev.] Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoy otsenki, by B. Eichenbaum. State Press. Leningrad, 1924 // The Slavonic Review. 1925. Vol. 3. № 9. P. 733.*

³⁵ *Мочульский К. Русская поэзия за границей в 1924 г. // Временник Общества друзей русской книги (Париж). 1925. № 1. С. 66.*

мыслителя с такой уверенностью и точностью, каким позавидует любой историк. Это три сжатых абзаца; концентрат его оценки — в последнем: «Но в Герцене есть особенность, которая делает его больше, чем проповедником революции, и примиряет с ним даже тех, кто нимало не разделяет его устремлений. Это честность его мысли и умение смотреть со стороны. При всех крайностях своих взглядов он умел понимать своих врагов и судить их по их собственной мере. Изумительна его историческая прозорливость, его умение широко видеть историю и при этом ценить в ней мелочи, соотнося их с сутью. Он мыслит исторически, и история для него — стихийная, бесцельная, непредсказуемая сила, продолжение такого же стихийного и бесцельного саморазвития природы. В этом ощущении он, как и А. Григорьев, сродни Бергсону. В процессе становления он видел творческое начало, видел новизну каждого будущего для каждого прошлого, и те страницы, на которых он сокрушает всякую мысль о предназначении, всякое понятие о внешней идее, направляющей человеческую историю, — самые красноречивые из всего, что он написал»³⁶.

А затем следуют блистательно-лаконичные характеристики всех главных сочинений Герцена. Этот абзац о Герцене важен не только для понимания Герцена. Это идеальное описание того состояния духа, в котором сам Мирский писал, — только с мыслью не об истории, а о литературе. Мирский чувствовал, что в русской культуре он принадлежит к самому первому поколению настоящих литературных критиков. Он настойчиво противопоставляет ее социологической критике XIX в. и выдвигает свой собственный альтернативный канон русских критиков — интересный, необычный и неизученный. Единственным настоящим литературным критиком XIX в. он несколько раз называет К. Леонтьева (1831–1891) с его шедевром — книгой 1891 г. о Льве Толстом. Вслед за Леонтьевым он особенно выделяет двух критиков 1880–1890-х гг., юристов по специальности. Это С.А. Андреевский (1847–1920)³⁷, чьи критические статьи (1891) наряду с леонтьевскими — «единственный образец критики в истинном, европейском смысле слова, в отличие от той партийной пропаганды, которая царил в России от Белинского до Мережковского»; и это князь А.И. Урусов (1843–1900), «один из лучших литературных критиков своего времени, хотя суждения свои он высказывал только в разговорах и частных письмах»³⁸.

Почти все, кто писал о Мирском, упрекали его за субъективность и непоследовательность критических суждений. Справедливее было бы сказать, что в отличие от своих критиков он не переставал осваивать новый материал, и взгляды его развивались с учетом того, что он читал и что видел вокруг себя. Вот отрывок, написанный им (по-русски) как раз тогда, когда он составлял первый том «Истории»: это самое откровенное его высказывание насчет объективности и субъективности: «Критик должен не заботиться о вкусах, а пытаться выяснить объективную ценность того, что кругом него производится. Задача эта, конечно, безнадежная, и осуществимая только с самой грубой приблизительностью. У каждого писателя

³⁶ *Mirsky D.S. A History of Russian Literature. From Its Beginnings to 1900 / Ed. by Francis J. Whitfield. New York: Vintage, 1958. P. 221–222.*

³⁷ См. рецензию на «Книгу о смерти» Андреевского в наст. изд.

³⁸ Источники своих сведений об Урусове Мирский не сообщает.

есть своя объективная величина, определенное количество силы (окончательный коэффициент зависит, конечно, не от одной природной силы, но и от того, как она применена, — это элементарно). Сила эта может быть направлена и против “моей” шерсти. Но смирить эту силу — моя обязанность. Силомеров таких еще не выдумали. Но, эмпирически, в конце концов складывается некоторый общий consensus doctorum, который со временем получает большую, может быть, окончательную убедительность. Всякий имеет право (и я этим правом всемерно пользуюсь) не любить Достоевского и Чехова и предпочитать им, скажем (как я предпочитаю), Писемского и Куцевского. Но утверждать, что Писемский больше Достоевского, а Куцевский больше Чехова, так же явно неверно, как было бы утверждать, что в Брюсселе больше жителей, чем в Лондоне. Вот с точки зрения такой объективной “силомерной” оценки я и хочу подойти к современной русской словесности»³⁹.

Почти все, что Мирский писал по-английски на русском материале, он делал по заказу и с помощью опытных редакторов и издателей, заинтересованных равно в интеллектуальном блеске и коммерческом успехе написанного. По-английски Мирский обращался к читателям, которые знали русскую литературу в переводе. О поэзии и о пореволюционной литературе вообще они знали очень мало, и в этой обстановке Мирский в первую очередь, естественно, ставит акцент на информации. Этот особый круг ценителей следует все время иметь в виду.

Когда Мирский писал по-русски — сперва в эмиграции, потом в Советском Союзе, — обстоятельства были иными, за исключением того, что русские читатели знали так же мало о текущей английской литературе, как англичане о русской. Но в русскоязычных публикациях если и было какое-то определяющее внешнее влияние, то исходило оно от заказчиков-редакторов, которые руководствовались не коммерческим расчетом, а идеологическими установками и ценностями — добровольно принятыми (в эмиграции) или извне навязанными (в СССР).

* * *

До 1925 г. Мирский сотрудничает в самых почтенных изданиях русской эмиграции, в том числе в «Современных записках», «Днях», «Звене»; прежде всего он дает уникальные по степени осведомленности обзоры текущей английской литературы, из-за своей живости и непосредственности сохраняющие большой интерес до сих пор. Но по мере того, как он все теснее связывает себя с евразийским движением и начинает ощущать себя обновителем его идеологии⁴⁰, он становится неприемлемым для общественно-литературного истеблишмента эмиграции.

³⁹ Святополк-Мирский Д. О нынешнем состоянии русской литературы // Благонименный. 1926. № 1. С. 90–91. Перепечатано: *Mirsky D.S. Uncollected Writings on Russian Literature* / Edited, with an Intro. and Bibliography, by G.S. Smith. Berkeley, 1989. P. 222–223.

⁴⁰ Об отношениях Мирского с евразийством см.: *The Letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–1931* / Comp. and ed. by G.S. Smith. Birmingham, 1995; Казнина О.А. Д.П. Святополк-Мирский и евразийское движение // Начала. 1992. № 4. С. 80–87; К истории «евразийства»: М. Горький и П.П. Сувчинский / Публикация Дж. Малмстада // Диаспора: Новые материалы. Вып. 1. Париж; СПб., 2001. С. 327–347; Кривошеева Е. К истории евразийства. 1922–1924 гг. // Российский архив. История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв. Вып. 5. М., 1994. С. 475–503.

К середине 1920-х гг. Мирский пришел к убеждению, что по сравнению с изжившей себя послевоенной цивилизацией Западной Европы («The Waste Land») из великого беспримерного испытания революцией и Гражданской войной его Россия вышла обновленной, о чем он заявлял с чувством национальной гордости. Поневоле находясь вне России, он всячески старался служить ей, осознавая это как свой долг — служить родине так же, как в свое время ей честно служили его аристократические предки. В 1922 г. Мирский писал К. Чуковскому: «Вы, остающиеся в России, для нас как святые и подвижники, так как если Русская Культура выживет, она будет обязана вам, вашему героическому усилию. Мы не больше как крысы, спасшиеся с корабля, Вам еще, может быть, суждено спасти корабль. Я вполне сознаю наши обязанности по отношению к вам»⁴¹. Однако человек, декларирующий в 1926 г., что «мы не щепки в бурю, а клетки одного организма»⁴², вступил на путь, превративший его в итоге в лагерную пыль.

В том же 1926 г. совместно с П.П. Сувчинским он создает журнал «Версты» и в нем объявляет войну своим бывшим коллегам⁴³. Здесь он печатает самые полемические свои русскоязычные статьи о русской и западной литературе и культуре⁴⁴ и — что, кажется, было наиболее болезненным для эмигрантской среды — обильно печатает живущих в СССР авторов⁴⁵. Цель этого понятна — собрать воедино те самые здоровые «клетки одного организма». Однако ощутимый антиэмигрантский уклон стал вскоре совсем неотличим от «возвращенчества» — пункт, на котором, в частности, особенно настаивал Ходасевич, писавший, что «Версты» «стоят не “лицом к России”, а лицом к ее мучителям. Когда кн. Святополк-Мирский по какому-то жуткому закону наследственности уверяет, что в Советской России

⁴¹ *Святополк-Мирский Д.П.* Поэты и Россия: Статьи, рецензии, портреты, некрологи / Сост., подг. текстов, прим., вступит. ст. В.В. Перхина. СПб., 2002. С. 244.

⁴² *Святополк-Мирский Д.* О консерватизме. Диалог // *Благонамеренный*. 1926. № 2. С. 89.

⁴³ Показательно в этом отношении высказывание П.Б. Струве о Мирском после выхода 2-й книги «Верст» в 1927 г.: «Это неглупый и небездарный человек, с недурным историко-филологическим образованием <...> не то возмечтал о себе, не то свихнулся и стал — на глазах всего честного народа Зарубежья — объедаться большевицкой гнилью и угощать ею других, приплясывая и притоптывая» (*Струве П.* Отвратная ненужность // *Русская мысль*. 1927. № 1. С. 62–63).

⁴⁴ Не следует, однако, преувеличивать степень и исключительность скандальной провокационности Мирского, в которой его так часто обвиняли. Достаточно напомнить, например, написанные в 1925 г. слова тогдашнего соратника Мирского по евразийскому движению, великого лингвиста кн. Н.С. Трубецкого: «Всякая полемика должна иметь какой-нибудь практический смысл. А какой практический смысл имела бы полемика против прежних идейных руководителей провалившейся русской интеллигенции? С покойниками и привидениями не спорят. Можно не соглашаться с идеями братьев Гракхов или с внутренней политикой фараона Тутанхамона, но страстно полемизировать против этих давно умерших деятелей глубокой древности было бы глупо и смешно» (*Трубецкой Н.С.* История. Культура. Язык / Сост. В.М. Живова; Общ. ред. В.М. Живова; Вступ. ст. Н.И. Толстого и Л.Н. Гумилева. М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. С. 347–349).

⁴⁵ О «Верстах» см.: *Weststeyn W.G.* The Russian émigré-journal Versty // *Reviews, Zeitschriften, Revues, Die Fackel, Die Weltbühne, Musikblätter des Anbruch, Le Disque Vert, Mécano, Versty* (Avant Garde Critical Studies. 9) / Ed. by Sophie Levie. Amsterdam–Atlanta: Rodopi, 1994. P. 169–197.

настала “весна”, — он заманивает в застенки»⁴⁶ (едва ли Ходасевич мог предвидеть, что Мирский сам станет жертвой этого).

После 1926 г. и до приезда в СССР Мирский печатается по-русски исключительно в тех изданиях, которые редактирует сам. Однако «Версты» прекратились после трех весьма солидных выпусков, финансовую поддержку для которых организовал сам Мирский⁴⁷, и в 1928 г. он стал одним из главных зачинателей газеты «Евразия», в которой активно печатался до раскола движения в 1929 г. Вопрос о степени причастности к изданию «Евразии» советских агентов до сих пор остается открытым, однако едва ли приходится сомневаться в самом факте этого.

После 1929 г. Мирский больше не печатался в эмигрантских изданиях: та независимость от эмигрантского общественного мнения, к которой он так стремился, превратилась в изоляцию. В 1928 г. Мирский вместе с П.П. Сувчинским посетил в Сорренто М. Горького⁴⁸, после чего он начинает всерьез обдумывать возможность переезда в СССР. Напомним, однако, что в январе 1930 г. Мирский писал Михаилу Флоринскому: «В СССР я все-таки, несмотря на мой коммунизм, поехать не могу — что ни говори, а социально чужд. Остается Америка»⁴⁹. В Америку Мирский съездил в 1928 г. — в том же году, что и к Горькому. Исключительно важно то, что Мирский написал в конце 1930 г. Горькому, который был гарантом его переезда в СССР: «... более нормальный путь обращения в советское консульство не кажется мне вполне удовлетворительным, т.к., во-первых, меня двигает не советский патриотизм, а ненависть к буржуазии международной и вера в социальную революцию всеобщую; и во-вторых, что я совсем не хочу быть советским обывателем, а хочу быть работником ленинизма. Коммунизм мне дороже СССР»⁵⁰.

⁴⁶ Ходасевич В. О «Верстах» // Современные записки. 1926. Кн. XXIX. С. 441.

⁴⁷ Мытарства Мирского в связи с финансированием журнала «Версты» ярко отразились в его письмах Сувчинскому. Мирский был сильно угнетен той вынужденной ролью «финансиста», которую ему приходилось играть в ходе издания «Верст». При этом Сувчинский, сколько можно понять, от изыскания средств на издания самоустранился.

⁴⁸ Сувчинский упоминает об этой поездке (не называя Мирского) в своем написанном по-французски эссе 1982 г. «Стравинский вблизи и поодаль. Девять (разнородных) положений»: «Как-то в Сорренто (это было в 1928 году) Максим Горький в оживленном разговоре внезапно произнес: “Я вам сейчас нарисую знак, формулу человека: это — восьмерка, перечеркнутая посередине. Верхняя петелька — это открытая сторона человека, то, что он знает, может знать; нижняя петелька — это то, что скрыто, то, чего он не знает и никогда не узнает...” Он сказал это дурачась, но на самом деле очень серьезно. Подобные слова в устах человека, всегда проповедовавшего победоносный и жизнеутверждающий рационализм, да еще друга Ленина, показались странными и неожиданными» (Петр Сувчинский и его время / Ред.-сост. А. Бретаницкая. М.: Издательское объединение «Композитор», 1999. С. 295, курсив Сувчинского).

⁴⁹ The correspondence of D.S. Mirsky and Michael Florinsky, 1925–32 / Ed. by G.S. Smith // The Slavonic and East European Review. 1994. Vol. 72. № 1. P. 133.

⁵⁰ Smith G.S., Kaznina O. D.S. Mirsky to Maksim Gorky: Sixteen Letters (1928–1934) // Oxford Slavonic Papers. 1993. № 26. P. 94. Исключительная откровенность Мирского по отношению к Горькому, впрочем, имеет и весьма зловещий подтекст: годом ранее, в октябре 1929 г., Мирский обмолвится в письме к Сувчинскому: «Всё, создав<ав>шееся по инициативе Горького, было всегда поражено бесплодием» (Smith G.S. The Letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–1931. Birmingham, 1995. P. 141).

Когда Мирский писал главные работы середины 1920-х гг., он, как кажется, еще довольствовался пониманием ради понимания, не искал для него внешней цели, не делал из него практических выводов. Однако Мирский был «политическим существом», хоть и наивным⁵¹. К концу 1920-х гг. он решил, что понял конечную цель человеческой деятельности. В 1929 г. в письме Сувчинскому Мирский писал: «Правильность марксизма как исторической теории для меня не условна, а абсолютна. Я допускаю его недостаточность как исторической теории только в отдаленном будущем, когда действительно будет сделан прыжок в царство свободы. Абсолютную ценность марксизма я утверждаю как историк, и это мое обдуманное и отстаивавшееся убеждение»⁵².

* * *

В 1931 г. Мирский вступил в коммунистическую партию Великобритании, а осенью 1932 г. приехал в Советский Союз. После этого он сознательно постарался сделать из себя советского литератора сталинской эпохи. И действительно стал таковым — причем из самых плодотворных. Он приехал в Москву вскоре после постановления 1932 г. о реформировании писательских организаций и стал членом Союза советских писателей вскоре после его основания. Несмотря на покровительство Горького, Мирский не участвует в работе I Съезда советских писателей; вопросы критики были отложены до 1935 г., когда на пленуме, почти полностью обойденном историками советской литературы, Мирский выступил с характерно бескомпромиссной речью о назначении критика в новой обстановке⁵³. Печатался он теперь даже с большей интенсивностью — около ста весьма солидных публикаций за пять лет. Причем помимо художественной прозы и поэзии он с не меньшей уверенностью и проникательностью пишет о театре и кино.

Однако к политически ответственным ролям, как, например, к членству в редколлегиях, Мирского в СССР не пускают: как бывший аристократ, белогвардеец, возвращенец, он был слишком чужд и подозрителен. Смерть Горького в 1936 г. лишила Мирского его главного советского покровителя. Мирский оказался в изоляции, профессиональной и социальной. Эту уязвимость он провоцировал сам: его высказывания о Пушкине и — в еще большей степени — бесцеремонно-отрицательная статья о лидере советских писателей Фадееве шли вразрез с партийно-государственной линией.

В СССР Мирский писал почти исключительно по-русски, хотя и был весьма востребован как эксперт по вопросам английской и европейской литерату-

⁵¹ Смит Дж. Марина Цветаева и Д. Святополк-Мирский // Смит Дж. Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 266.

⁵² Smith G.S. The Letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–1931. Birmingham, 1995. P. 143.

⁵³ См.: Второй пленум правления Союза советских писателей СССР, 1935 г. Стенографический отчет. М., 1935. С. 294–298.

ры, а также как человек, свободно пишущий по-английски⁵⁴. При этом Мирский лишился возможности общаться с европейской интеллектуальной элитой и быть в курсе зарубежных литературных дел⁵⁵.

В СССР Мирский в полной мере освоил советский лексикон, и нам остается лишь гадать, когда именно Мирский осознал, что за реальность находится за этим риторическим фасадом. Если судить по дошедшему до нас свидетельству о поведении Мирского в составе писательской делегации в поездке на строительство Беломорско-Балтийского канала в августе 1933 г.⁵⁶, уже меньше чем через год после приезда в СССР Мирский вполне понял цену советской риторики.

Самое заметное, что появляется в его статьях начиная со времени приезда в СССР по сравнению с русскоязычными статьями эмигрантского периода, — это нота угрозы, прибавленная к критическим суждениям: теперь Мирский пишет не столько от своего имени, сколько от имени некоего вымышленного олицетворения воли Коммунистической партии под руководством гениального Вождя, располагающей карательными способностями в случае непослушания. То, что в эмиграции было острой и порой язвительной критикой (часто не без личных колкостей), но не могло иметь подлинно серьезных последствий (ведь всегда можно было перейти в альтернативные печатные издания, даже создавать свои), в СССР было трудноотличимо от политического доноса. Последствия могли быть пагубными в самом серьезном смысле слова; разумеется, в обстановке партийной монополии не было никаких настоящих альтернатив. Показательно сопоставить письмо Мирского 1926 г. против нападок Зинаиды Гиппиус с предпоследним документом в настоящем сборнике («Письмо в редакцию»), где Мирский дает жуткий пример публичного покаяния, не имеющего никакого отношения к профессиональной полемике, поскольку речь идет о ритуальном жесте — заклания гибели. Критик как индивидуальный человек беспомощен; правда дана извне.

Мирского, как и сотни тысяч других советских граждан, не спасли ни публичные покаяния, ни письма начальникам с мольбой разрешить «выпрямить свой литературный путь и ликвидировать отрицательные результаты как моей связи с авербаховщиной, так и прежней моей биографии»⁵⁷. Мирского арестовали 3 июня 1937 г. по подозрению в сотрудничестве с британской разведкой и 28 июля 1937 г. по ст. 58–6 приговорили к восьми годам трудовых лагерей. После этапирования

⁵⁴ Названия немногих англоязычных статей Мирского, написанных им в СССР и опубликованных в газете «Moscow Daily News», более чем красноречивы, например: «A British Intellectual Turns Toward Communism», «The Two Towns of Old Tashkent Have Become One», «War on the Locust».

⁵⁵ Об изолированности Мирского от иностранных источников после приезда в СССР см. его письма к Дороти Голтон, помощнице Бернарда Пэрса в Школе славистики: *Smith G.S. D.S. Mirsky to Dorothy Galton: Thirty-Nine Letters from Moscow (1932–1937)* // *Oxford Slavonic Papers. New Series*. 1996. № 29. P. 93–131.

⁵⁶ Авдеенко А. Отлучение // Знамя. 1989. № 3. С. 7–73.

⁵⁷ Письмо В.П. Ставскому от 3 мая 1937 г. // Святополк-Мирский Д.П. Поэты и Россия: статьи, рецензии, портреты, некрологи / Сост., подг. текстов, прим. и вступ. ст. В.В. Перхина. СПб.: Алетейя, 2002. С. 260.

на Дальний Восток в августе 1937 г. он пробыл в лагере чуть менее двух лет и умер 6 июня 1939 г. недалеко от Магадана, в отдельном лагерном пункте «Инвалидный» Северо-Восточного исправительно-трудового лагеря.

Трагическая и почти фантастическая ошибочность принятого Мирским решения приехать в СССР была очевидна и для его современников, и для последующих истолкователей его биографии. Как писал В. Вейдле, Мирский «с новых своих позиций осуждает все то культурное обновление русской жизни, из которого сам он вышел, без которого он своей же собственной истории русской литературы не сумел бы написать <...> поклонился он Сталину, и Сталин раздавил его, как таракана, вероятно, даже не услышав легкого хруста под каблуком»⁵⁸. Мотивы этого решения, как мы знаем ныне, находились не в одной лишь идеологической плоскости⁵⁹. Можно, однако, сказать, что в известном смысле Мирский обрек себя на гибель, решив, что идеолог в нем важнее историка. В СССР он не был нужен ни в том, ни в другом качестве. Западный мир оказался более благоприятным и надежным местом для «странствия <...> в будущей нашей культуре»⁶⁰, чем сталинский (и, добавим, послесталинский тоже) СССР. Примеров тому — множество, среди наиболее показательных — В. Набоков и Г. Струве.

* * *

Мирский не старался щеголять теоретическими принципами и предпосылками. Он писал для широкой публики (и она его читала) не меньше, если не больше, чем для академических ученых. Контраст между научной репутацией Мирского и некоторых его русских современников весьма поучителен. Современниками этими были прежде всего формалисты, оставшиеся в России, и отдельно от них — такая яркая индивидуальность, как Михаил Бахтин (1895–1975). По своему складу Мирский не был ни «несостоявшимся философом», как Бахтин, ни полусостоявшимся беллетристом, как Шкловский и Тынянов, ни ученым литературоведом, как Эйхенбаум, Томашевский и Жирмунский (его давний знакомец). Мирский интересен именно как критик-практик — очень умный, чуткий, знающий разноречивый истолкователь книг (а не рецензент-поденщик), ясно сознающий свои предпочтения и ценности и высказывающий их с бесстрашной прямоотой.

Во всех своих сочинениях Мирский ни разу не излагает свою теоретическую программу. Ближе всего к этому он подходит в рецензии 1924 г., посвященной

⁵⁸ Вейдле В. О тех, кого уже нет // Новый журнал. 1993. Кн. 192–193. С. 396. На самом деле Мирский начал осуждать «культурное обновление» задолго до того, как приехал в СССР, и после 1932 г. не писал об этом с такой резкостью, как делал это в эмиграции. Будучи советским критиком, он не раз призывал молодых писателей стремиться к высокому литературному уровню таких «буржуазных» писателей, как Т.С. Элиот и Джойс, не говоря уже о русских поэтах Серебряного века.

⁵⁹ См.: Davies R., Smith G.S. D.S. Mirsky: Twenty-Two Letters (1926–34) to Salomeya Halpern; Seven Letters (1930) to Vera Suvchinskaya (Traill) // Oxford Slavonic Papers. New Series. 1997. № 30. P. 91–122.

⁶⁰ Smith G.S. The Letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–1931. Birmingham, 1995. P. 42.

последним публикациям русских формалистов. Это были самые серьезные их работы: для русского формализма уже прошел период бури и натиска, и теперь, как Мирский предсказывает Шкловскому, «вместо легких побед над старыми интеллигентскими общественниками и импрессионистами, ему приходится защищаться от гораздо более страшного врага — официального марксизма»⁶¹. С редкой проницательностью Мирский определяет теоретические установки книг, которые вскоре станут считаться классическими, с такой же точностью и меткостью сопоставляет и противопоставляет их друг другу, безоговорочно признает все, что сделала эта «школа Шкловского» для подлинно исторического, без отрыва от текстов, подхода к литературе. Но когда Эйхенбаум пишет: «Изучить событие исторически вовсе не значит описать его как единичное»⁶², Мирский знаменательным образом возражает: «Этот историзм, столь отличный от обычного, сближает Эйхенбаума с марксизмом, с которым его роднит и прямолинейная и крайне упрощающая догматичность. Нечего и говорить, что догматизм его совершенно априорен и Эйхенбаум и не пытается обосновать его широким сравнительно-историческим методом. Мало того, он настаивает на том, что теория должна *предшествовать* знанию, и только тогда исследование может быть плодотворно...»⁶³.

Мирский обрывает свою фразу на многоточии — знак препинания для него редчайший и от этого тем более выразительный. Этим он сам молча определяет по контрасту то, что лучше всего в его критике и что во многом утратится, когда он и впрямь превратится в догматика-марксиста.

С начала и до конца в основе подхода Мирского лежало некое устойчивое и последовательное отношение к словесной культуре, а оно, в свою очередь, было частью его отношения к жизни в целом. Пожалуй, яснее всего оно выступает в характеристике русского символизма, сделанной в 1925 г.: «В целом поэзия символистов, при всех своих замечательных качествах, имела очень существенные недостатки. Она была женственна, восприимчива, скорее пассивна, чем активна. Кроме того, она была замкнута в своей музыкальности, временами темна, и ее метафизическая тематика могла привлекать лишь сравнительно немногих»⁶⁴. Это утверждение вырастает из наблюдения над исходом творческой судьбы величайшего поэта русского символизма: «Гений Блока был по сути женственным и пассивным; и когда [после «Двенадцати»] иссяк его последний порыв, вдохновленный ветром революции, то наступила реакция: полное бессилие и черное отчаянье.

⁶¹ Святополк-Мирский Д., кн. Издания Российского института истории искусств // Современные записки. 1924. № 24. С. 435. Показательно сопоставить этот текст с написанной по-английски для «The Slavonic Review» рецензией на те же публикации (см. в наст. изд.).

⁶² Эйхенбаум Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л.: Государственное издательство, 1924. С. 8.

⁶³ Святополк-Мирский Д., кн. Издания Российского института истории искусств // Современные записки. 1925. № 24. С. 436.

⁶⁴ Mirsky D.S., Prince. Modern Russian Literature. London, 1925. P. 109. Пер. с англ. М.Л. Гаспарова.

Он потерял свою минутную веру в революцию и доживал последние свои годы, погружаясь в страшный мрак и пустоту»⁶⁵.

Это живое — и, думается, пережитое — ощущение «страшного мрака и пустоты» Мирский часто, как в цитированном фрагменте, обозначает как нечто, грозящее бессилием и бесплодием. Мирский обмолвится в письме к Сувчинскому в конце 1928 г.: «...разрыв [с Савицким и Трубецким] будет для тебя болезнен, но он необходим, иначе Евразийство обречено на гниение заживо. (Достаточно того, что мы все разлагаемся каждый индивидуально)»⁶⁶. Воля к преодолению этого бессилия и разложения и лежит в основе таких по видимости провокативных статей Мирского, как «Веяние смерти в предреволюционной литературе» (1927) и «О нынешнем состоянии русской литературы» (1926) с ее замечательной концовкой: «Четверть века наша литература (одна ли литература?) готовила нас к смерти. После летаргии военных лет и бреда семнадцатого года мы вкусили смерти, — но не умерли. Что же, значит живая собака лучше мертвого льва? И такие ли уж мы были львы? Или, раз ударившись обо дно, всякий берег уже прекрасен?»⁶⁷.

Конечно, было бы по меньшей мере упрощением и наивностью думать, будто эта установка есть лишь проекция осознаваемой самим Мирским способности «создавать слова» — и ничего иного. Противоположность между плодовитым и бесплодным — это звено в цепи контрастных биологических образов, постоянных у Мирского: положительное противопоставляется отрицательному, здоровье — болезни, живое — мертвому, энергия — энтропии. Однако эту контрастность нельзя свести к примитивному «жизнеутверждающему» пафосу. Положительное и отрицательное для Мирского — не то же самое, что мужское и женское, будь то в биологическом или социальном плане. Для Мирского эти противопоставления ведут к метафизическим категориям: активность против пассивности, разум против инстинкта, воля против причинности, действие против созерцания, мышление против медитирования. А иногда эти категории оказываются виталистическими, географическими, политическими: восходящие и нисходящие линии, Запад и Восток, Ленин и русский царь, западный капитализм 1930-х гг. и СССР первых пятилеток. Мирский — человек посленищевской формации, для него невозможно спрятаться в религию, как это делали многие его современники⁶⁸. Для него превыше всего — царство биологических и зоологических сил: только здесь ум находит достойную уважения непрерывность и цель, даже возможность достигнуть соединения, слияния, мысли и поступка. Такое же отношение к жизни видел он во всем, к чему относился положительно: и в Джейн Харрисон, и в образцовых типах раннего советского человека. Поняв и

⁶⁵ *Mirsky D.S., Prince. Modern Russian Literature.* P. 108. Пер. с англ. М.Л. Гаспарова.

⁶⁶ *Smith G.S. The Letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–1931.* Birmingham, 1995. P. 115.

⁶⁷ *Святополк-Мирский Д., кн. О нынешнем состоянии русской литературы // Благонамеренный.* 1926. № 1. С. 97.

⁶⁸ Характерны в этом смысле слова Вяч. Иванова в письме Р. Курциусу (февраль 1932 г.): «Обращение князя Святополк-Мирского в большевистскую веру вполне закономерно как результат самоосмысления атеиста» (Новое литературное обозрение. 1996. № 19. С. 341; перевод с нем. К. Лаппо-Данилевского).

сформулировав что бы то ни было, Мирский психологически не мог остановиться на этом понимании, для него всегда вставал вопрос: что дальше?

Мы можем лишь частично реконструировать мировоззрение Мирского в тот или иной период, исходя, однако, из того, что связную картину мировоззренческого развития и эволюции Мирского мы все равно едва ли получим. Констатация наличия во взглядах Мирского противоречий (едва ли не осознаваемых им самим⁶⁹) представляется более оправданной, чем идеологически окрашенные вердикты при недостатке материала. Мирский — при всем своем многописании — никогда не стремился к тому, чтобы эксплицировать те мировоззренческие установки, из которых он исходил⁷⁰. Характерно, что еще в 1922 г. Мирский, упоминая в частном письме о том, что «очень бы хотел написать статью для журнала Бердяева»⁷¹, тут же оговаривается: «Но нужно ли ему то, о чем я буду писать? Мои интересы скорей историко-литературные и методологические»⁷².

Со стороны исследователя делать на сей счет какие-либо декларативные обобщения тем более рискованно, что сам Мирский, сколько можно об этом судить, не считал наличие «твердого мировоззрения» и обязательным, и желательным (чем, кажется, и объясняется, среди прочего, его устойчивая приязнь к Льву Шестову). В письме 1923 г. к Сувчинскому Мирский напишет: «Совестно сознаться, но Евразийство мое было в сущности явлением преходящим, выросшим на чисто эмоциональной почве оскорбленного эмигрантского самолюбия. <...> Был бы конечно рад впоследствии писать для Вас, если Вы примете человека настолько несерьезного, что бывает евразийцем в четные, и европейцем в нечетные годы. Впрочем я вообще человек без убеждений, и прирожденный, хотя и не всегда открытый, враг идей вообще. Вот и имейте со мной дело»⁷³.

Мирский был склонен не только к пресловутому «духовному озорству»⁷⁴, хотя его и нельзя отрицать⁷⁵. Его эстетизм — не только следствие рафинированного

⁶⁹ См., например, высказывание 1922 г.: «Если бы мои мысли были менее разбросаны, слишком бы стала ясна их несвязанность и недодуманность!» (Smith G.S. The Letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–1931. Birmingham, 1995. P. 23).

⁷⁰ Следует уточнить, что говорить здесь о «мировоззрении Мирского» нам представляется возможным, имея в виду прежде всего Мирского-литератора и лишь в малой степени — идеолога (в частности, евразийского).

⁷¹ Речь идет об издававшемся в Берлине журнале «София».

⁷² Smith G.S. The Letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–1931. Birmingham, 1995. P. 19.

⁷³ Ibid. P. 22–23.

⁷⁴ *Струве Г.П.* Русская литература в изгнании: 3-е изд., испр. и доп. / Вступ. ст. К.Ю. Лаппо-Данилевского; Краткий биографический словарь русского Зарубежья: Р.И. Вильданова, В.Б. Кудрявцев, К.Ю. Лаппо-Данилевский. Париж; М., 1996. С. 64.

⁷⁵ Достаточно вспомнить выдуманного им «писателя Кундышина». Как вспоминала З.А. Шаховская, во время доклада «Вечание смерти в предреволюционной литературе» Мирский «[г]оворил отменно умно, в одном месте подчеркнув, “как говорил выдающийся русский писатель Кундышин”». Уже после доклада «кто-то в замешательстве спросил, с редким для него смущением: “Прости, Дима, я что-то не могу вспомнить, кто был Кундышин”. Святополк-Мирский важно: “Совсем не был, я его выдумал”» (Шаховская З.А. В поисках Набокова. Отражения. М.: Книга, 1991. С. 131).

вкуса, но и сознательная установка. Как уже говорилось, подход Мирского к литературным текстам предполагал необходимость подходить к произведению искусства со стороны его художественно-эстетической формы, а не как к идеологическому высказыванию писателя по вопросам общественной жизни. Так, в 1926 г. Мирский писал о Бабеле: «Впечатление от его рассказов исключительно литературное, эстетическое. Идеология для него конструктивный прием. Интересы к живым налетчикам и живым конармейцам его герои не возбуждают, они художественно замкнуты в себе, независимы от требования жизни, — законченные “предметы искусства”. Только очень мало начитанные люди могут принимать всерьез бабелевскую идеологию, или видеть в ней политически важное явление. Его искусство совершенно “бескорыстно”»⁷⁶.

«Идеология как конструктивный прием» — это принципиально важно для понимания Мирского. Однако было бы, пожалуй, неверным приписывать Мирскому в этом вопросе ученичество у формалистов (Мирский вообще был крайне разборчив в выборе учителей, да и формалисты принадлежали к тому же поколению, что и он сам⁷⁷). При всем внешнем сходстве позиций Мирского и формалистов очевидна их принципиальная разница. Так, например, Мирский категорически отказался бы от мысли не учитывать личность автора в разговоре о его произведениях, и тут между ним и формалистами — огромная дистанция. Из отказа считать идеологию определяющим фактором при анализе художественного произведения Мирский и формалисты делали весьма различные выводы.

В 1925 г. Мирский с безоговорочной поддержкой выскажется о «беспринципном эстетизме»⁷⁸ и в том же году в предисловии к англоязычной «Современной русской литературе, 1881–1925» напишет: «...берусь утверждать, что моя совесть литератора свободна от политических пристрастий, что как литературный критик я одинаково честно отношусь ко всем: к реакционеру Леонтьеву, к либералу Соловьеву, к большевику Горькому, к “белогвардейцу” Бунину и коммунисту Бабелю. Мои суждения могут быть личными и субъективными, но эта субъективность вызвана не партийно-политическими, а литературными и “эстетическими” пристрастиями. Однако и тут у меня есть смягчающее обстоятельство: я полагаю, что мой вкус до некоторой степени отражает вкусы моего литературного поколения и что компетентному русскому читателю мои оценки не покажутся парадоксальными»⁷⁹.

⁷⁶ *Святополк-Мирский Д., кн.* [Рец.:] И. Бабель. Рассказы. Государственное Издательство. Москва — Ленинград. 1925 г. // *Современные записки*. 1925. Кн. XXVI. С. 487.

⁷⁷ Напомним, что Мирский в 1927 г. определил формализм — вместе с футуризмом и акмеизмом — как «освобождающее обеднение», смысл которого в «ампутации духа, настолько охваченного гниением, что исцелить его было уже невозможно» (*Святополк-Мирский Д., Кн.* Веяние смерти в предреволюционной литературе // *Версты*. 1927. № 2. С. 253).

⁷⁸ Сказано о Грабаре в статье «О московской литературе и протопопе Аввакуме (Два отрывка)» (*Mirsky D.S. Uncollected Writings on Russian Literature* / Ed. by G.S. Smith. Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 1989. P. 147).

⁷⁹ *Святополк-Мирский Д.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Р. Зерновой. Новосибирск: Изд-во «Свиный и сыновья», 2007.

Слова о «моем литературном поколении» тут не случайны. При всей субъективности Мирский видел — по крайней мере какое-то время — в своем поколении тех, кто был ему близок и эстетически, и этически. В 1922 г. в большой работе (так и не опубликованной при жизни Мирского) «О современном состоянии русской поэзии» Мирский, говоря о Мандельштаме, подчеркивал его исключительное в русской поэзии прославление «мужества ответственности» (в «Сумерках свободы», «оде Ленину, которого он прославил за то, за что, кажется, никто другой его не славил»), «мужественное и положительное христианство». Мандельштам, по Мирскому, есть представитель «новой Культуры Вечности» (понятие, которое Мирский не расшифровывает, но вводит его после цитаты из Мандельштама о «[з]ерн[е] глубокой, полной веры»)⁸⁰.

Вне сферы собственно литературной конструирование «мировоззрения Мирского» представляет тем большую сложность, что Мирский в своих высказываниях все же постоянно апеллирует к литературе и меньше всего склонен к использованию нормативной философской терминологии⁸¹.

Написав однажды в письме 1924 г.: «Кроме шуток, космический пессимизм мне очень близок, почему я так и презираю Гете, и так люблю Пушкина и К. Леонтьева»⁸², Мирский будет постоянно возвращаться к теме катастрофического сознания, которая для него неразрывно связана с осознанием гибели старых ценностей и необходимости созидать новые. В 1927 г., исключительно высоко оценивая поэму Элиота «Полые люди», он писал: «Тема его — трагедия европейской культуры, “бесплодной” и “полой” после катастрофы великой войны, трагедия предсмертия и бессилия — и трагедия ценностей в обесмысленном мещанском мире. В этом глубоком “переживании” европейского и человеческого в личном Элиот — поэт подлинно-пророческого качества, лишний раз подчеркивая пророческую природу всей наиболее ценной части современной поэзии»⁸³. Чуть позже, в 1928 г., говоря об «Улиссе» Джойса, он отмечает его «глубок[ий]

С. 455–456. В последнем Мирский все-таки ошибся. Репутация автора парадоксов ради парадоксов закрепились за ним прочно. При этом не стоит забывать и о том, что Мирский писал в 1922 г.: «Я немножко по-донкихотски чувствую, как Алексей Толстой:

Пристрастной ревности друзей не в силах снесть,

А знамени врага отстаивал бы честь» (*Smith G.S. The Letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–1931. Birmingham, 1995. P. 20*).

⁸⁰ *Святополк-Мирский Д.* Поэты и Россия: Статьи, рецензии, портреты, некрологи / Вступ. ст. В.В. Перхина. СПб., 2002. С. 79.

Это утверждение можно сопоставить с высказыванием Мирского в 1924 г.: «...то, что мне дороже всего в Евразийстве — его героичность» (*Smith G.S. The Letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–1931. Birmingham, 1995. P. 26*).

⁸¹ Ср.: «Я не совсем тверд в философских словах» (*Ibid. P. 62*).

⁸² *Ibid. P. 26–27*.

⁸³ *Святополк-Мирский Д., кн. T.S. Eliot. Poems. 1905–1925. Faber and Gwyer. London, 1925 // Версты. 1927. № 2. С. 263–265.* В частном письме 1926 г. Мирский назовет поэму Элиота вещью «гениальной по концентрированности чувства смерти, гниения и импотентности послевоенной Европы» (*Smith G.S. The Letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–1931. Birmingham, 1995. P. 52*).

метафизико-этическ[ий] фо[н] — мучительн[ое] сознани[е] греха, нечистоты жизни и плоти»⁸⁴.

Выход из этого «предсмертия и бессилия» Мирский пытается обрести в отказе от индивидуализма (евразийство Мирского может быть понято, среди прочего, и в этом ключе). В 1928 г. он декларирует: «В наши дни, когда преодоление всех видов индивидуализма есть главная жизненная задача и для русского, и для западного мышления, трагический пример Толстого должен постоянно присутствовать в наших умах и предостерегать от непоправимого шага отождествления Абсолюта с индивидуумом»⁸⁵. Быть может, наиболее характерное высказывание Мирского содержится в его статье 1927 г. о высоко ценимом им мыслителе Рамоне Фернандесе, которое с оговорками и известной долей осторожности можно отнести и к самому Мирскому: «По всему своему складу интеллектуалист и логик (его логические построения восхищают своей истинно атлетической элегантностью), Фернандес резко враждебно относится к рационализму, сводящему к своим схемам всю живую действительность. Его философская почва — бергсонизм (хотя романтический эволюционизм Бергсона ему совершенно чужд)⁸⁶, и разум он подчиняет интуиции, цельному воззрению, неразложимому восприятию конкретного. Разум сводится к дисциплине поверяющей логики. (Это напоминает формулу Баратынского — “пламя воображения творческого и холод ума поверяющего”, перенесенную из теории творчества в теорию знания) <...> Без какой-то резкой реакции в сторону возрождения этики и воспитания личности нам грозит утонуть в соблазнительном и труднопреодолимом для нынешнего русского сознания “роевом” или “хоровом” коллективизме и без-индивидуальном историческом динамизме. Личная активность и личная ответственность исчезли из нашей жизни и из нашего сознания, нам надо сделать большое усилие, чтобы их вновь обрести»⁸⁷.

«Беспринципный эстетизм» Мирского, как видим, имел для него и обширные этические импликации. При этом собственно эстетическое начало он пытался подчинить в себе четкому мировоззрению с середины 1920-х гг. чем дальше, тем больше — и марксизм сыграл тут роковую роль.

⁸⁴ *Святополк-Мирский Д.*, кн. Годовщины: 4. Джойс // Версты. 1928. № 3. С. 149.

⁸⁵ *Mirsky D.S. Tolstoy (1828 — 28 August / 9 September — 1928)* // *The Slavonic and East European Review*. 1928. Vol. 7. № 19. P. 80.

⁸⁶ Ключевое понятие Бергсона Мирский, к слову, употребляет, говоря о русской беллетристике начала 1920-х гг.: «Но этот роман [«Хулио Хуренито» Эренбурга] — откровенно второсортный ширпотреб, так что *élan vital* русской прозы очевидным образом остается сосредоточен в бесформенных произведениях русского и “восточного” агрессивнорнаментального барокко» (*Mirsky D.S. The Revival of Russian Fiction* // *The Nation and the Athenaeum*. 1925. March 14. P. 811). В «Истории освобождения» (1931) Мирский писал, что в дореволюционный период принял как аксиому утверждение, что современное мышление воплощено «в Достоевском, Ницше, Бергсоне и tutti quanti» (*Mirsky D.S. Uncollected Writings on Russian Literature* / Edited, with an Introduction and Bibliography, by G.S. Smith. Berkeley, 1989. P. 362).

⁸⁷ *Д.С.М. Ramon Fernandez. Messages. Première série. Nouvelle Revue Française*. Paris, 1926 // Версты. 1927. № 2. С. 262–263.

Сэр Исайя Берлин, рецензируя американское сокращенное издание «Истории» Мирского (1949), утверждал, что Мирский представлял собой «...последнего критика, выросшего в некоем золотом веке. Система образования, сделавшая возможным тот мир, к которому он принадлежал, ушла в небытие; та сладость жизни, проникнутая ею, хотя и основанная на нестерпимой социальной несправедливости, высказывается в каждой строке прозы Мирского. Он жил в одно из тех критических “межглавий” между двумя свирепо борющимися друг против друга веками, когда в течение одного короткого момента происходит смесь цивилизованного кругозора умирающей аристократической культуры с радикальными политическими убеждениями, смесь большого утончения вкуса и стиля с совестью и бунтарством нового, более эгалитарного века. Как Анри де Сен-Симон и Александр Герцен, как князь Кропоткин и Бертран Рассел, как Оливер Уэнделл Холмс и Франклин Рузвельт, Мирский представлял собой уникальное сочетание внутренней свободы, воображения, шарма и острого и бесстрашного ума, — был таким человеком, какие рождаются только в моменты, когда старое еще не умерло и новое еще не существует, когда между поколениями получается разрядка, нагруженная прошлым и беременная будущим»⁸⁸.

Довольно парадоксальным образом Берлин ставит Мирского в ряд *практических мыслителей*, а не литературных критиков в узком смысле этого слова. Мирский и впрямь с трудом поддается процедуре укладывания в прокрустово ложе критика. Уровень его мышления много выше всего лишь пронизательного и остроумного хроникерства текущей литературы. Мирский обладал умом скорее аналитическим и схематизирующим (в лучшем смысле этого слова), нежели творческим.

Для нынешнего читателя любопытно (и неожиданно), что Мирский при всем своем знании конкретных литературных текстов никогда не вдается в их подробный анализ. Особенно это видно при разборе поэзии. Он бросается с вышины на выборочные отрывки, которые подтверждают его суждение о стихах, и оставляет без внимания то, как эти части соотносятся с целым в структуре текста. Это отнюдь не значит, что он глух к литературе на ее исходном, словесном уровне. Конечно нет: о том свидетельствует множество его блестящих наблюдений над самыми малыми деталями текста. Но ему не так интересен этот микроанализ, как общая характеристика и оценка текста в целом. Здесь он никогда не тривиален — поэтому его работы замечательным образом сохраняют свою жизненность, как бы ни устарели в них частные замечания. А ведь обычно именно всеохватные теоретические положения устаревают быстрее и больше всего.

На всем своем пути он оставался прежде всего критиком-практиком — и, нужно добавить, представителем единственного, по сути, в русской литературе поколения подлинных критиков. Адамович, Шкловский, Вейдле, Ходасевич, Мочульский, Бицилли составляли ту литературно-критическую среду, к которой

⁸⁸ Berlin I. Russian Literature: The Great Century [Review of D.S. Mirsky, «A History of Russian Literature»] // Nation. 1950. Vol. 170. № 180–183. P. 207–208. «Межглавие» (Interchapter) — определение, которое Мирский использует для обозначения промежуточных глав, посвященных общественно-политическим экскурсам в своей «Истории».

Мирский принадлежит по праву⁸⁹. Сказать свое оригинальное слово на этом фоне мог лишь тот, в чьих оценках были не одни лишь субъективные парадоксы — за ними стояла объективная реальность. Читая Мирского сегодня, постоянно восхищаешься его пронизательностью (при этом способностью к «красному словцу» он был одарен в высокой степени — назвал же он однажды Мережковского «желобом»⁹⁰). Эта пронизательность — т.е. буквально способность проникать сквозь поверхность вещей — не дается одним лишь наитием.

При всех парадоксах своей идейной эволюции Мирский был и остается в истории «русской Европы» тем собеседником, спутником и проводником, без которого эту русскую Европу едва ли можно представить.

⁸⁹ Однако и среди них Мирский выделялся как количеством и масштабом написанного об иностранных литературах, так и гораздо большей международной, едва ли не массовой известностью.

⁹⁰ В одном из обзоров эмигрантских журналов Мирский заявил: «Мережковский если когда-нибудь и существовал (не как личность, конечно, а как желоб, по которому переливались порой большие культурные ценности), перестал существовать, по крайней мере, двадцать два года тому назад» (*Святополк-Мирский Д., кн. «Современные записки» (I–XXVI. Париж 1920–1925 гг.). «Воля России» (1922, 1925, 1926 гг. № I–II. Прага) // Версты. 1926. № 1. С. 208*).

СТАТЬИ И РЕЦЕНЗИИ
1922–1937

[Рец.:] **Валерий Брюсов**
Наука о стихе
Часть 1: Частная метрика и ритмика
русского языка
Москва: «Альциона», 1919

Эта книга является итогом курса лекций, прочитанных Брюсовым в «Студии стиховедения» в Москве весной 1918 г.¹ Руководство предназначено для учителя и преподавателя, однако оно слишком сжато и лишено примеров, чтобы легко восприниматься. Читатель, не слишком хорошо знакомый с русским и классическим стихосложением, не сможет читать эту книгу без величайшего усилия. Это первая часть системы русского стихосложения, и посвящена она изучению «строки», рассматриваемой вне какого-либо стихового контекста. Будучи первым и единственным подлинно-серьезным изложением предмета со времен очень устаревшей, но по-прежнему весьма ценной книги Востокова 1820 г.², и написанная к тому же одним из наших выдающихся знатоков стихового ремесла, книга, конечно, исключительно интересна. Брюсовская теория русского стихосложения основана на системе стоп и практически идентична теории английского стихосложения профессора Сэйнтсбери³. К несчастью, она не обладает изысканными литературными качествами, которыми проф. Сэйнтсбери смог наделить даже руководство по стихосложению. Помимо исключительной сглаженности и догматизма, принципиальный недостаток книги — в отсутствии чисто лингвистической теории. Брюсов словно не знает о разнице между написанным и произнесенным словом и рассматривает все односложные стихи как равноударные. Соответственно он обнаруживает спондеи в строках, где ни одно ухо не различит ничего иного, кроме ямба. Но теория стоп и замещения (substitution, используя термин проф. Сэйнтсбери) развита с умением и основательностью. Все интересующиеся русским стихом и его структурой должны прочесть эту книгу, и те, кто способны мыслить самостоятельно, без сомнения получат большую пользу от этого.

[Рец.:] В. Жирмунский
Валерий Брюсов и наследие Пушкина
Петроград: «Эльзевир», 1922

Жирмунский — один из наиболее выдающихся ученых в области теории литературы или, как это называют в России, «поэтики». В целом он последователь Веселовского, но пытается дать своим изысканиям более широкое теоретическое основание, не ограничиваясь простым историческим исследованием. Общие черты его метода изложены в прекрасной статье о «задачах поэтики»¹ в уже рецензированном первом номере «Начал»², *vide infra*³. Он заключается в изучении поэтического *procédé*⁴, с учетом его положения в данном поэтическом сочинении в целом. Это то, что он называет «телеологическим» методом в поэтике. Таким образом, не просто использование того или иного *procédé*, но и то, как поэт использует его в общем конструктивном плане своего сочинения — все это важно и характерно для определения его стиля и стиля эпохи или направления. Одним из наиболее убедительно обоснованных результатов изучения Жирмунским Пушкина является вывод, что стиль Пушкина тесно связан с классическим стилем XVIII в. и что, с другой стороны, позднейшие поэты XIX в. в своем стиле не были последователями Пушкина, но продолжали романтическую традицию, которую привнес Жуковский из Англии и Германии. Главные характеристики стиля Пушкина — это редкие метафоры и весьма традиционное их употребление, его исключительное пристрастие к тропам метонимического типа и его совершенное владение «логикой речи». Всё это более или менее угадывали все, кто изучал Пушкина, но Жирмунский дает этому убедительность научного факта. Вот то, что мы находим в «Задачах поэтики». В книге о Брюсове Жирмунский вознамерился разрушить глубоко укоренившийся предрассудок, объявляющий Брюсова современным хранителем пушкинской традиции. Жирмунский весьма основательно преуспел в этом. Он анализирует выполненное Брюсовым продолжение пушкинской «Клеопатры»⁵, где современный поэт делает величайшее усилие, чтобы быть похожим на свой образец. Но сущность стиля Брюсова диаметрально противоположна стилю Пушкина. Его основное оружие — метафора, он использует метонимии слабо и недостаточно умно. Он плохо владеет логическим элементом речи, и его поэтические эффекты неизбежно основаны на музыкальных *procédé*. Его эпитеты неопределенно-эмоциональны там, где пушкинские зрительно точны. В целом он продолжатель романтической традиции, соратник нового романтизма. Книга Жирмунского — это хороший пример ясного дисциплинированного метода в изучении поэзии.

[Рец.:] Начала: Журнал истории литературы и истории общественности

**Под ред. акад. С. Ольденбурга и С. Платонова,
проф. Э.Л. Радлова и А.С. Николаева
№ 1. Петроград, 1921**

Этот журнал — результат краткого возрождения издательского дела¹, которое Советская Россия наблюдала во второй половине 1921 г. — начале 1922 г. Второй номер обозрения, кажется, уже не вышел². Журнал исключительно интересен, поскольку показывает, в какой степени академические и литературные круги Петрограда, вопреки всем страданиям и бедствиям, поддерживали свой интерес к знанию и литературе. В книге четыре части. Первая отдана оригинальным очеркам. Она включает статью С. Ольденбурга об Александре Блоке; Нестора Котляревского — о Достоевском; исключительно интересный и глубокий очерк проф. Карсавина о Федоре Карамазове «как идеологе любви»; статью В. Жирмунского о поэтике (которую мы рецензировали выше) и еще две статьи о теории литературы, одну о Гоголе, другую — о Мопассане.

Вторая часть включает неопубликованные материалы, среди них наиболее интересны автобиография графини Толстой, письмо Гоголя, письмо В. Соловьева к Николаю II о положении Русской Церкви, и ряд восхитительно необычных любовных писем, написанных в 1686 г. провинциальным служащим своей возлюбленной и ставших известными в ходе судебного разбирательства.

Третья часть посвящена рецензиям на книги. Среди них наиболее интересны принадлежащие В. Жирмунскому: о трех новых исследованиях по теории литературы — брошюре Якобсона о поэте-футуристе Хлебникове и книгах Виктора Шкловского о Розанове, «Тристраме Шенди» Стерна и «Теории романа». Они показывают, как много было сделано в этом направлении плеядой молодых русских исследователей.

Четвертый раздел посвящен текущей литературе Запада. Что неожиданно, он не слишком устарел³. Среди английских книг отмечены «Спасение цивилизации» Уэллса⁴ и новое издание «Стихосложения Мильтона» Роберта Бриджеса⁵.

Новые книги о Пушкине и его эпохе

Интерес русских к Пушкину достиг, кажется, своей высшей точки. Слова Достоевского «Пушкин — наше всё»¹ никогда не были столь истинны в буквальном смысле, как теперь. Потому что и впрямь сегодня Пушкин символизирует русскую цивилизацию, Пушкин отождествляется со всем наследием прошлого, которое быстро исчезает, с потерянным раем духовной культуры, тем, что Фет называл «духа мощного господством, утонченной жизни цветом»². Это увлечение Пушкиным столь велико, что естественно напрашивается мысль: не есть ли эта любовь — любовь несчастная, последнее прощание перед расставанием навсегда?

Эта мысль — суть замечательного эссе Владислава Ходасевича «Колеблемый треножник»^{*}. Ходасевич предвещает грядущее затмение Пушкина, затмение еще большее, чем это было в 1860-х годах. Молодое поколение, говорит он, выросло в условиях, которые мешали сочувственному пониманию Пушкина, и даже не видели последнего мерцания цивилизации, его породившей. Они больше не соприкасаются с ним, и для них он — явление непостижимого прошлого³. Это — пророчество, и невозможно судить, в какой степени Ходасевич окажется Кассандрой. Зато в наше время происходит удивительное возрождение изучения Пушкина; если это и закат, то необычайного великолепия.

Большевики вряд ли имеют хоть что-то общее с Пушкиным, однако они успели взять его под свою защиту. Это, конечно, работа Луначарского и его помощника-комиссара Брюсова. Брюсов — редактор официального издания Пушкина, выпущенного Госиздатом⁴. Мы не смогли получить это издание, но, судя по всему, оно сочетает все недостатки Брюсова как коммунистического комиссара и Брюсова как Брюсова. Потому что, с одной стороны, комментарии делают из Пушкина если не правого коммунистического комиссара, то что-то вроде неистового радикала, а с другой стороны редактор дал волю своим воображению и положительной критике в создании новых стихотворений на основе черновиков великого поэта.

Подлинное местонахождение сегодняшних исследований Пушкина — это Петроград, и Академия Наук, наконец, тратит много умственных сил на его сочинения. В центре этих академических исследований — профессор Модест Гофман. Он много лет занимается ими, и результаты его работы начинают появляться в печати. Главный из них — это «Пушкин. Первая глава науки о Пушкине»^{**}. Огромный интерес к Пушкину иллюстрируется успехом этой книги: первое издание было распродано меньше чем за две недели; второе издание также распродано. Книга оказалась самой продаваемой из всех книг, изданных в России со времени возрождения книгоиздательства, начавшегося вместе с Новой Экономической Политикой в августе 1921 г. Однако эта книга не является художественной критикой, у нее нет литературного обаяния; это лишь ясное и здравое изложение принципов, которым должны следовать все редакторы Пушкина. Эти принципы довольно просты: дать всего Пушкина, ничего, кроме Пушкина, и так, как это имел в виду сам Пушкин. Но сколь бы они ни были очевидными, этим принципам никогда не следовал ни один редактор Пушкина. Этой статье предшествует короткое, но заставляющее поразмыслить вступление, дающее краткий обзор задач, которые ставит изучение Пушкина. То, что взято публикой приступом, — это исключительная любовь автора к Пушкину и его подлинное знание поэта.

Профессор Гофман объявил о новом издании пушкинской лирики. На сегодняшний день он издал (в издательстве «Academia») с комментариями текст обна-
руженной посмертно лирики Пушкина 1833–1836 гг. Поразительно, как много не-

^{*} Опубликовано в сборнике «Пушкин и Достоевский» (vide infra) и в «Статьях о русской поэзии» В. Ходасевича (1922 г.), в которые включены две другие интересные работы о Пушкине.

^{**} Пушкин. Первая глава науки о Пушкине. Петроград, 1922. 2-е изд. (ibidem 1922).

пушкинского было проташено в сочинения Пушкина, от исправлений Жуковского до «реконструкций» Брюсова. Иные из самых известных текстов обязаны не Пушкину, а невнимательным корректорам или редакторам с «воображением».

Другой первоклассный вклад профессора Гофмана в изучение Пушкина — это публикация рукописей, принадлежащих А.Ф. Онегину⁵. Помимо множества интересных материалов (рукописи стихотворений, известных лишь по печатному тексту), она включает два совершенно новых стихотворения⁶. Книга издана Пушкинским домом при Академии Наук, учреждением, основанным в 1913 г., но исключительно процветающим последние десять лет. Среди его многочисленных публикаций нужно выделить одну, отличную от обычного исследования. Это подготовленное Б. Томашевским новое издание «Гавриилиады»⁷. Помимо впервые опубликованного надежного текста непристойной и богохульной поэмы Пушкина, книга содержит замечательный экскурс редактора в историю поэмы. Это выдающийся вклад в историю зарождения и эволюции поэтического стиля Пушкина. Можно пожалеть, что вся эта ученость потрачена на «Гавриилиаду», которой в свои последние годы поэт так стыдился и от которой столь решительно отрекался. Но если бы у нас было каждое сочинение Пушкина, подготовленное и прокомментированное так, как Томашевский подготовил и прокомментировал «Гавриилиаду», мы могли бы похвастаться, что что-то знаем о Пушкине как о поэте.

Другое издание Пушкинского дома — это маленький сборник статей различных авторов о Пушкине и Достоевском (Пушкин, Достоевский. Петроград, 1921). Он открывается заявлением, подписанным плеядой «культурных» учреждений, объявляющим Пушкина наиболее священным залогом безопасности нации⁸. Затем следует восхитительное вступительное стихотворение М. Кузмина, эссе о призвании поэта покойного Александра Блока, уже упомянутое эссе В. Ходасевича (который, я думаю, из всех современных поэтов наиболее вдохновлен духом Пушкина и его времени); статья об общественно-политических взглядах Пушкина, принадлежащая Кони, ныне старейшине русской словесности, и весьма любопытное эссе о стиле Пушкина Эйхенбаума, члена молодой школы «формальной критики». Помимо этого есть очень интересная статья А. Горнфельда о Достоевском. «Пушкинский дом» ныне — это музей всей русской литературы и центральный архив рукописей всех русских писателей. Образцы этих сокровищ представлены в Альманахе Пушкинского дома за 1922 г., «Радуге», и специальные публикации были посвящены Некрасову и Дельвигу⁹. Дельвиг был лучшим другом Пушкина и его соучеником, после его смерти Пушкин написал:

И мнится, очередь за мной,
Зовёт меня мой Дельвиг милый¹⁰.

Дельвига как поэта высоко ценил Пушкин, но читающая публика вскоре забыла его. Ныне он, кажется, переживает возрождение интереса к себе. Если это

* Неизданный Пушкин. Петроград, 1922.

так, то вполне справедливо, поскольку Дельвиг был поэтом мощной оригинальности, большой смелости и одним из величайших мастеров формы, когда-либо писавших по-русски. В своем предисловии профессор Гофман пытается дать справедливую оценку этому ныне незаслуженно забытому поэту. Другая книга о Дельвиге подготовлена профессором Юрием Верховским¹¹, который посвятил всю свою жизнь изучению «поэтов пушкинской поры». Это название подготовленной им антологии (Поэты пушкинской поры. Москва, 1919). Ее предваряет очерк редактора, объясняющий его концепцию пушкинского периода и его план антологии. Он делит поэтов того времени на три группы: «пластиков», «певцов» и «мыслителей». Во главе групп он помещает соответственно трех величайших поэтов пушкинского поколения — Дельвига, Языкова и Баратынского. Конечно, эта система во многих отношениях произвольна, и многое в его отнесении различных поэтов к той или иной группе может быть оспорено. Менее «субъективная» схема была бы предпочтительнее. Более того, профессор Верховский не обращает внимания на реально существовавшие в то время группы: так, например, Катенин, Грибоедов и Кюхельбекер образовали весьма существенную группу литературных тори, противостоявшую новшествам романтизма и «французскому легкомыслию» истинных последователей Пушкина. Однако эти три поэта помещены каждый в отдельную группу. Но это простительные недостатки, так же как и пропуск или слабая представленность некоторых значительных поэтов: Хомяков, например, пропущен, и неадекватно представлен Глинка. Книга остается подлинной сокровищницей лучшего периода русской поэзии, многие поэты здесь впервые представлены в антологии, тогда как другие получили более справедливую оценку, чем встречали в прошлом. В особенности Кюхельбекер, однокашник Пушкина и один из декабристов, предстает более крупной величиной, чем казалось. Досадно, что примечания, подготовленные редактором для этой книги, были выпущены из-за трудностей книгопечатания. Но даже в таком виде антология — первостепенный вклад в историю русской поэзии.

О современной английской литературе (Письмо из Лондона)

I

Тем, кто привык сочетать с представлением об английской поэзии могучие взлеты романтической фантазии Шекспира, Мильтона, шотландских баллад, Блэка¹, Кольриджа, Шелли и прерафаэлитов, придется с разочарованием отойти от ее современных проявлений. Теперь это поэзия осенняя, упадочная, еще бодрящаяся в лучах бабьего лета, но по существу глубоко усталая, поэзия, в которой больше искусства, чем гения, больше совершенства, чем оригинальности, больше вкуса, чем энергии. Нам, читателям Блока и Маяковского, надо сделать некоторую операцию над нашими критическими аршинами, чтобы иметь возможность мерить английских поэтов; надо забыть о действенной,

жизненной, революционной стихии творчества и вернуться к представлению XVIII века о поэзии,

Приятной, сладостной, полезной,
Как летом сладкий лимонад²;

войти в психику великого дегустатора поэтических ценностей проф. Сейнтсбери (Saintsbury), на восьмом десятке увенчавшего свою критическую карьеру написанной с тонким вкусом и большим подъемом книгой о винах своего погреб³. Но вино английских поэтов — крепости не выше мадеры, и нам, привычным к самогону, оно может показаться жидким.

Немногочисленны английские поэты, которых можно было бы исключить из только что сказанного, — и все они так или иначе не додали себя. Таков рано умерший, хаотический и гениальный Франсис Томпсон⁴ (Thompson); таков популярный у нас, давно уж погрязший в шовинизме Киплинг; таков огромный и нелепый Честертон, единственный живой человек в хороводе теней. Таков, прежде всего, великий Томас Харди, не только старейший (р. 1840), но и величайший из писателей современной Англии.

Наружно Харди господствует надо всей современной словесностью; репутация его огромна и бесспорна; «губное служение» (lipservice) перед его кумиром не оскудевает. Обсуждался даже вопрос: совместно ли с достоинством Англии участвовать в присуждении Нобелевской премии, если эта премия до сих пор не была присуждена Харди. Но, как все величайшие писатели, учеников он не имеет, и великолепии его одиноко.

Харди, несомненно, один из могущественнейших и оригинальнейших гениев второй половины XIX века. В нем есть гениальная простота и наивность, сближающая его со Львом Толстым и придающая ему совсем не современный облик. Он мужик, самоучка, «своим умом» дошедший до всех сомнений и отрицаний. На этой самородной почве он строит здание чистого пессимистического атеизма, — философия позитивного XIX века, влитая в формы сознания почти средневековые.

До конца XIX века Харди был известен только как романист и как великий прозаик, хозяин чистейшего и прозрачайшего английского прозаического стиля. Только в 1898 г. появилась первая его книга стихов («Wessex Poems»), и с тех пор стихи стали главной формой его творчества: случай едва ли не единственный. В противоположность прозе Харди, стихи его заковыристы, замысловаты и корявы той прекрасной корявостью, которая есть верный признак гения, борящегося с непокорным материалом, — корявостью Микель Анджело и Роберта Браунинга. Браунинга Харди не любит, но именно к Браунингу восходит его стих, стих, чуждый красивости, но мучительно-сознательный, с его любовью к сложным строфам и насильственным рифмам; к Браунингу и к «метафизикам» XVIII века, Донну и Вогну (Vaughan)⁵. Тема его — человеческая личность, во всем ее многообразии и уродстве, — и Рок, «грубая случайность» («cross casualty»)⁶, бесчеловечно управляющая судьбой человека. Самая большая и значительная его вещь — «Династы» («The Dynasts»), огромная драматическая «мистерия» о наполеоновских войнах,

в которой особенно ярко выступают и его огромная жизнетворческая сила, и титанически-примитивная наивность его мысли*.

Молодые поэты смотрят на Харди, как на учителя и вождя, но, право, без оснований. Гораздо правильнее видят они своих учителей в двух других старших — Роберте Бриджесе⁷ (р. 1844) и А.Э. Хаусмане⁸ (р. 1859) (A.E. Housman).

Бриджес (с 1913 г. поэт-лауреат) — поэт ученый. Он принадлежит к викторианскому еще типу поэтов-филологов, которые разделяли свои просвещенные годы между историей литературы и стихами. Бриджес отличается от них тем, что вместо того, чтобы делать свои стихи музеем филологической культуры, он ограничил себя задачами формальными и посвятил себя исторически-обоснованной работе над стихом и ритмом. Стихи его, чрезвычайно искусные — как бы иллюстрации к его метрической доктрине. Он классик английской просодии, и его монография о стихосложении Мильтона — труд исключительной ценности. По духу своему Бриджес всецело принадлежит викторианскому эклектическому идеализму, но, что особенно привлекает в нем нынешнюю, георгианскую, молодежь — это его любовь к деревне, к природе, к «English countryside» — английской провинции.

Та же любовь к деревне у Хаусмана**. Карьера этого поэта необычайна: за свою долгую жизнь он написал только одну книжку в несколько десятков коротеньких стихотворений («A Shropshire Lad», 1896) и стяжал себе положение национального классика. Со стороны несколько трудно понять высокую репутацию этой книги. Но в искусстве играет роль иногда не только присутствие любимых, но и отсутствие нелюбимых черт. Именно отсутствием викторианской риторики, викторианского многословия, викторианского педантизма пленяет нынешних англичан Хаусман. Стихотвореньица его написаны простыми балладными размерами, простым почти разговорным, не идеализованным языком. В них нет ни сладкозвучной мелодии Теннисона, ни трудного глубокомыслия Браунинга, ни яркой пышности Суинберна. Экономить свое поэтическое богатство, не хватать звезд с неба и не заходить умом за разум — учил Хаусман георгианских поэтов. Но лучшему своему качеству он их не научил. Некоторые кратчайшие его стихотворения, напоминающие одновременно искусную конструктивность александрийской эпиграммы и четкую недоговоренность немецкой песни — лучшие в его книге. Таково, напр., 58-ое:

When I came last to Ludlow
Amidst the moonlight pale
Two friends kept step beside me,
Two honest lads and hale.
Now Dick lies long in the churchyard,
And Ned lies long in jail,

* Собрание стихотворений Харди вышло в 1920 г. В 1922 г. вышла новая книга «Late Poems and Earlier» — «Поэмы прежние и новые».

** Не следует смешивать с Лоренсом Хаусманом, автором занимательным, но второстепенным.

And I come home to Ludlow
Amidst the moonlight pale*.

Такие стихи, не принадлежавшие к наиболее популярным, как будто действительно дают Хаусману право на большое место среди поэтов.

Могущественное обще-европейское движение «декадентства», «модернизма» — как еще его ни называть, — так существенно изменившее облик всей поэзии Франции, России и большинства других стран континента, — почти не коснулось Англии. Этим объясняется странный, старосветский характер английской поэзии среди молодых поэзий Европы. Был, однако, и в Англии момент брожения — девяностые годы, *fin de siècle* викторианского века. Самый характерный их представитель — Обри Бэрдсли — не принадлежит к литературе. Поэты же, группировавшиеся вокруг «Желтой книги»¹⁰ («The Yellow-Book»), несмотря на высокий иногда уровень мастерства, остаются поэтами очень малыми, не сравнимыми даже с второстепенными именами французского символизма или немецкого модерна. Таковы Эрнест Дуасон¹¹ (Dowson, 1867–1900) и Артур Саймонс¹² (Symons, p. 1865). Сюда же принадлежит и славное на всем континенте имя Уайльда¹³.

Репутация Уайльда в Англии, как известно, далеко не соответствует репутации у нас или в Германии. В конце концов, суд над поэтом принадлежит его стране, и англичане отвергли Уайльда вовсе не из одного своего пресловутого *cant'a*, т.е. щепетильности (которая, конечно, и теперь является очень реальной силой), а по причинам вполне понятным и законным. Не нужно быть пропитанным эстетикой Маяковского, чтобы чувствовать всю пустую красоту уайльдова эстетизма. Стихи его, уж во всяком случае, — стихи эпигона Теннисона и прерафаэлитов, — никогда не имели значения. Остается одна вещь — «Баллада Рэдингского острога», и она, конечно, сохранит его имя от забвения. Но она стоит одиноко в его творчестве и во всей английской литературе, вне ее традиции и без потомства. По духу и по судьбе баллада принадлежит гораздо больше к русской литературе, которой она и усвоена переводами Брюсова и Бальмонта.

Девяностые годы, и вне эстетизма и декадентства, были временем общего подъема романтической поэзии. Значительнейшим выражением его было изумительное поколение ирландских поэтов — Иетс¹⁴, А.Е.¹⁵, Тренч¹⁶, Мойра О'Нейл¹⁷ и гениальный драматург Синг¹⁸. Они стоят, однако, вне общего потока английской литературы, объединены рядом характерных, чуждых современной Англии черт, и разговор о них должен быть особый.

* Когда в родной мне Ладло
Я шел в последний раз,
Два друга шли со мною
В вечерний тихий час.
Но Дик давно в могиле,
А Нэд сидит в тюрьме;
Один иду я в Ладло
В вечерней полутьме.
(Перев. Н. Брянского⁹).

Другой великий романтический поэт того времени был Фрэнсис Томпсон (1859–1907), тоже католик, поэт, по своим немногим высшим достижениям безмерно превосходящий все созданное англичанами (кроме, опять-таки, Харди) со времен Браунинга. «Его в небо упирающееся смирение, его нагромождения мистических деталей, его повторные и нестыдящиеся слабости, его внезапные и священные кощунства»¹⁹, как о нем говорит Честертон («The Victorian Age in Literature» — «Викторианская эпоха в литературе»), ставят его совершенно особым от всего современно-английского. Его корни уходят в XVII век, в мистическую поэзию «метафизиков», особенно Крашо²⁰ (Crashaw), изумительного автора гениальных стихов о святой Терезе. Подобно этим поэтам XVII века, он менее всего мастер. Ежеминутно он срывается с головокружительных высот, и большая часть его стихов полна невыносимой путаницы и невнятицы. Его язык манерен, архаичен, богат неупотребительными, иногда *ad hoc* созданными словами. Гениальнейшая его вещь и несомненно одна из гениальнейших мистических поэм когда-либо написанных — «Небесная Гончая» («The Hound of Heaven»), где Божье милосердие изображено в виде гончей, преследующей и настигающей не желающего довериться ему грешника. Перефразируя слова Честертона, можно сказать, что кратчайшее определение современной английской поэзии будет в том, что Томпсон совершенно для нее не типичен²¹. Его влияние сказывается только на творчестве его личного друга Алисы Мейнелл²² (Alice Meynell, р. 1862), издательницы его сочинений, умной, утонченной и замкнутой поэтессы, унаследовавшей его сложный и запутанный стиль, без высших его взлетов, но и без глубочайших падений. Впрочем, она интереснее своей критической прозой, зоркой и оригинальной, чем своими метафизическими стихами.

В этой связи, пожалуй, будет уместно упомянуть двух старых дев — (Katherine Bradley, 1847–1914, и Edith Cooper, 1862–1914), писавших совместно под псевдонимом Michael Field (Майкэл Филд)²³. Лирика их, так же как и лирика Харди и Томпсона, зависима от метафизиков XVII века. Творчество их мало оценено, но заслуживает внимания по чрезвычайной своей интенсивности. Как и томпсоново, оно стоит совершенно вне современных английских вкусов. Особенно замечательны их трагедии (главным образом, «Mariamne») ²⁴, в которых они бессознательно сближаются с величайшим трагиком XIX века — Фридрихом Геббелем²⁵.

II

Отчасти одновременно с эстетизмом 90-х годов, отчасти на смену ему шли писатели, сделавшие из литературы орудие практической политики, писатели — каков бы ни был их художественный дар, — чувствовавшие себя прежде всего публицистами, — Бернард Шоу, Уэллс, Киплинг, Честертон, Беллок²⁶. Трое последних значительны и как поэты.

Киплинг хорошо известен в России, известен главным образом своими лучшими, ранними, наименее публицистическими вещами, в которых еще не угадывается его позднейший грубый империализм. Высшие вершины киплингова

творчества не в его стихах. Стихи играют у него служебную роль, являются как бы схолией на полях главного прозаического творения. В ранних его стихах («Казарменные баллады») — большой подъем и сознательное стремление обновить поэтический язык, безнадежно ушедший от разговорного, языком улицы и казармы. Здесь происходит, как принято теперь говорить, «канонизация» уличной поэзии, мюзиккхольной баллады, и местами он достигает в этом направлении успехов поистине изумительных («Мандалэй» и «Баллада о Востоке и Западе»). Но творческий импульс сменяется застылой манерой. За последние десять с лишком лет поэзия Кипплинга совершенно мертва. Влияние, оказанное ею, широко и пагубно. Ученики Кипплинга, многочисленные в желтой прессе, стоят, в сущности, вне литературы.

Политика Честертона (р. 1874) противоположна кипплинговой, — он фанатик демократии и вместе с тем христианской церковности. Его главное, неоценимое качество — безошибочный нравственный нюх, делающий такими вескими его оценки и осуждения. Как художник, он имеет много общего со своим любимым Диккенсом. Он побеждает больше стихийным напором своей человечности, чем верным выбором своих художественных средств. Его стихи англичане считают «нехудожественными», как у нас когда-то нехудожественными считались стихи Некрасова (которому Честертон, впрочем, по темпераменту совершенно полярен). Он сознательно презирает хороший вкус и не боится ни смешить, ни казаться смешным. Один из современных англичан, он не боится страшных слов «vulgar» и «gaudy» — «вульгарный» и «торжественный». Стихи его откровенно публицистичны, — говорит ли он против принудительной трезвости, против парламентской олигархии или против врагов христианской демократии²⁷. Он великий мастер восхитительного английского искусства «nonsense», блестящих, наполненных парадоксами фельетонов о совершенных как будто бы пустяках: о кусочке мела, о дожде, об автобусе (книга «Tremendous Trifles» — «Чудовищные пустяки»²⁸). Он убийственно владеет оружием сарказма и инвективы. Но он и великий мастер стиха, преемник В. Скотта и Маколея. Лучшее из его стихотворений — «The Ballad of Lepanto»²⁹, характерное и по теме (борьба за единое христианство), и по композиции (рефренов), и по образам — ярким, буйным, мажорным.

Литературный близнец Честертона — Хилер Беллок (Hilaire Belloc, р. 1870) — не менее его публицист. Методы его публицистики иные — холодная, сухая ирония, сближающая со Свифтом и Вольтером; железная и не всегда добросовестная диалектика (особенно мало добросовестности в его последних книгах «Europe and the Faith» и «The Jews» — «Европа и вера» и «Евреи»³⁰). Но рядом с этими «латинскими» качествами (Беллок — полу-француз) у него есть и чисто английское тончайшее чувство романтического, тесно сплетенное с любовью к «nonsense» и со своеобразной, крайне конкретной любовью к родной английской, французской, вообще «римской», земле, любовью к пиву и вину, и к необозримому разнообразию сыров. Это все проявляется в его стихах и книгах прозы, в роде «On Nothing» («Ни о чем»³¹). Его лучшее стихотворение — «The South Country» («Юг»)³², написанное во славу его любимого Сэссекса, один из самых пленительных и самых «английских», в поэтичнейшем смысле этого слова, цветов современной поэзии.

III

К тому же поколению, что Честертон и Беллок, принадлеж[а]т Уо[л]тер Де-ла-Мар (De-La Mare, р. 1873)³³ и Джон Мэзфилд³⁴ (Masefield, р. 1874), но они совершенно чужды публицистике и по своему отношению к поэзии как искусству близки к следующему за ними и ныне господствующему поколению георгианцев. Между собой они мало имеют общего. Де-ла-Мар — любимый поэт поэтов и иностранцев. Мэзфилд — самый популярный в средних классах английского общества и очень ходкий на книжном рынке.

Де-ла-Мар* естественным образом привлекает тех, кто любит в английской поэзии то, что в ней есть самого неповторимого — баллады Кольриджа и *nursery rhymes* (детские стихи)³⁵. Он продолжает традицию Кольриджа и Эдгара По, традицию романтической фантастики, но он вносит в нее струю интимности и домашности, чуждую великим романтикам и сближающую его с Беллоком. Он сознательно перебивает музыкальную сладкозвучность романтических размеров искусным накоплением неударных слогов и, таким образом, избегая слишком легкой напевности. Он один из изысканнейших мастеров английского ритма. Стихи его сотканы из тончайшей паутины фантазии, совершенно чуждой кричащих красок и громкой риторики. У него слишком конкретное и интимное чувство «потустороннего», скорее спиритического, чем мистического. Его стихи и, в еще большей мере, его повести полны искусно внушенного чувства незримых присутствий³⁶. Наиболее замечательным образцом в этом отношении является известное его стихотворение «The Listeners» («Слушающие»)³⁷. Но Де-ла-Мар умеет возбуждать и иную чувствительность, более «классическую», открывая вечные горизонты за словами наружно тривиальными. Таковы, напр., в его стихах о «Писце» («The Scribe»), которыми заканчивается его последняя книга («Motley» — «Пестрядь», 1919)³⁸. Писец, который сидя «by some tarn in the hills» (у озера на холмах), посвятил свою жизнь тому, чтобы

To write of Earth's wonders,
 Its live, willed things.
 Flit would the ages
 On soundless wings.
 Ere unto Z
 My pen drew nigh;
 Leviathan told
 And the honey — fly:
 And still would remain
 My wit to try —
 My worn reeds broken,
 The dark tarn dry,

* Первая книга 1902; Poems 1901–1918, изд. 1920.

All words forgotten, —
Thon, Lord, and I*.

Де-ла-Мар, может быть, и не равнороден величайшим поэтам, но во всяком случае его напиток приготовлен из чистейшего меда Муз.

Задача Мэзфилда была совершенно иной — вернуть стиху потерянные им области прозаической повести. Его учителем стал не Кольридж, а Чосер. Но Мэзфилд совершенно лишен солнечной гармоничности и весенней свежести великого средневекового поэта. Что хуже, он совершенно лишен и великого английского спасительного средства — *sense of humour* (что не совсем то же, что мы называем юмором). Нет более благодарной пищи для пародии (Англия издавна славится лучшими пародистами), чем реалистические поэмы Мэзфилда. Их сантиментальная мелодраматика нравится среднему английскому питателю, но не на них зиждется его репутация в литературе. Чуждый юмора, он, однако, совершенный англичанин в своей любви к спорту. И лучшие его последние поэмы посвящены спорту — «парфорсной охоте» («*Reynard the Fox*», 1919)³⁹ и скачкам («*Right Royal*», 1921)⁴⁰. Из более коротких его вещей наиболее интересна и характерна «*Biography*» (1911)⁴¹, где он в 250 стихах рассказывает о том, чего не расскажут его биографы, — о самых ярких минутах своей жизни. Характерно для современного англичанина, что эти минуты связаны с природой и спортом (40 стихов об одном гребном матче!), не с любовью или творчеством. Но в Мэзфилде есть истинная простота, сила и художественная честность. Стих его не певуч, но крепок и емко. Он не боится ни прозаизма, ни банальности. Поэтому он иногда срывается в скучнейшую косолапость, но иногда возвышается и до большой высоты.

Отсутствие артистичности и способность к сильной и не стыдящейся эмоции отдаляет Мэзфилда от настоящих георгианцев, с которыми сближает его любовь к простоте, природе и спорту.

*

Писать о давнем,

О чудесах;

А крыл столетий

Беззвучен взмах,

От А до Z

Я путь прошел:

Левиафаны —

И крылья пчел.

Но все ж пытаюсь

Не сбиться с ног, —

Камыш поломан,

Мой пруд засох,

Слова забыты,

И я, и Бог...

(Перев. Н. Брянского).

IV

Имя георгианской поэзии (Georgian Poetry — от короля Георга V, ныне царствующего в Англии) выдумал Эд. Марш, издавший в 1912 г. первый выпуск антологии молодых поэтов под этим заглавием⁴².

Georgian Poetry явилась реакцией против многого зараз: против «больших тем» и большой риторики XIX века; против эстетизма декадентов; против Кипплинга и публицистики. Это было движением (поскольку его можно так назвать) в сторону объективности, сознательного, но не заносчивого мастерства, инсультности и «здоровости». Это было тоже некоторым подъемом поэзии вообще. Поэты осознали свои «профессиональные интересы» и захотели играть в литературе роль, большую, чем прежде. Поэзия в связи с этим движением вообще, пожалуй, окрепла; но все движение это было, по существу, бескрылым. Объективизм роднил бы его с Парнасом, но в георгианцах нет и следа трагической позы парнасцев, — они хорошие английские буржуа, в большинстве случаев исправно играющие в крикет по праздникам.

С 1919 года георгианская поэзия сосредоточена вокруг журнала «The London Mercury»⁴³, издаваемого Дж.К. Скуайром⁴⁴ (J.C. Squire). Тот же Скуайр издал лучшую антологию английских поэтов, родившихся после 1870 года*. Хороший критик и умелый редактор, он является и очень типичным георгианским поэтом. Поэзия его, прежде всего, довольно скучна; темы ее неинтересны; мастерство, хотя и высокое, но не того качества, как, напр., у Эредиа, которое само по себе становится увлекательной темой. Характерно господство глаза над слухом и над мыслью; статичность над динамикой; английского над человеческим, — одна из его последних поэм («The Rugger Match»⁴⁵) — это характерно — посвящена футболу.

Самая последняя его поэма («The Stockyard» — «Склады», в журн. «London Mercury», June 1922) показывает, однако, что он способен и на другое — это поэма о чикагских бойнях, написанная сильными полусвободными стихами, создающая почти-«дантовское» видение бесчеловечного уродства. Здесь его объективность служит ему хорошую службу. Но характерно, что он считает нужным, когда речь заходит об этой поэме, извиняться, что он написал такую не «здоровую» и не «радостную» вещь.

Другие типичные георгианцы: Уильям Дэвис⁴⁶ (Davies, p. 1870), человек с интересной биографией и некоторым даром песни (что выделяет его из отнюдь не песенных георгианцев), но и с непобедимым даром банальности и отсутствием мысли: англизированный и более способный Фофанов; Эдуард Шенкс⁴⁷ (Shanks, p. 1892), — ближайший сотрудник Скуайра; Эдмунд Бланден⁴⁸ (Blunden, p. 1895), очень молодой еще поэт, но, к сожалению, уже нашедший свою манеру, балуемый ребенком критиков, типичный и очень законченный поэт деревни, провинции, усадеб, чуждый музыки и воскрешающий — *mutatis mutandis* — описательную и повествовательную поэзию XVIII в., Томпсона и Гольдсмита.

* Selections from Modern Poets. Martin Secker. 1921. (Избранные стихотворения современных поэтов).

Бóльший поэт, чем каждый из этих — покойный Эдуард Томас⁴⁹ (1877–1917), один из многих английских поэтов, убитых на войне. В его стихах есть истинная крепость и полновесность интенсивного восприятия, и есть то, чем «объективные» поэты обыкновенно пренебрегают, умение *строить* стихотворение. Вот одно стихотворение — хороший образец его стиля:

They have taken the gable from the roof of clay
On the long swede pile. They have let in the sun
To the white and gold and purple of curled fronds
Unsunned. It is a sight more tender — gorgeous
At the wood corner where Winter moans and drips,
Than when, in the Valley of the tombs of Kings,
A bay crawls down into a Pharaoh's tomb
And, first of Christian men, beholds the mummy,
God and monkey, chariot, throne and vase,
Blue potters, alabaster and gold.

But dreamless long-dead Amen-hotep lies.
This is a dream of Winter, sweet as Spring*.

V

Вокруг ядра наиболее типичных георгианцев раскинулось большое разнообразие поэтов, более или менее уклоняющихся от установленного образца. Одни уходят из пределов Англии в экзотические страны, как покойный Джемс Элрой Флекер⁵⁰ (1884–1915), автор яркой и красочной поэмы о Востоке купцов, караванов, ковров и драгоценных камней «Золотое путешествие в Самарканд» («The Golden Journey to Samarkand»⁵¹); или как Ральф Ходжсон⁵², написавший превосходную поэму о быке («The Bull»), полную знойного дыхания тропиков и сравнимую с лучшими «звериными» стихами Леконт-де-Лиля.

* Разрушен верх из камней и из глины
Огромной пирамиды; солнца луч
Упал на мрамор, золото и пурпур,
Таившийся во мраке. Все ж прекрасней
Вид плачущей зимы в лесу, в глуши,
Чем фараонов взрытая могила,
Когда увидел первый из христьян
Их мумии сквозь черное отверстие,
Их золото, и трон, и колесницу,
Их утварь, обезьяну и богов,
Где непробудным сном спит Аменхотеп.
Мечта зимы — но веет в ней весна.

(Перев. Н. Брянского).

Другие не пренебрегают «метафизикой» и «большими темами», тем сближаясь с викторианской традицией. Таков Джон Фримэн⁵³, замечательный своею упорной и упрямой работой над поэтическим языком, создающий стиль тугой, напряженный, удаленный от разговорной речи (в истинной традиции английских поэтов), богатый метафизической образностью и чуждающийся легкого сладкозвучия. Его, кажется, никто не читает, но товарищи по ремеслу ценят в нем знающего мастера, и недавно ему был присужден один из больших литературных призов.

Но наиболее значительный и показательный из стремившихся к большим темам георгианцев — Руперт Брук⁵⁴ (1887–1915). Высокая оценка, данная ему современниками, объясняется, по-видимому, его личным очарованием больше, чем высотой его поэтических достижений. В годы перед войной он казался «самой яркой звездой георгианского созвездия». Теперь интерес к нему теряет свою остроту, и он становится уже добычей историков литературы. Брук, несомненно, представляет современную культурно-буржуазную Англию с ее лучшей стороны. Сын учителя одной из больших «публичных школ», Редби, — он глубокими корнями уходит в прочную и спокойную культуру англиканской церкви, такую приветливую, уютную и ни мало не трагичную. Одно из популярнейших и прелестнейших его стихотворений — «The Old Vicarage, Grantchester»⁵⁵, «Старая священническая усадьба в Грантчестере», — где в берлинском ночном кафе он мечтательно вспоминает о единственном месте на свете, старой священнической усадьбе в Грантчестере, около Кембриджа. Эта прочная почвенность и несколько скудная цельность сближает его с типичными георгианцами. Но определенная наклонность к «миросозерцанию» и любовь к сладкозвучной красоте мелодии делает его в то же время и викторианцем, и он может почитаться типичным для всей вообще английской культуры нового времени. Он истинный поэт, с подлинным лиризмом и другим качеством, еще более ценным в уютной Англии, — подлинным *sense of humour*. Но именно этот-то *sense of humour*, ничего общего не имеющий ни с романтической иронией, ни со «смехом сквозь слезы», ни с буйным буффонством Честертона, и делает его безнадежно осенним, безнадежно бесплодным, — и глубоко типичным для всей современной Англии. Брук погиб на войне, умер от заражения крови во время Галлиполийской авантюры⁵⁶. Его военные стихи, прекрасные, ясные, безо всякой задней мысли о своей правоте, типичны для той части английской буржуазии, которая дала первый состав добровольцев четырнадцатого года.

Война не была для Англии великой национальной трагедией, какой она была для Франции и Германии, — только рядом маленьких, личных семейных трагедий, она не оживила и не переродила, и не искалечила английской души и, несмотря на рост подоходного налога и безработицы, Англия осталась до сих пор почти во всем такой же, какой она была в 1913 г.

Военных стихов написано очень много, и в том числе немало очень хороших. Среди поэтов, выдвинутых войной⁵⁷, можно особенно отметить Франсиса Брет-Йонга (Brett Young), служившего в Восточной Африке⁵⁸, Роберта Николса⁵⁹ (Nichols), особенно Сигфрида Сасуна⁶⁰ (Siegfried Sassoon, p. 1886).

Сасун представляет собой, сравнительно с Бруком, обратный полюс восприятия войны. С большой словесной силой, трезвым и простым стилем он явил безобразный и прозаический лик войны, чуждый привлекательности и очарования. Сила его стихов в их сдержанной объективности и умеренности; он совершенно избегает всякого напряжения и надрыва в голосе и тем сильнее бьет в цель. И в своих послевоенных стихах, посвященных, главным образом, «мистике» монументальной пошлости современной культуры, Сасун выходит из пределов «здорового и положительного» георгианства и часто говорит «нет» там, где патентованный европеец сказал бы «да». Тем большая честь широте эклектического вкуса георгианских критиков, что они сумели оценить несомненное своеобразие его дарования.

VI

«Левой» поэзии в Англии нет (левой не в политическом, а в художественном отношении). Но существует «левое» искусство провинциальных подражателей Сезанна и Ван-Донгена. Существует публика, — преимущественно художественная богема Челси⁶¹ и Шарлот-Стрита⁶², упивающаяся физиологическим романом Джемса Джойса и позирующая космополитизмом. Эта публика имеет свою поэзию, — поэзию глубоко-упадочную и бессильную, оборотную сторону георгианской медали. Органом этой поэзии является сборник «Wheels»⁶³, издаваемый семейством Ситуэль⁶⁴ (Sitwell) и украшаемый обложками самых левых британских кубистов. Стихи самих Ситуэлей мало интересны, — по-французски они были бы уместны в каком-нибудь второстепенном монпарнасском журнальчике около 1884 года. Самый талантливый из этой группы — Олдос Хэксли (Aldous Huxley), внук знаменитого дарвиниста⁶⁵, умеющий не без остроты вызывать гнойные видения ночных клубов и владеющий стихом крепким и точным. Впрочем, последнее время он покидает стихи для бессильного изящества «естественно-разговорных» повестей. Конечно, не из этих кругов может прийти обновление английской поэзии. В обновлении же она как будто нуждается, если оно возможно, как нуждался дряхлеющий Рим. Существование Честертона, казалось бы, ручается за то, что Англия еще не оскудела жизнью, но судьба первоначально не менее живого Киплинга — грозное предостережение. И характерно, что отношение англичан к Честертону далеко не восторженное, не совсем даже серьезное.

Любопытна судьба одного из упомянутых мною в связи с войной молодых поэтов, Роберта Николса. Далеко не гениальный поэт, он обладает, однако, даром, которого лишены его современники. В нем есть искра того безумия, которым горели Шелли и Байрон. Его любовные стихи (любовные стихи не в моде в этой Англии) заставляют вспомнить о счастливых временах молодого романтизма. Но такой намек на мятежный дух неуместен в георгианской атмосфере. К сожалению, — и к счастью для его судей — «священное безумие» как будто сочетается в нем с более клиническими формами, и Николс выживает из литературного хорошего общества. Недавно, как бы в подтверждение этого, Николс выпустил

книгу с остроумным, задорным и злобным предисловием, в котором он обрушивается на мещанский дух английской литературы. После этого уже не сомневаются в клиничности его сумасшествия.

Один американский критик, в статье об английской литературе в «Nouvelle Revue Française» цитирует, как характерное для нее, двустилие Джона Дринкуотера⁶⁶, — одного из наиболее популярных и наименее оригинальных георгианцев:

I go to be content that from my sires
I draw the blood of England's midmost shires*.

Для того, чтобы найти современные английские стихи, где бы не господствовал дух этого спокойного самоудовлетворения, нужно от Англии обратиться к поэтам Ирландии и, особенно, молодой Америки.

Возрождение русской прозы

После смерти Чехова начался быстрый упадок русской прозы, принявший форму подчинения ее поэзии. Не только хорошей прозы стали писать меньше по сравнению с хорошей поэзией, но почти вся создававшаяся хорошая проза в большей или меньшей степени страдала от того, что прозаические стандарты уступали место стандартам поэзии. Это так же очевидно отразилось в изысканном и безупречном стиле Бунина или Сологуба, как и в безвкусных и неопрятных сочинениях Андреева или Сергеева-Ценского. Следующее поколение пошло дальше. Наиболее значительные романисты десятилетия 1910–1920 гг., Ремизов и Белый, потеряли всякое ощущение разницы между прозой и поэзией: проза Ремизова пропитана лирической эмоцией, а проза Белого часто вырождается в правильные анапесты. Один Замятин в своих превосходных рассказах из провинциальной жизни («Уездное», 1916) дает образец хорошей прозы, написанной без каких-либо уступок поэтическому элементу и сохраняющей, однако, все качества концентрированности и силы**.

После 1917 г. проза на время, казалось, совсем покинула русскую литературу. Поэзия царствовала безраздельно. До сего дня власть поэзии остается бесспорной, но, кажется, грядет новый подъем прозы. Это движение начал опять же Замятин. Вместе с покойным Н.С. Гумилевым он открыл школу, или студию², где молодые писатели обучались секретам своего ремесла. Гумилев преподавал поэзию, Замятин — прозу. Ученики Замятина оказались весьма многообещающими

* Я горд: ту кровь, что в жилах здесь течет,
Простой и скромный дал британский род.
(Перев. Н. Брянского).

** Образец сочинения Замятина приводится в этом томе¹ [«The Slavonic Review»] (с. 145).

молодыми людьми. В 1921 г. они создали объединение под названием «Серапионовы братья»³ (с намеком на великий роман Э.Т.А. Гофмана «Die Serapionsbrüder»⁴). Под этим названием они опубликовали сборник рассказов семи авторов⁵, который стал главным литературным событием минувшего года⁶. Несмотря на то, что все они прошли общую школу и испытали влияние своего наставника, это самые разнообразнейшие личности⁷.

Николай Никитин может считаться их главным представителем^{**}. Многие рассматривают его как наиболее одаренного в группе, и всем своим обликом он также наиболее близок к их общему наставнику. Почти все его рассказы посвящены гражданской войне, погружены в ее свирепую и жестокую атмосферу. У него лапидарный и колоритный стиль, часто преувеличенно сложный и причудливый. Он усвоил замятинскую манеру отстраненного повествования, предпочитая выразительную подробность простому изложению. Но повествование, всегда ясное и быстрое в цель, создает сильное, часто на грани невыносимого, впечатление.

Рядом с Никитиным (но по разным флангам) стоят Всеволод Иванов и Михаил Зощенко. Иванов — сибиряк, и все его рассказы связаны с гражданской войной в сибирской лесной глуши. Он более стихийен и менее точен, чем Никитин; атмосфера довлеет над сюжетом. Он не свободен от поэтической заразы вчерашнего дня. Но его рассказы обладают большой мощью, и он великолепен в изображении массовых сцен сражений, паники или убийств. По другую сторону находится Зощенко. Он целиком отбросил оковы поэтического метода. Его рассказы — это настоящие истории, вложенные в уста солдат или крестьян. Маленькая книжка «Рассказы Назара Ильича, господина Синебрюхова» (Берлин, 1923)⁹ — шедевр своего рода. Жаргон рядового солдата, весьма отличный от условной «народной» речи старших романистов, воспроизводится без изъяна или фальшивой ноты. Зощенко почти достиг совершенства, и это побуждает думать, что его будущее не столь значительно, как у тех, кто пока лишь на подъеме. Особняком стоит Лев Лунц. Он не ищет свои сюжеты в гражданской войне, и он — единственный, кто пробует драматическую форму. Его «трагедия» «Вне закона» только что появилась в журнале Горького¹⁰ «Беседа» (Берлин, 1923). Я без колебаний заявляю, что это лучшая прозаическая пьеса на русском языке со смерти Толстого (что, впрочем, не так уж и много; русская драма находится ныне в весьма жалком состоянии). Это превосходная, энергичная, очень сценичная пьеса, без психологии (слава Богу!) и с большой долей движения и суматохи. Место действия — условная Испания, но декорации здесь не важны. Если Лунц будет продолжать так же успешно, как он начал (другая его трагедия, «Бертран де Борн» — опубликованная раньше, но написанная позже¹¹ — разочаровывает), он может создать то, чего никогда не было достигнуто в России (кроме как в комедии: Гоголь и Сухово-Кобылин) — театр актеров, свободный от мерзостей психологии, анализа, идей и всей накипи века интеллигенции.

* Серапионовы братья. Петроград, 1922; Берлин, 1922.

** Никитин находится сейчас в Лондоне⁸. Он читает один из своих лучших рассказов в Русском обществе Кингс-колледжа 2 июня 1923 г.

[Рец.:] Русская мысль, ежемесячный обзор литературы и политики

Под редакцией Петра Струве. Книги 1–2. Прага–Берлин, 1923

«Русская мысль» вступила в третий год своего существования после возобновления за пределами России¹. За это время она несколько раз меняла штаб-квартиру: в 1921 г. это была София, в 1922 г. — Прага, теперь Берлин². Похоже, она и здесь не чувствует себя вполне дома, поскольку номер за январь–февраль появился лишь в апреле³. Но номер интересен во всех отношениях. Литературная часть в последнее время была слабейшей в «Русской мысли», но нынешний номер, кажется, сделал удачный рывок, включив, наряду со многими малозначительными материалами⁴, начало романа самого выдающегося из наших ныне живущих романистов, А. Ремизова, и стихи Марины Цветаевой⁵. В.В. Шульгин продолжает свои воспоминания о революции⁶ «Дни»^{*}; на сей раз «день» — это 14 марта 1917 г., один из наиболее ответственных и богатых событиями; они написаны его обычным ярким и впечатляющим языком, полны живых, часто юмористических, сцен и содержат ряд важных побочных сведений о скрытом механизме революции. Менее интересны воспоминания другого выдающегося политика, Н.Н. Львова⁸ — воспоминания о Москве полувековой давности. Они приятно (для кого-то, возможно, неприятно) сентиментальны и написаны неоригинальным, но легко читаемым и сносным языком.

Как всегда, главный интерес журнала находится в среднем разделе, который содержит очерки и статьи, большей частью по вопросам национальной важности. Здесь есть, по меньшей мере, четыре текста, требующих больше, чем обычного внимания. Во-первых, статья, подписанная С. (очевидно кто-то, недавно бежавший из Советской России)⁹, «Отношение к революции русской интеллигенции в Советской России и за рубежом». Она содержит разъясняющее описание умонастроений отечественной интеллигенции после пяти лет советского правления; общее впечатление таково, что интеллигенция подверглась глубоким, и, в целом, здоровым, изменениям. Петр Струве в коротком предисловии к статье обращает внимание на тот факт, что интеллигенция практически единственная последовала указаниям его и его друзей, изложенным четырнадцать лет назад в «Вехах»¹⁰. Другой текст первостатейного интереса — это «Византиец и иудей» Григория Ландау (автора недавно опубликованной весьма примечательной книги «Сумерки Европы»¹¹). Ландау анализирует «Переписку из двух углов» В. Иванова и М. Гершензона, одно из наиболее выдающихся литературных произведений послереволюционного времени. Статья Ландау полна проникательности, острого ума и часто (когда речь идет о Гершензоне) злой иронии¹².

^{*} Частично были напечатаны в № 2 «The Slavonic Review»⁷. Нужно надеяться, что эти ценные воспоминания будут опубликованы в этой стране. — *Прим. ред.* «The Slavonic Review».

Затем следует очерк покойного кн. Е. Трубецкого «“Иное царство” и его искатели в русской народной сказке», интересное продолжение его книги о русском религиозном искусстве¹³. За ним следует яркая статья проф. И. Ильина «Духовная культура и ее национальные вожди». Это публичное выступление в Москве на вечере памяти кн. Трубецкого¹⁴. Проф. Ильин, быстро выдвигающийся в первые ряды русской философской и религиозной мысли, дает волнующий и убедительный портрет идеального национального вождя, концепцию высочайшей религиозной и моральной значимости.

Помимо этих замечательных работ есть интересная статья проф. Маклецова о недавно опубликованном большевистском Уголовном кодексе¹⁵.

Последняя часть отдана хронике и рецензиям. Политическая хроника С.С. Ольденбурга¹⁶, как обычно, сжата и ясна. Среди рецензентов нужно упомянуть молодого историка П. Бицилли, который дает интересный и содержательный обзор новых книг по римской истории и ее связи с современностью¹⁷.

Современные английские романисты

Несмотря на всеобщую англomанию, Англия, в сущности, очень мало известна на континенте; или, точнее, известна некоторая стилизованная Англия, весьма непохожая на Англию англичан. В литературе это, пожалуй, сказывается особенно ярко: представление среднего европейца о ней расходится с представлением культурного англичанина в степени, совершенно несоизмеримой с обычным для других литератур преломлением их в иностранном сознании. Самый, конечно, резкий пример этого расхождения — Уайльд. Для континенталов величайший из английских писателей последнего полустолетия, для англичан он — величина менее чем второстепенная. Ходячее объяснение этого английским «лицемерием» совершенно вздорно. Это вопрос литературной оценки — не более. И в настоящее время, если сделать опрос среди литературно-образованных англичан — кого они почитают двумя величайшими живыми писателями Англии, не менее девяти десятых назвали бы два имени, почти незнакомых по сю сторону Ламанша, — Томаса Харди и Джозефа Конрада. Несоразмерность славы Конрада в Англии и на континенте особенно курьезна потому, что Конрад сам не англичанин: поляк по рождению (его настоящая фамилия — Коржениовский¹), он выучился английскому языку, служа в торговом флоте, и до сих пор говорит с неистребимым акцентом. Между тем положение его в Англии — почти национального классика. Первая его книга вышла в 1895 г.², и теперь первые издания его книг расцениваются на десятки гиней. Сюжеты Конрада, — приключения в азиатских, обыкновенно, морях, — соответствуют обычному представлению о том, чем следует быть английскому роману. Но в роман приключений Конрад внес некоторые особенные черты — быть может, «славянские» — величайшую эмоциональную напряженность, утонченную душевную сложность, стиль, насыщенный страстью. Рассказ разворачивается медленно, но с неслабеющим напряжением, и достигает, по временам, сильных эффектов Достоевского. Проза его считается одним из высших

достижений английского языка, и только такой тончайший и острый критик, как Макс Бирбом (тоже, кстати, не англичанин, а литовский еврей) сумел в одной из своих изумительных пародий³ еле заметным нажимом подчеркнуть глубоко не-английский характер этого языка.

Если Конрада девять десятых культурных англичан несомненно признают вторым писателем современности, едва ли не все десять десятых признали бы первым Томаса Харди. И фактическая неизвестность Харди вне англосаксонских стран — одно из самых разительных указаний на отсутствие истинного культурного общения между нациями современной Европы. Не подлежит сомнению, что Харди один из немногих величайших писателей мира в настоящее время. В нем есть что-то общее со Львом Толстым, не в характере гения, а в положительном ощущении огромности всего, что от него исходит. Харди очень стар — родился в 1840 г. — и стал известен как романист еще в 60-х годах⁴; за последнюю четверть века, — факт, редкий в истории литературы, — он бросил прозу для стихов, и стихи его, написанные большей частью на седьмом и восьмом десятке, занимают такое же высокое место в английской литературе, как и его романы. В прошлом году еще появилась новая большая книга его стихов⁵, и совсем еще недавно в «London Mercury» было напечатано его стихотворение по поводу казни мисс Томсон в январе этого года⁶. Тема — характерная для Харди и дающая ему повод для страстных обличений мирового порядка. Пессимистический атеизм — пафос Харди: про него можно сказать, что он ненавидит Бога за то, что Его нет. Нет писателя более мрачного и беспросветного. Но есть в нем глубоко заложенный фундамент нравственного здоровья. Крестьянин по происхождению, он сохранил какую-то гениально-мужественную наивность, примитивную упрощенность мысли, напоминающую о средних веках, единственном времени, когда умели мыслить логически и честно. Эта глубокая честность мысли и творчества есть основная сущность Харди. Стиль его романов, ясный, прозрачный, несколько суховатый, но блистающий скупыми «украшениями», ставит его совершенно вне сравнения с современниками, и даже Честертон, ненавидящий Харди за его агрессивное безбожье, удивляется контрасту его «болезненного мирозерцания» с его мужественным и здоровым стилем.

Бесспорный патриарх современной английской литературы, Харди, однако, в ней совершенно одинок. Как обычно бывает с величайшими писателями, у него не было учеников.

Остальные английские романисты располагаются между двумя полюсами: потомками декадентов и эстетов 90-х годов, с одной стороны, и пришедшим им отчасти на смену, отчасти предупредившим их поколением писателей-публицистов — Бернардом Шоу, Киплингом, Уэльсом, Честертоном и Беллоком. Три первых достаточно известны русскому читателю; из них в Англии наибольшие симпатии выпадали на долю Киплинга. Но популярность его, казалось, столь прочная и «классическая», в последнее время ослабела: Киплинг стал окончательно чело-веком партии, и последние его выступления, в духе дикого антинемецкого шовинизма⁷, не стяжали ему новых лавров. Да и вообще вся эта группа — столь разнообразная по идеям — все более отклоняется от литературы к чистой публицистике,

и литературный авторитет ее падает. Особенно сильно упала репутация Уэльса после его хлестаковской поездки в Россию⁸ и невежественной «Всемирной истории»⁹. Честертон и Беллок меньше известны у нас. Честертон знает как автора занятных рассказов с приключениями, Беллока, кажется, никогда не переводили. Честертон — «огромная жизненная энергия, большой и оригинальный ум, но совсем не взыскательный художник». Многословный, шумный, действующий повторением и накоплением, говорящий сплошными, до банальности доходящими, парадоксами, он может до крайней степени раздражать читателя, не сочувствующего его довольно своеобразным идеям. Но в нем есть какая-то подлинная, стихийная, «демократическая» (демократия одно из его любимых слов) сила, напоминающая его же любимого героя — Диккенса. Гораздо тоньше и художественнее Беллок, одна из сложнейших фигур современной литературы. Полу-француз по крови, он сочетал отчетливую ясность латинского рассудка, любовь к силлогизму, и холодную злобу иронии — с чистейшей эссенцией английского романтизма и английского «чистого вздора», «nonsense». Редкое и противоречивое сочетание духа Вольтера и духа Чарльза Ламба. Но и Честертон, и Беллок все реже радуют своих ценителей, и последняя книга Беллока «Евреи»¹⁰ не многим ценнее «Истории» Уэльса.

Все это старые бойцы, младшему из них уже под пятьдесят. Их боевой дух чужд другой группе, декадентов и эстетов; характерная черта их — усталость и пассивность.

Много утонченности, много столетиями накопленной культуры, много любви к писательскому ремеслу, много дарований, подчас первостепенных, но мало силы. Хенри Джемз, автор изумительных романов, излюбленных высшим культурным слоем двух англосаксонских наций, — самый крупный и характерный из старших богатырей этого декаданса. Такие же декаденты: утонченный романтик, наследник Кольриджа и По, Деламар; умерший во время войны Флекер, шедевр которого, драма «Гассан», вышла только в этом году¹¹; недавно скончавшаяся (в Фонтенбло у Гурджиева) талантливейшая новозеландка Катерина Мансфильд¹², «английский Чехов»; автор огромного «Ulysses», напечатанного на правах рукописи в Париже, ирландец Джойс, и множество других. Сюда же принадлежат ветераны 90-х годов Джордж Мур¹³, упомянутый уже выше Макс Бирбом и англоизированный американец Пирсаль Смит, автор одной из утонченнейших и искуснейших книг — собрания полу-афоризмов, полу-«стихотворений в прозе», «Trivia»¹⁴.

Это отмирающая Англия, британская Александрия, весьма не похожая на Англию тех романов, которые украшают своими цветными обложками все железнодорожные киоски. Очарование этой литературы — очарование, свойственное всякой перезрелой культуре. Влияние ее невелико. Тираж Хенри Джемза, например, исчисляется всего в какие-нибудь 10000. Один только представитель этой группы был услышан и оценен массовым читателем. Это Литтон Стречи, автор «Королевы Виктории»¹⁵, лучшей известной мне биографии во всей мировой литературе, богатейшей умом и талантом книги современной Англии.

Пушкин

Из тех, кто сколько-нибудь интересуется русской литературой, большинство слышали имя Пушкина и знают, что русские считают его своим величайшим поэтом. Но я сомневаюсь, чтобы многие англичане читали его в существующих переводах, и еще больше сомневаюсь, чтобы кто-нибудь когда-либо смог без знания русского языка разделить высокое мнение русских об их поэте. Множество его английских читателей удивляются, вероятно, экстравагантным восхвалением, расточаемым, скажем, Достоевским по поводу этого якобы плоского и неоригинального поэта. Для среднего английского читателя, насколько он вообще интересуется этим, русская литература ассоциируется с именами великих прозаиков — Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова или Горького, но не с именем какого-либо поэта, сравнимого с Вордсвортом, Шелли или Китсом, Ламартином, Гюго или Мюссе. И когда русские безапелляционно заявляют, что Пушкин — больший поэт, чем любой из них, вежливые люди склонны считать это утверждение преувеличенной формой патриотического чувства, во всех иных аспектах высоко-похвального. В обычном учебнике или энциклопедии читатель найдет, что Пушкин был подражатель Байрона. В этой стране в настоящее время сам Байрон вызывает мало энтузиазма, и почему английский читатель должен заказать еще и разбавленного Байрона, напитка, доступного на всех европейских языках, да еще и от литературы, которая дала Толстого и Достоевского? Так что культурный и интеллигентный англичанин склонен быть равнодушным к Пушкину.

Если средний читатель очень любознателен, он прочтет английские переводы Пушкина — и испытает отвращение из-за прочитанных плохих английских стихов. Однако, если еще более предприимчивый и немного знающий русский язык читатель будет способен обратиться к оригиналам, он снова может быть разочарован, потому что не найдет в них ничего, что мог бы ожидать от русского писателя, ничего, что у него ассоциируется с русской интеллигенцией (слово и явление, которые, к сожалению, быстро становятся английскими), но нечто отполированно-европейское и ни в малейшей степени не экзотическое или психоаналитическое.

Пушкин полностью лишен всех тех характеристик, которые обычно приписываются русской интеллигенции. Возможно даже, что самый легкий способ описать Пушкина — это перечислить характеристики русской интеллигенции и потом сказать, что Пушкин — это с точностью наоборот. Например, в политике интеллигенция выступает за равенство, анархию, радикализм; Пушкин — за свободу, закон и традицию. Интеллигенция питает отвращение ко всем установленным формам религии, но была бы рада принудительно ввести свое собственное безрелигиозное вероучение: это фанатизм без веры; Пушкин имел разумное уважение (respect) (я использую сейчас это слово в его подлинном английском значении) к освященным веками и действенным учреждениям христианской церкви, но сам в религии не нуждался. Интеллигенция не имеет интереса открывать фундаментальные законы, управляющие этическим универсумом, но сильно озабочена тем, чтобы навязать своим товарищам свои собственные законы. У Пушкина не было устойчивых взглядов на то, что хорошо или дурно в других людях, но он обладал

почти сверхъестественным знанием этических законов, которые на самом деле управляют нашим миром. Интеллигенция испытывает глубокое уважение к профессии писателя и глубоко презирает ремесло; Пушкин мало думал о своей профессии и много — о своем ремесле. Эту серию антитезисов можно продолжать до бесконечности. Однако главное различие ясно и легко объяснимо: Пушкин принадлежал к иной России, чем литература интеллигенции; он принадлежал к другой и по сути отличной эпохе. Это может показаться странным, но существует глубокий разрыв русской культурной и литературной традиции, и приходится он на последние годы жизни Пушкина. Те, кто стал совершеннолетним, когда Пушкину было около тридцати пяти лет, принадлежали к другому миру, они говорили на ином языке и поклонялись иным богам.

Этот великий разрыв традиции может иметь несколько объяснений, каждое из которых отчасти справедливо. Существует политическое объяснение: правление Николая I, пришедшего к власти после восстания декабристов, положило конец довольно идиллическому единству цивилизованной России времен Екатерины и Александра I. Государство и общество стали враждебными лагерями, каждый из которых был для другого объектом подозрения и непонимания.

Существует общеисторическое объяснение: Европа «гнилых местечек»¹ и феодальных привилегий, государственной церкви и божественного права², хорошей архитектуры и светского образования, старая Европа к 1830 г. была мертва. Официальная Россия, столь тесно связанная с этой старой Европой победами Петра, перепиской Екатерины и въездом Александра в Париж, ныне плыла по течению осколком исчезнувшей Атлантиды, одиноким и устаревшим — снова, как до Петра Великого, во враждебном мире; и знаменательно, что не только авторитарная система просуществовала в России дольше, чем где бы то ни было, но и хорошая архитектура, прямой потомок Ренессанса, процветала в то время, когда Европа уже окунулась в мерзость готического и разных прочих «возрождений».

Существует социальное объяснение: растущее влияние образованного плебея, который не стал вытеснять старый цивилизованный класс, но постепенно влился в него, создав таким образом тот странный гибрид плебеев и дворянства, который известен как русская интеллигенция.

Есть, наконец, объяснение, почерпнутое из истории литературы. Поколение Пушкина было воспитано на французской классицистской литературе XVIII в.; на Адаме Смите, Бентаме и Бенжамене Констане; на латинской ясности и здравом смысле, на правилах и хорошем вкусе. Следующее поколение было воспитано на немецком идеализме и английском байронизме; на Шиллере, Шлегеле и Шекспире в изложении Шлегеля; на тевтонской неясности и метафизике, на *Sehnsucht*³ и свободе гения.

Совокупный эффект этих четырех факторов может быть достаточным, чтобы объяснить великий разрыв тридцатых годов. Но такие явления по сути своей необъяснимы, как внезапные изменения человеческой личности. Еще большее скопление событий и изменений в 1860-х годах не произвело подобного эффекта. И, насколько мы можем судить, гигантская катастрофа революции не сможет повлечь за собой революцию в умах.

Итак, Пушкин — это последний цвет одной специфической цивилизации. Эта цивилизация была зачата Петром Великим, родилась в середине XVIII в. при Елизавете, созрела при Екатерине, достигла своего предела при Александре I и начала разлагаться при Николае I. Она всё еще жива в своих памятниках. Годы между изгнанием Наполеона и восстанием декабристов были, цитируя Герцена, золотым веком петербургского периода. Русский император, арбитр судеб Европы въезжает в столицу западной цивилизации; они видели золотой век современной русской архитектуры, когда Москва была отстроена заново после пожара двумя гениальными мастерами, и они видели первые триумфы величайшего поэта России.

Достигшая своего зенита цивилизация определенно была довольно странной. Это была чиновничья и аристократическая цивилизация, принадлежность крошечного меньшинства, нечто вроде эллинистической цивилизации в Египте или Бактрии.

Это была, если хотите, искусственная и противоестественная цивилизация. Она плыла по поверхности национальной жизни как плавучий остров над океанической бездной. Однако она находила в себе достаточно сил, чтобы принуждать непокорный элемент под собой и не только держать в страхе своих высокоцивилизованных и организованных врагов за рубежом, но даже быть агрессивной. Подавление крупного восстания Пугачева в 1773 г. и победа над союзными силами европейского континента в 1812 г., кажется, доказали миру, что она способна защищаться и не может быть запугана. Она не была изолирована; она находилась в тесном интеллектуальном контакте с остальным цивилизованным миром, провинцией которого, надо признать, она была. Образованный русский чувствовал себя провинциалом, но не чужаком. Его литература была той же самой, что у испанца, голландца или датчанина. В первую очередь это были Расин и Корнель, Вольтер и Монтескье, затем Ричардсон и Руссо, «Ночные думы» Юнга и Оссиан Макферсона, Гиббон и Рейналь, Вертер и «Поль и Виргиния», Шатобриан и мадам де Сталь, наконец — Байрон и Вальтер Скотт. Последнее поколение этого периода глубоко интересовалось конституциями, политической экономией и литературным движением, поскольку оно не было сугубо провинциальным (поскольку не было смысла в эксцентриках типа Кольриджа или Вордсворта, и даже Германия в целом была скорее смехотворной сетью крошечных дворов, субсидируемых русским императором, а не страной великих поэтов). Вирус немецкого идеализма, уже привитый, еще не подействовал; несколькими годами позже вся хрупкая материя должна будет сдаться ему.

В этой цивилизации был странно-неевропейский элемент — Православная церковь. Несмотря на просвещенных прелатов, вроде московского митрополита Платона, она оказалась упрямо непокорна европеизации. Семейная традиция императорского дома и каждого благородного семейства поддерживала церковь, но очевидным образом это было частью устаревшей сценической машинерии, которая могла существовать лишь тогда, когда ее уважали, но не воспринимали всерьез. Писатели XVIII в. какое-то время цеплялись за церковные традиции в языке и мысли, но эти приверженцы прошлого были сметены победоносной волной возобновленного французского влияния в конце XVIII в. и начале XIX в.,

и движение русской литературы к стандартам светской цивилизации сделало быстрые успехи. Поэты начала XIX в. преуспели тогда в придании их стихам блеска и элегантности, достойных лучших *stances* Вольтера и лучших элегий Парни. Все они признавали, что их затмил восемнадцатилетний воспитанник Царского Села, которого звали Пушкин.

Таков мир, в котором родился Пушкин, такова почва, которая создала его; он всегда оставался в этом мире и никогда не отрывался от этой почвы. Это показывает, какая нелепица говорить о Пушкине как о продукте русского народа, если под народом подразумевать что-нибудь вроде низших слоев, — например, широко известные слова Герцена, что «русский народ, после мучительных веков рабства, создал колоссальный гений Пушкина»⁴. О том, что гений Пушкина был порожден русским народом, можно сказать лишь в том смысле, в каком, скажем, можно говорить, что Свифта породили церковные десятины его ирландских прихожан. Гений Пушкина был создан высокой и специфической космополитической цивилизацией русского дворянства.

Возникает вопрос: почему тогда Пушкин — национальный поэт? и почему, если он столь космополитичен в своем прошлом, его привлекательность остается исключительно русской? Первый ответ на эти вопросы: Пушкин писал по-русски, и, вопреки всем разрывам культурной традиции, русский язык — по-прежнему язык русской литературы. Это правда (и это неоднократно отмечалось в последнее время), что язык Пушкина во многих отношениях отличается от нашего разговорного языка; что — помимо множества различий в грамматике и синтаксисе — словарь Пушкина отличается от нашего принципиально; что и в самом деле можно сомневаться, много ли есть у Пушкина слов, которые мы понимаем так же, как он, и — более того — которые мы ассоциируем с теми же эмоциями, что и он. Молодой русский, воспитанный исключительно на послепушкинской литературе, будет в недоумении от пушкинского языка так же, как англичанин XVIII в., воспитанный на Поупе и Аддисоне, остался бы в недоумении от Шекспира. Однако преэминентность языка сильнее всего этого, и даже русский интеллигент (хотя и не все русские интеллигенты) способен признать образец прекрасного («thing of beauty»⁵), когда он находит его выраженным на языке, по видимости том же, что и его собственный. Это в еще большей степени так, поскольку поэзия Пушкина — это почти единственный «образец прекрасного», в строгом смысле слова, во всей русской литературе. К степени литературного мастерства, которой достиг Пушкин, никогда не приближались в последующее время, и одно это может что-то объяснить.

Затем, несмотря на разрыв традиции, по-настоящему усвоена была очень небольшая часть наследия умирающего мира. Это наследие включало в себя легенду Петра Великого и легенду Пушкина. Пушкин был принят не весь, не как живой универсум, но в некотором удобном переложении, в критической интерпретации Белинского. Пушкин Белинского, в ходе хорошо известного исследователям агиографии процесса, был легко приспособлен к потребностям и привычкам последующего XIX в. Задача современной пушкинистики — высвободить подлинного Пушкина из этих благочестиво-сотканых сетей.

Кроме того, у Пушкина была одна единственная точка соприкосновения с литературой следующего поколения, и именно эта точка стала для критиков центром легендарного Пушкина. Это его реализм. В нем Пушкин следовал и основательно развивал определенные традиции XVIII в., подкрепляя их изучением Шекспира и — поскольку мы должны учитывать иррациональное и необъяснимое — следуя прирожденной склонности своего гения. Но даже для поверхностного исследователя сразу же очевидно, насколько отличен реализм Пушкина от реализма, скажем, Тургенева. Тем не менее, он выбирал свои сюжеты из повседневной российской жизни и обращался с ними в манере, равно свободной и от условностей классицизма, и от ярких чар романтизма.

С другой стороны — и это в конце концов окажется, быть может, главной причиной — Пушкиным восхищались и ему поклонялись именно за отсутствие в нем всякого сходства с теми, кто восхищался и поклонялся ему. На него почтительно смотрели как на потерянный рай всех тех достоинств, которые столь ощутимо отсутствовали у большинства русских последующего XIX в., — разума и здравомыслия, мужественной силы и душевной гармонии, ясно очерченной человеческой страстности и сознательного мастерства. Это объясняет, почему первосвященниками пушкинского культа были именно те, кому наиболее явным образом недоставало всего этого — Гоголь, Достоевский, Григорьев, и почему те, кто обладал этими редкими качествами больше других, как правило, оказывались сравнительно равнодушными, например, Толстой.

Наконец, Пушкина справедливо поняли как олицетворение человечества и цивилизации; он очевидным образом был связующим звеном между Россией и внешним миром, средоточием всего, что давала России европейская цивилизация. Это было ярко, хоть и непривычно выражено Достоевским в его утверждении о всечеловечности Пушкина, что на менее славянофильском языке означает космополитизм. Это также объясняет равнодушие Европы к Пушкину.

Рассматривая Пушкина как часть европейской литературы его времени, прежде всего нужно отметить, что Пушкин, живший в эпоху романтизма, не был романтиком. В литературных спорах начала 1820-х гг. он был на стороне романтиков, но это означало лишь то, что он был за свободу в литературе и против педантов-консерваторов полуславянской традиции. Он был глубоко вдохновлен традицией французского XVIII в.; в раннем возрасте Вольтер, а затем Парни были его любимыми поэтами; еще в 1830 г. он был способен противопоставлять XVIII век XIX-му как век поэзии веку прозы — мысль, которая нам кажется чудовищной. Он вдохновлялся новооткрытой поэзией Шенье, и его стиль, его внутренний склад до самого конца в значительной степени были обусловлены этими влияниями. В 1820 г. он познакомился с Байроном. Он был поражен мощной риторикой английского поэта, и два или три года находился под его сильным влиянием; позднее он полностью освободился от байроновских черт, но тем больше восхищался его умом и сарказмом в «Дон Жуане». Характерно, что единственным романтическим поэтом, сколько-то повлиявшим на Пушкина, был Байрон, страстный поклонник Поупа и сам во многих отношениях дитя XVIII в. Пушкин прекрасно знал об этом отношении Байрона к Поупу и проявлял живой интерес

к его полемике с Боулзом о заслугах великого августианинца⁶. Он использовал байроновские аргументы, защищаясь от обвинений в том, что выбирает заурядные и легкомысленные сюжеты.

Следующим крупным влиянием на Пушкина был Шекспир. Но Пушкин восхищался не романтическим поэтом «Сна в летнюю ночь» и «Бури»; наибольшее влияние на него оказали шекспировский способ обрисовки характеров и его трагическое видение жизни⁷. «Шекспиру я подражал в его широком изображении характеров»⁸, сказал он о своей трагедии «Борис Годунов»; и единственное влияние, которое четко различимо в пушкинской драматургии — это Шекспир. Последним влиянием, затронувшим Пушкина, был сэр Вальтер Скотт. И вновь Пушкина привлекал реализм и манера повествования Скотта, но способ, которым Пушкин «подражал» Скотту, был необычен, чуть дальше я скажу об этом подробнее.

Пушкин испытывал решительное отвращение к современной ему французской поэзии. Он считал, что Ламартин еще скучнее, чем Юнг, и презирал Гюго за напыщенность, самонадеянность и недостаток вкуса. Единственным французским поэтом, который ему нравился, был Мюссе — и то лишь Мюссе в «Сказках Испании и Италии» («Contes d'Espagne et d'Italie»), которые он любил за их оживленный юмор и капризную свободу. Пушкин был решительно несовременным; он принадлежал к старому слою европейской цивилизации, а не к эпохе Июльской революции и Билля о реформе⁹. Едва ли можно с выгодой для него сравнить его с современниками. И так как в XVIII в. нет лирического поэта, достаточно великого, чтобы сравниться с ним (исключая, конечно, Гёте и других людей *fin de siècle*, которые не принадлежат XVIII в.), осмелюсь предложить параллель между Пушкиным и великим композитором того периода, к которому он принадлежал по духу, поскольку из всех великих художников Моцарт, думаю, наиболее сродни по своей сути Пушкину.

Первая поразительная черта пушкинского стиля — это почти полное отсутствие метафоры. Метафора и образность столь часто провозглашались сутью поэзии, что довольно трудно представить, как великий поэт вполне мог обходиться без них. Однако же, хотя Пушкин, думаю, исключительный случай, легко найти примеры абсолютно неметафоричной поэзии среди сочинений любого поэта с сильным классическим уклоном. Я использую слово «классический» в его самом широком психологическом, не историческом, смысле, и примеры, которые бы я выбрал для иллюстрации значения, в котором я его употребляю, для английского читателя были бы взяты из Бёрнса, Лэндора¹⁰ или А.Э. Хаусмана.

Но Пушкин (по крайней мере, в своей лирике) почти так же свободен от остроумия, как и от метафоры. Он не сентенциозен, не эпиграмматичен, и легко заметить, как это воздержание от изобразительных и интеллектуальных эффектов делает невозможным передать очарование такого поэта в каком-либо переводе. Очарование Пушкина основано почти исключительно на его совершенном искусстве отбора слов и на ритмическом балансе. Благодаря своему мастерству в выборе правильного прилагательного или в придании верного ритма строке он достигает своих величайших побед. Ясно, что такую поэзию может по-настоящему адекватно перевести лишь поэт, равный Пушкину гением и в совершенном согласии с его

наиболее сокровенным «я». Стиль Пушкина допускает значительные вариации: он может быть чувственно сладкозвучен, как в поэмах, в первую очередь заслуживших восхищение публики, — в его ранних «байронических» поэмах (и это, кстати, показывает, как мало в конечном счете Пушкин обязан Байрону, ибо кто бы описал стиль Байрона как чувственный или сладкозвучный?); он может быть сжатый и мускулистый, как в том удивительном стихотворении «Анчар», о котором Проспер Мериме изрек, что оно не переводимо ни на какой язык, кроме латыни¹¹; он может быть живой и нервный, как в «Полтаве»; или благородный и нагой, словно очертания холмов Сассекса, как в большинстве его поздних стихотворений — в Элегии на портрет фельдмаршала Барклая де Толли¹² или в «Пире Петра Первого».

Я настаивал на родстве Пушкина с классицизмом и французским XVIII веком; теперь, возможно, время показать, в чем он от них отличается. Поэзия Пушкина не существует вне эмоционального начала; она возбуждена страстью, и биение его стиха кажется биением его сердца. Впервые русская поэзия говорила на языке напряженного и подлинного человеческого чувства; не типические, условные страсти и настроения XVIII в., не эфемерные грезы романтизма, но страстная жизнь человека среди других людей, кристаллизованная в совершенную поэтическую форму. Главные пушкинские сочинения — это лирика; не потому лишь, что его лирика занимает больше места, чем другие его стихотворения, но лирический элемент почти преобладает даже в повествовательных поэмах. 1820–1830 гг. были для Пушкина временем лирики; его ранняя поэзия всё еще несколько холодна бодрящей прохладой юности; его поздние сочинения постепенно избавляются от лирического элемента — он обращается к драме, прозе и переложениям народных сказок. Но большая часть его лирики, написанной между двадцатью и тридцатью годами, образует корпус текстов, уникальный в литературе сочетанием глубочайшей искренности и интенсивности личной эмоции с абсолютным владением совершенной формой. Однако не следует представлять, что лирика Пушкина — это фонтан, изливающий неослабное душевное волнение. Пушкин жил страстной и мужественной жизнью, но не был игрушкой своих эмоций. Он знал эмоции интеллекта так же, как и эмоции чувств. Его чувства и его представления были в равной мере материалом для творчества. Но его творчество не было бессознательно; оказавшись на его рабочем столе, сочинение попадало в руки мастера, который мог создавать форму и изменять ее, но не мог изменить содержания.

Романтизм определяли как поэзию чувства, противопоставляя его классицизму, поэзии ума. В этом смысле — и единственно в этом лишь смысле — Пушкина можно отнести к романтической школе. Если любое чувство романтично, то Пушкин романтик, вместе с Гомером, Еврипидом, Катуллом, Расином и Бёрнсом. Но если мы делаем различия между чувствами, то Пушкин определенно не романтик. Две вещи создают подлинного романтика: *Sehnsucht*, тоска по неведомому миру, и чувство Природы, растительной вселенной, как это называл Блейк¹³. Ничего этого не было у Пушкина. Мир Пушкина был миром с обозначенными пределами, миром людей и трансцендентных неизменных законов; природа была для него лишь декорацией; Бог, существующий или нет, был для Пушкина не

живой личностью, а лишь непостижимой и иррациональной Первопричиной законов, которые управляют вселенной Человека. В мире Пушкина скорее судьба, а не Бог, является хозяином. Не было романтическим и пушкинское понимание любви. Оно было более сродни любви великих римских поэтов, чем Петрарки или Кристины Россетти. Это была, однако, человеческая любовь, способная к идеализации — чистой, как у Рафаэля. Некоторые стихотворения Пушкина идеализировали женщину, которая, как мы знаем из его собственных писем, была совсем не идеальна и скорее напоминала Форнарину, позировавшую Рафаэлю для образа Мадонны¹⁴.

Я вижу, что ушел довольно далеко от вопросов стиля и мастерства. Но, говоря о поэте, едва ли возможно провести строго определенные границы между стилем и содержанием; они неразрывно смешаны и неизбежно взаимозависимы. Возвращаясь к вопросам чистой формы, я вновь упомяну принципиально классическую культуру Пушкина: он был глубоко вдохновлен французской поэзией XVIII в. и привык к четкому разграничению литературных жанров и различных стилей. В его распоряжении их было несколько, но он испытывал отвращение к использованию неопределенных или гибридных форм. Есть принципиальная разница в стиле между его сугубо лирическими стихотворениями-стансами и более свободными посланиями. Эти «послания», адресованные друзьям, возможно, наиболее характерные пушкинские создания. В них есть блеск и, в то же время, подлинный поэтический юмор, неповторимая легкость стиля и совершенство хорошо сбалансированного стиха, придающие этим стихотворениям уникальный аромат. Тот же стиль, но еще более совершенный (если это возможно), мы находим в его величайшей повествовательной поэме «Евгений Онегин».

«Евгений Онегин» в известном смысле это *pièce de résistance*¹⁵ из всех сочинений Пушкина. Оно длиннее всех остальных (около шести тысяч восьмисложных стихов); оно содержит больше абсолютно первоклассной поэзии, чем любое другое отдельное произведение, а также наиболее живых, оригинальных и тщательно разработанных персонажей; и оно пользуется наибольшей популярностью. В этой стране оно, вероятно, лучше всего известно (если известно вообще) по опере Чайковского.

Это роман в стихах, первотолчком для которого стал «Дон Жуан» Байрона. Но помимо первоначального стимула между двумя поэмами мало общего. Это правда, что вначале «Онегин» задумывался если и не как сатирическая (Пушкин по своему темпераменту не был сатириком), то по крайней мере юмористическая поэма, юмористическое и ироническое изображение русского общества.

Пушкин писал «Онегина» девять лет. Он начал его в возрасте двадцати трех лет, а финальные мазки положил, уже будучи женатым. Эмоциональный фон первой и последней глав сильно отличается, но один и тот же стиль выдержан с начала до конца. Этот стиль — подлинное чудо легкости, обаяния и гармонии. Если главные характеристики русской поэзии, как считает Морис Беринг, это сочетание чистейшей поэтической эмоции с абсолютной верностью повседневной реальности¹⁶, тогда «Евгений Онегин» — это высочайшее и чистейшее выражение русского поэтического гения. Ни одно описание или перевод не могут дать сколько-нибудь

верного представления об обаянии этого стиля, его простоте и отсутствии напыщенности, и в то же время — о его изяществе, его ласкающей прозрачности, ясности, богатстве выражения и нюансировке.

Первая глава — это чудо поэтической жизнерадостности; в русской поэзии нет ничего, что приближалось бы к нему по чистоте его мажорного лада. Ее нужно читать и перечитывать, и вбивать в головы тех, кто считает, что Россия не в состоянии создать ничего, кроме героев Тургенева, Достоевского и Чехова. Последняя глава — самая благородная и возвышенная в поэме; это трагедия, хоть и заглушенная, смягченная и трезвая. Ее должно сравнивать с «Принцессой Клевской»¹⁷, великолепным плодом лучшей эпохи французской литературы. Ситуация та же самая, хотя исключительная гибкость и обаяние стиха русского поэта создают ощутимый контраст строгой и элегантной математической прозе мадам де Лафайет¹⁸. О первой главе было написано много чего — много глупостей и много важного. Было бы дерзостью вступать в полемику с Достоевским, но трудно молча согласиться с его толкованием поэмы; так же трудно, как поддерживать мнение и Достоевского, и других менее знаменитых людей, о героине поэмы, Татьяне¹⁹. Поколения комментаторов утверждали, что Татьяна есть идеал типической русской женщины. Трудно понять, однако, почему отказ Татьяны отдаться человеку, которого она любит, должен считаться специфически-русской чертой больше, чем отказ принцессы Клевской должен считаться специфически-французской. Подлинная мораль поэмы, если позволительно использовать это викторианское слово, и, как я думаю, суть всей пушкинской философии, в другом; чтобы выразить эту философию, я не знаю слов лучше, чем принадлежащие Джорджу Мередиту:

Как ни печально,
Злодеев нет, и виноватых нет:
Страстями так закручен был сюжет;
Предательство живет в нас изначально²⁰.

Это чрезвычайно трагическое современное представление о жизни, практически единственный разумный нерелигиозный взгляд на жизнь. Конечно, в чистом виде он несовместим с религией, по крайней мере, христианской. И, как я уже сказал, Пушкин был по своей сути нерелигиозным человеком. Он не был враждебен религии и не считал догматы нашей религии неправдоподобными. Он цитирует слова декабриста Пестеля: «*Mon cœur est matérialiste, mais ma raison s'y oppose*»²¹, и то же самое мог сказать и о себе. Но у Пушкина не было внутренней потребности в религии — этого мира ему было достаточно. Если у Пушкина была глубоко укоренившаяся концепция вселенной (я имею в виду — этической вселенной, поскольку у него определенно не было ни естественной философии, ни метафизики), она выражена в последних строках величайшей из его ранних поэм, «Цыганы»:

И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

Подлинно классическая черта — приближение к греческому пониманию Рока.

И снова я отклонился от вопросов стиля к вопросам философии. Но эти отклонения всегда возвращают нас назад. Классицизм и фатализм — неразлучные союзники. И всегда будет так, что классицист, если он не христианин, не может не придерживаться этого трагического взгляда на моральный универсум, единственно прочного и разумного вне религии. Не нужно далеко ходить за сравнениями: Леопарди был почти современником Пушкина, и принципиальная разница между ними была лишь в том, что у итальянца было исключительно мало жизнеспособности, а у русского ее было больше обычного. Леопарди ненавидел и презирал; Пушкин любил этот мир и человеческую жизнь. Но их *знание* о главном было по сути одинаковым.

Что касается прозы, то у Пушкина были твердые взгляды на то, чем она должна быть: «проза», говорил он, «требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат»²². И литературная проза Пушкина столь проста и неприкрашена, сколь это возможно; я сказал «литературная проза Пушкина», поскольку стиль его писем весьма отличен от нее — он восхитительно и непринужденно разговорен, намного ближе к стилю «Евгения Онегина» и его стихотворным посланиям, чем к чему-либо в его литературной прозе. В литературной прозе, в повестях и статьях, его простота граничит с маньеризмом и приближается к стилю Цезаря или к тому преувеличенному аттицизму, который Цицерон осуждал в римских подражателях Лисия²³. Нельзя делать вид, что Пушкин достигает в своей прозе того же совершенства, что и в стихах. Шумиха, вызванная ею позже, обязана большей частью преувеличением ее достоинств, ее острым контрастом с современной поэтической прозой, ее острым ароматом необычности.

Также не может быть большего контраста, чем пушкинская манера повествования в стихах и прозе. Нет ничего общего между свободным, беспорядочно выстроенным, субъективным повествованием «Евгения Онегина» и сжатым, сгущенным, почти напоминающим скелет стилем его повестей. Их можно сравнить с «Nouvelles» Проспера Мериме (который знал и восхищался ими) или с *Novelle* рассказчиков итальянского Ренессанса. Я упомянул, что Пушкин «подражал» Вальтеру Скотту. Но это подражание может быть сведено к выбору предмета (XVIII век) и к способу обращения с прошлым, как будто это — настоящее время. «Капитанская дочка» — главное достижение Пушкина в этом роде. Она была написана под осознанным влиянием Скотта, и критики отмечали большую схожесть заключительной главы с аналогичной сценой в «Сердце Мидлотиана»²⁴. «Капитанская дочка» содержит столько же происшествий и приключений, сколько и любой из Уэверлейских романов. Вместе с тем, она в семь или восемь раз короче любого из них. Пушкин говорит лишь то, что совершенно необходимо для рассказа. Здесь нет описаний, нет второстепенных и бесполезных персонажей, диалоги быстрые и уместные. Всё повествование в целом напоминает поезд, спешащий к станции назначения, тогда как роман Скотта похож на группу кентерберийских паломников, неторопливодвигающихся по дороге. Вершина повествовательного

искусства Пушкина — «Пиковая дома», к несчастью несколько затрепанная в этой стране в качестве стандартного пособия для изучающих русский язык. Мериме выказал ей почтение своим переводом (совсем недавно ее снова перевел на французский другой выдающийся писатель, Андре Жид²⁵). Но повести самого Мериме кажутся расплывчатыми и мясистыми в сравнении с пушкинским маленьким шедевром. Первые относятся ко вторым как мумия к скелету.

Пушкинские повести написаны в 1830–1836 гг., в последние годы его жизни. Их современниками были первые повести Гоголя, и нет более поразительного контраста, чем стиль этих двух великих писателей. В них воплощены классический и романтический стили (возможно, последний лучше охарактеризовать как «экспрессионистский»). Но русский роман не последовал ни за одним из них; оба остались удивительно бесплодны. Перед тем, как усвоить форму, которая сделала его известным всему миру, современный русский роман снова обратился к зарубежному водительство. Писатели 1840–1850 гг. были учениками Жорж Санд (как Тургенев), Бальзака (как Достоевский), Стендаля (как Толстой). Пушкин оставался идолом, полубогом, но перестал быть непосредственным влиянием. Отношение XIX века в России к Пушкину сильно напоминает отношение английской Реставрации и августирианского века к Шекспиру.

Я чувствую, насколько неубедительно всё мною сказанное, и сильно сомневаюсь, смог ли я ответить на вопрос, поставленный в начале: как объяснить российский культ Пушкина? Я должен закончить тем же, чем начал; те, кто хотят знать ответ, должны читать Пушкина по-русски; тогда, быть может, они поймут, почему даже в страшнейшие дни интеллигентской дикости Пушкин инстинктивно воспринимался как наше почти единственное связующее звено с искусством, здравомыслием, Европой и человеческой цивилизацией.

[Рец.:] Современная русская поэзия. Антология

Отбор и перевод Бабетты Дейч и Авраама Ярмолинского

London: John Lane, 1923

Эта книга — важный вклад в изучение русской литературы в англоязычных странах, она определенно лучше любой ранее опубликованной и посвященной исключительно русской поэзии. Книга включает предисловие и около 120 стихотворений, начиная Пушкиным и заканчивая такими большевистскими поэтами, как Орешин и Мариенгоф. Переводы в большинстве случаев весьма близки оригиналам и обращены в сносные английские стихи, хотя в качестве переводов с русского угнетающе-монотонны по своему ритму. Однако прикосновение гения на них не слишком заметно (если вообще заметно). Отбор также не вполне адекватен. В особенности старшие поэты (исключая, быть может, Тютчева, с которым переводчики, кажется, в большем согласии) представлены совершенно случайными стихотворениями. В выборе из современных поэтов составители,

кажется, руководствовались вкусом, бывшим *dernier cri** лет пятнадцать назад, отсюда — много Бальмонта и Брюсова и очень непредставительный выбор из лирики Блока. Отсутствует Анненский, так же как и Гумилев. Но справедливое признание даровано Иванову, Кузмину и Ахматовой. Составители могли бы обойтись без таких третьеразрядных поэтов, как Минский, Мережковский и Чулков. Похоже, что они утратили связи с русской поэзией по крайней мере лет восемь назад, иначе не сделали бы такой никудышный выбор из новейшей поэзии и не говорили об «имажинистах» как о ком-то вроде американских имажистов. Сходство названий в этом случае обманчиво.

Г-н Ярмолинский¹, кажется, русский. Его познания в русской поэзии обширны и получены из первых рук. Его критические воззрения в целом — это обычные воззрения интеллигентов, «причастных к движению» несколько лет назад. В тех случаях, где он наиболее оригинален, он наименее удачен. Его замечания о футуризме бьют сильно мимо цели; но его реплики о малом интересе, который западная публика оказывает Пушкину, увы, справедливы, так же как и его замечание о том, что Тютчев намного более приемлем для среднего культурного англосакса. Я не обнаружил фактических ошибок, кроме как в части, касающейся послереволюционного периода. Наименее приятная черта книги — это очень витиеватый и не похожий на английский язык прозаических разделов.

[Рец.:] П. Богатырев

Чешский кукольный и русский народный театр

Берлин, 1923

П. Богатырев¹ является одним из участников новой группы критиков, историков литературы и филологов, основавших *Опояз* (Общество изучения поэтического языка), зачаток новой школы истории русской литературы. Эта школа, уже блестяще себя проявившая, фокусирует все свои интересы на изучении формы, заимствуя в некоторой степени свои методы у других, более развитых наук, таких, как лингвистика и история искусства.

Книга П. Богатырева представляет собой интересный анализ стиля диалогов в русском и чешском народных театрах. Оба обнаруживают одну и ту же тенденцию к вульгарному юмору и грубому развлечению; их излюбленный прием — игра на звучании и значении слова. Богатырев дает многочисленные примеры параллельных тенденций в чешском кукольном театре и в русской народной пьесе «Царь Максимилиан». Он справедливо настаивает на большой значимости этих пьес, столь долго остававшихся в пренебрежении у профессиональных фольклористов.

* крик моды (*фр.*).

[Рец.:] С.А. Андреевский

Книга о Смерти

В 2 томах. Ревель: «Библиофил», 1922

Немногие люди помнят имя Андреевского, и эта посмертная книга не смогла привлечь значительного внимания¹. При всем том он был одним из наиболее замечательных людей своего поколения (поколение, правда, никак не богатое замечательными людьми — он родился в 1847 г.), и его место в русской литературе — хоть и скромное, но весьма своеобразное. Он принадлежал к блестящей группе адвокатов, начавших свою деятельность вскоре после обнародования новых уставов Александра II (1864 г.). Эти люди первыми в России развивали неизвестное до тех пор искусство красноречия, они словно монополизировали все изящество и культуру, оставшиеся от предыдущей эпохи, эпохи Тургенева. Андреевский сам объясняет нам, что одной из причин огромной популярности и моды на новые суды после 1864 г. был высокий уровень их литературной культуры; вся красота и эмоции, преследуемые и изгнанные из литературы «романистами» 1860-х (Писарев и другие²), казалось, нашли убежище у адвокатов и отождествились с красноречием адвокатуры. В эту выдающуюся культурную элиту входили А.Ф. Кони (единственный оставшийся ныне в живых); В.Д. Спасович, наиболее известный адвокат своего времени и интересный критик Пушкина и Байрона; князь А. Урусов, добродушный язычник (обратившийся в христианство на смертном одре, несколько в духе Карла II), основоположник репутации Флобера и Бодлера в России. С литературной точки зрения Андреевский несомненно — важнейший из них всех. Надо признаться, что его поэзия, опубликованная примерно 30–40 лет назад, хоть и изящна, но очень второсортна. Но его критические эссе (первое издание: 1891; четвертое исправл.: 1911) были важным событием своего времени. Они были одними из первых ласточек эстетического возрождения 1890-х. Они были (с единственным и незамеченным исключением в виде великолепной книги Константина Леонтьева о романах Толстого) единственной критикой в подлинном, европейском смысле слова, отличной от партийной пропаганды, каковой она была в России от Белинского до Мережковского. Книга включала очерк о Достоевском, к которому Андреевский первым из критиков правильно подошел с понимающим восхищением; в очерке о Баратынском он возродил — и успешно — культ тогда полузабытого поэта для поэтов; очерк о Гаршине содержит больше разумных замечаний о прозаическом мастерстве, чем было сделано кем-либо за два поколения, исключая частную переписку великих романистов. Но хотя этот очерк доказал, что Андреевский был тонким знатоком в трудном искусстве прозы, его собственный стиль в этих очерках никоим образом не был замечателен или оригинален: он был всего лишь недурен.

«Книга смерти» доказала, что он сам значительный прозаик, прилежный и вдумчивый ученик Лермонтова, Тургенева и Флобера. Он начал книгу в 1891 г. и продолжал ее писать, более или менее нерегулярно, примерно до 1911 г. Последний исторический факт, упомянутый в ней, это смерть Столыпина,

и издатели не дают ни дат, ни объяснительных примечаний. Книга делится на четыре части неодинаковой ценности. Первая часть — лучшая. Остальные три состоят из более или менее беспорядочных, несвязанных и случайных записей; некоторые из них очень интересны (как, например, очерк о князе А. Урусове), другие кажутся довольно неуместными и ненужными, такие, как длинное, подробное и напыщенное описание коронации Николая II. Андреевский был склонен к напыщенности; он был актером по натуре, в худших своих проявлениях — *cabotin*³. Он был театрален в своей наружности, элегантно одетый и подчеркнуто статный; он двигался по жизни, словно шагал по сцене: это было серьезной помехой для его популярности, поскольку он жил в эпоху, когда свирепствовали интеллигенция, неряшливость и чуждость условностям, и для русского интеллектуала было естественным презирать и высмеивать всякого хорошо одетого человека. Идея книги Андреевского принципиально театральна; он мог бы назвать ее «Смерть и я» — вряд ли есть предмет, больше льстящий гордости и более привлекательный для человеческой суетности. Андреевский не был, кажется, суетен или, по крайней мере, он справился со своей суетностью, но для него было естественным играть роль. Помимо этого, близость рождает презрение, и после двух томов рассуждений о смерти эта тема начинает казаться несколько избитой. Но первая часть — определенно выдающееся произведение. Это история о первом детском опыте смерти, нечто вроде старой индийской истории о трех встречах Будды. Он называет это своей автобиографией, но пропускает всё, что не имеет прямого или косвенного отношения к главному предмету — смерти. Так что это автобиография в том же духе, что и «Исповедь» св. Августина, который выпускает всё, что не имеет значения для истории его обращения, — в отличие от «Исповеди» Руссо, который не пропускает ничего. Автобиография Андреевского замечательна глубоким проникновением и искренностью, с которыми он повествует о своем раннем опыте горя и трагедии. Есть в этом намерении что-то морбидное, нечто напоминающее кролика, гипнотизируемого удавом; но есть в этом и нечто, напоминающее трагическую напряженность Свифта или «Исповеди» Толстого, что-то мужественное и бесстрашное. Однако главная привлекательность книги — в ее стиле. На него, в определенной степени, повлияла проза Лермонтова и еще больше — Тургенев; он прост, ясен, стремится к разговорному словарю, уделяет много места «описаниям природы». Но все это гораздо более выдержано и ровно, чем что-либо у Тургенева. Он замечателен совершенством и эффектностью своего ритма и каденции: временами он напоминает скорее сэра Т. Брауна, чем Тургенева. Имя автора «Новых похорон»⁴ здесь вполне уместно, поскольку есть нечто определенно не-русское (по крайней мере, не-русское XIX века) в сочинениях Андреевского. Зато стиль, словарь, поворот фразы столь разговорны, что нетренированное ухо может не подозревать — или обдуманно неритмичная дикция может не доходить до слушателя — что здесь есть что-то странное. Это сочетание знакомой дикции со сложным ритмом составляет уникальную черту книги Андреевского — не всей, однако, а лишь ее первой части. Наиболее замечательна ее вторая глава, в которой он рассказывает историю смерти своей

сестры Маши, умершей в семнадцать лет. Эта глава возводит в наивысший градус его лучшие качества — искренний и пронизательный анализ и размеренный, хотя и естественный, ритм; это без сомнения кульминационная точка книги и оправдание его существования как художника. Бесспорно, это один из незабываемых фрагментов в русской литературе.

[Рец.:] *Г. Шенгели*

Трактат о русском стихе

2-е, исправл., изд. М., Пг.: Госиздат, 1923

Интерес к вопросам литературной формы, включая вопросы стихосложения, — одна из замечательных особенностей современного литературного движения в России. За последние несколько лет было создано больше ценных книг о просодии, чем за весь XIX век. Исключая ценные, но устаревшие работы Востокова (1817) и Остолопова¹ (1820), а также побуждающие к размышлению статьи Голохвастова² (1879) и Корша³ (1899) о стихосложении былин, девятнадцатому веку нечего продемонстрировать по данному вопросу. Новая эпоха началась весьма стимулирующей, субъективной и оригинальной книгой поэта Андрея Белого («Символизм», 1910). В последующие годы много ценного было сделано покойным Н.В. Недоброво (ум. 1919), В. Чудовским и др., но эта работа осталась несистематичной и разьединенной⁴. Брюсовская «Наука о стихе», рецензированная в «Славянском обозрении» (№ 1)⁵, слишком догматична и схоластична, чтобы быть шагом вперед. Это едва ли больше, чем словарь терминов. Шенгели, выпустивший ныне свой трактат, — сам поэт⁶, хоть и не большого вдохновения, но обладающий широкими познаниями в технике своего ремесла. Его «Трактат» — это определенно шаг вперед. Он содержит систему, которая проведена с начала до конца. Метод Шенгели (и единственно возможный) — это объяснение просодии русского стиха посредством ритмической структуры русского языка. Хорошо известен тот факт, что в русском стихе безударные слоги появляются там, где ожидаются ударные; в ямбических метрах такое «замещение» происходит, приблизительно, в 20% всех стоп. Условия, при которых это возможно, до сих пор не получали удовлетворительного объяснения. Шенгели предлагает свою теорию *усиливающих*, или вторичных, ударений и применяет ее с большим умением и пронизательностью к большому количеству случаев. Недостаток книги в том, что Шенгели — дилетант в фонетике. Его теория существования в русском языке вторичных усиливающих ударений нуждается в подтверждении серьезными фонетическими методами. Но нужно признать, что он исключительно хорошо согласует теорию с фактами.

[Рец.:] Старинный театр в России**[Сб. статей] / Под ред. акад. В.Н. Перетца
Пг.: Academia], 1923**

Это публикация еще одного подразделения того же Института — Отдела истории театра. Имя редактора, профессора Перетца¹, принадлежит к большим именам русской науки. Его работы по истории русской литературы и русского театра XVII — нач. XVIII вв. уникальны среди старшего поколения ученых обоснованностью своего метода и глубиной знаний. Недавно Перетц опубликовал превосходную «Методологию истории русской литературы» (1922), незаменимый *vade-mecum* для каждого исследователя и преподавателя. Наиболее ценные статьи в настоящем сборнике принадлежат редактору; они включают юбилейный адрес Государственному театру в 1922 г. (250 лет спустя после первого представления при дворе царя Алексея) и исключительно интересный очерк о театре XVII в. Эти две статьи суммируют взгляды выдающегося ученого на развитие древнерусского театра и на оптимальный способ его изучения. Нет нужды говорить о том, сколь важна и авторитетна подобная сводка.

Среди других статей помещена работа г-жи Адриановой о тверских театрах XVIII в., интересный экскурс в малоизученную область театральной истории в провинциальных городах — сфера, до настоящего времени остававшаяся почти нетронутой. Г-жа Щеглова делает интересное сообщение о пасторальных диалогах Симеона Полоцкого, поэта XVIII в., и дает текст, ранее не публиковавшийся. Это, как и можно было ожидать, адаптация польского образца. Последняя статья в книге снова принадлежит редактору: она исследует и воспроизводит текст интерлюдии времен правления Анны (1730–1740).

**[Рец.:] Вопросы поэтики: неперIODическая серия,
издаваемая Разрядом истории словесных искусств
Российского института истории искусств****Вып. 1. А. Слонимский. Техника комического у Гоголя. Пг., 1923.****Вып. 2. Б. Томашевский. Русское стихосложение. Пг., 1923.****Вып. 3. В. Жирмунский. Рифма, ее история и теория. Пг., 1923.**

Российский институт истории искусств¹ (частное учреждение, не связанное с правительством) был основан перед войной, но «Разряд истории словесных искусств» (литературы) лишь в недавнее время получил какое-либо значение. Ныне он стал площадкой для молодой «формальной» школы историков литературы. В «Славянском обозрении» уже рецензировались работы Жирмунского и Томашевского*;

* См. №№ 1 и 2.

Жирмунский — сильнейший теоретик школы, Томашевский — ее первый авторитет в вопросах стихосложения. Оба, но в особенности Жирмунский, обладают обширными познаниями в европейской литературе; оба настоящие ученые, а не как некоторые их друзья, лишь энтузиасты-реформаторы устаревших методов.

Книгу Томашевского о стихосложении интересно соотнести с трактатом Шенгели (см. выше). Она также основана на изучении ритмической структуры языка. У Томашевского есть то, чего недостает Шенгели, — прочное лингвистическое основание, и когда он оперирует статистическими таблицами (играющими значительную роль в его методе, так же как и у Шенгели), он знаком с законами статистики и исчислением вероятностей. Наиболее важная работа Томашевского по стихосложению — его статья о десятисложном стихе у Пушкина (в «Очерках по поэтике Пушкина». Берлин, 1923). Это исключительно трудная для понимания и ученая работа, которую едва ли кто-нибудь, кроме специалистов, сможет читать. «Русское стихосложение» предназначено для более широкой публики и предлагается как учебник. В этом качестве оно едва ли удовлетворительно — вещи элементарные перемешаны с оригинальными теориями, которые временами поражают даже знатоков. Это деформирует книгу — новички будут смущены или сбиты с толку некоторыми вещами, которых они не смогут понять правильно; специалистов же многие страницы не заинтересуют, поскольку лишь повторяют то, что они и так знают наизусть. Но там, где Томашевский излагает свои взгляды, он, как всегда, весьма интересен и поучителен. Он справедливо подчеркивает важность *индивидуальности* отдельной строки и, соответственно, своеобразный характер первой и последней стопы в ней. Хотя «Русское стихосложение» едва ли можно рекомендовать как учебник, оно абсолютно незаменимо для любого исследователя русского стиха.

Книга Жирмунского о рифме заслуживает безоговорочно высокой оценки. Базирующаяся на обширном материале всех европейских литератур, она представляет большой интерес не только для русских. Я не знаю ни одной книги на английском или французском, которая рассматривала бы этот предмет с такой исчерпывающей полнотой и мастерством. Это настоящая энциклопедия рифмы. Жирмунский обнаруживает блестящий талант теоретика, выявляя разнообразные аспекты рифмы: рифма как звуковой повтор, рифма как конструктивный элемент метра, рифма как сопоставление двух слов с различными значениями. Он настаивает: то, что мы обычно называем рифмой в строгом смысле («точная рифма»), есть лишь один частный пример рифмы в широком смысле. Он также исследует все различные формы ассонанса и аллитерации. В особенности интересна глава о рифме в русской народной поэзии*.

* Поразительная черта одного из этих сборников — это список опечаток в конце каждого из них. Я процитирую его полностью:

Страницы 18, 48, 55, 62, 63, 67, 87, 88 напечатано: «Бог», читать «бог».

Страницы 53, 88 напечатано «Господь», читать «господь».

Как мы говорим в русской журналистике, комментарии излишни.

[Рец.:] **Russia: Rivista di Letteratura,
Arte, Storia, diretta da Ettore Lo Gatto**
Naples (Riccardo Ricciardi), 1923. Anno II, 1 & 2

Это издание посвящено исключительно России и обязано своим существованием энтузиазму одного человека¹ — редактора, профессора Этторе Ло Гатто². Оно в своем роде уникально среди других европейских периодических изданий, и наиболее привлекательная его особенность заключается в совершенной свободе от политики — вещь труднодостижимая, но абсолютно необходимая сегодня для каждого серьезного исследователя русской цивилизации. Первые два номера (№№ 3 и 4 еще не дошли до нас) содержат много ценных материалов. Профессор Ло Гатто заручился участием двух выдающихся русских ученых³ — историка, профессора Шмурло⁴, и историка искусства, П.П. Муратова⁵. Первый номер открывается превосходным очерком Шмурло «Культура и цивилизация в Древней Руси»⁶, хорошим противоядием для тех, кто представляет себе допетровскую Россию как страну дикарей. По нашему мнению, это лучшее краткое изложение данного предмета из всех когда-либо опубликованных. Второй номер содержит захватывающий рассказ об открытии древнерусского искусства⁷, принадлежащий П.П. Муратову, сыгравшему в этом одну из главных ролей⁸. Присутствие этого имени в особенности много обещает для издания. Муратов — живой посредник между Россией и Италией; на русском языке об Италии не написано ничего лучше его «Образов Италии» (изданных перед войной), восхитительного романа «Эгерия» (1923) или его недавних статей о художниках Сеиченто⁹. Он также один из лучших специалистов по древнерусскому искусству. Другие интересные статьи — «Русская религия Святого Духа» профессора Пальмьери¹⁰ и принадлежащий редактору очерк о Лескове. После них идут переводы из русских писателей — Пушкина («Медный всадник»), Блока («Итальянские стихи»), Лескова, Достоевского, Короленко («Письмо к Луначарскому»). Лишь придиричивая критика выразит редактору недовольство по поводу нескольких мелких недостатков этих переводов, во всех остальных отношениях превосходных. В журнале также есть хроника и рецензии на новые книги.

Мы с искренним энтузиазмом должны приветствовать это великолепное начинание и надеемся, что оно будет продолжаться и процветать вопреки всем денежным трудностям, которые может встретить на своем пути.

Искусство биографии (Литтон Стречи)

В Англии, как, кажется, нигде, делают строгое различие между литературой и беллетристикой — literature и fiction. Так, например, в Лондонской Библиотеке — London Library, лучшей из здешних библиотек, выдающих книги на дом, основанной еще в 1840 г. Карлейлем¹ — литература и беллетристика занимают совсем

даже разные части здания — English Literature в третьем этаже, а English Fiction — в подвале. В Англии, несмотря на Фильдинга и Скотта и Диккенса, все еще как бы сохранилось старое воззрение на романы, как на литературу второго сорта, литературу, так сказать, не литературную. Литература — это поэты, критики, мудрецы вроде Карлейля и «мрачного декана» Инга², или остроумцы, вроде Макса Бирбома. Правда, и часть романов бывает допущена в литературу, но только такие, которых публика не читает или начинает читать через 40 лет после выхода. Мередит, Харди, Бутлер, Конрад, Хенри Джемс — литература. Но уж Уэльс под сомнением, а Филиппс Оппенгейм³, Сакс Ромер⁴, мисс Дель⁵ или автор «Тарзана» Бэрроус⁶ — и сомнения никакого не возбуждают: это книги для чтения. Писателей, одинаково принятых и у читателей и у критиков, очень не много, — Киплинга, конечно, хвалят, но нехотя, — и даже обиделись, когда ему дали Нобелевскую премию, как мы могли бы обидеться лет пятнадцать тому назад, если бы приз этот шведы взяли бы да присудили, скажем, Арцыбашеву. Один только Стивенсон стоит прочно одной ногой тут, а другой там. Совершенством своего мастерства он так же угодил одним, как чудесной своей занимательностью сумел понравиться другим.

Так, по крайней мере, судит та часть английского общества, которую теперь окрестили взятым у нас словом — *интеллидженсия*. Бывает, правда, и у этих английских интеллидженгов особый литературный сверх-снобизм — кичиться пристрастием к сенсационным и детективным романам. Но критик, за стаканом виски распространяющийся о том, что никого не читает с таким удовольствием, как Бэрроуса или Оппенгейма, в своем очередном отчете будет писать не о них, а о Прусте, или Джойсе, или новом издании комедий Конгрива⁷.

Но «интеллигенция» Оксфорда и Челси — ничтожная часть читающей публики, и книги, одобряемые ею, расходятся в небольшом числе. Редко удастся выходцу из этих кругов создать себе широко-известное по пригородам и провинциям имя, и еще реже — большое писательское состояние. В лучшем случае он может прийти до тиража тысяч в десять и на этом успокоиться. Для большего нужны условия исключительные и трудно предвидимые. И изо всех удачников, достигших этого большего, на первом и самом видном месте стоит автор «Королевы Виктории» — Литтон Стречи.

Стречи — человек еще старшего поколения: лет ему под пятьдесят. Писать он начал не рано, но уже довольно давно. Еще с 1905 года в литературной прессе стали появляться его небольшие критические статьи на темы английские и французские. Как критик Стречи уже тогда проявил исключительные дарования — зоркость, тонкость, вкус, большое и дисциплинированное остроумие. С особенной любовью и тонкостью написана статья о Расине — поэте, совершенно чуждом среднему английскому читателю (да и не только среднему); зато в литературной элите восхищение Расином есть как бы знак высшего посвящения в эзотерические круги культурной утонченности. В 1912 г. вышла первая книга Стречи — написанный для одной популярной серии коротенький очерк «История французской литературы». Здесь Стречи проявил поистине удивительное чувство меры и пропорции, особенно в скупом, но крайне выразительном выборе цитат. А такие страницы, как характеристики Бальзака, Сен-Симона и опять Расина — настоящие жемчужины

сжатой и содержательной критики и слога, обдуманного и взвешенного до последней мелочи.

Этим закончилась критическая деятельность Стречи. Он стал заниматься биографией. С 1913 г. стали появляться его статьи биографического содержания, сначала о писателях XVII века; потом он сосредоточился на эпохе Королевы Виктории, и в 1918 году вышла создавшая его славу книга — «Выдающиеся викторианцы» («Eminent Victorians»). Через два года вышла «Королева Виктория», успех которой был еще больше и упрочил за ним одно из первых мест в современной английской литературе. Публика и критика сошлись на высокой оценке этих двух книг. С тех пор Стречи ничего не печатал, но все с любопытством ждут, когда он выпустит новую книгу и чья это будет биография. Биограф-Стречи воскресил Стречи-критика, и в прошлом году вышел сборник его старых статей («Books and Characters» — «Книги и люди») и новое издание «Французской литературы».

Искусство биографии издавна стоит в Англии особенно высоко. Исаак Уолтон⁸, Джонсон, особенно биограф Джонсона Босуэл — в числе самых бесспорных наиболее популярных английских классиков. В новейшее время искусство это особенно культивировалось политическими деятелями — «Жизнь Гладстона», написанная его любимым младшим сотрудником Морлеем⁹, и «Жизнь лорда Рандольфа Черчилля», написанная его сыном, небезызвестным Уинстоном¹⁰, пользуются высокой и заслуженной репутацией. В работах такого рода особенно проявляются характерные качества английского творчества: полное господство над материалом, ясное и простое изложение. Эти качества почему-то обыкновенно принято считать латинскими, тогда как на самом деле они чаще всего встречаются в Англии, где они воспитаны многолетними традициями парламентских споров и серьезного журнализма.

Но эти солидные, честные, по своему превосходные работы еще не принадлежат к высшей литературе. Стречи революционизировал искусство биографии, создав новый вид творческой и художественной биографии — строго держащейся фактов, но избегающей всей бутафории примечаний, источников длинных цитат из дневников и переписки — словом, стремящийся к созданию законченного, замкнутого, сжатого художественного произведения. Он сделал из биографии то, что старые историки умели делать из своих историй. «Королева Виктория», как бы она ни была верна фактам, — прежде всего книга, т.е. создание искусства в такой же мере, как прежде всего книги и создания искусства «Югурта» и «Катилина» Саллюстия. А раз это так, то и относиться к ним следует как к произведениям искусства, в которых развитие сюжета определяется прежде всего художественной задачей. Историки, особенно историки древности, на практике имевшие дело с историками греческими и римскими, хорошо знают это, и разгадали важность художественных приемов задолго до Виктора Шкловского. Поэтому историки XIX века и боялись художественности, представив ее авторам исторических романов и защищаясь от враждебной критики за столбцами примечаний и источников. Стречи открыл новый способ писать исторические романы, и способ, кажется, гораздо более занимательный. Он ничего не выдумывает. Каждое утверждение его, каждая фраза, каждый эпизод

имеют под собой солидную почву достоверности. Но он комбинирует, и путем комбинации иногда мельчайших и незаметных деталей он создает из своих героев такие живые и убедительные фигуры, что они могут идти в сравнение только с созданиями великих романистов. Искусство индивидуализации у него развито в высшей степени. Путем ряда тончайших приемов он создает вокруг каждого из действующих лиц одному ему свойственную атмосферу, в которой оно и движется. Диккенс и Достоевский достигали этого интонационными приемами в речах своих героев. Стречи не влагает речей в уста своих героев, и приемы его разнообразней и сложнее. Кто раз его прочел, тому уж трудно отделаться от данных им образов Виктории, ее мужа Альберта, ее министров Мелбурна¹¹, Пальмерстона, Дизраэли и Гладстона; или героев первой книги: доктора Арнольда¹², кардинала Мэннинга¹³, ген. Гордона¹⁴ и Флоренс Найтингель. Они уже получили ту убедительность, которую для нас имеют князь Андрей или Федор Павлович Карамазов, и если даже мы уверены, что Стречи их оклеветал, фигура, им созданная, останется неразрушенной. А кое-кого он действительно оклеветал — д-ра Арнольда больше всего, особенно ненавистного Стречи, он для него создатель скучной и самодовольной викторианской Англии, Англии «христианских джентльменов», пришедших на смену веселому времени последних Георгов.

Ко всем своим героям Стречи относится с иронией, проходящей через все оттенки от легкой снисходительной усмешки до почти свирепого сарказма. К иным он относится не без симпатии — особенно любит он тип старого английского барина (именно барина) — Мельбурна, Пальмерстона, герцога Девонширского¹⁵; любит он и полукровного (по-протестантски) авантюриста Гордона; любит и самое королеву Викторию, простую, честную, лишенную вкуса, такую человеческую в своем царственном ничтожестве. Но на всех он смотрит сверху вниз. Глубокий и типичный «интеллектуал», он не видит ничего почтенного в управлении странами, в командовании армиями, в организации Церквей или Красных Крестов. Все это очень занятно, но и очень вульгарно. История существует для забавы людей, умеющих ею эстетически наслаждаться, как хорошей — иногда тонкой, иногда грубой — комедией. Но единственная деятельность, которой может предаваться уважающий себя культурный человек, — конечно, литература. И как меняется его иронический тон, когда по поводу приезда Виктории в Брюссель он напоминает, что в то же время там жила «гораздо более замечательная женщина» — романистка Шарлотта Бронте. Его критические статьи, при всем их остроумии, полны благоговения перед великим писателем. Не только о Расине, даже о таком полоумном энтузиасте, как Уильям Блек, он пишет с уважением и без насмешки, хотя особой симпатии к его мистическим бредням не чувствует. Отношение к жизни и искусству у Стречи как бы обратное обычному: для нормального человека жизнь — это деятельность, искусство — предмет для созерцания. Для Стречи наоборот: утонченный и культурный человек может наслаждаться, наблюдая обезьяньи игры деятельных людей, но для него самого единственная достойная деятельность — искусство.

Так в крупнейшем своем современном представителе английская интеллигенция с презрительной улыбкой отмежевалась от всего того, что у нас принято, не без оснований, считать за самое существо английского духа, — от уверенной в себе практической деятельности.

Байрон

(К столетию со дня смерти, 1824 — 18 апреля — 1924)

Сто лет тому назад
Мир опустел...¹

— умер Байрон. Со смерти Наполеона он был самой видной и сенсационной фигурой европейского мира. С отъезда в Грецию в 1823 году, деятель заслонил в нем поэта; его поэзия отныне получала значение яркого света рампы, брошенного на действия грядущего освободителя Греции. Деятельность Байрона в Греции — едва ли не более бесспорное право на наше уважение, чем большая часть его деятельности писательской. В мир разбойников, романтических издали, но весьма реальных в защите своих корыстных интересов, хищных фанариотов, предающихся игре интриг со страстностью испытанных шулеров, и авантюристов, подонков всех обществ Западной Европы, Байрон, вместо энтузиазма и веры в свое дело, принес почтенные европейские добродетели — здравый смысл, человеколюбие, бескорыстие и такт. Морально он стоял головой выше всех участников войны, и впечатление, произведенное им на греков, было велико. Привычные предаваться политическим проходимцам, они сумели разглядеть в нем человека иной кости, и нет сомнения, что, проживи он дольше, ему была бы предложена греческая корона. Не знаю, как на это посмотрели бы Николай Павлович и Меттерних, но он бы ее принял. В нем не было ложной скромности, и была здоровая любовь к славе и величию.

Смерть Байрона в Миссолонги — его самое бесспорное право, если не на бессмертие, то на «любовь людскую». Тем более что он умирал без сладкого и утешительного опьянения веры, с чувством глубокого, накопившегося презрения к освобождаемым грекам, даже без удовлетворения исполненного долга. Главным побуждением его последних месяцев было сознание необходимости выдержать до конца взятую на себя роль и умереть на подмостках. Это он и исполнил. Он доиграл свою трагическую роль без одной фальшивой ноты, он умер героем. Нет человека, который бы так выигрывал от своей смерти, как Байрон. Байрон-поэт может перестать (он почти уже перестал) восторгать будущего читателя, но Байрон-освободитель Греции, я уверен,

В грядущем поколенье
Поэта приведет в восторг и умиленье².



Когда Байрон умер, он не имел соперников среди поэтов Европы. Гете, тогдашний глава Международной Литературной Республики, видел в нем единственного современника, достойного быть упомянутым вместе с ним³. Вальтер Скотт, глава английской литературы и политический враг Байрона, не только признавал его величайшим английским поэтом своего времени, но находил, что в «Каине» он сравнялся с Мильтоном на его же собственной почве⁴. Дальше началось расхождение между Англией и континентом. На континенте слава Байрона росла и крепла. Увлечение новизны скоро прошло, но «Чайльд Гарольд» и «Манфред» заняли прочное место среди произведений мировых классиков. В глазах материка Байрон занял место рядом с Шекспиром (мимо Мильтона!) и вместе с Шекспиром заслонил собою всю английскую поэзию. В Англии уже тот факт, что, когда он умер, наследницей его славы стала L.E.L.⁵, давно и справедливо забытая, совершенно банальная и бездарная поэтесса, бросил подозрительный свет на качество его прижизненной славы. Двадцатые и тридцатые годы были глухим временем безвкусицы и непонимания в английской поэзии. Возрождение поэзии началось с 1842 года, когда обратил на себя общее внимание Теннисон. Теннисон явился учеником при жизни незамеченного и презренного Байроном Китса. Китс стал учителем всей последующей поэзии, рядом с ним возвысились Шелли и Кольридж, и главный соперник Байрона Вордсворт продолжал сильнее и глубже действовать и на поэтов, и на читателей. Англичане, изо всех народов Европы самые чуткие к поэзии и стиху, услышали, наконец, звуки неизмеримо более сладкие, утонченные и совершенные, чем монотонное красноречие Байрона. Кто раз принял в себя «Оду западному ветру», «Кубла-Хана» или «Оду к соловью», терял вкус к «Гяуру» или «Осаде Коринфа»; после эфирной музыки Шелли, после магических горизонтов Кольриджа и сложных совершенств Китса — Байрон становился груб и безвкусен, как самогон после хорошего бургундского. Развенчание байронической риторики завершали поэты второй половины века, т.н. прерафаэлисты — во главе со Суинберном. В 1880 г. М. Арнольд высказал прозвучавшее как дерзкий парадокс и несбывшееся предсказание, что к 1900 г. Байрон, рядом с Вордсвортом, будет признан величайшим поэтом Романтического века. На это предсказание Суинберн ответил статьей, остающейся до сих пор лучшей сводкой всех английских возражений против Байрона. Несравненный ругатель, величайший мастер критической инвективы и красноречивого многословия, Суинберн обрушился на Байрона с сокрушающей силой, доказывая, что он никогда не был поэтом, что он не имел понятия о том, как писать английские стихи, и что континентальная слава его объясняется тем, что даже посредственный прозаический перевод неизмеримо выше трескучих какофоний оригинала. Для одной группы поэм Суинберн делал исключение: «Беппо», «Дон Жуана» и особенно «Видение суда» он признавал по-своему превосходными. Но еще вопрос, оговаривался он, может ли это быть названо поэзией⁶.

С тех пор мнение литературной Англии о поэзии Байрона, мало изменяясь, развивалось в направлении, указанном у Суинберна. «Едкое осуждение»

байронической риторики часто заменяется «небрежной похвалой», но ни «Лара», ни «Каин» уже не способны вызвать восторги; если за них и заступаются, то только люди, явным образом равнодушные к поэзии и глухие к английскому стиху. Несколько лирических стихотворений, «Острова Греции», «Прометей», предсмертные стихи «When we two parted»⁷, два-три места из третьей и четвертой песни «Чайльд-Гарольда» (напр., обращение к морю, столь прекрасно переданное Батюшковым⁸, и, особенно, великолепный ватерлоский эпизод) — вот почти все, что для современного английского читателя не потонуло в общей массе «серьезной» поэзии Байрона.

Но с тем большей настойчивостью выдвигается другой Байрон, тот, которого с некоторым оттенком пренебрежения Суинберн изъясил из своего осуждения. Байрон, поскольку он еще остается классиком в глазах англичан, это — автор «Беппо», «Дон Жуана» и «Видения суда». Есть даже люди, которые предпочитают всему его письма и даже «Дон Жуана» считают непрошеным уклонением от той разговорной естественности, которая их пленяет в его переписке. Естественность, непринужденность, легкость, остроумие и веселое (а иногда и злое) пренебрежение условностью и приличием, — вместе с некоторым не очень возвышенным, но привлекательным, природным благородством, — вот что привлекает в Байроне всякого, кто сумеет подойти к нему без шор континентальной интеллигентщины и без полной глухоты к музыке английской речи. Блестящий, часто многословный, всегда небрежный и почти всегда распушенный козэр, минутами способный к выражению тонкого чувствительного лиризма (эпизод Жуана и Ханди на берегу моря), изредка подымающийся до страстной и напряженной силы негодования («Видение суда»), поверхностный, но очень человеческий — таков современный наш Байрон. Байрон утрюмый, глубокий и мрачный, принадлежит истории — он создание коллективного творчества эпохи, увлекавшейся Рене и Мельмотом, эпохи, которая ответственна не менее, чем сам поэт, за создание и Гарольда, и Лары, и Манфреда. Изучение этого Байрона принадлежит к интереснейшим задачам коллективной психологии; но та история литературы, которая не отказывается от своего права судить и разбираться в ценностях, должна успокоиться на мысли, что Байрон, имеющий какое-нибудь право на поэтическое бессмертие, — это Байрон, написавший первые песни «Дон Жуана» и «Видение суда»^{*}.

Разницу между английской и континентальной оценкой Байрона у нас принято объяснять пресловутым английским «лицемерием», покаравшим Байрона за то, что он с ним боролся. Из сказанного мною видно, в какой мере такое мнение является чистейшим продуктом нашего невежества. Что «лицемерие» это существует (или существовало) и что Байрон был на него в глубокой и справедливой обиде — спора нет. Но как раз Шелли, еще более крайний и принципиальный враг этого «лицемерия», явился главным (и невольным) похитителем славы Байрона. Как раз Суинберн, главный наследник в этом отношении и Байрона, и Шелли,

* Характерно, что «Видение суда», которое английская критика единогласно (и уже давно) признает вершиной его творчества, — как раз наименее известное произведение на континенте. По-русски, например, оно впервые было переведено для брокгаузовского издания в 1907 году (очень недурной перевод Балтрушайтиса).

главный революционер викторианской поэзии и главный возродитель «безнравственных» писателей старой Англии — Форда и Конгрива — нанес самый сильный и меткий удар репутации Байрона. И, наконец, как раз самые революционные и антипуританские вещи Байрона — «Беппо», «Дон Жуан» и особенно кощунственное и ругательное «Видение суда» — стоят в глазах англичан выше всех прочих его произведений.

* * *

Изо всех английских поэтов со времен Шекспира континент выбрал Байрона, создав его себе по своему образу и подобию. Европа его читала в переводах, а если и в оригинале, то эти оригиналы понимались с грехом пополам. Многие учились по-английски, чтобы читать Байрона в подлиннике, — худший способ что-нибудь понять в поэте. При таком способе чтения (переводы или плохо понимаемый оригинал) читатель является истинным подмастерьем автора: он в него вкладывает все, на что способно его читательское воображение. Великая репутация поэта приходит на помощь воображению. Процесс коллективного творчества развивается,

И золотит, лаская без разбора
Все, что к нему случайно подойдет⁹,

и накапливается обильный материал для педантов, вроде Брандеса, и мечтателей, вроде Аполлона Григорьева; и Зелинский, и Овсяннико-Куликовский пишут свои мудрые предисловия¹⁰, и Вячеслав Иванов находит в «Острове» программу мистического анархизма¹¹.

Еще пятьдесят лет тому назад лишь немногие из наших соотечественников осмеливались ставить Пушкина выше Байрона. А недавно одна талантливая английская писательница, научившаяся по-русски, на вопрос, что такое «Евгений Онегин», ответила: «Представьте себе Байрона таким, каким мы его знаем по “Дон Жуану” и по его письмам, остроумным, разнообразным, и сверх того великим поэтом — вот Пушкин»¹².

Не знаю, полна ли такая характеристика Пушкина, но разница между ним и Байроном указана верно. Пушкин был великий поэт — т.е. великий мастер. Байрон даже в величайших своих созданиях, сатирических поэмах, поражает среди других поэтов отсутствием ремесла; материал богатый, совершенно оригинальный, подход, полный неожиданных возможностей, удачи рассеяны на каждом шагу, густо засыпают иногда страницу за страницей, но нет как раз того «чуть-чуть», с которого (как, по свидетельству Толстого, говорил Брюллов), начинается искусство¹³. Даже в лучших строфах есть стихи с мучительно фальшивыми ритмическими ходами; выражения приблизительны, много дурной поэтичности и простой синтаксической путаницы. Это еще не искусство. Правда, это что-то такое почти равноценное и совершенно исключительное: никто из великих поэтов не создал так много прекрасного, как Байрон, одной природной силой.

Таковы первые песни «Дон Жуана» и «Видение суда». Ими Байрон бессмертен. Ими доказывается, что можно создавать великие вещи и быть великим поэтом, не учась и не работая.

Но не будем его сравнивать с Пушкиным¹⁴. Судьба этих двух поэтов подобна их природе. Пушкин, «наше все», никем за границей не признан. Байрон, прославленный по всему миру, на своей родине уже и теперь ценится почти что больше как письмописец, чем как поэт¹⁵. Байрон был для XIX века — «глупого XIX века»¹⁶, когда искусство поэта было низведено до «выражения идей» и чувств. Для такого века и был нужен поэт, который выигрывает в переводе, и был совершенно не нужен совершенный мастер своего языка. Теперь «идеи» теряют свой ореол, и искусство опять становится тем, чем оно всегда было до середины XVIII века и чем оно было, по нашей отсталости, еще 95 лет тому назад у нас — прекрасным мастерством. Но да не будут мои слова поняты как неуважение к Байрону: если идеал естественного человека и естественного поэта, созданный XVIII-м веком и являвшийся (отчасти бессознательно) предметом поклонения XIX-го века, осуществим вообще, то он был осуществлен Байроном. И эта естественность, непосредственность, легкость и есть то, что нас продолжает больше всего привлекать в Байроне, — большом и испорченном ребенке, но с задатками мужа и даже героя.

Любопытно, — и для тех, кто непременно хочет видеть в нас варваров, должно быть, досадно, — что разница между знаменитейшими русским и английским поэтами есть прежде всего разница в степени культуры. И дело не только в том, что Пушкин лично был более культурен, чем Байрон, а и в том, что у Пушкина была культурная среда, которой у Байрона не было. Пушкин творил в живом общении со множеством поэтов, если не равных, то близких ему, и если они даже были много ниже его по дарованию, то были для него полезной, питательной средой. Критиками Пушкина были поэты, иногда очень малые поэты, как Плетнев или Катенин, но поэты по существу, близкие по своим задачам. Байрон был другом некоторых поэтов: он был переменчив и подражал или перенимал у Роджерса¹⁷, у Скотта, у Кольриджа, у Шелли. Но общение его не было тем творческим общением, которое усиливает и дающего и берущего, как было с Гете и Шиллером, с Пушкиным и Жуковским. Оно было случайно и неплодотворно, как общение русских поэтов второй половины XIX века, потому что оно не было общением на почве общего мастерства. Пушкин умел учиться, признавал себя учеником; Байрон был болезненно самолюбив в вопросах оригинальности: вопреки всякой очевидности, он яростно доказывал (по поводу «Манфреда»), что никогда и не слышивал о Марло. Пушкин критически ценил своих критиков и умел пользоваться ими для своих целей; в отношении Байрона к критикам не было среднего между заносчивым пренебрежением и безграничным послушанием (Гиффорд¹⁸). Он был болезненно, но скрытно привержен к своей славе. Чтобы составить собственное мнение о своем новом произведении, он должен был сначала узнать о приеме, оказанном ему публикой. Он не писал для публики, в смысле намеренного подлаживания к ее вкусу, но он бессознательно применялся к нему и шел по линии наименьшего сопротивления. И если бы он в счастливый момент, прочитав остроумную, но посредственную поэмку в октавах Хукама Фрира¹⁹, не написал

«Беппо», и потом, случайно напав на Пульчи²⁰ и Касты²¹, не отдался, наконец, своему подлинному призванию в «Дон Жуане», — Байрон был бы для нас поэтом уже мертвым, столь же мертвым, как английский «готический» роман или французская романтическая драма.

Две первые песни «Чайльд-Гарольда» и восточные поэмы, — т.е., все, написанное им до разрыва с женой, — вполне соответственно среднему вкусу того времени — и совершенно лишено смысла для нас. Это не поэзия, а очень примитивная, грубая и не умная риторика. Чувства, лежавшие в ее основе, весьма преходящи, — модная 110 лет тому назад поза, совершенно потерявшая для нас всю свою прелесть. Следующие песни «Гарольда», «Шильонский узник», позднейшая лирика поднимаются на высшую степень; местами в них

Расплавленный страданием крепнет голос
И достигает скорбного закала
Негодованием закаленный стих²².

Байрон впервые играл серьезную и трагическую роль и играл ее хорошо. Но и это лишь очень условно может быть названо поэзией. «Шильонский узник» — одна из лучших вещей Байрона по благородству поэмы и интонаций; но стоит ее сравнить с переводом Жуковского, чтобы понять разницу между, хотя бы и страстной, риторикой и истинной, мастерской и творческой поэзией. С 1816 г. Байрон начинает серию своих мистерий, заменивших восточные поэмы для более взыскательной континентальной интеллигенции. Гете считал «Небо и землю» шедевром Байрона, и даже Скотт сравнивал «Каина» с «Потерянным раем». Для континентального байронизма они показались вершиной его творчества. XIX век, идейный и глубокомысленный, должен был их любить. Для нас они могут быть только трогательными своей беспомощной дерзостью, дерзостью мальчика, впервые задумавшегося над загадками бытия, не сомневающегося в своем праве и в своем призвании разрешить их. По-английски их невозможно читать (кроме лирических мест «Преображенного уроды»), это низшая точка его стихотворной беспомощности. Но в том же году, что кончен «Манфред», написан «Беппо», и Байрон нашел себя. Однако как характерно для растерянности Байрона в отношении собственной оценки, что он одновременно работал над лучшей из своих сатирических поэм, «Видением суда», — и над худшей из мистерий, «Небом и землей». В первом он отдавался естественному и сильному потоку своего негодования, во второй он осуществлял бессознательно усвоенный им от эпохи идеал высокой поэзии.

Есть три Байрона: для читателя, для критика, для того историка литературы, для которого его профессия есть *des chefs-d'œuvre*, главный Байрон — автор трех сатирических поэм; единственный в своем роде писатель, самый натуральный и непосредственный из поэтов, поэт прекрасный и незаменимый.

Для другого историка литературы, для историка читателей, для историка культуры, и для социолога, угрюмый и глубокий Байрон «Гарольда», восточных поэм и мистерий; любопытнейшая проблема коллективной психологии и взаимного

воздействия писателя и среды. Тема огромного интереса, и с правильной точки зрения почти не затронутая.

Наконец, Байрон-человек, с которого я начал, которым и кончу. Человек, которого, несмотря на все недостатки, любили все близко знавшие его, человек добрый и благородный по природе, но испорченный средой, титулом, воспитанием и славой; этого Байрона мы узнаем в его письмах, у Трелони²³ (увлекательнейшая книга в области мемуарной литературы), больше всего — в разговорах с милой и умной графиней Блессингтон²⁴, единственной из его современниц, сумевшей подойти к нему просто и по-человечески. Этот Байрон, вознесенный своей поэзией на место, которого он сознательно не добивался, оказался вынужденным принять на себя неудобноносимое бремя спасения Греции. Отказаться — значило попасть в смешное положение. Самолюбие повело его в Грецию. И, поневоле оказавшись в центре событий и главной надеждой греков, он исполнил свой долг и сыграл свою роль со спокойным и безнадежным мужеством вождя и героя.

Древнерусская литература и ее место в истории цивилизации

В истории русской цивилизации важную роль играет радикальный слом традиции, обычно связываемый с именем и деятельностью Петра Великого. Значение этого слома традиции можно преувеличивать, что и бывало ранее. Преувеличением было бы считать, как это делали в XVIII в., что только с Петром Великим Россия впервые проявила себя нацией; или же, как настаивали в XIX в. славянофилы, что из-за Петра Великого Россия перестала существовать в национальном смысле. Недавно сложилась еще одна тенденция: историки пытаются утверждать, что Петр Великий вовсе ничего не сделал; что не родился он, всё шло бы точно таким же образом, и что между Россией XVII в. и XVIII в. нет ощутимых изменений. Этой точки зрения придерживался, например, не кто иной, как историк Ключевский, и его мнение широко распространилось. Стало неким подобием хорошего академического тона отрицать значение деяний великого императора и называть их дилетантскими. Подобные взгляды могут быть справедливы применительно к экономической и административной истории; они могут быть в общем верны и по отношению к личности Петра. Но в том, что касается истории русской цивилизации и, в особенности, русской литературы, существование очень глубокого разлома между древней и современной Россией отрицать невозможно. Один из излюбленных (и очень неудачных) аргументов тех, кто отрицает разрыв преемственности, заключается в том, что невозможно указать определенную дату, когда закончился древний период и начался новый. Это вполне справедливо. Наивно было бы представлять, что древняя Россия внезапно перестала существовать, а новая Россия возникла в один день, например, в 1698 г., когда вернувшийся из Англии Петр Великий начал рубить головы своим политическим врагам и бороды — своим верным слугам. Ни один период в истории не имеет жестких границ, и любая

старая традиция продолжает существовать в той или иной форме долгое время после того, как традиция новая приобретает внешне неоспоримую власть. Вместо того чтобы устанавливать определенную дату, разделяющую древнюю и новую русскую литературу, лучше различать три периода: древний период, когда старая традиция полностью господствовала; современный период, когда беспрекословно господствует новая традиция (хотя она так никогда и не достигла полной победы из-за продолжавшей существовать национальной церкви); и между ними — переходный период, начавшийся, когда стали видны первые признаки изменений, и закончившийся с прочным утверждением новой традиции. Границы этого переходного периода должны быть установлены с различными датами для разных частей России: на юго-западе (на Украине) он начался в конце XVI в., в Московии — лишь семьдесят лет спустя, около 1670 г. Можно считать, что переход завершается и новая литература по-настоящему начинается, когда приходит Ломоносов, первая ода которого появилась в 1739 г. С ним и начинается непрерывная традиция русской литературы как части европейской.

Датируемая таким образом, древнерусская литература укладывается в период с середины XI в. примерно до 1596 г. на юго-западе, и до 1670 г. — в Московии.

В переходный период местная цивилизация византийского происхождения постепенно поддается западным влияниям; к концу периода светская образованная часть нации полностью европеизируется. Но старая цивилизация продолжает существовать во многих ослабленных и видоизмененных формах: в учреждениях русской православной церкви, в фольклорных традициях, более или менее быстро умирающих, и в своем чистейшем и наиболее незыблемом виде — в общинах старообрядцев. Однако с середины XVIII в. письменная литература светской России становится провинцией западной или, как мы раньше называли ее в России, романо-германской цивилизации.

Но восемь и девять столетий назад Европа была разделена на две половины — латинскую и греческую. По сути, это были две Европы и два христианских мира, и Россия принадлежала греческому христианству. В XI в. и позже подлинное единство старого греко-христианского мира, включавшего — помимо греков и балканских славян — Грузию и Россию, ощущалось весьма сильно. Можно говорить о России как о составной части Греции. Так, например, Адам Бременский, писавший около 1070 г., называет Киев «славнейшим украшением Греции, соперником Константинопольского престола»¹ (*«clarissimum decus Grece et aemula sceptri Constantinopolitani»*). Но если мы сравним эти два единства — греческого и латинского христианства — мы обнаружим значительную разницу в степени их прочности и определенности. Это различие связано, главным образом, с неравным положением их двух языков: латынь была международным языком и общим достоянием всего латинского христианства, на ней говорили и писали в равной степени все западные народы, от Сицилии до Шотландии. Латынь не принадлежала какой-либо одной нации более, чем другой, и местные языки не существовали в официальном или церковном общении. Иначе было на востоке: греческий был национальным языком, языком государственным и придворным

в Константинополе, языком государства, постоянно враждовавшего с другими православными народами. Греческий язык принадлежал грекам, но не славянам или жителями Кавказа. Помимо этого, традиция восточной церкви придала намного больше независимости и значения национальным языкам: еще в III в. сирийский и армянский были признаны языками церкви; на востоке за христианизацией нации непосредственно следовало создание нового алфавита и перевод Писания и литургических текстов на новый язык. Именно на востоке епископ Ульфила² изобрел свой готический алфавит и перевел Евангелия на язык Алариха³. Когда в IX в. христианизация южных славян достигла значительных успехов, два великих славянских апостола, Кирилл и Мефодий, изобрели славянский алфавит, который французский филолог А. Мейе провозгласил истинным шедевром фонетической точности и адаптации⁴, и приступили к переводу священных книг на славянский язык. Благодаря этому использование национальных языков было официально признано и стало инструментом высокой культуры. В результате этого образованный болгарский, грузинский или русский священник не имел нужды изучать греческий — он имел всё необходимое на своем родном языке.

Это положение вещей имело и другое последствие: латиняне продолжали читать Вергилия и Овидия и никогда на протяжении средних веков не теряли связи с классической античностью; то же самое касается и греков. Некоторые из наиболее очаровательных эпиграмм в «Антологии» сочинены не ранее X–XI вв., а греческий историк XV в., наподобие Халкокондила⁵ или Франдзиса, писал на столь чистом аттическом языке, что — за исключением турецких и франкских имен, которые загрязняют его чистоту — его можно принять за Фукидиду. Но эта классическая культура принадлежала грекам и не передавалась другим народам восточно-христианского мира вместе с христианской верой. Славяне и жители Кавказа оставались вне связи с дохристианской античной цивилизацией. Изучение риторики, диалектики и поэзии, тривиума и квадривиума, всей «humaniora» никогда не проникло в южнославянские территории, Грузию или Россию. Из форм литературного искусства были усвоены лишь те, которые считались необходимыми для деятельности национальной церкви. Никогда в не-греческих странах восточного христианства не появилось светской поэзии, основанной на классических образцах, — наподобие той, что не переставали создавать в латинской Европе со времен Карла Великого и до Петрарки. В этом отношении, однако, есть индивидуальные отличия. Старейшие литературы христианской Азии, сирийская и армянская, развивали свои собственные поэтические школы, основанные на библейских и ранневизантийских образцах. По крайней мере, Сирия породила в лице Св. Ефрема одного из двух или трех величайших христианских поэтов в мире, но это произошло в IV в. В Армении национальная поэзия держалась из-за раскола с Грецией. Позднее Армения и Грузия познакомились с особо утонченной и богато развитой культурой мусульманской Персии и подпали под ее влияние. Начиная с XII в., грузинская и армянская поэзия теряют связь с Европой и становятся азиатскими. Великий грузинский поэт XII–XIII вв. Шота Руставели был учеником персов, а лирическое стихотворение одного из великих армянских поэтов XVI в., Нахапета Кучака⁶, например, можно в переводе ошибочно принять за персидскую поэзию.

Но славяне были слишком поздними пришельцами, чтобы стремиться превзойти Св. Ефрема, и слишком далеки от почитания условностей азиатской цивилизации, чтобы последовать примеру Грузии или Армении. Южнославянские земли оставались без какой-либо литературной поэзии до XIX в. (конечно, за исключением ее латинской половины, где Рагуза⁷ в XVI–XVII вв. разрабатывал изысканную итальянизированную поэзию). В России оригинальная поэтическая школа^{*}, о которой я буду много говорить чуть позже, возникла в конце XII в. Она уцелела в одном великом произведении — *pièce de résistance*⁸ и венец древнерусской литературы — но хотя это великое произведение, как кажется, читали и ему подражали еще в начале XV в., оно остается одинокой вершиной, и едва ли его можно объяснить при помощи греческих образцов.

Эта ранняя русская поэтическая школа не получила дальнейшего развития, но без нее древнерусская литература осталась бы так же лишена художественного творчества, как и древнеболгарская или древнесербская. Эта поэтическая бедность определенно является характерной чертой, которая отличает русскую литературу от литературы латинского Запада. И не может быть сомнения, что этим она определенно обязана отсутствию классической культуры, обусловленному независимым положением местного языка и недостатком греческой учености. «Слово» лишь с очевидностью доказывает, что нация обладала поэтическими элементами, но в самой традиции не было стимулов для их развития.

Упоминания в «Слове» свидетельствуют о том, что устная поэзия существовала в России в XI–XII вв., но до нас, кроме этих упоминаний, не дошло ничего. Существующая в наше время устная поэзия в Сербии и России принадлежит много более позднему времени. Сербские *Pesme* явным образом датируются не раньше XVI в. О русских так называемых былинах нет свидетельств ранее XVII в.^{**} Они принадлежат не литературе в собственном смысле этого слова, а фольклору, который нужно изучать с помощью методов, отличных от тех, которые применяются для изучения литературы. Возникни русская современная устная поэзия раньше, она, возможно, оказала бы влияние на письменную литературу, как это произошло с древнерусской устной поэзией в XII в. Но она появилась поздно, и хотя Московия XVII в. оказалась вполне готовой принять ее методы и создать письменную поэзию по образцу народного эпоса^{***}, было уже поздно — польские рифмованные *Wierszy* были слишком сильным противником, чтобы с ними можно было бороться местными способами.

Я указал на разницу значения латинского и греческого языков для Западного и Восточного христианства. Весьма любопытно, что в своих ограниченных областях молодые и вторичные языки восточного христианства играли роль, намного более похожую на латынь на Западе, чем это когда-либо было с греческим языком. Формы грузинского и славянского языков, освященные первыми апостолами

* Хотя «Слово о полку Игореве» не в стихах, думаю, всё же оправданно отнести его к поэзии.

** Частые упоминания в них Св. Владимира и Киева почти наверняка имеют литературный источник.

*** Об этом свидетельствует «Повесть о Горе-Злочастии» (конец XVII в.).

и переводчиками, быстро превратились в канонические литературные языки, повсеместно навязавшие себя, значительно ограничивая свободу местных диалектов. Например, греческий язык действовал наподобие латыни, заменяя старые местные языки древних колхов и распространяясь, с малозначимыми местными отличиями, от Дагестана до Черного моря. Там, где, как в Мингрелии, Сванетии и Лазистане⁹, местные языки выжили, грузинский язык присвоил себе авторитет единственного языка цивилизации, и даже Абхазия, которая говорит на языке совершенно иного происхождения¹⁰, подчинилась — и все еще подчиняется — власти литературного и литургического грузинского языка.

Во многом то же самое было и со славянским. Язык, использовавшийся Св. Кириллом, — первоначально бывший диалектом славян, живших в нижней Македонии, около Салоник — стал официальным литургическим языком почти половины Европы; он был принят в Сербии, Болгарии, большей части России и даже в «латинской» Румынии, где просуществовал в качестве литургического языка до недавнего времени. Церковнославянский, как он позднее стал называться, первоначально мало отличался от русского и столь легко понимался русскими, что едва ли казался другим языком. Различие было, по сути, намного меньше, чем разница между французским и провансальским, или верхне- и нижненемецким в ту же эпоху. Но постепенно эволюция живого русского языка увеличивала разницу все больше и больше, и история русского литературного языка с XI в. по XIX в. стала историей беспрестанных расхождений и приспособлений между местным разговорным языком и письменным церковным. Влияние церковнославянского языка на русский было весьма сходно с тем, какое имела латынь на романские языки. Церковнославянский действовал не сам по себе, а как проводник греческого языка. Церковнославянский язык снабдил русский абстрактными, учеными и религиозными понятиями. Ранние славянские переводчики с удивительным мастерством и проницательностью пользовались всеми скрытыми возможностями языка, чтобы создать форму речи, способную справиться со всеми сложностями эллинистического и византийского греческого языка. Они развили тщательно разработанный язык, способный к образованию сложных и придаточных предложений с помощью деепричастных оборотов и других словесных конструкций, в использовании которых они применяли греческие образцы. Русский разговорный язык, примитивный и простой, не мог позволить себе обойтись без всех этих убанств, если только его амбиции шли немного дальше незамысловатого повествования и примитивной мысли: единственная используемая донныне форма причастия настоящего времени в русском языке *возникла не естественным путем, а заимствована из церковнославянского. Первые переводчики использовали простое отглагольное прилагательное для перевода греческого причастия настоящего времени. Как и современный французский язык, русский состоит из слов двух категорий, которые по своему объему почти равны — общераспространенные и ученые. «Ученые» слова в русском — это обычно заимствования из церковнославянского, «ученые» слова во французском — из латыни; но и славянские,

* Окончание «-щий», что по-русски должно быть «чей».

и латинские понятия в большинстве случаев — это более или менее изобретательные переводы с греческого. Будет достаточно двух примеров, чтобы проиллюстрировать общее родство почти всех литературных языков Европы. Греческое «πατρίς» стало во времена поздней республики латинским «patria», которое, в свою очередь, было принято Дю Белле¹¹ во французский язык в XVI в. как «patrie». Это же «πατρίς» было переведено на славянский как «otĭčstvo»; в русском произношении оно превратилось в «отечество», общеупотребительное слово в повседневном русском языке. При всем этом слово это славянское, потому что русской формой должно было быть «отчество», означающее совсем иное.

Греческое «συνείδησις» было латинизировано (думаю, Цицероном) как «conscientia», которое перешло во французский из церковной латыни как «conscience». Ранние славянские отцы церкви переводили его как «sŭvěste», и это слово существует в современном русском языке с тем же значением в славянской и нерусской форме «совесть»¹².

* * *

С XI в. по XVII в. Россия была провинцией греческого христианского мира, но провинцией намного более независимой и отдаленной, чем любая часть мира христианства латинского. Даже Ирландия и Исландия были бесконечно более латинскими, чем Россия — греческой. Вначале в России была непосредственная живая связь с центрами греческой цивилизации. В XI–XII вв. сношения с Константинополем были весьма активными. Но позднее, из-за различных исторических обстоятельств, эти связи становились всё слабее и слабее и, можно сказать, почти исчезли ко времени Московского царства. Можно назвать русских духовных лиц XI–XII вв., получивших хорошее греческое образование и писавших на славянском языке, весьма близком к греческому образцу, но без рабского подражания. Таковы, например, Иларион, архиепископ Киевский в XI в., и Кирилл, епископ Туровский в XII в. Но даже тогда упоминание Гомера и Аристотеля, которое находим в послании Климента, архиепископа Киевского, к священнику смоленской церкви, является исключением. В позднейшее время греческое образование, можно сказать, почти полностью вымерло в России. Из культурных связей с югом осталась связь с южными славянами, среди которых — естественным образом — греческое образование было более обычным делом, а также связь посредством случайных греков, знавших славянский язык достаточно для того, чтобы их понимали русские священники. С XV в. по XVII в. такие говорящие на славянском греки были намного многочисленнее русских, сколько-то знавших греческий. Самым знаменитым из этих греков в России был в XVI в. Максим Грек, ученик самого Джироламо Савонаролы.

Любую литературу можно изучать с двух точек зрения — с точки зрения писателей и читателей. Писательская точка зрения более обычна — при изучении конкретного периода в расчет принимается лишь то, что было написано. Читательская же точка зрения предполагает, что изучается не только то, что было написано,

но и всё то, что читали или усваивали тем или иным образом. С этой точки зрения древнерусская литература состоит почти целиком из переводов с греческого. Наибольшая часть письменных текстов, так или иначе нашедших дорогу к уму древнерусского человека, была тем, что он слышал в церкви, т.е. славянской версией греческой литургии и греческого Нового Завета. Умей он читать, его чтение состояло бы большей частью из переводов — житий святых, летописей, апокрифов, различных наставительных сочинений. И даже обладай он светским складом ума, наиболее вероятным его чтением были бы переводы греческих космографий (вроде Козьмы Индикоплова¹³), физиологов («Physiologus»)¹⁴ или греческих романов, наподобие «Александра», «Дигениса Акрита»¹⁵, ввезенных через южнославянские земли.

Основным фоном, на котором разыгрывается вся литературная деятельность Древней Руси, является греческая литургия. Молитвы, которые русский человек знал наизусть и повторял ежедневно, песни, которые он слышал в церкви, части Священного Писания, читаемые во время божественной литургии, запечатлевались в его уме намного глубже и крепче, чем это могла сделать латинская литургия в западных умах. Это не включало всю Библию, но лишь те части, которые использовались в Литургии, — четыре книги: (1) Евангелия, (2) Деяния и послания апостолов, (3) Псалмы, (4) так называемые *пароқіа*, буквально — пословицы, содержащие избранные фрагменты Ветхого Завета (в православной церкви никогда не читали большую часть Ветхого Завета и весь Апокалипсис). Ветхозаветная история была знакома по кратким пересказам, также переведенным с греческого и называемым *та палаіа* (в славянском языке — «Палея»). Но, быть может, наиболее впечатляющие и памятные части православной службы — это изумительные гимны, сочиненные великими христианскими поэтами V–VIII вв., очень рано переведенные в великолепную ритмическую прозу*. Можно легко понять русских, которые, обладая такой огромной сокровищницей высочайшей и чистейшей поэзии, не желали чего-либо лучшего; но, подходя к этому с другой стороны, также трудно понять, почему никто не захотел подражать этим гимнам или превзойти их. Остается фактом, что на древнерусском языке почти не было сочинено молитв и гимнов, все они пришли из Греции. В литургии Россия осталась ревностно-консервативной, и это тем более поразительно, что в церковной архитектуре и религиозной живописи русский дух продемонстрировал такую обильную и мощную самобытность. Что касается книг, то в руках мирян наиболее частыми были требник, псалтырь и, позднее, жития святых, в том виде, в каком они вышли из под пера Макария, митрополита Московского. До настоящего времени они, вместе с Евангелиями, являются наиболее известными и широко читаемыми религиозными книгами.

Другие переводы с греческого, хроники, проповеди и романы, также читались, но, конечно, в основном лишь немногими избранными. Сочинениями,

* Спорным является вопрос, пытались ли древнейшие болгарские переводчики переложить их в стихи, приспособивая то, что они считали греческим стихосложением. В любом случае, в Россию они пришли в определенно прозаическом виде.

пользовавшимися огромной популярностью, были апокрифы, все греческие, из южнославянских источников. Эти апокрифы были, в основном, еретического происхождения и выражали догматы и взгляды манихейцев, столь многочисленных на Балканах в XI–XIV вв. Апокрифы произвели глубокое впечатление на русских, большей частью своей художественной ценностью, и оказали огромное влияние на создание определенной части русского фольклора, так называемых духовных стихов. Но они, судя по всему, не породили какого-либо еретического учения, поскольку русское мышление никогда не имело спекулятивных наклонностей, и если бы манихейские идеи были введены в употребление (главным образом — идея дьявола как первичного и независимого источника зла), то лишь в виде наивного и грубого суеверия. Из всех апокрифов наиболее значителен повествующий о схождении Богородицы в ад («Хождение Богородицы по мукам») — также, разумеется, греческого происхождения, но ставший особым образом ассоциироваться с Россией. История благой Девы, жалеющей осужденные души и получающей от Бога ежегодное прощение для них на пятьдесят дней, от Пасхи до Троицы, действительно весьма замечательна, и оказала глубокое влияние на воображение русских. А. Ремизов, наиболее русский из русских писателей, противопоставил русское представление о божественном милосердии, воплощенное в этом апокрифе, римскому понятию справедливости¹⁶, которое пропитывает великую поэму Данте.

В сравнении с этим богатством переведенных сочинений оригинальная литература древней Руси будет выглядеть весьма ребяческой. Я уже отмечал особую бедность художественной литературы; здесь Россия может похвастаться лишь одним вполне первоклассным творением, которое принадлежит к концу XII в. У него должны были быть предшественники, и ему более или менее рабски подражали даже в XV в.; тем не менее, оно остается одиноким. Переведенные романы были весьма многочисленны, но лишь в XVII в. русская проза начала обретать определенную оригинальность, по-прежнему оставаясь вне пределов собственно литературы. Русский роман — это продукт XIX в., и ничем не обязан этим невразумительным предшественникам. Но если исключить все виды художественной литературы, остается письменность, которая по первоначальному замыслу не являлась художественной. Ее можно классифицировать по трем рубрикам. Первая — сочинения, созданные близко к греческим образцам: проповеди, жития святых, паломничества и очень небольшое количество высокой аскетической и мистической литературы, почти полностью ограниченной концом XV в. — началом XVI в. и связанной с именем преподобного Нила Сорского. Вторая — исторические работы, первоначально вдохновленные греческими образцами, но получившие независимое и интересное развитие. Они включают летописи, которые, начиная с XI в., продолжались непрерывно до XVII в. и даже в некоторых случаях до XVIII в., и отдельные исторические сочинения более раннего времени, обычно включенные в летописи, позднее — начиная с XVI в. — публиковавшиеся как самостоятельные и авторские литературные сочинения, часто со значительными литературными притязаниями. Третья категория состоит из того, что мы сегодня назвали бы публицистикой и что почти неизменно выражалось в форме писем или посланий.

Этот вид литературы временами также весьма искусен и художественен; он имеет дело с множеством предметов и вопросов — политических, личных или религиозных — и включает некоторые из наиболее колоритных и поразительных произведений древнерусской литературы: «Поучение» Владимира Мономаха (начало XII в.), «Моление» Даниила Заточника (ок. 1200), переписку Ивана Грозного и князя Андрея Курбского (ок. 1565), письма царя Алексея (1645–1676). Она достигает высшей точки во второй половине XVII в. в сочинении протопопа Аввакума, единственного гениального писателя (исключая, конечно, анонимного автора «Слова»), на которого Древняя Русь может заявить права. Русские учебники по истории литературы обычно включают также множество других произведений, таких как своды законов, уставы. Но, конечно, это контрабанда чужого материала — они не имеют ничего общего с литературой, и было бы столь же нелепо вводить их здесь, как говорить о «Книге Судного дня»¹⁷ в истории английской литературы. Единственное исключение можно было бы сделать для очаровательного создания наиболее очаровательного из русских самодержцев, царя Алексея, — его уложения своим сокольничим^{*18}.

* * *

Византийский фон древнерусской литературы вполне однообразен с XI в. по XVII в., но было бы в корне неправильно представлять себе саму литературу и цивилизацию, которую она представляла, неизменными. Мы можем различать три главных периода: первый, период централизации, когда вся Россия является подданной Киева как культурного центра. Второй, период децентрализации, когда первоначальный контакт с Грецией почти исчезает, цивилизация становится провинциальной и разрыв между великорусским северо-востоком и литовским и «украинским» юго-западом кладет конец первоначальному единству национальной цивилизации. И московский период, когда северо-восток снова централизуется вокруг новой столицы, но юго-запад остается в стороне под польской властью, чтобы вернуться в единство с Россией лишь к концу XVII в. как наполовину иностранный элемент, принес с собой первые зачатки западной и современной цивилизации.

Киевский период, длившийся с середины XI в. примерно до 1200 г., — возможно наиболее блестящий и привлекательный и определенно наиболее европейский. Он начинается с некоторых сохранившихся текстов (старейший может быть датирован несколькими годами ранее 1050 г.). Он сосредотачивается вокруг Киева и земель среднего Поднепровья. В течение этого периода Россия была в тесном контакте с Грецией. Такие прелаты, как Иларион Киевский (середина XI в.) и Кирилл Туровский (середина XII в.) в священном красноречии находятся вполне на уровне своих византийских современников. Это также блестящий период в архитектуре, которая еще никоим образом не оригинальна, но воплощает лучшие тенденции своего времени. Святая София в Киеве (XI в.) является одной из

* Перевод предисловия к нему печатается в этом номере¹⁹ [«The Slavonic Review»], p. 63.

двух или трех наиболее замечательных византийских построек своего века, и в разгар именно этого периода Адам Бременский говорил о Киеве как о сопернике Константинополя. Киевский двор поддерживал постоянные связи с латинским Западом и скандинавским Севером. К этому времени относятся многочисленные упоминания Гардарики в норвежской поэзии и широко известная песня Харальда Хардрады (которую можно найти в «Corpus Poeseos Borealis») о его любви к жесточкой русской девушке, которая не обращает на него внимания²⁰. Тогда же французский король Генрих I женился на русской княжне Анне, которая привезла с собой в Реймс славянский Новый Завет, на котором короли Франции приносили коронационную клятву до 1830 г. В это время была написана первая и лучшая часть русской летописи, и возникла национальная поэзия, породившая — ближе к концу этого периода — величественный и уникальный шедевр, «Слово о полку Игореве».

К XII в. кочевники окончательно получили контроль над днепровским водным путем, и прямое сообщение с Константинополем стало невозможным. Киев начал клониться к упадку; центры политической власти были перенесены в отдаленные провинции, в Галицкую землю на юго-западе и во Владимир на северо-востоке. В 1169 г. Киев был взят и разграблен суздальским князем, который после победы отказался приехать в Киев и продолжал править из своего северного княжества. Политическая роль Киева как столицы всяя Руси закончилась, но великолепное бабье лето киевской цивилизации продолжалось до конца XII в. Оно стало свидетелем создания величайшего литературного шедевра Древней Руси: «Слово» было написано ок. 1186 г. в районе Чернигова. Но упадок продолжался, и к тому времени, когда Киев был разрушен татарами Батыею в 1240 г., он уже был второстепенным городом. Наследие Киева перешло к трем новым центрам: юго-западное княжество Галицкое, северо-западное княжество Суздальское, позднее слившееся с Московией, и северный республиканский город Новгород. Эти новые центры продолжали развивать наследие Киева каждый своим собственным образом. Самый значительный период в галицкой истории пришелся на XII в., время княжения князей Романа и Даниила. Последний был коронован как король Галиции папой Иннокентием IV в 1245 г., в надежде, что Даниил признает верховенство Рима. Но Даниил, получив корону, категорически отказался делать это. Галицкая земля (включавшая также Волынь) была в постоянном общении с латинским Западом, с Польшей, Венгрией и Германией, и вопреки своему упорному православию быстро латинизировалась. После смерти Даниила и его сына Георгия Галицкое княжество быстро потеряло свое значение, пав жертвой буйного и эгоистического духа правящей аристократии. Последняя запись в так называемой Волынской летописи относится к 1290 г., после этого в течение более чем полувека о Галицкой земле не слышно абсолютно ничего*, и она снова упоминается в источниках лишь в 1347 г., будучи завоеванной польским королем Казимиром.

Но только что упомянутая мной Волынская летопись (сохранившаяся, кстати, в единственном экземпляре в монастыре на северо-западе Руси)²¹, представляет

* Пробел, думаю, уникальный в истории любой европейской страны.

собой замечательное литературное произведение. Она написана очевидно светским человеком, не духовным лицом, поскольку полна драчливого и рыцарского духа. Она написана языком, устойчиво тяготеющим к языку местному и почти полностью забывающим о языке славянском. Поскольку местный язык находился тогда в состоянии быстрого изменения, Волынская летопись — с филологической точки зрения — одна из наиболее трудных и запутанных, являясь в то же время одним из наиболее интересных древнерусских текстов. Она полна европейского духа и постоянно упоминает внутренние дела Польши, Венгрии и Австрии. Она также полна поэтических деталей, напоминающих некоторым исследователям «Слово». Но Галиция, расположенная тогда на самом краю России, оказалась рано для России потерянной, и основная линия традиции продолжалась через Суздаль. Суздальские князья (которые перенесли свою резиденцию во Владимир в XII в.) стали наиболее могущественной силой в России после разграбления Киева в 1169 г. и оставались ею до того момента, как их столицы были захвачены и разграблены монголами, а они сами стали вассалами хана (1238). Но короткий период 1169–1238 гг. был блестящим. Суздальская литература — прямое продолжение киевской*. Но и суздальская архитектура представляет первостепенный интерес. Она намного оригинальней киевской, и имеет некоторое сходство с церковной архитектурой Грузии и Армении, а также Перигора и Ангума на юго-западе Франции. Великие владимирские церкви, вероятно, наиболее пленительные из всех церковных сооружений России. Но всё закончилось с падением и покорением Владимира. Между 1240 г. и 1380 г. во всей стране не было построено ни одной церкви, которая не была бы мгновенно разрушена. Значительное обеднение цивилизации и упрощение жизни становится заметным повсеместно. Сочинения этого периода опускаются на самый низкий уровень, и в лучшем случае являются лишь рабским подражанием киевским образцам.

Но примерно в то же время Новгород, остававшийся вне досягаемости монголов, развивал свою изысканную и оригинальную цивилизацию. Великая купеческая Новгородская республика (называть ее республикой — не совсем точно, поскольку она всегда имела избираемых князей, которые были первыми лицами в городе, но имели значения не намного больше, чем итальянские *Podestà*) постепенно росла в своем значении в течение XII в., и XIV в. был ее золотым веком; в течение XV в. происходил политический (но не коммерческий) упадок, и в 1477 г. она была приведена в состояние московской провинции. Сосед Новгорода и его «младший брат», Псков оставался независимым до 1510 г., и огромные новгородские колонии на Крайнем Севере, хотя и включенные в состав Московии (частично даже до того, как это произошло с самим Новгородом), сохранили высокую степень культурной независимости, обнаружившуюся в могущественном полунезависимом положении великого Соловецкого монастыря и одного из крупнейших торговых магнатов, дома Строгановых, в исключительной оригинальности его

* Наиболее интересное произведение — это «Моление» Даниила Заточника (ок. 1200), наиболее важный светский памятник литературы домосковского периода после «Слова о полку Игореве».

деревянной архитектуры, в фольклоре его крестьян, единственных во всей России занимавшихся устной поэзией былин, сохранивших и развивших ее. Но как независимое культурное целое Новгород принадлежит лишь периоду с середины XIII в. до конца XV в. В течение этого времени он был самым блестящим и процветающим местом во всей Европе, к востоку от линии, идущей от Любека через Прагу к Константинополю.

Случай Новгорода в истории русской цивилизации и литературы весьма специфичен и интересен, и может быть полезным остановиться на нем, чтобы рассеять некоторые поспешные обобщения о России в целом. Здесь было бы неуместным останавливаться на социальной структуре великого города, на его гильдиях и корпорациях, на купеческой аристократии и на всем этом обществе, столь непохожем на заменившее его московское. Но факты, которые в данный момент должны нас интересовать, это — (1) Новгород не создал достойной упоминания литературы; (2) он создал художественное движение поразительного богатства и самобытности — восхитительную и очень оригинальную архитектуру и живописную школу, которая — вместе с тосканской и греческой школами того же периода — является одной из трех величайших школ XIV в. Я сказал, что Новгород не создал достойной упоминания литературы, ничего, сравнимого хотя бы с современным ему Суздалем, и это правда в узком смысле слова — поскольку новгородские летописи, написанные в деловом и исключительно элементарном духе, литературой, конечно, не являются; их скорее можно сравнить с Регистром Ллойда²², чем с любой наименее литературной из средневековых летописей.

Новгород никоим образом не был лишен эстетической культуры. Есть свидетельства о междоусобицах, разделявших город из-за определенных тонкостей церковного пения, и мы располагаем изысканными церквями и великолепными фресками XIV–XV вв. Современный исследователь древнерусского искусства П.П. Муратов обратил внимание и установил как факт, что там, где русское искусство отходит от византийских образцов, это происходит в сторону большей орнаментальности, чисто декоративного стиля²³, чистых величин в выборе цвета и конструкции. В сравнении с русской (что означает практически то же самое, что новгородской) живописью, византийская живопись — это грубый материализм. В работах, подобных фрескам великого живописца Дионисия, позднего последователя новгородской школы, писавшего ок. 1500 г., нет ничего, кроме чистейшего ощущения декоративного контура и цвета. Факт заключается в том, что древнерусская цивилизация была чисто эстетической — и только эстетической. Новгород — это лишь крайний случай, в котором тезис доказан наиболее очевидным образом. Литература не процветала потому, что была слишком интеллектуальной, слишком головным предметом. Еще меньше шансов для развития имела спекулятивная мысль. Россия не нуждалась в таких умных абстракциях. Прекрасные вещи — вот чего она хотела и что она создавала. Единственная поэзия, в которой она видела какой-то смысл, была поэзия Божественной Литургии, где простое значение слов было сублимировано и возвышено монотонным пением хора и окутано в прекрасные традиционные одеяния не совсем понятных, но благородных и вдохновляющих церковнославянских ритмов и каденций. Если когда-либо существовала

цивилизация, вполне не интеллектуальная и исключительно эстетическая, то это была цивилизация Древней Руси, и в древнерусской цивилизации — это цивилизация великого торгового города Новгорода. Когда два столетия спустя Древняя Русь занялась своей последней, фатальной самозащитой против вторжения сил Запада, она выступала за чисто эстетические ценности, за стиль живописи и за словесные рифмы, ради чего люди шли в изгнание и умирали на костре. Я думаю, этот случай — уникальный в истории, и возможный лишь в стране, столь полной до краев искусством и эстетическим чувством, как допетровская Русь.

Децентрализацию XII–XV вв. заменил откровенный и уравнилительный централизм Москвы. Рост этого княжества начался в начале XIV в. К концу этого столетия Москва стала идеальным средоточием национальных чувств и Меккой национального единства. Это было достигнуто в равной мере мудрой политикой ее князей и суровостью ее прелатов. Потому что XIV–XV вв. были в русской истории временем святых епископов и отшельников, сыгравших роль, сравнимую лишь с той, которую в латинском христианстве сыграли великие епископы и игумены в «темные века». Огромным вкладом в политическую власть Москвы был тот факт, что она была резиденцией двух митрополитов — Св. Петра и Св. Алексея, чьи имена и по сей день поминаются в русской церкви в конце каждой литургии, и — более того — поскольку Сергей Радонежский, основатель знаменитого Свято-Троицкого монастыря и один из величайших святых России, от всего сердца поддержал политику Дмитрия Московского, когда этот князь нашел себя достаточно сильным, чтобы противопоставить монголам вооруженное сопротивление. 1380 год — это великая дата в русской истории: объединенные силы северо-восточной России, под руководством Дмитрия Московского, впервые встретили монголов в открытом сражении и одержали сокрушительную победу над врагом. Эта победа сделала для Москвы невозможным иной путь, кроме как стать центром национального единения. Великая победа увековечена в нескольких повествованиях значительных литературных достоинств и в своеобразной «поэме», являющейся неумным и рабским подражанием «Слову» («Задонщина»). Но эти сочинения еще не являются началом московского периода литературы; они лишь некая вечерняя заря предыдущих периодов, последнее усилие киевской традиции, которую должны будут вскоре вытеснить новые формы.

* * *

Собственно московская литература начинается ближе к середине XV в., и предвестием этого было возрождение южнославянского и греческого влияния. Два великих южнославянских королевства, Сербия и Болгария, потеряли свое былое положение в конце XIV в., и многие южнославянские духовные лица приехали в Москву и принесли с собой новую форму славянской традиции. Они представили в России новый литературный стиль, более риторический и более сложный. Этот новый стиль больше, чем литература татарского периода, обращался к художественной фантазии москвитов. Он стал известен как «плетение словес» и господствовал в московской литературе больше двух столетий. Его излюбленными

приемами были параллелизм и парафраз. Внедрение этого стиля связано с именем Епифания Мудрого, написавшего ряд житий русских святых по утвержденным южнославянским и поздневизантийским образцам. В конце концов, это плетение словес монотонно и неубедительно. Лишь изредка оно достигает подлинно впечатляющего ораторского звучания, как в красноречивой «Истории смуты» Авраамия Палицына, или принимает восхитительно абсурдную причудливость, как во «Временнике» Ивана Тимофеева. Этот стиль является центральным фактом в истории московской литературы. Но помимо него существовал и более поэтический и народный стиль, который, судя по всему, находится в некоей необъяснимой связи с устной поэзией былин. Он, вероятно, местного происхождения и может, в конце концов, быть воспоминанием о киевских временах, хотя и очевидна его связь с определенными византийскими произведениями. Лучшим примером этого является анонимная история Казанского царства (ок. 1570 г.) и «История Смутного времени» князя Ивана Катырева (ок. 1625 г.).

Московская литература однообразна в своих более клерикальных и риторических произведениях. Отнести какой-то недатированный текст к определенному времени между 1500 г. и 1660 г. часто затруднительно, столь несущественным был темп развития. Но если мы обратимся к «публицистике», то должны будем различать отдельные периоды. Первый из них (ок. 1460–1560) — это период страстных споров, когда политические и церковные вопросы обсуждались с сильными и безжалостными партийными чувствами, часто со значительным остроумием и пикантностью. Главными обсуждаемыми вопросами были принципы автократического и конституционного или, скорее, аристократического правления и вопрос о монастырской собственности. Во время этого периода Московия еще не вполне похожа на Китай, каковым она будет в дальнейшем; это время более или менее активного общения с иностранцами, с Грецией (что было больше всего обязано женитьбе Ивана III на племяннице византийского императора Зое Палеолог), а также с Италией, бывшей тогда политической столицей Греции, постольку поскольку она не покорилась Турции. В конце XV в. флорентиец Фиораванти был занят в строительстве великолепных церквей в Кремле. Но эстетическая культура Московии была столь могущественна и самоуверенна, что даже этот ренессансный флорентиец должен был строго подчиняться местному вкусу, и, за исключением немногих деталей в орнаменте, Успенский собор можно считать созданием русских рук. Последним отголоском этих споров является переписка Ивана Грозного, сильного и колоритного памфлетиста, с князем Андреем Курбским. К концу этого периода монархический, клерикальный и исключительно национальный дух Московии принял свои законченные формы. В последующие столетия он остался практически неизменным: даже ужасные испытания Смутного времени не смогли изменить московское мировоззрение. Этот период беден полемической литературой, но включает множество интересных исторических сочинений о Смутном времени.

Этот «китайский» период продолжался примерно до 1654 г. Ближе к этому времени начинается эпоха изменений, сначала постепенных, но вскоре ставших радикальными. Этот третий и последний период истории

московской литературы — самый короткий, но с литературной точки зрения наиболее интересный: его определяют фигура царя Алексея, очаровательного, хотя и не слишком зрелого писателя, и неистовая личность выдающегося вождя раскольников-староверов, протопопа Аввакума (русский извод Хабакука²⁴). Его автобиография — это величайшее литературное произведение Московского периода и один из бессмертных шедевров русской литературы. К этому периоду также относятся первые более-менее оригинальные произведения художественной литературы. К 1680 г. московская литература больше не была тем, чем была ранее: пронизанная со всех сторон чужими влияниями, она переживает период быстрого и всеобъемлющего изменения.

В то время как всё это происходило на северо-востоке России, на юго-западе история была совсем иной. После упадка Галиции в XIV в. все политические и общественные силы западной России собрались вокруг Русско-литовского княжества (*Ducatus Lituaniae et Russiae*). Хотя и основанное династией литовского происхождения, это государство никогда не было литовским: первоначально русское, оно с самого начала подпало под постоянно растущее политическое и культурное влияние Польши. Продвижение польской цивилизации, ограниченное на некоторое время в XV в., было возобновлено с новой силой в XVI в., и в 1569 г. княжество литовское было включено в состав Польши. Литовский период, длившийся, таким образом, с середины XIV в. до середины XVI в., весьма интересен для тех, кто занимается политической историей, поскольку демонстрирует самое тесное приближение к принципам чисто аристократического — или даже феодального — правления на российской территории. Но для историка цивилизации, литературы, искусства или религии он лишен содержания: литература этого периода сводится к двум-трем жалким летописям; архитектура и живопись едва могли существовать в стране, где не было среднего класса, достойного этого названия, и где церковь находилась в состоянии застоя; духовенство, явно секуляризованное и подверженное симонии, было испорчено и обмирщено как в худшие времена X в. в Риме. Правящие классы Литвы быстро денационализировались: в 1569 г. они признали унию с Польшей, в 1596 г. — с Римом. Они заслужили свою судьбу. Но русская национальность была спасена мощным народным движением; низшее духовенство и горожане противостояли унии с Римом, одобренной прелатами, и быстро создали могущественную организацию римско-католической церкви Польши; это привело к основанию Киевской Академии и созданию русско-славянской литературы по польским образцам. Эта схоластическая и полемическая киевская литература вошла в прямое общение с растущим влиянием западноевропейских образцов (и находилась под его воздействием). Она принадлежит уже переходному периоду, и ее вторжение в Москву после 1670 г. стало одним из наиболее сильнодействующих факторов, положивших конец изоляции Московии и означавших начало современной российской цивилизации. Эта литература принадлежала уже эпохе перемен, а не древнерусской литературе.

[Рец.:] *Я. Лаврин*

Толстой: психолого-критическое исследование

London: W. Collins, Sons & Co., 1924

Ничто не может приветствоваться больше, чем английская книга о Толстом, написанная с новой точки зрения. На английском языке есть хорошие критические отзывы о Толстом-художнике, но к Толстому-моралисту англосаксы до настоящего времени относились с исключительной наивностью и узостью понимания. Английские критики толстовского морального учения рассматривали его как нечто законченное, что можно принимать или отвергать. Толстовство было искренне принято лишь несколькими чудаками, а среднеанглийское отношение к нему — «всё это очень хорошо и благородно, но совершенно непрактично». Мало кто из англичан сомневался в праве называть учение Толстого «христианским», и уж совсем единицы интересовались причинами, приведшими Толстого к этому учению, и личностью Толстого во всей ее сложности. Главное достоинство книги г-на Лаврина¹ как раз в том, что он рассматривает философию Толстого не как законченный объект, о котором можно судить с точки зрения его полезности, а как живой организм; не как *έρουον*², а как *ευέρυεια*³. Кроме того, г-н Лаврин никоим образом не загнипнотизирован венком, сплетенным вокруг головы Толстого слишком ревностными и недостаточно развитыми толстовцами, и не имеет иллюзий по части тождественности толстовства христианству. По этим причинам, а также по тому, сколь живо и искренно написана книга, ее появление исключительно желанно. Она должна оказать освежающее влияние на несколько затхлую атмосферу английского толстоведения.

Не будучи русским, г-н Лаврин принадлежит к русской школе мысли. Он глубоко укоренен в той традиции русской религиозной и философской мысли, которая восходит к Достоевскому и Соловьеву. Его взгляд на Толстого во многом напоминает подход Мережковского, и это плодотворная связь, поскольку книга «Толстой и Достоевский»⁴ — настоящая критика с проницательным анализом, и можно только удивляться, как столь изменчивый, поверхностный и истеричный писатель, каким мы знаем Мережковского, смог написать ее.

Книга г-на Лаврина открывается кратким общим обзором, после которого следует проницательный анализ того замечательного феномена «двойной искренности», который Лаврин (я думаю, справедливо) считает главной особенностью личности Толстого. Двойная искренность — это постоянное присутствие наблюдающего «эго», которое постоянно и неизбежно анализирует каждое движение эмоционального «я»^{*}. Следующая глава, о культуре и природе, особенно интересна, поскольку в ней г-н Лаврин представляет ядро своей собственной философии истории. Он различает три стадии в развитии человечества: до-индивидуальную,

^{*} В своей книге «Молодой Толстой» (упоминаемой мной в другом месте)⁵ русский критик Эйхенбаум исследует эту же «двойную искренность» с другой точки зрения. Он трактует ее как чисто литературное явление. Постоянная тренировка этой способности сделала Толстого тем великим аналитиком и психологом, которым он был.

индивидуальную и сверх-индивидуальную. Главная задача нашей эпохи — в преодолении индивидуализма; это должно быть сделано в направлении к сверх-индивидуализму. Ницше и Достоевский понимали это. Они не достигли своей цели и трагически погибли. Но показанный ими путь верен. Толстой же, наоборот, пытался убежать от индивидуализма, смотря назад, возвращаясь к природе, к до-индивидуальному единству расы, что делает все его учение реакционным и бесплодным. Толстой не мог согласовать желания своего брэнного и сильного тела с волей своего логического и рационального интеллекта, и единственный способ спасения видел в полном отказе от индивидуальности, нирване окончательного упразднения личности. В следующей главе г-н Лаврин продолжает анализировать различные аспекты трагедии Толстого — его страх смерти, его религиозный порыв, стесненный непреодолимым рационализмом, его веру в руссоистское и аскетическое тысячелетнее царство, его одержимость полом (воплощавшим для него иррациональные порывы тела, которым его рационализм не мог найти оправдания) и страх перед ним. Заключительная глава посвящена важной и поощряющей мысль параллели между Толстым и Ницше и содержит наиболее удачные страницы во всей книге. Контраст между ницшевской «прометеевской борьбой со своей судьбой» и толстовским псевдо-христианским квиетизмом, «дном, откуда некуда падать», обрисован ярко. Профессор Лаврин приходит к заключению, вполне знакомому русским, но могущему поразить англичанина, что Ницше, при всем своем богохульстве и языческих желаниях, был большим христианином, чем «восточный нигилист» Толстой.

Я не смог дать ясного представления о книге г-на Лаврина. Она хорошо продумана и написана с большой *entrain*⁶. Цитаты великолепно подобраны и служат хорошими иллюстрациями тезисов автора. Книгу обязательно должен прочесть каждый англичанин, интересующийся Толстым и современной мыслью в целом. Если искать, к чему придраться, то это концепция г-на Лаврина умственного развития человечества и его трех стадий. Это метафизическая система, которая может быть, а может и не быть истинной. В превосходно нарисованном г-ном Лавриным портрете многое зависит как раз от этого. Вне моей компетенции отвечать на этот вопрос или хотя бы обсуждать его. Но даже если концепция принципиально ошибочна, качество мысли г-на Лаврина таково, что сам процесс ее развертывания, независимо от делаемых выводов, интересен, и сами его ошибки (если это ошибки) более плодотворны, чем успешные решения более вульгарного ума.

[Рец.:] Вопросы поэтики

№ 4: Эйхенбаум Б.М. Сквозь литературу. Ленинград, 1924

№ 5: Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Ленинград, 1924

Первые выпуски этой серии рецензировались в № 6 «Славянского обозрения»¹. Из двух ныне рецензируемых книг первая представляет собой собрание очерков одного из наиболее выдающихся и даровитых участников школы «формалистов».

Собранные в книге статьи написаны в разное время, начиная с 1916 г. Они показывают эволюцию автора² от эстетического догматизма и идеализма до нынешнего исторического формализма. Из более ранних наиболее примечательны статьи о Державине (который убедительно охарактеризован как великий поэт цвета и света), о Карамзине и большая работа о трагедиях Шиллера и его концепции трагического. Поворот Эйхенбаума к формализму отмечен его хорошо известной статьей о гоголевской «Шинели»³. Она была опубликована в сборнике статей «Поэтика», вышедшем в 1919 г., и оказала решающее влияние на дальнейшее изучение литературы в России. Статья Эйхенбаума носит характерное название «Как сделана “Шинель”». Более поздние работы включают весьма интересные очерки о Пушкине и его движении к прозе, а также статью «Судьба Блока». Но наиболее примечателен в книге последний — и блестящий — очерк о Некрасове, подлинно новая отправная точка в изучении этого поэта-мученика, любимой жертвы «интеллектуальных» и «гражданских» комментаторов. Это, можно сказать, начало новой эпохи в понимании этого великого писателя.

Читателю, может быть, полезно напомнить, что Эйхенбаум, помимо всего, является автором замечательного исследования «Молодой Толстой» (1922), которое всецело заслуживает чести быть переведенным на английский⁴.

Тынянов — также один из формалистов. Он больше всех сведущ в поэзии пушкинской эпохи. Кажется, это его первая книга⁵. Это исключительно интересное обсуждение проблем своеобразной природы поэтического языка, взаимозависимости смысла и ритма, а также взаимоотношений ритма в стихах и в прозе. Тынянов справедливо подчеркивает важность строки в создании стиха. Разница между прозой и поэзией заключается не в степени, а в виде. Разница между «свободнейшим» стихом и наиметричнейшей прозой непреодолима. В книге содержится много чрезвычайно содержательных и впечатляющих примеров анализа слов в разных поэтических контекстах при рифмовке, использовании имен собственных и каламбуров. Между прочим, Тынянов очень интересно трактует несправедливо игнорируемого адмирала Шишкова как великого «семасиолога»⁶.

Новое в английской литературе. Морис Беринг

Кому приходилось иметь дело с иностранными книгами о России и, особенно, о русской литературе, знает, какая это неисчерпаемая сокровищница нелепости и непонимания. Английские книги составляют исключение. Англичане, увлекающиеся русской литературой, отличаются особым истерически-сентиментальным складом ума. Из них особенно типичен автор «Неизвестной России» Стивен Грехам¹. В последнее время английская любовь к России сосредоточивается на именах Достоевского и Чехова и тесно связана с быстрым ростом новой «интеллигентщины», разительным образом напоминающей первые стадии в истории нашей собственной интеллигенции. Поэтому в более английски мыслящих кругах Англии

любовь к русской литературе находится под естественным и справедливым подозрением. Соприкосновение с русской культурой губительно для всех лучших качеств англичанина и, особенно, для его «прославленного» «чувства юмора» — *sense of humour* (что, между прочим, вовсе не то же самое, что мы называем этим именем). Проникнутый «русским духом» англичанин делается мрачным истериком и анархическим педантом.

На фоне всех этих малопривлекательных явлений особенно ярко и отрадно выделяется фигура одного выдающегося английского писателя — Мориса Беринга², автора единственных ценных книг, написанных по-английски о русской литературе. В отличие от других, он совершенно чист от этой специфической «русской» заразы, которая так безобразит английских «руссизанов».

Беринг, которому теперь около пятидесяти лет, принадлежит к одной из известнейших фамилий английской капиталистической аристократии. Отец его, лорд Ревельсток³, был главой знаменитого дома «Baring Brothers»⁴, банкиров русского правительства. Дядя его, лорд Кромер, был первым английским администратором Египта⁵. Сам Беринг служил сперва дипломатом, потом поехал военным корреспондентом в Манчжурию⁶ и провел в России революционные годы 1905–1907. Во время великой войны он служил в штабе главного авиационного управления и был произведен в майоры⁷. Недавно, подобно многим из своих культурных соотечественников, он перешел в католичество⁸. Его ближайшие литературные друзья и «соседи» тоже католики — Беллок от рождения, Честертон — недавний обращенец⁹.

Беринг — писатель очень богатой и утонченной культуры. Его знакомство с европейскими литературами от Гомера до Горького, особенно с поэзией, изумительно даже для Англии, страны, где энциклопедическая литературность менее редка, чем у нас. У него исключительное чутье и понимание поэзии, воспитанное на тонком знании шести или семи языков. Греческая антология, Катулл, Данте, Ронсар и Гейне для него такие же близкие существа, как Шелли и Мильтон. Как раз такой человек нужен был для того, чтобы написать первые толковые слова о Пушкине на западном языке. Глава, посвященная Пушкину в коротенькой «Outline of Russian Literature»¹⁰, — единственная справедливая оценка нашего поэта, исходящая от иностранца. В ближайшем будущем выйдет под его редакцией «The Oxford Book of Russian Verse» («Оксфордская книга русских стихов»)¹¹ с замечательным предисловием. В одной из прежних своих книг он дал любопытную характеристику русской поэзии как целого, в сравнении с поэзиями Запада: двигаясь с Запада на Восток и переходя от английской и французской к немецкой поэзии, он говорит: «Мы вступаем в область более трезвую и более тихую; мы оставляем позади пышность английских поэтов, “багряные заплаты” Шекспира, колдовские горизонты Кольриджа. Мы оставляем позади блистательное фехтование и сверкающую четкость французов: трубы Корнеля, арфы и флейты Расина, многоголосый орган Виктора Гюго, бурные праздники Мюссе, пышный лиризм Флобера и всю красочность и величие парнасцев. Все это остается позади, и мы вступаем в мир тихих небес, шелестящих листьев, мирных лугов и спокойных лесов, где птицы весело щебечут, и им отвечают жалостные звуки свирели или дудки,

или уютная мелодия, иногда веселая, иногда грустная, странствующего скрипача. В этой стране, правда, нас еще посещают видения далеких гор и великих задумчивых вод, звездных ночей и магических сумерек; в этой стране мы, правда, еще слышим отголоски волшебных рогов и поступь фей, позванивают молоточки трудолюбивых кобольдов и ржут и фыркают кони рыцарей. Но здесь нет ничего дико-фантастического, ничего зловещего, ничего пышного, ничего ослепительного, ничего бурного, разнузданного или крайнего. Многим немцам фантазия какого-нибудь Шелли или Виктора Гюго чужда и неприемлема. Им кажется, что они слушают людей, разговаривающих слишком громко и слишком несдержанно, и им просто хочется уйти прочь или заткнуть уши.

«Русская поэзия — еще шаг дальше в том же направлении... Область русской поэзии еще более земная. Даже мистицизм иных немецких романтиков чужд ей. Страна немецкой поэзии тиха и скромна; но в немецких лесах слышен, как я уже сказал, стук копыт под всадниками, скачущими в неизвестную даль. Есть в немецкой литературе и аллегория, и пантеистические сны, чуждые русскому поэтическому темпераменту и потому не отраженные в русской поэзии».

«Русский поэтический темперамент, — продолжает он, — и его выражение, русская поэзия, не только льнет к земле, он пропитан насквозь здоровым здравым смыслом (sound common sense) и своеобразной деловитостью (matter-of-fact quality)».

И дальше, переходя к Пушкину:

«Его стих прост, чувственен и страстен (как эти эпитеты напоминают словарь Константина Леонтьева): в нем нет ничего неопределенного, никаких неясных контуров, ничего смазанного и приблизительного; он идеально соразмерен, и это чувство равновесия и соразмерности, соединенное с вкоренившимся здравым смыслом, напоминает читателю Пушкина о греческом искусстве и убеждает его, что этот поэт, сколько бы он ни пользовался бутафорией романтизма — классик»¹².

Беринг, единственный из иностранцев, увидел русскую литературу сквозь Пушкина. Его оценка русской поэзии отчасти односторонняя — она исключает Державина, Тютчева, символистов; но всякий синтез не может не быть односторонним. Зато берингов синтез неизмеримо ближе к истине, чем все толки о «славянской душе», «стране крайностей», «русской мистике» и прочем вздоре, которым уже столько поколений кормится несчастный «гнилой Запад».

Беринг далеко не всего себя посвятил русской литературе. Он один из самых плодовитых и разносторонних современных английских писателей. Он поэт, драматург, корреспондент, мемуарист и романист. Стихи его, консервативные по форме и насыщенные благородной традицией, не свидетельствуют о большой творческой силе. Но как прозаик он очень интересен и занимает совершенно особое место в английской литературе. Английский литературный язык всегда имел сильную тенденцию к чрезмерной литературности. Нигде нет такого количества мастеров «украшенной прозы», как в Англии. Литературный и живой язык далеки друг от друга. Если писатели обращались к языку повседневному, то только к его более живописным и ярким формам, к «диалекту» и к Slang. На живом

языке образованного общества в Англии ничего не написано, кроме дневников и писем, да и то в конце XVIII и в XIX веке язык даже далеких писем сделался чрезвычайно литературным. Разговорный язык хорошего общества остается вне письменности. Книги Беринга как раз написаны на этом неписьменном языке. Сравнительно малоизвестный до недавнего времени, Беринг два года тому назад имел большой успех книгой своих воспоминаний «Петрушка память»¹³ («The Puppet show of Memory»).

Манера Беринга заключается в почти несвязанном нанизывании фразы на фразу, которая напоминает не то дневник, не то безыскусственный рассказ не-литературного человека, не то бессвязное нанизывание фраз какого-нибудь дадаиста. Эмоциональное отношение одного предложения к другому часто не ясно. Но общее впечатление, создаваемое этой манерой, — необыкновенной живости, легкости и непосредственности.

На днях Беринг выпустил очень длинный роман с очень коротким заглавием «С»¹⁴. Роман, по-видимому, будет тоже иметь успех. Это история неудачника из аристократической семьи, втуне пропавшего человека с большими возможностями. Роман имеет всю видимость автобиографии, и надо знать действительную биографию автора, рассказанную в «Петрушке память», чтобы отделаться от этого впечатления. Действие происходит в 80-х и 90-х годах в хорошо известном автору лондонском обществе. Светская жизнь является в освещении легкой, сдержанной, но по существу очень злой иронии. Написан роман в очень характерном для Беринга «естественно-разговорном» стиле с обилием не идущих к делу подробностей и эпизодов, и в своем непринужденном беспорядке производит впечатление непосредственной, не сочиненной правды. Роман очень не похож на обычные английские светские романы отчасти потому, что он весь написан разговорным языком светского человека. Но присутствие русских влияний очень заметно, заметно больше всего в трагической или скорее меланхолической атмосфере, сгущающейся вокруг героя, в его постоянном как бы принципиальном неудачничестве и невезении. Не сравнивая Беринга с Толстым, нельзя не отметить, что общее впечатление от его книги немного сродни впечатлению от «Анны Карениной» или «Войны и мира», впечатление действительности, а не искусства, впечатление рассказа о жизни знакомых семей, а не сочиненных автором положений. Только действующие лица, конечно, не имеют толстовской полноты и двигаются скорее как очень тонко очерченные, но почти бесплотные силуэты.

Молодые русские прозаики

1

Самое главное событие в жизни русской литературы за последние три года — закат стихов и восход прозы. Засилье поэзии, достигшее высшей точки в бескнижные годы гражданской войны, кончилось приблизительно между концом 21-го и началом 23-го года. В истории русской литературы это уж не первая

смена такого рода. После долгого господства поэтов, от Ломоносова до Пушкина, в тридцатых годах 19-го века проза стала выдвигаться на первое место, и после смерти Лермонтова и блестящего выступления натуральной школы загнала стихи на задворки, где они и оставались до 905 года, по крайней мере. С «рецепции» декадентства критикой и публикой начался новый подъем поэзии, и с 1917 по 1922 год ее господство было столь же безусловным, как за сто лет до того, в эпоху первых поэм Пушкина. Что теперь оно кончилось и что люди сегодняшнего дня опять прозаики, ясно чувствуется всеми, кто следит за жизнью нашей словесности. Поэты, появившиеся после 21-го года, остаются малоизвестными. Читатели журналов, минуя стихи, обращаются к прозе, и уже быстро создаются репутации молодых беллетристов — Бабеля в несколько месяцев — совсем как восемьдесят и тридцать лет тому назад, когда в 1845–46 гг. впервые появились Достоевский, Тургенев, Гончаров, Григорович, Дружинин; или в 1897–99 — Горький, Андреев, Куприн, Вересаев, Скиталец. Кто из наших современников окажется Достоевским и кто Вересаевым, судить еще не время.

2

Современная русская проза разделяется на два лагеря, но эти лагеря неравны по силам и ценности. С одной стороны, сюжетники-западники, с другой, орнаменталисты-евразийцы. Совершенно ясно, что только последние — истинные носители живого духа русской словесности. У западников понятная и законная тоска по сюжетному стержню, но они обречены на бесплодие. Самый талантливый из них, Лев Лунц, умер двадцати двух лет, но его последняя драма («Город правды») была уже явно слабее написанного в 1920 году «Вне закона». Самый популярный из западников, Эренбург, написав одну значительную, но случайную для себя книгу («Хулио Хуренито»), стал новой Вербицкой или красным Красновым. «Любовь Жанны Ней»¹, очевидно, заменит «Ключи счастья», как любимая книга средней читательской толпы. Главная беда западников в том, что в их руках русский язык вырождается во что-то безобразное, неряшливое, тусклое — как будто они стилизуют его под перевод с «инострannого». Это в свое время делал западник довоенный, Александр Грин; это сознательно делают Сергей Бобров и Вениамин Каверин. Стилизацией, как забралом иронии, они думают оградиться от упреков. Но стилизованная импотентность ничуть не лучше настоящей. Проза, как и поэзия, прежде всего — искусство слова, и теряющий способность чувствовать слова да извержется из словесности. Даже Шкловский, писатель блестящий и значительный, грешен этим «хладным скопчеством»² в отношении слова. Слова его — фишки, и играет он не ими, а отраженными в них понятиями.

Орнаменталисты, конечно, грешны не меньше, чем западники. Пильняк и Всеволод Иванов народили таких бесформенных литературных слизняков, что по человечеству западники должны быть оправданы, если чураются всякого сказа. Но не согрешишь — не покаешься, и орнаменталисты начинают уже каяться. Всеволод Иванов, автор «Цветных ветров», пишет «Дите»; Огнев нанизывает хлипкую слизь Пильняка на крепкий стержень; Бабель кое-где дает настоящий синтез

сказа с сюжетом — пока только в малой форме. Наконец, Артем Веселый, самый напряженный и густой из сказителей, в «Диком сердце» соединяет максимальную выразительность слова с настоящим сюжетным действием. Правда, ни у одного из них нет еще полного равновесия... У Артема Веселого главное все-таки — не рассказ, а речевая динамика, а у Вс. Иванова с усилением сюжетности ослабевает словесная выразительность, — совсем как игрушка «мужик и медведь». Но путь правильный, и вывезет вернее, чем каверинская стилизация под Ната Пинкертон. Образцом пусть будет Лесков, о котором помнят больше как о мастере сказа, забыв немножко об его мастерстве повествовательном. Но сказ сказом, а ведь Лесков все-таки был и первый русский рассказчик, — в этом искусстве ему нечему было учиться ни у Дюма, ни у Стивенсона. Изумительно только, как он умел при этом сохранить неразбавленной «густоту» своего языка.

«Очарованный странник», «Запечатленный ангел», «Стальная блоха», «Грабеж», гениальный (еще мало известный, недавно опубликованный) «Заячий ремиз»³ — вот должны быть путеводные звезды наших орнаменталистов.

3

Беспорных, очевидных имен среди нынешней молодежи нет; гадать о ней тем интереснее. Первые выдвинулись вперед Пильняк и Всеволод Иванов; потом Никитин; потом критики прославили Сейфуллину; на Леонове сошлись почти что все, но его подозрительное разнообразие все еще внушает недоверие; потом, всего с небольшим год тому назад, появился Бабель и уже почти стал классиком; Огнев и Федин тоже, несомненно, обещают многое; наконец, еще совсем не канонизирован Артем Веселый, во многих отношениях самый сильный и оригинальный писатель из явившихся за эти годы. Я бы поставил именно на него в ординаре, и в двойном на Бабея. Но не следует преждевременно хоронить и старших. Неосторожно писать, как пишет Мих. Осоргин, об «уже выдыхающихся Пильняках и Вс. Ивановых»⁴. Пильняка раздули, конечно, сверх всякой меры. Но талант у Пильняка, несмотря на все, большой и самый подлинный⁵. В иных описаниях (напомню «Поезд ном. 58» из «Голого года») он берет действительность такой крепкой хваткой, что ждать от него можно самого большого. «Назад к Бунину» (из которого он вышел) надо обратиться Пильняку, забыть все им написанное, с «Голого года» начиная, и вспомнить ранние рассказы — «Наследники» и «Смерти».

Что же до Всеволода Иванова, он еще не выдыхался. Последняя его книга «Возвращение Будды» — во многом лучшая из его книг⁶. Его несчастье другого рода, чем пильняково. Он слишком много пишет, и «холод ума поверяющего» не всегда посещает его вместе с «пламенем воображения творческого»⁷. Но по чистой силе таланта Вс. Иванов никому не уступает из сверстников.

Меньше всего мне верится в Сейфуллину. Она талантлива. Она провинциалка с границ Азии, это кое-что извиняет (но Вс. Иванов с границ Монголии)⁸. Все-таки писать так, как она пишет (от своего лица), значит быть совершенно непричастной к литературной культуре нашего времени. Тут не спасет и самый лучший народный язык в диалоге. Сейфуллина не чувствительна к форме, — формальных задач

для нее не существует. Это грозит болотом. Уже у ней выработался определенный шаблон, по которому ее героини делаются коммунистками. Сейфуллина, боюсь, окажется Григоровичем нашего поколения.

Зарубежная критика особенно тепло приветствовала Леонова⁹, — по той же причине, вероятно, по какой Воронский отказал ему в звании попутчика¹⁰, т.е. по соображениям не художественным, а «идеологическим»¹¹. Что Леонов очень талантлив, спору нет, что он мечется от «Петушихинского пролома» к «Туатамуру», от «Туатамура» к «Ковякину», еще не беда, — Достоевский тоже метался от «Бедных людей» к «Двойнику», от «Двойника» к «Хозяйке». Но метались и другие, кроме Достоевского, и не все вышли Достоевскими. У Леонова словесное чувство очень сильно и подлинно — «Ремизович чистой крови», написал о нем Замятин¹². Такое происхождение обязывает. И еще не ясно, выполнит ли Леонов свои обязательства.

[Рец.:] **Б. Эйхенбаум**

Лермонтов.

Опыт историко-литературной оценки

Государственное издательство. Ленинград, 1924

Я имел случай рецензировать в «Славянском обозрении» работы Бориса Эйхенбаума, во многих отношениях наиболее блестящего представителя так называемого «формального метода», так же как работы других представителей этой школы (Жирмунского, Томашевского, Тынянова)*. Без всякого сомнения, формалисты — наиболее энергичная, прогрессивная и созидательная сила в современных российских литературной критике и истории литературы. Можно с уверенностью сказать, что со времени их первой публикации, шесть лет назад, для истории литературных форм ими сделано больше, чем за все время с начала изучения литературы в России. Они выработали новую концепцию истории литературы, и с этого времени любой историк русской литературы, стремящийся к чему-то большему, чем просто к «общественной» или «метафизической» интерпретации, должен строить на заложенном формалистами фундаменте.

У тех, кто считает Мережковского образцовым критиком и думает о поэтах как о таинственных существах, наполненных возвышенными посланиями и знакомых с иными мирами, книга Эйхенбаума о Лермонтове не вызовет ничего, кроме отвращения, и им, чтобы уберечь свою печень, лучше эту книгу не читать. Не найдут в ней чего-либо на свой вкус и те, кто считают, что дело критика — говорить об «идеях» и «психологии». Эйхенбаум имеет дело с литературными формами, поскольку литературные формы — это единственная конкретная и непосредственная реальность в литературе.

* См. «The Slavonic Review», Vol. 1, №№ 6 и 7.

Склад ума Эйхенбаума — исторический и эволюционный, и для него история литературы — это непрерывный динамический процесс эволюции литературных форм. В этом и его сила, и его слабость. Он чувствует с необычайной остротой ход истории, подлинное биение ее ритма. С другой стороны, он — своего рода «фетишист необходимости»: пока не объяснит факт как необходимый, он не удовлетворен. Вероятно, эта черта — рудимент его первоначального философского образования, и восходит к гегелевскому «*Alles Wirkliche ist vernünftig*»¹. Это поразительно напоминает методы марксизма, который, в конечном счете, потомок той же самой гегелевской диалектики. «Нужно было подвести итог классическому периоду русской поэзии и подготовить переход к созданию новой прозы. Этого требовала история — и это было сделано Лермонтовым»². Не будем обсуждать здесь метафизические основания этого детерминизма, исключающего само понятие случайности. В этой тенденции таится опасность чрезмерного упрощения и слишком жесткого схематизма. Но, независимо от своей эволюционной доктрины, Эйхенбаум является блестящим обозревателем литературных фактов, и в этом — главная ценность его книги.

Он дает общую характеристику Лермонтова как поглотителя (в наиболее прямом и конкретном смысле) предшествовавшей ему поэзии, и его собственной поэзии как поворотного пункта, в котором русская поэзия перестает быть «искренней» (он использует выражение Ивана Аксакова, который применял его по тому же поводу)³, и задается целью достижения поразительных эмоциональных эффектов (мы могли бы сказать — «становится сенсационной»). Он определяет стиль Лермонтова как массу «словесных сплавов», в которых слова потеряли свою индивидуальную ценность и стали неотделимыми частями больших словесных масс. Эйхенбаум сравнивает эту особенность стиля Лермонтова, которая часто привлекала к себе внимание (например, Страхова), с логической ясностью Пушкина⁴. Он подробно рассматривает пристрастие Лермонтова к *pointe* и эффектному обороту, а также удивительный способ, которым эти *pointes*, обороты и даже целые «ударные» риторические пассажи мигрируют из одного стихотворения в другое, поскольку они есть первичные факты поэтического мира Лермонтова. Эйхенбаум также напоминает об общем впечатлении современников от поэзии Лермонтова, как о поэзии, по сути, эклектичной и вторичной по отношению к старшим поэтам, и подтверждает это впечатление, приводя многочисленные (и часто дословные) заимствования из Пушкина, Жуковского, Козлова, Баратынского, Подолинского и др. Особенно интересна глава о лермонтовской прозе, которую Эйхенбаум рассматривает как разрешение всех тех конструктивных трудностей, что беспокоили прозаиков 1830-х гг. Лермонтов становится отцом современной русской прозы и подлинной первоосновой великого русского романа.

Эйхенбаум, как все формалисты, старательно избегает выражать свои предпочтения и антипатии. Его задача — анализировать, а не оценивать. Однако несложно распознать его собственные пристрастия: анализируя «Демона», он не может избежать почти открыто-выраженного презрения к этой столь риторичной истории, достойной оперы или романса. В целом, он не испытывает любви

к Лермонтову-поэту, но очевидным образом восхищен автором «Героя нашего времени» — отношение, можно добавить, типичное для нашего поколения.

Эйхенбаум совершенно правильно подчеркивает «синтетический» или, скорее, «синкретический» характер поэзии Лермонтова, который делает ее весьма запутанным лабиринтом отражений недавнего прошлого. Из-за этого разнообразия поэзии Лермонтова очень трудно охватить все ее грани, и Эйхенбаум не избежал определенной односторонности. Он не уделяет достаточно места «реалистической» составляющей поэзии Лермонтова, развивавшейся постепенно в его последние годы и нашедшей свое главное выражение в послании о сражении при Валерике и в широко известном «Завещании», с их нарочито частыми *enjambements*, разрушающими ритмическую инерцию. Эти стихотворения Лермонтова разительно контрастируют с его риторическими романсами и инвективами и явно вызваны той же эволюцией, что и поздняя поэзия Пушкина.

[Рец.:] А. Лютер

История русской литературы

Лейпциг, 1924

Есть совсем немного историй русской литературы, написанных на западноевропейских языках (и нужно откровенно добавить, что нет ни одной удовлетворительной истории русской литературы на русском), а те немногие, что есть, никоим образом не решают проблемы. Из книг первыми приходят в голову «Очерки» М. Беринга¹; это серия превосходных (особенно в случае Пушкина) критических очерков, но едва ли это «История»; это работа бесконечно талантливая, но мало научная. «Идеалы и действительность» Кропоткина² написаны человеком, для которого литература никоим образом не была первостепенным интересом. Хотя книга носит отпечаток сильной индивидуальности и является, в общем, *œuvre de bonne foi*³, она страдает писательским безразличием и относительным невежеством по части своего предмета. «Littérature Russe» Валишевского⁴ представляет собой одно из наименее удачных последствий смешения французской эlegantности с польским легкомыслием. «История» профессора Брюкнера⁵ основательнее прочих. Это работа ученого, но она страдает и от глубоко укорененного отвращения автора к России (он поляк), и от полного отсутствия литературного вкуса.

Книга господина Лютера⁶ затмевает, на первый взгляд, всех своих предшественников. Она опубликована с солидной эlegantностью одним из лучших немецких издательств. Она великолепно иллюстрирована — и в этом отношении вполне уникальна. Выбор и качество репродукций не оставляют желать лучшего. Особенно можно приветствовать такую характерную черту, как обилие факсимиле почерков и рисунков, выполненных русскими поэтами. Впервые в зарубежном издании мы можем увидеть восхитительные пушкинские черновики. Кроме того, «История» весьма полная: она содержит главу о пореволюционной литературе — упоминаются Всеволод Иванов и Зощенко, появившийся в печати в 1922 г. Список

имен в других частях вполне сносно обновлен: на должных местах Баратынский, Тютчев, Лесков, остававшиеся до настоящего времени, несмотря на возрождение к ним интереса в России, в пренебрежении у иностранцев. Подчеркнуто центральное положение Пушкина. Автору известно, что он не «русский Байрон», а, скорее, «русский Гете». Он также не совершает вульгарной ошибки, все еще часто повторяемой в западных «Историях русской культуры», называя Гоголя реалистом.

Но чем ближе познакомишься с книгой, тем сильнее она разочаровывает. Постепенно обнаруживаешь, что господин Лютер — всего лишь довольно смысленный компилятор. Многочисленные параграфы его книги убеждают, что он не всегда говорит о том, с чем непосредственно знаком. Когда он отваживается дать оценку, которую нельзя найти в русских источниках, она, как правило, безнадежно бьет мимо цели. Он не критик. Но он также и не историк. У него нет чувства эволюции. Способ, которым он распределяет русских писателей по главам, и названия, которые он этим главам дает, подчас поражают своей абсурдностью. Леонид Андреев определен как «Sturmvogel der Revolution⁷», а Владимир Соловьев и Бунин получили места среди «Dekadenten und Symbolisten⁸». Начитанность господина Лютера не слишком обширна: в целом, он демонстрирует весьма похвальное отсутствие неуместного немецкого национализма, но даже наиболее умеренный немец не приписал бы введение классической системы русского стихосложения Тредиаковскому, зная, что первыми, кто использовал ее в России, были два немецких пастора, Глюк и Паус⁹, а первым, кто установил ее законы *ne varientur*¹⁰, был Ломоносов, взявший их, в конечном счете, из «Buch der Deutschen Poeterey» Опица¹¹.

В целом, знание и понимание господином Лютером русской литературы находится на уровне хорошего русского «Gymnasiallehrer¹²» двадцатилетней давности, только без примеси символистского влияния. Он читал Мережковского¹³, и этот писатель во многих смыслах не лучшим образом повлиял на идеи господина Лютера. Там, где он отклоняется от ортодоксального «общественного» истолкования, он терпит достойную сожаления неудачу — глава о Гоголе тому разительный пример. Глава о Толстом, к которому автор очевидным образом питает тайную неприязнь, еще более прискорбно неудачна. Наименее удовлетворительная часть книги — главы о литературе до XVIII в., целиком основанные на сочинениях крайних западников-антинационалистов Пыпина и Милюкова¹⁴ (который имел определенные причины для злости) и сообщающие *de omni re scibili*¹⁵, только не о литературе.

Несмотря на все эти недостатки, книгу можно рекомендовать читателям, не владеющим русским языком¹⁶. Основы знания, которые она им даст, будут менее искажающего свойства, чем у профессора Брюкнера. В книге дан полный перечень имен (с немногими пропусками) и сделана попытка приблизительно определить относительную ценность каждого из них. Книга написана без особого понимания своего предмета, но не лишена сердечной привязанности к нему и определенно будет способствовать изучению русской литературы в Германии и во всех странах, где немецкий служит языком общения. Книга сопровождается весьма ценной библиографией немецкоязычных работ и немецких переводов русских писателей. Она

очень живо демонстрирует, сколь далеко ушли в этом отношении немцы в сравнении с англичанами и французами. Нужно добавить, что средний уровень немецких переводов с русского много выше, чем уровень переводов французских и английских. Это особенно относится к переводам поэзии. Немцы как будто обладают особым даром поэтического перевода; помимо этого, немецкий язык ритмически ближе русскому, чем французский или английский языки. Такой первоклассный переводчик, как Вольфганг Грёгер, преуспевает в переводах, которые во всех отношениях должны быть признаны идеальными¹⁷. И сам господин Лютер хороший переводчик стихов. Его перевод «Всё мысль да мысль» Баратынского (с. 165) — истинный шедевр; он передает с восхитительной точностью исключительно сложные и многозначные выражения оригинала. Смею думать, что антология русской поэзии, подготовленная господином Лютером, будет более ценной, чем его «История»¹⁸.

[Рец.:] Э. Мод

Толстой об искусстве

London: For the Tolstoy Society, Oxford University Press, H. Milford,
1929–1930

Это очень нужная книга. Никто не имеет больше права, чем г-н Эйлмер Мод¹, говорить о Толстом, и никто лучше его не переводит Толстого. Мы все должны быть благодарны за это дополнение к «модовскому» Толстому, который, надеемся, станет однажды полным собранием сочинений². В «Толстом об искусстве» г-н Мод собрал все высказывания Толстого об искусстве, начиная с поразительной заметки 1861 г. «Ученики и искусство»³, включая «Что такое искусство?» (1898) — бесспорно одну из величайших книг, написанных на эту тему, и один из прекраснейших примеров великолепной прозы Толстого, его логической мощи и ясно-го изложения. Далее в книгу включены шесть более коротких статей (одна из них — фрагмент беседы, опубликованной И. Тенером⁴). Наиболее выдающиеся из них — предисловие к «Сочинениям» Мопассана (1894), послесловие к рассказу Чехова «Душечка» (1905) и «О Шекспире и о драме» (1906), наиболее пресловуто-парадоксальное из всех критических сочинений Толстого.

Чтобы читатель мог самостоятельно судить о предметах толстовской критики, в книге даны превосходные репродукции полотен, к которым отсылает Толстой, а в приложении воспроизведена «Душечка» Чехова. Г-н Мод тщательно прокомментировал свои переводы, снабдив их обширными сведениями о датах и обстоятельствах написания каждой статьи. Помимо этого он поместил две обширных статьи — хронологический обзор текстов Толстого об искусстве (с. 1–20) и систематическое изложение взглядов Толстого на искусство (с. 358–378). Последнее — особо ценное дополнение, поскольку г-н Мод, переводчик, биограф и личный друг Толстого, кажется, унаследовал одно из лучших свойств великого человека — его простую и убедительную ясность. Он представил в сжатой и особенно понятной

англосаксонскому уму форме сущность толстовской теории искусства (которая, нужно добавить, стала и его собственной), и авторитетно опровергает некоторые вульгарные ошибки, обычно связанные с восприятием этой теории.

**[Рец.:] Записки наблюдателя.
Литературный альманах. Кн. 1
Cesko-Ruske Vydavatelství v Praze. Прага, 1924**

У этой книги очень располагающий к себе внешний вид¹ — превосходная бумага, превосходная печать. Содержание ее несколько разочаровывает. Как и в «Русской мысли», статьи интереснее художественной литературы. В их числе — делающие честь их авторам статьи профессора Кизеветтера о великом актере XVIII в. Дмитревском и Б. Шлецера² — об эволюции творчества Стравинского. Н. Еленев представил весьма обстоятельную статью о чешском художнике Йозефе Манесе, но сопровождающие репродукции работ Манеса не смогли убедить нас в его значительности. Намного менее похвальное достижение — статья Марины Цветаевой о воспоминаниях князя С. Волконского³. Есть искушение использовать сильные выражения по поводу этой статьи. Она написана претенциозным, истеричным и исключительно неряшливым русским языком. Преувеличенные восхваления кн. Волконского выглядят смехотворно⁴. Мадемуазель Цветаева — поэт редкого таланта, но никакие ее достижения в поэзии не могут возместить ее грехов в прозе. Во всяком случае, этого не могут сделать ее напечатанные здесь же стихи, поскольку их уровень — значительно ниже обычного для Цветаевой. О других литературных публикациях — чем меньше будет сказано, тем лучше. Повесть Д. Крачковского «Желтые, синие, красные ночи»⁵ — неумное подражание маньеризмам Андрея Белого. В книге также много места отдано стихам и прозе Бальмонта⁶.

Михаил Гершензон

М.О. Гершензон не только видный политический и религиозный мыслитель, он занимает выдающееся место и в истории русской литературы. Он имеет право на это место не только как редактор и историк литературы, но также как литературный критик, неплодовитый, но редкий по проницательности, и как писатель с мощной и оригинальной индивидуальностью во всем, что он писал.

С самого начала Гершензона привлекало поколение, которое он — по аналогии с современными «Молодой Англией», «Молодой Францией» и «Молодой Италией» — окрестил «Молодой Россией». Это поколение — центральное в России XIX в., которое в значительной степени сформировало русскую интеллигенцию. Его интересовали в основном начальные стадии движения. Тургенев, в особенности молодой Тургенев 1840-х гг., и Юрий Самарин (р. 1819) были самыми младшими

из его героев, Чаадаев (р. 1794) — самым старшим. Его одинаково интересовали западники и славянофилы. Его заслуга перед славянофилами особенно велика, поскольку он был первым из не причастных к самому движению историков, кто истолковал славянофилов с точки зрения вечных ценностей и раскрыл сокровенную суть их духовного порыва. Но первым его трудом было издание стихотворений Огарева¹, друга Герцена, за которым последовало и изучение Герцена². Одним из главных дел его жизни стала публикация тургеневских *anecdota* (в основном — в его альманахе «Русские Пропилеи»³). Его главными редакторскими трудами стали образцовые издания сочинений и переписки двух величайших мыслителей той эпохи, Чаадаева и Ивана Киреевского⁴.

Киреевский был его особенным любимцем. Он стал героем большей части одной из наиболее выдающихся книг Гершензона, «Исторических записок»⁵. Особенно дорога ему была идея Киреевского о первичной, несократимой, иррациональной и абсолютно уникальной сердцевине человеческой личности. Больше всего он ценил глубокий метафизический спиритуализм славянофилов и Чаадаева, но и материальная жизнь того времени сильно его притягивала. Его наиболее известные книги — это биографии и истории отдельных личностей, именно на них и основана в значительной степени его репутация как писателя. Жизнеописания Чаадаева и Печерина, «Грибоедовская Москва» и биографические очерки, собранные в «Истории Молодой России»⁶, принадлежат к лучшим книгам в не слишком богатой русской биографике.

Эти работы появились в 1908–1915 гг. В последующие годы Гершензон был в основном увлечен изучением Пушкина. Результат его исследований нашел воплощение в «Мудрости Пушкина», опубликованной в 1918 г.⁷ Нельзя отрицать, что у Гершензона не было духовной близости с великим поэтом: он был мистиком, верующим в Абсолют, *anima naturaliter religiosa*⁸; он был подлинно сродни религиозным идеалистам послепушкинского поколения, и он был представителем своего собственного поколения, поколения символистов и «богоискателей». Всё это сделало его отчетливо чуждым сущностно-конечной и человеческой поэзии Пушкина. Очерк, давший название его книге, — бесспорно восхитительный полет метафизического вдохновения. Это — один из триумфов русской символистской прозы. Но, как было удачно сказано, это мудрость Гершензона, а не Пушкина. Это не критика, а первоклассная литература. Вопреки этому фундаментальному отсутствию родства с Пушкиным, остальные очерки в книге содержат страницы, принадлежащие к тому лучшему, что было когда-либо достигнуто в пушкинистике. Хотя его видение Пушкина в целом было обусловлено внутренней жизнью самого Гершензона, а не реальностью, его прозрения в отдельных случаях временами поразительны по убедительности. Очерки о «Станционном смотрителе» и «Ехегі Monumentum» — великолепные примеры критической интуиции. В обоих случаях интерпретации Гершензоном двух общеизвестных текстов — очевидным образом единственно-возможные, но мы, ослепленные предубеждением и искаленные ленью, никогда не обнаруживали их сами. Обнаружение в этих двух шедеврах тонкой и заглушенной пушкинской иронии — одна из величайших заслуг Гершензона перед русской литературой. Биографический очерк «Северная любовь Пушкина»⁹,

в котором он пытался доказать, что великая и до сего момента неустановленная по имени любовь Пушкина должна датироваться временем до, а не после его крымского путешествия, вызвала в свое время жаркую полемику. Гершензона раздраженно атаковал П.Е. Щеголев, высший авторитет в пушкинской биографии¹⁰. Хотя в полемической схватке победителем вышел лучше вооруженный Щеголев, нет сомнения (по крайней мере — для пишущего эти строки), что Гершензон видел истину, и что искусная, но хрупкая система доказательств Щеголева не продержится долго. Внешне незначительный, вопрос этот весьма весом, поскольку включает принцип биографического истолкования стихов и другие важные вопросы критического метода.

В последние годы Гершензон, под впечатлением от революции, отошел от своих ранних интересов, потерял всякий вкус к истории культуры и пришел к вере лишь в Единичное и Абсолют, в отдельности от его земных воплощений, и с горечью обманутого возлюбленного атаковал человеческую культуру и цивилизацию, как ненужные безделицы, отягощающие дух и затемняющие проныцательность. В своих сочинениях, направленных против культуры, он похож на человека, истомившегося избыточным самопотворством на интеллектуальных пиршествах и тоскующего по свежему воздуху. Это отношение выражено главным образом в его части письменных диалогов с Вячеславом Ивановым, которые называются «Переписка из двух углов». Мы можем предпочитать в диалоге голос Иванова как защитника культуры, но мы не можем не восхищаться страстной искренностью тоски Гершензона по примитивному и неискушенному «Естественному Человеку».

Гершензон начал свою литературную карьеру на столбах старых «толстых» журналов (в особенности — «Вестника Европы») и поначалу не был связан с молодым движением символистов. Но постепенно внутреннее родство с символистами привлекло его к ним, и ныне он — как критик — считается наиболее типичным в метафизическом толковании, используемом символистами. В оценке текущей литературы он всегда был смел и дальновиден. Он был одним из немногих критиков, оценивших истинное значение «Котика Летаева» Белого сразу после его публикации¹¹. Он был одним из первых критиков, указавших на подлинный гений Ремизова¹² в то время, когда даже отъявленные модернисты относились к тому с холодным безразличием.

Читатель найдет в этом номере «Славянского обозрения» рецензию Гершензона на одну из первых книг Ремизова, «Часы»¹³. Она имеет исключительный интерес как первая подобная оценка писателя, ныне считающегося классическим. Она будет особо интересна английскому читателю, поскольку недавно опубликован английский перевод «Часов» (Chatto & Windus)¹⁴, открывая, таким образом, то, что, мы надеемся, станет длинной чередой английских переводов замечательного русского писателя¹⁵.

[Рец.:] Литературная Россия.
Сборник современной русской прозы

Под редакцией Вл. Лидина. I. «Новые Вехи». Москва, 1924
(Тираж 4.000). Стр. 404

«Собрать русских прозаиков наших лет и дать их в наиболее характерных для творчества их образцах — характерных и в смысле достоинств, и в смысле недостатков; снабдить их словом автора о себе — автобиографией; оживить портретом и дополнить краткой библиографией — вот цель настоящего сборника», говорит в своем предисловии составитель книги, московский беллетрист Лидин. Сборник задуман в два тома¹. Пока мы имеем только первый. Он открывается произведениями двух признанных «отцов» современной прозы — Андрея Белого и Ремизова². Затем следуют, в алфавитном порядке, двадцать шесть писателей.

Из этих двадцати шести — двенадцать «старики», т.е. начали печататься, отдельными книгами или в «большой» литературной прессе, еще до войны — Сергей Григорьев, Евгений Замятин, Иван Касаткин, Н. Ляшко, А. Неверов, А. Новиков-Прибой, Пантелеймон Романов, Юрий Слезкин, Андрей Соболев, Ольга Форш, Мариэтта Шагинян, Илья Эренбург. Остальные четырнадцать — молодежь³: Сергей Буданцев, Ефим Зозуля, Михаил Зощенко, Всеволод Иванов, Валентин Катаев, Михаил Козырев, Леонид Леонов, Владимир Лидин, Александр Малышкин, Николай Никитин, Борис Пильняк, Лидия Сейфуллина, Константин Федин и Александр Яковлев. Рядом с именами знаменитыми — и тут, и там — имена совершенно неизвестные. Из молодежи отсутствуют (и, очевидно, должны войти во второй том): Шишков, Огнев, Каверин, покойный Лунц, Слонимский, Артем Веселый, Федорович⁴, Пастернак, Бабель.

При том значении, какое теперь имеет в России беллетристика — как единственный относительно свободный способ высказывания — интерес этой книги не подлежит сомнению. По существу дела, это антология «попутчиков», сотрудников «Красной нови» и тому подобных журналов и сборников. Хотя не все, но значительное большинство рассказов — на темы послереволюционные. Гражданская война и советский быт безусловно преобладают. И замечательней всего при этом — полное отсутствие «идеологии», той идеологии, которой требуют от попутчиков коммунисты. Вл. Лидин сыграл плохую шутку с Воронским — и дал прекрасное новое оружие в руки напостовцам. Единственная коммунистически благонадежная вещь во всем сборнике принадлежит — кому бы вы думали? — Мариэтте Шагинян! Но она настолько откровенно слаба, что лучше бы ее и не было. Впрочем, выбор вещей не всегда точно отражает действительность — Сейфуллина, например, могла быть представлена «идеологически» гораздо более определенными страницами⁵. Как бы то ни было, всюду, где мы имеем изображение современности, подход к ней или чисто эстетический, как у Всеволода Иванова, или юмористический (Козырев, Романов), или очень обоюдоострый («Камни» Никитина), или, это чаще всего, националистический. Болезненно развитой патриотизм и «народная гордость

великоросса» (выражение Ленина)⁶, сейчас, несомненно, — господствующее чувство у интеллигенции СССР. Оно находит яркое отражение в этой антологии, особенно четкое в хорошем рассказе Ольги Форш «Герой», где учитель чистописания уездного украинского городка делается интернационалистом из оскорбленного русского чувства.

Если «идеологически» участники сборника объединены почти все аполитизмом (скорее «а-коммунизмом»), в художественном отношении — это препестрая компания⁷. И в смысле качества (что естественно), и в смысле стиля. С Белым и Ремизовым, открывающими сборник, связано только меньшинство участников. У других мы находим и честное, непритязательное репортерство (Новиков-Прибой), и обыкновенную, более или менее удачную народническую бытопись (Неверов, Романов), и отголоски совсем старого модернизма — под Андреева (Малышкин), и даже под Альтенберга⁸ (Зозуля). С другой стороны, чисто западническая, хорошо знакомая, проза Эренбурга⁹. Но, конечно, главная линия идет именно от Белого и Ремизова, и все лучшие вещи в сборнике, так или иначе, принадлежат к сказу и «орнаментальной» прозе¹⁰. Орнаментальный сказ, без установки на бытовую точность, у Леонова и у Никитина; бытовое виртуозничанье Зоценки — чистая игра сказом; бытовой сказ с установкой на сатиру у Козырева; очень незрелая, но с интересными организационными заданиями проза Буданцева; густая экспрессивная насыщенность Пильняка (представленного очень хорошо — лучшими страницами «Голого года», глава «Поезд № 58»). Композиционные задания у всех этих авторов отсутствуют. Такие задания намечаются у Замятина, «Пещера» которого (известная и зарубежникам, и переведенная по-английски) — слишком густо насыщенная экспрессивностью настоящая «вещь» по композиционному единству. Замятинская конструктивность без его перегруженности — в чрезвычайно интересном отрывке Федина (из романа «Города и годы»). Здесь он освобождается от сказа и орнаментальности и определенно переходит к «западникам». Наконец, пожалуй, самая сильная вещь во всей книге, — «Дите» Всеволода Иванова, уже почти классическая по репутации, она доказывает, что, кроме экзотики и орнаментики, он способен и к настоящему заострению рассказа и что преждевременно говорить о том, что он выписался. Рассказ, правда, старый (кажется, 1923 г.)¹¹, но и в позднее написанных вещах («Долг»)¹² Иванов продолжает высвобождаться из-под исключительного застоя орнамента и «киргизской зауми».

Много можно было бы сказать о содержании автобиографий: о демократизации писательского состава и степени этой демократизации; о воспитании писателей в революционных организациях, на фронте, в плену, в Красной Армии. Размер рецензии позволяет мне только намекнуть на эти темы. Одно только следует отметить в связи с этими автобиографиями: бывшая в такой моде два-три года тому назад кривляющаяся автобиография начинающего писателя, с вывертами и штучками, из моды, слава Богу, вышла. Все автобиографии написаны деловито, с достоинством и просто.

[Рец.:] Г. Блок

Рождение поэта. Повесть о молодости Фета

По неопубликованным материалам

Труды Пушкинского Дома при Российской Академии Наук

Изд. «Время». Ленинград, 1924 (Тираж 1.000). (Стр. 112)

Искусства биографии, как особого литературного вида, у нас никогда не существовало. Русские биографии были (и продолжают быть) или сырыми складами материала, или шаблонно смастеренными «житиями». У нас были замечательные биографы по дару биографической интуиции (Бартенев¹), но русский биограф всегда боится оскоромиться литературностью — не будет научно. Книга Г. Блока² замечательна как первый пример биографической работы, не только не боящейся «художественности», но определенно ее добывающей. Это претенциозная книга, но претензии ее надо приветствовать, так как — если наша художественная литература, пожалуй, и слишком смела — литературе не беллетристической смелости очень не достает. Блок смеет хотеть писать хорошо. И это уже достоинство. Это ему не всегда удастся, у него иногда не хватает такта и вкуса, иные приемы неуместно лиричны, но, в целом, книга подлежит именно художественной критике, а не только исторической. Но это все-таки исследование, и исследование очень ценное. «Неопубликованные материалы», явившиеся непосредственным толчком к написанию книги, — семь писем Фета к Иринарху Введенскому³, хранящиеся в Пушкинском доме. Письма исключительно интересны по своему времени — 1838–1841, это первые до сих пор открытые письма Фета⁴, и бросают они очень новый и очень яркий свет на его молодость. Останавливаться на них я не буду — книгу следует прочесть, и прочтут ее с удовольствием не одни только «фетисты». Г. Блок набрасывает яркую картину жизни Фета дома в Новоселках, в пансионе в Верро, у Погодина, в Градской больнице. Ярко выступают действующие лица — сам Фет, «кряжевой семинарист» и карьерист Иринарх Введенский, «Полошенька» Григорьев, Погодин — его характеристика одна из лучших страниц в книге. Метод Г. Блока одновременно и художественен, и строго научен: все утверждения строго обусловлены материалом, но преобразены в «явления стиля». Сделано это, как я уж говорил, не всегда удачно, но, в общем, метод Блока замечательно близок к методу великого английского биографа Литтона Стречи, автора «Королевы Виктории». В чем Блок уступает Стречи, это — общее горе русских писателей — искусство композиции, чувство меры и пропорции. Книга его — не то комментарий на вновь открытые семь писем, не то полная история первых двадцати лет Фета. Если первое — то в ней много не идущего к делу; если второе — многого не хватает, или недостаточно развито. Г. Блок — лучший в настоящее время знаток жизни Фета (он еще 3 года тому назад опубликовал в «Началах» написанный теми же приемами очерк «Фет и Бржеская»⁵), и, принимая во внимание его литературный талант и литературную волю, мы вправе требовать от него «Жизни Фета». Однако, для того, чтобы «Рождение поэта» стало первой главой этой «Жизни», оно должно

быть существенно переработано, пропорции не должны диктоваться наличием материала, но композиционной схемой целого.

Р.С. Кроме неопубликованных материалов Г. Блок извлек еще из одного старого журнала документ необычайного интереса: контракт о пари⁶, заключенном в 1838 г. между Ир. Введенским и неким «Рейхенбахом», что названный «Рейхенбах» через 20 лет из убежденного атеиста, каким он сейчас является, делается верующим. Г. Блок убедительно доказывает, что «Рейхенбах» никто иной, как Фет. Так рано сложились в Фете его атеистические убеждения, оставшиеся неизменными до его смерти.

Константин Федин

Вышел роман Константина Федина — «Города и годы»¹.

Федин, по нынешнему обычаю, уже дважды (по меньшей мере) публиковал свою автобиографию². Существенные факты его биографии следующие: родился в 1892 г. (следовательно, не совсем послереволюционное поколение) в Саратове. Война застала его в Германии, где он и провел четыре года «гражданским пленным», на свободе, в Саксонии. Вернувшись в Россию, работал в красноармейской прессе и служил в красной кавалерии (Башкирской дивизии). В 1921 г. стал один из Серапионовых братьев. Первая книга (1922) — театр в двух действиях «Бакунин в Дрездене»³. Затем написал ряд повестей и рассказов, из которых «Сад» (еще в 1922 г.)⁴ выделяется законченной зрелостью и большой близостью к Бунину, которому Федин следовал умно и совсем не подражательно. «Города и годы», судя по дате в конце книги, писались с мая 1922 по сентябрь 1924 г. Двадцать восемь месяцев — время немалое, и такая неторопливость располагает к себе. Роман вышел большой, почти в четыреста страниц. Разбит он на главы и главки, каждая с особым заглавием — совсем как «Серебряный голубь» и «Петербург». Но этим сходство с Андреем Белым кончается: Федин чист от всякого орнаментализма, и роман его написан с ясностью и понятностью доброго старого времени. Консерватизм стиля давно уже отмечается как характерная черта Федина, и если на кого из современников он похож, то только на петербургских западников. Влияние Шкловского с его «игрой сюжетом» сказалось в расположении глав, которые озаглавлены годами, в таком порядке: 1922, конец 1919, 1914, 1916, 1917, 1918, начало 1919, 1920. Таким образом развязка дается на первых страницах, но остается непонятной до самого конца: этот прием «торможения» и заинтересовывания выходит очень удачным; концы с концами сведены очень хорошо; первую главу, однако, приходится читать, окончив весь роман. Кроме этой дани Стерну и Шкловскому, Федин западничают еще и языком: не только он тщательно чурается всякого сказа и всяких словечек, но и делает очень определенную установку на «иностранное», отчасти мотивируя ее тем, что большая часть действия происходит в Германии. Явно и влияние Лунца и его круга идей: в главе, где вводится впервые уездное захолустье Семидал, Федин как бы насильно отрывает себя от описания провинциального застоя. «Нам трудно

устоять перед соблазном описания города... но мы твердо помним, что этот идиллический курятник погубил немало русских романистов». Но, все-таки, несмотря на все это западничество и несмотря на удачно выдуманную и удачно проведенную интригу, — традиционная статичность русского романа крепко держит Федина. В романе, как целом, есть рассказ и есть движение, но каждая отдельная глава неподвижна или почти неподвижна. Быстрого действия на сцене нет, есть только смена картин. Впрочем, эта система, несколько напоминающая приемы Толстого в «Хаджи Мурате», сама по себе не обессиливает и не тяжелит романа. Беда в том, что один раз оторвавшись от соблазна бытовых описаний, другие разы Федин соблазнился ими, особенно в немецкой части.

В обеих часто сказывается школа Замятина, и иногда в более уравновешенной форме, чем у самого мастера.

Но, вообще, эти остановки тяжелят и перевешивают повествовательную часть, и разбивают идейное и конструктивное единство романа.

Я не случайно написал «идейное и конструктивное», потому что «Города и годы» — роман идейный и конструктивный. Он не лишен стержня, но, к сожалению ли, нет ли, этих стержней два. Первый, и на протяжении многих глав единственный, большой «социальный» или «исторический» замысел — история человеческого стада в годы войны, появление и рост «военной психологии» и страстное осуждение войны. Здесь авторское осуждение явным образом сливается с отношением его героя Андрея Старцева (которому приданы очень определенные автобиографические признаки), и эта часть слишком разрослась для того, чтобы потом войти в окончательную схему романа, определяемую ее вторым стержнем — биографией того же Старцева, как пассивного, безвольного и бессильного интеллигента, создающего неразрешимые трагедии для себя и для других своей пассивностью. Он прожил в эпоху ужасов и крови «и на нем не осталось ни одного пятна крови, и он не раздавил ни одного цветка... Он не совершил ни одного поступка, а только ждал, что ветер пригонит его к берегу, которого он хотел достичь». Эти слова в последней главе — идейный фокус второй линии романа, и в их свете меняется и наше отношение к Старцеву — автору первой линии. В этом несоответствии, в этой двойственности замысла, не сведенной к одному, коренной композиционный недостаток романа.

Старцев задуман как фигура синтетическая и символическая — Русский Интеллигент. Но он остался абстракцией, геометрическим местом, и не живет жизнью. Зато другие люди живы, и, пожалуй, главное достоинство «Городов и годов» — это именно густая населенность живыми людьми, характерами, индивидуальностями. Пожалуй, что впервые с революции (да какое с революции!) у нас есть роман с характерами. Характеры эти отчасти схематичны, но хорошей «классической» схематичностью. В них есть мелодраматичность, но хорошая мелодраматичность. Героиня — волевая, импульсивная, героически-романтическая, почти бульварная Мари Урбах — положительно радуется своей мажорностью. Не без бульварности и «злодей романа», умный и сильный дегенерат, маркиз фон-Шенау, но и он хорошо выдуман и упрощен умно и «классически». Самая удачная фигура во всей книге — это мужик Федор Лепендин, безногий оптимист, бодрый и веселый

в самых безнадежных положениях. Лепендин своеобразный потомок — в очень не народническом и не сентиментальном отражении — толстовского Каратаева. Он принадлежит первой, «военной» и массовой линии романа и почти оправдывает ее композиционную неуместность.

Сцена его повешения «другом народной свободы» маркграфом фон-Шенау — одна из лучших в книге.

Я не стану излагать своими словами сюжета, довольно сложного. «Города и годы» стоит прочесть всякому, кто навсегда не отказался от «советской» литературы. Недостатков у него много. Из них недостаток композиции самый неважный, так как он скорее признак неразмеренной силы, чем коренной слабости. Главный грех Федина — его язык. Я не требую сказа и словечек; наоборот, что может быть лучше толстовской простоты? Но Федин небрежен, «нейтрален», у него нет словесной культуры; стиль его часто банален самой плохой банальностью — вчерашней. В нем то и дело мелькают затасканные шаблоны андреевские и чеховские, и переводчицкие. Надо работать: уродства Пильняка и Никитина не оправдывают уродств противоположных.

Как бы то ни было, «Города и годы» — явление очень крупное. Если *удельный вес* иных вещей Бабеля и Артема Веселого значительно выше, по *абсолютному весу* фединский роман можно признать самым крупным явлением послереволюционной прозаической литературы.

Литературная пресса в Англии. Классики и романтики

В Англии почти что нет литературной прессы. Таких журналов, как наши толстые или французские *revues* — один только «London Mercury». Здесь печатаются стихи, рассказы и статьи на разные литературные и художественные темы, — и выдерживается известная литературная физиономия. Ведется журнал в духе осторожного эклектизма и умеренной «инсулярности»¹. Тщательно избегаются «идеи», причем эта идеебоязнь совсем не похожа на боевой формализм нашего Шкловского, а основана именно на боязни континентальной «интелидженности» и желании сохранить в Республике Письмен добрые и мирные нравы. Из писателей определенно тенденциозных в «Меркурии» бывают Честертон и Беллок, но только потому, что их идеи воспринимаются обычно как «явление стиля» и не вызывают серьезного противодействия. Из еженедельных журналов высокий литературный уровень и определенную литературную линию выдерживает «Nation», слившийся лет десять тому назад со знаменитым «Athenaeum»², в свое время лучшим критическим еженедельником Европы. Орган крайних левых либералов, «Nation» в политическом отделе располагает таким первоклассным публицистом, как Джон Мейнард Кейнс (автор «Экономических последствий мира»); в литературном — он украшен именами Литтона Стречи и Вирджинии Вульф, которых многие считают двумя первыми стилистами современной Англии. Роль «Athenaeum»'а после его

слияния с «Nation» в значительной мере перешла к «Литературному приложению Таймса» («Times Literary Supplement»).

Орган этот один из своеобразнейших курьезов Англии. В нем свято хранится старая традиция анонимности — ни одна из статей не подписывается, и даже когда рецензия вызывает полемическую переписку, автор ее не иначе подписывает свои письма в редакцию как «Ваш рецензент»³. Вместе с тем, никакого единого управления журналом нет. Рецензенты нисколько не поступаются своими индивидуальными взглядами и симпатиями, редакторская рука нигде не вмешивается, и в результате получается «парламент мнений», куда более разнообразный, чем покойное «Новое время», и особенно занятный вследствие своей анонимности. Угадывать авторство статей занятие очень интересное и иногда не трудное, так как в числе постоянных сотрудников «Приложения» немало выдающихся и очень оригинальных писателей. Литературность «Литературного приложения» следует понимать по-английски, — оно включает статьи обо всех книгах на все темы; история, политика, военная история, этнография, путешествия и мемуары занимают обыкновенно больше места, чем собственно литература; романы — совсем в загоне: они рассматриваются гуртом на одной из последних страниц. Литературного направления у «Приложения» нет никакого: достаточно сказать, что руководящие статьи пишутся, время от времени, столь «полярными» писателями как Миддлтон Мэрри⁴ (Murry) и Т.С. Элиот.

С именами этих двух писателей связаны два самых боевых и деятельных литературных журнала Англии — «Адельфи»⁵ и «Критерион»⁶ — и две возродившиеся партии — романтиков и классиков. Миддлтон Мэрри считает себя представителем «подлинно-английской», «романтической» традиции, главными именами которой он признает Шекспира и Китса. Рядом с ними (довольно неожиданно для русского читателя) он ставит Чехова. Несколько ниже в этой иерархии помещаются Толстой и Достоевский, и американцы Уитман и Мельвиль. Литературу он отождествляет с религией, понимая под религией, конечно, совсем не то, что понимают обыкновенные христиане. Высшая обязанность человека — религиозная — быть верным самому себе, внутреннему велению своей индивидуальности. Это и есть романтизм, который тождествен с автономизмом; классицизм же, низшая психическая форма, есть подчинение внешнему закону — чистый гетерономизм. Христианство истинное — романтично, католицизм — классичен; Англия истинная родина романтизма, но Америка и Россия тоже произвели великих романтиков. Литература несоизмерима с другими искусствами, ибо только литература есть выражение той интуиции богоискательства (слово это не встречается у Мэрри, но подходит к нему), которая есть единственная «стоющая» (worthwhile) вещь на свете. Отсюда — крайняя вражда ко всякому «формализму», безыдейному искусству, выражающаяся, например, в резком осуждении Джойса. Самая сенсационная сторона Миддлтона-Мэрриевской идеологии — это половая окраска его религиозности, сближающая его с Д.Х. Лоренсом, одним из главных сотрудников «Адельфи». Нападки на христианство, за недостаточно внимательное отношение к полу, сближают Мэрри с Розановым, но, не говоря уже о неизмеримо большей гениальности нашего писателя, в англичанине есть крайне

отталкивающий привкус пуританской елейности и пуританского лицемерного самодовольства. Розанов несомненно был «мытарем»; его английские «аналоги» — совершеннейшие, с головы до ног, воплощения фарисея. Это как будто английская черта — и одно время Мэрри, с его елейным и напряженно-серьезным «романтическим» богоискательством, достиг значительного влияния на менее культурные слои английских средних классов, которых пленил в нем, главным образом, приятный привкус сексуальности, в соединении с родным и знакомым пуританским самодовольством. Теперь влияние это падает, а в более культурных кругах имя Мэрри давно уже стало синонимом всего того, «чем не надо быть».

Мэрри много сделал для популярности русской литературы. Его книга о Достоевском по своей глубокой интеллигентности почти могла бы быть написана русским. Чехова он превознес выше всех и сделался как бы первосвященником чеховского культа. Впрочем, безмерное поклонение Чехову — вообще признак всей английской «интеллигентсии» без различия партий. Миддлтон Мэрри был мужем скончавшейся в 1923 году Катерины Мансфильд, одной из самых талантливых английских писательниц последнего времени, в своих рассказах творчески переработавшей чеховские влияния, чего не удалось сделать ни одному его русскому эпигону.

Т.С. Элиот, глава «классической» партии⁷, — американец, но один из тех американцев, которые, как Хенри Джемс и Пирсал Смит совершенно ассимилировались в Англии; если в них что и осталось от их первоначальной новосветской природы, то разве только некоторая чрезмерная, варварски-утонченная культурность. Элиот — очень выдающийся поэт, «формальный», холодный и трудный. Классицизм его того же стиля и той же исторической формации, что классицизм Валери. Это — классицизм, прошедший через школу символизма и много из нее удержавший. Малларме для него почти такое же имя, как Расин. Ориентация его — французская. В англо-американской колонии Монпарнасса имя Элиота пользуется почетом. Из нынешних литературных снобизмов Англии классический снобизм едва ли не котируется выше других.

Элиот борется, главным образом, против распущенности, бесформенности, чрезмерной эмоциональности поэтов XIX века. Век этот нам обычно кажется веком великого расширения и освобождения вкуса, когда многое запретное стало дозволенным. Элиот указывает, наоборот, на большое сужение и обеднение поэтического материала. Поэзия ограничилась поэтичным и потеряла способность поэтически преображать неблагородный материал. Произошло это вследствие упадка мастерства, которое оказалось уже бессильным справляться с мыслью и с рассказом и должно было выезжать на крайней напряженности поэтического (эмоционального) фона. Поэты-классики умели другое — Драйден, которому посвящена недавно вышедшая прекрасная брошюрка Элиота⁸ («Homage to John Dryden»), не зависел от своей темы, от своего материала, он преодолевал его своим мастерством, преображая творческой энергией в поэзию то, что нам кажется прозой. Классицизм Элиота, конечно, пренебрегает русской литературой (хотя в январском «Критерионе» напечатаны письма Страхова к Толстому о личности Достоевского, не без ехидного

намерения, кажется), но интересно отметить, как легко применить все то, что говорит Элиот о классической поэзии, к поэзии Пушкина, столь непохожей на всю остальную поэзию «глупого девятнадцатого века».

[Рец.:] **Конст. Федин**

Города и годы. Роман

Государственное издательство. Ленинград, 1924

Федин появился в литературе как один из «Серапионов». С самого начала он выделялся среди них полным отсутствием модернистских претензий. Лучший из его ранних рассказов, «странно зрелый» (по отзыву Замятина) «Сад» обнаружил в нем умного и самостоятельного ученика Бунина (влияние которого на «советскую» беллетристику, особенно на Пильняка, очень велико и обычно недооценивается). До недавнего времени Федин оставался для читателей преимущественно автором «Сада»¹. Все это время он работал над обширным романом «Города и годы», под которым стоит дата «май 1922–сентябрь 1924» и который вышел, наконец, в Петербурге в конце прошлого года.

«Города и годы» — несомненно выдающееся явление послереволюционной литературы. Для тех, кому дух всей этой литературы безусловно отвратителен, и этот роман не может прийти по вкусу. Но атмосфера его совершенно иная, нежели уже привычная нам атмосфера Пильняка, Всеволода Иванова и т.п. Первая разница — формальная — полное отсутствие стилистических ухищрений, сказа, словечек, ритма, — отголосков Белого и Ремизова. Но еще более заметна разница в подходе к современности: основная черта всех «попутчиков» — глубокая пассивность, отдача себя революционной стихии, опьянение ею. Тут сходится все — и восторги Бабеля перед непонятными Колесниковыми² и Буденными, и «пропахшая половыми органами» революция Пильняка³, и массовый сомнамбулизм Вс. Иванова, и «мелкие люди» Леонова⁴ — объединены одной чертой — пассивной жертвенностью или пассивным опьянением. Федин — активен. Он хочет судить и строить. В этом отношении он гораздо более «коммунист», чем попутчик. Поэтому — для оценивающих нынешнюю русскую литературу с точек зрения политических — Федин должен быть более неприемлем, чем все Пильняки на свете, и они извергнут его из уст своих с безмерным отвращением. Но мне кажется, что «злая воля» Федина — менее уродливое явление, и что в ней больше пищи для национального оптимизма, чем в пассивной расхлябанности, стихийной распущенности и неопрятности более «правых» попутчиков, чем в «мазохическом» (выражение З. Гиппиус) культе уничтожающей стихии⁵ — основном пафосе попутничкой литературы. Своей активностью Федин, во многих отношениях очень литературно-старообразный, приближается к таким выросшим из футуризма «конструктивным» писателям, как Пастернак (его замечательная проза еще совсем неизвестна у нас за границей) и Артем Веселый. Но у Федина в «Городах и годах» есть коренной недостаток, недостаток всех петербургских «западников», учеников

Шкловского; недостаток, по-видимому, сознательно культивируемый такими писателями как покойный Лунц и Каверин, — пренебрежение к слову, к русскому языку, отношение к нему исключительно как «носителю сюжета». Естественная реакция против сказа и словечек, такое отношение к слову приводит к уродливой газетности, от которой, можно было надеяться, нас освободили великие орнаменталисты⁶. Но борьба за слово, оказывается, еще далеко не кончена даже в художественной прозе, а в журнальной и не начиналась.

Роман Федина задуман очень широко — слишком широко, может быть. Герой — Андрей Старцев — русский интеллигент, которого война застает в Германии и который всю войну живет гражданским пленным в саксонском городке Бишофсберг: мы знаем из автобиографии Федина, что то же было и с ним, и что Бишофсберг называется на самом деле Циттау. Вообще, в романе много внешне автобиографических черт, но в какой мере сам Старцев автопортретен — судить, конечно, еще не нам. Задуман Старцев как синтетический образ русского интеллигента — пассивного, чуткого и послушного ко всякому толчку извне, лишённого инициативы, стремящегося соблюсти свою моральную непорочность (не пролить крови!) и абсолютно неспособного к действию. В начале художественная симпатия автора, кажется, на его стороне. Буржуазную, дисциплинированную, нивелированную, механическую Германию мы видим его глазами. Вся первая половина книги сначала воспринимается как синтетическая картина преступной империалистической войны, которую судит Старцев. Но постепенно угол зрения меняется, и чем дальше, тем больше содержанием романа становится противопоставление «широкого», совестливого и пассивного интеллигента Старцева — более «узким» и менее чутким, но волевым характерам: романтической героине Мари Урбах, коммунисту-художнику Курту Вану, аристократу, дегенерату и авантюристу маркиграфу фон Шенау, провинциальным большевикам Семидольского ревкома. В конце концов, пассивность Андрея губит и его, и Мари; его, как изменника, убивает Курт Ван за помощь, оказанную маркиграфу при бегстве из Советской России. Я не стану пересказывать содержания романа: его надо прочесть и стоит прочесть. Он читается «с захватывающим интересом», — сюжет (судя нынешними невысокими критериями) разработан мастерски, и по интересности «Города и годы» превосходят все, что было написано с революции. Это большое достоинство, тем более что оно достигнуто Фединым не средствами Эренбурга, «а с полным сохранением значительности идейного содержания». Есть и у Федина элементы бульварности, — романтическая Мари и «злодей» маркиграф не лишены доброй доли мелодраматичности. Но эта мелодраматичность не стилизованная, а конструктивная, и значительно способствует отчетливому построению романа. Несмотря на эту конструктивную упрощенность действующих лиц Федина, они живут настоящей жизнью, их личности запоминаются, и конечное впечатление романа сводится, главным образом, именно к его портретной галерее. Это еще более выделяет Федина из состава современных писателей и позволяет признать в нем наследника, в некоторой мере, великих русских реалистов 19-го века. Особенно хороши семидольские большевики, члены ревтройки и спец авиатор, а лучше всех Федор Лепендин — военнопленный с оторванными ногами, во всех

положениях бодрый и веселый — решительно, один из лучших мужиков во всей русской литературе.

К недостаткам романа, кроме нарочито нерусского языка, принадлежит некоторая несоразмерность частей. Первая половина задумана в другом масштабе, гораздо более обширном, и хотя многие массовые сцены, довоенные и тыловые, сами по себе хороши, они перевешивают рассказ и отвлекают от главной мысли. Во второй половине, происходящей в Советской России, распределение сцен более соразмерно.

При всем том не следует и нам терять перспективы: все достоинства Федина — достоинства только на фоне современного состояния русского романа. Федин с большим мужеством все усилия приложил к тому, чтобы добиться того как раз, чего у наших современников меньше всего. Сказ и диалог, любимые искусства нашего времени, его не интересуют. Сюжет, характер, конкретное выражение идеи — всего этого просто не существует у наших современников — и во всем этом он сразу достиг не малого. Но было бы очень смело и опасно для него сравнивать его со старыми мастерами этих забытых техник.

Издания Российского института истории искусств:

**1) Задачи и методы изучения искусств
(статьи Б.Л. Богаевского и В.М. Жирмунского).
Academia. Петербург, 1924.**

**2) Вопросы поэтики, неперIODическая серия,
издаваемая Разрядом истории словесных искусств**

(Выпуск 1: *А. Слонимский. Техника комического у Гоголя;*
вып. 2. *Б. Томашевский. Русское стихосложение;*
вып. 3. *В. Жирмунский. Рифма, ее история и теория;*
вып. 4. *Б. Эйхенбаум. Сквозь литературу;*
вып. 5. *Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка*). Academia: Петербург–
Ленинград, 1923–1924.

В. Жирмунский. Байрон и Пушкин. Academia: Ленинград, 1924.

Б. Эйхенбаум. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки.
Государственное издательство. Ленинград, 1924

Деятельность «формалистов», начавшаяся еще в годы войны скромными изданиями «Опояза» и на шумевшая в 1919 г. сборником «Поэтика» и последующими громкими, подчас слишком громкими выступлениями Виктора Шкловского и распропагандированных им молодых ученых, уже заняла почетное место в истории изучения русской литературы. Теперь «формализм» уже потерял свою первоначальную наступательную остроту. Вместо легких побед над старыми интеллигентскими общественниками и импрессионистами ему приходится защищаться

от гораздо более страшного врага — официального марксизма — и в условиях, которые заранее ставят формалистского Давида в безнадежно-невыгодное положение по отношению к марксистскому Голиафу. Более левая группа формалистов примыкает, более или менее, к «Лефу», союзнику не вполне надежному, и для успеха своей политики все более и более стремится отмежеваться от формализма и одеться в более ортодоксальные одежды. Разряд истории словесных искусств Р.И.И.И. явился средоточием более умеренных формалистов, ни один из которых не участвовал в старом «Опоязе», и только один Эйхенбаум в «Поэтике». Эйхенбаум и, тем более, Жирмунский имеют весьма не формалистское литературное прошлое. И Жирмунский только с оговорками может быть назван формалистом¹. Он — просвещенный эклектик, с оттенком, по словам какого-то лефовца, «тяжелого гелертерства». В своих работах он (и Томашевский) вполне академичен. Все издания Разряда словесных искусств носят на себе его подпись как председателя разряда.

Самый боевой из перечисленных в заголовке авторов — Эйхенбаум. Это он вел полемику (в «Печати и революции») с Троцким, Коганом и Луначарским² в столь неблагоприятных условиях советской дискуссии. В его книге «Сквозь литературу» собраны статьи с 1916 по 1922 год. В них ясно представлена эволюция его взглядов, от метафизической эстетики символистской эпохи к формализму Шкловского. Статьи первой части (1916–1918) не представляют большого интереса. Вторая часть начинается с известной «Как сделана “Шинель”», напечатанной впервые в «Поэтике» 1919 г. В ней и в ряде других статей, из которых самая интересная «Некрасов» (1922), с большой остротой и решительностью проводится чисто формалистическая точка зрения на «искусство как прием». Не вошли в книгу отдельно изданные «Молодой Толстой», «Анна Ахматова» и «Мелодика стиха». Наконец, в «Лермонтове» Эйхенбаум дает наиболее полное и блестящее выражение своей формалистической концепции историко-литературного процесса. Этот процесс представляется Эйхенбауму как своего рода необходимая, внутренней динамикой управляемая диалектика: каждая литературная школа, достигая наиболее полного выражения, внутренне изживает себя, и, тем самым, делает необходимой реакцию, которая вырастает путем выхода на передний план незамеченных до тех пор течений («канонизация младших линий» Шкловского), которые вытесняют анемичных эпигонов вчерашней школы и заполняют собой литературную сцену. Вся история литературы представляется ему как тот же бесконечно повторяющийся диалектический процесс смены тезиса и антитезиса. Но высшего объединяющего начала в этот процесс Эйхенбаум не вводит, и он получает характер бесконечной цикличности. Эйхенбаум очень настаивает на своем историзме, но историзм его чисто абстрактно-динамический: «мы изучаем не движение во времени, а движение как таковое... В этом смысле... история есть наука о постоянном, о неизменном, о неподвижном, хотя имеет дело с изменением... Изучить событие исторически вовсе не значит описать его как единичное»³. Этот историзм, столь отличный от обычного, сближает Эйхенбаума с марксизмом, с которым его роднит и прямолинейная и крайне упрощающая догматичность. Нечего и говорить, что догматизм его совершенно априорен, и Эйхенбаум и не пытается обосновать его широким

сравнительно-историческим методом. Мало того, он настаивает на том, что теория должна *предшествовать* знанию, и только тогда исследование может быть плодотворно...

Но как бы ни оценивать его исторические теории, работы Эйхенбаума, особенно его последняя книга о Лермонтове, — ценные вклады в историю русской литературы. И это потому, что Эйхенбаум талантливый и тонкий критик, который *видит* литературный факт и верной рукой выбирает из своего материала существенное. Можно отвергнуть его «динамическое» объяснение Лермонтова как момент в процессе развития русской поэзии, но его анализ приемов Лермонтова останется в силе так же, как и оценка его как поэта «сплавщика»: «сплавлял», с одной стороны, он свои слова в «словесные сплавы», в которых отдельное слово теряло свое значение, с другой — его поэзия, как целое, есть синкретический «сплав» всех поэтических «линий» и направлений 20-х и 30-х годов. Более остроумна, но и более спорна характеристика лермонтовской прозы с точки зрения разрешения в ней (путем «реальных» мотивировок) всех затруднений романистов 30-х годов. Вопреки абстрактности своей теории, у Эйхенбаума превосходный дар проникновения в конкретные исторические моменты, и данная им картина поэзии 20-х, 30-х годов (полученная исключительно путем анализа приемов и их отражения в оценке современных критиков) — важный вклад в наше знание русской поэзии.

Жирмунский — гораздо более осторожный и умеренный теоретик, чем Эйхенбаум⁴, который даже не признает его за «формалиста». Жирмунский не считает «прием» исчерпывающим все содержание литературы. Идейное, психологическое содержание литературных школ для него — не внешние «мотивировки», а подлинные движущие силы, которые телеологически определяют «стиль», т.е. совокупность приемов. Взгляды его изложены в прекрасной статье «Задачи поэтики» (напечатанной в сборнике «Задачи и методы истории искусств»), где он также дает превосходные образцы статистического анализа стилей в разборе пушкинского «Для берегов отчизны дальней» и описания ночи из «Трех встреч» Тургенева. Самая крупная работа Жирмунского, и вообще самое солидное произведение нового направления, — его книга о Байроне и Пушкине. Единственный ее недостаток — некоторая бесформенность и неполное соответствие содержания заглавию. Она состоит из двух частей, из которых первая исследует отношение южных поэм Пушкина к восточным повестям Байрона, а вторая дает обзор массовой литературы русских «байронических» поэм 20-х–40-х годов. Эта вторая часть — очень важный вклад в историю нашей литературы, и открывает совершенно новую область для исследования — до сих пор наши историки литературы занимались, как Тентетников, одними генералами⁵. Но самая интересная часть книги — пятая глава первой части — «Два стиля», где конкретный, вещественный, логический, стиль Пушкина противопоставляется «патетической риторике» Байрона. Эта глава, вместе с разбором «Для берегов отчизны дальней», дает убедительную и хорошо обоснованную на стилистических фактах характеристику пушкинского стиля, которая должна «войти в науку». Основные черты этой характеристики были намечены, чисто импрессионистически, еще Страховым, но

заслуга Жирмунского, как и вообще формалистов, в методе, который придает их выводам как бы некоторую «обобщенность».

Из других перечисленных в заголовке книг особенно ценна небольшая книжка Тынянова «Проблема стихотворного языка». Замена понятием «стихотворного языка» неопределенного «поэтического» (откуда «Опояз») дает этой работе большую конкретность и ясность. Выяснение принципиальной разности между стихом (даже самым «свободным») и прозой (даже самой «ритмической», вроде «Котика Летаева») вносит ясность и порядок в область, где господствовали представления самые сбивчивые (напр., Жирмунский в «Композиции лирических стихотворений»). Большая часть книги посвящена вопросу об изменении значений слова (особенно его «колеблющихся признаков») в зависимости от его положения в стихе и вообще от стихотворной функции. Особенно интересен анализ изумительных последних строф баллады Жуковского «Алонзо». К сожалению, тяжелый и абстрактный язык самого Тынянова требует крайнего напряжения читательского внимания.

Интересная черта в работах «формалистов» — их большое внимание к критике, современной тем поэтам, о которых они пишут, особенно к некоторым критикам 20-х–30-х годов. Они находят в этих критиках большую остроту литературного взгляда и, стремясь воскресить *первоначальное*, современное впечатление от поэтических произведений, систематически вручают себя ее руководству.

[Рец.:] **Воля России.**

Журнал политики и культуры

**Под ред. В.И. Лебедева, М.Л. Слонима, Е.А. Сталинского
и В.В. Сухомлина. Четвертый год издания. Прага, 1925**

«Воля России» вступила в четвертый год своего существования. До 1924 г. она номинально была двухнедельным изданием¹, но на деле почти все ее выпуски были сдвоенными номерами и появлялись не чаще раза в месяц. В этом году претензия на двухнедельность была отброшена, и журнал стал явным образом ежемесячным. Его первые четыре номера появились ровно в срок. «Воля России», главным образом, политический журнал, орган левого крыла партии социалистов-революционеров (которое не нужно смешивать с левыми эсерами, являющимися самостоятельной партией с 1917 г.). В целом, он представляет взгляды наиболее влиятельного лидера этой партии, широко известного Виктора Чернова². Главное, что вызывает интерес в «Воле России», — это многочисленные статьи о внутри-российских делах. Насыщенные информацией и написанные теми, кто представляет почти крайне-левую точку зрения среди российских антикоммунистов, они весьма беспристрастны и далеки от ограниченности в своей критике деятельности коммунистов. Вопросы часто обсуждаются с двух точек зрения, выражая поочередно оптимистические и пессимистические взгляды на политику Советов.

Таково, например, прошлогоднее обсуждение политики большевиков в области пола и ее влияния на молодое поколение. Другая особенность журнала — внимание, которое уделяется внутренним делам иностранных государств. Оно имеет отчетливо партийную окраску, везде, где возможно, принимается сторона наиболее прогрессивных не-коммунистических партий и яростно осуждаются все «фашистские» правительства. Редакция испытывает глубокое восхищение перед покойным г-ном Стамболийским³, а г-н Цанков⁴, вместе с синьором Муссолини и генералом Примо де Ривера⁵, является одним из главных *bêtes noires*⁶. Журнал опубликовал перевод написанного сеньором Бласко Ибаньесом публичного обличения главы испанской Директории⁷. Замечательная особенность журнала — многочисленные публикации выдающихся зарубежных социалистов⁸: Эмиля Вандервельде, Эдуарда Бенеша, Эдуарда Бернштейна, Карла Каутского, Ромена Роллана, Анатоля Франса, Рамсея Макдональда, Филиппа Сноудена и Сиднея Уэбба. Но редакция также предоставляет свои столбцы деятелям с менее определенной партийной принадлежностью, таким, как Зомбарт и Гульельмо Ферреро⁹. В прошлом году за подписью «Тео Пепе» был опубликован исключительно интересный дневник русского в Мехико¹⁰: написанный взвешенно и с юмором, он дает яркое описание современной жизни в этой стране, весьма не лестное по отношению к президенту Обрегону¹¹. Постоянно обозревает и обсуждает турецкую политику кавказский мусульманский политик Ахмед Цаликов¹².

Литература играет в журнале второстепенную роль, но несколько опубликованных в нем художественных произведений имеют высокую ценность. Сюда относятся роман Ремизова¹³ и стихотворения Марины Цветаевой¹⁴, бесспорно наиболее талантливого русского поэта из всех живущих за пределами России. В апрельском номере помещена ее вдохновенная поэма, написанная от лица Гаммельнского крысолова¹⁵. Критика в журнале, быть может, не столь высокого уровня¹⁶, как в парижских «Современных записках», но статьи об эмигрантской литературе одного из редакторов, М. Слонима, очень интересны и здравомыслящи¹⁷; одна из них появилась в апрельском номере¹⁸. В нем же помещены весьма важные политические статьи, из которых на первое место можно поставить статью польского социалиста¹⁹ Тадеуша Голувко²⁰, рассматривающую русско-польские отношения с точки зрения польских левых.

В целом, «Воля России» — наиболее живой из всех русских заграничных журналов. Он дает полезное и нужное чтение каждому, кто интересуется русскими темами, независимо от того, является он сторонником эсеров или же их противником.

Английские пуристы

Вопросы чистоты русского языка за последнее время часто становились предметом обсуждения и в эмигрантской, и в российской прессе¹. У зарубежной интеллигенции «пуризм» стал почти обязательным признаком хорошего тона. Между тем, о русском языке зарубежные пуристы в большинстве случаев ровно ничего не знают. Получается даже такое курьезное положение, что защитниками его чистоты

выступают Бальмонт и кн. С.М. Волконский², — Бальмонт, все историческое значение которого именно в том, что он в небывалом размере внес иностранные интонации в русскую поэтическую речь, и кн. Волконский, который в своих книгах о театральной декламации («Выразительное слово»)³ с удивительной последовательностью осудил целый ряд правильных, естественных русских произношений во имя идеалов орфографической правильности.

Главный недостаток всех наших пуристов — их полное незнание того, что они защищают. Они не только не знают ни истории, ни фонетики, они не знают даже, чего хотят. Чистоты какого русского языка они добиваются? Языка «московских просвирен»? или московских дворянских детских времен Александра Второго? языка «Путешествия в Арзрум»? или «великого, свободного» и т.д. языка «Стихотворений в прозе»? или языка бытовиков Александринки? или грамматики Смирновского и «правописания Грота»?

Покойный Н.В. Недоброво настаивал на необходимости «политики языка»⁴, — понятие, построенное по аналогии с «политикой права» Петражицкого⁵. Языкознание изучает факты, но не устанавливает оценочного к ним отношения. Языкознание не знает, хорошо или плохо произношение «что» вместо «што», или «визжать» с твердым *ж* вместо мягкого. Языкознание только дает сведения о происхождении таких произношений, а решить, что *лучше* — сохранять традицию *живого* произношения («што») или выводить каждый раз произношение из написания («что») — дело «политики языка». То же и в вопросах синтаксиса и словаря. А у наших добрых пуристов нет ни знаний, ни политики, — одни только капризы, предрассудки и сила привычки, у каждого своей.

В вопросах чистоты русского языка нам как будто нечему учиться у иностранцев. Но все европейские языки развиваются в столь сходных условиях, что в каждом из них приходится ставить одни и те же вопросы. С давнего времени все европейские языки подверглись сильному влиянию классических (греческой и латинской) грамматик. Во всех принятое правописание не соответствует произношению. Во все проникает международный, преимущественно греко-латинский, словарь отвлеченных понятий и технических терминов. Все эти вопросы должны быть поставлены для каждого европейского языка, и хотя решения могут быть очень различны — данные всюду сходны. Во всех этих языках, по существу дела, борются две стихии: интернационально-школьно-латинская и разговорно-традиционная. В каждом языке соотношение сил разное, но благодаря современным нивелирующим условиям, школа и грамматика все больше и больше порабащают себе живую стихию национальной речи, доходя особенно у малых и «возрожденных» народов до полного обезличения их языка (самый яркий пример — новогреческий «очищенный» литературный язык и, отчасти, чешский). Одни французы, благодаря гениальному чутью предшественников Великого Века (от Малерб⁶ до Вуатюра⁷) сумели создать «классический» язык из разумного компромисса между живой речью и латинской школьной традицией. Но теперь этот язык уже «*langue morte*»⁸. Но ни у одного другого европейского народа нет литературного языка, и ни один не установил равновесия между «своим» и «латинским». Мы не исключение, и как раз теперь, когда «газетный» язык все больше застывает в своих дегенеративно-

«латинских» шаблонах, мы все больней начинаем чувствовать его полную неудовлетворительность и полное несоответствие подлинному строю русской речи. Вот почему для всякого человека, который не может найти дорогу к русскому синтаксису, и в то же время чувствует «латинство» «литературного» языка, такая невыносимо мучительная вещь писать статьи по-русски.

В этой статье я должен был писать об английских пуристах, и вот она уж на исходе, а об них не сказано ни слова. Дело в том, что у этих пуристов, соединившихся в Общество чистоты английского языка (Society of Pure English⁹), есть все то, чего недостает нашим, — есть знания, и есть твердая «политика». И политика эта определенно, сознательно, разумно национальная. Общество объединяет многих выдающихся мастеров слова — один из них поэт-лауреат, Роберт Бриджес, самый «ученый» из английских поэтов и один из лучших теоретиков английского стиха. Другой — Пирсал Смит, один из тех утонченных американцев, которые стали «более англичанами, чем сами англичане», автор изумительно «сделанных» прозаических миниатюр, собранных в книгах «Trivia» (есть французский перевод в «Cahiers Verts») ¹⁰ и «More Trivia», в которых он, не жертвуя ни ритмичности, ни «поэтичности», достигает словесной насыщенности чисто поэтической. Главные задачи S.P.E. (как они сокращенно называют себя, не боясь таких «советских» сокращений) — борьба со школьной грамматикой и возвращение английскому языку его подлинного нелатинизованного синтаксиса; борьба с «орфографическими» произношениями; борьба с наплывом безличных и абстрактных научных латинизмов, и поощрение, вместо таких научных латинизмов, выразительных органических слов, хотя бы и вульгарных (например, они выдвигают американское «movie» против псевдогреческого «cinématographe»). Вообще, лингвистическое америколобие характерно для английских пуристов; они внимательно прислушиваются ко всему, что говорится за Атлантическим океаном, где английский язык еще живет буйной и смелой жизнью, не оглядываясь на правила эпигонов Марциана Капеллы ¹¹; где еще недавно «из гущи народа» вышел такой языкотворческий гений, как О. Хенри, и где последний мальчишка на последней улице Канзас-Сити или Атланты плюет в глаза учителя словесности, который попробует его поправить.

Я не буду прилагать того, что я сказал, к русским нравам. Но просвещенный читатель поймет меня.

Современная английская литература.

Поэты

Главное отличие современной английской поэзии от поэзии других европейских наций — то, что она не испытала на себе благотворного влияния великой французской поэтической революции второй половины 19 века. Главных причин тому две — во-первых, бóльшая, чем во всякой другой стране (кроме самой Франции), сила консервативной инерции и меньшая, чем во всякой другой стране (кроме самой Франции), проницаемость для иностранных влияний;

общеевропейские движения, проникающие в других странах до самой глубины национального сознания, в Англии отражаются легкой рябью, — заметной только в почти замкнутых бассейнах Оксфорда, Кембриджа и Челси. Но кроме этой общей, и отрицательной, причины, была другая, и положительная, почему французское «декадентство» не оказало в свое время плодотворного действия на английскую поэзию: само оно было слишком глубоко проникнуто именно английскими влияниями. Самое заметное (хотя и поверхностное) выражение французской поэтической революции было освобождение поэзии от риторики и сближение ее с музыкой (два правила Верлена — *Prends l'éloquence et tords lui le cou*¹, и *De la musique avant toute chose*²). Тому и другому английским поэтам не учиться же было у французов, когда у них у самих были Блейк и Кольридж, и Шелли, и Китс, и прерафаэлиты, — и в далеком прошлом баллады и песни Шекспира и лирика эпохи Стюартов. Вспомним, какую роль во французском движении сыграл По, великий ученик Кольриджа, — вспомним песни молодого Метерлинка, столь ясно исходящие от Россетти. Героический дух Малларме и Рембо только позже стал понятен — даже самим французам: французский поэтический экспорт 80–90-х годов заключал в себе только имена их да пресловутый сонет о гласных³. Таким образом, из всего французского обновления английские поэты могли воспринять только некоторый общий дух Рив-Гоша⁴, некоторое расширение сюжетного материала в пользу чувственной и продажной любви и некоторое усиление Чайльдковского эстетизма эстетизмом Дез-Эссента⁵. В лучшем случае, могли они еще уловить у Бодлера некоторое дуновение трагической тленности, как реакцию против слишком благополучного оптимизма викторианцев. Но что был Дез-Эссент в сравнении с живым и бесконечно более сложным и богатым Дез-Эссентом — Данте Габриелем Россетти? А в борьбе с викторианским оптимизмом гораздо большую помощь, чем Бодлер, оказали натуралисты — Флобер, Гонкуры и Зола.

Английское декадентство девяностых годов дало одного замечательного, подлинно крупного и подлинно-оригинального человека, — Обри Бирдслея. И хотя он был графиком, а не поэтом, графика его принадлежит едва ли не в большей степени к литературе, чем к «искусству». Поэты девяностых годов не идут в сравнение с ним. Самые лучшие из них, рано умерший Эрнест Дausон (1867–1900) и доныне здравствующий приятель Верлена, Артур Симонс (*не Саймонс*), не более как эпигоны страшно богатой традиции, и их стихи, насыщенные несколько тяжелой красотой, в общем не дают им права на особенно выдающееся место среди многочисленных малых поэтов школы Китса и Теннисона. И настоящие большие имена девяностых годов не Дausон и Симонс, а совершенно свободные от французских влияний Францис Томпсон (Thompson, 1859–1907), Томас Харди (Hardy, род. 1840) и А.Э. Хаусман (Housman, род. 1859), в стихах которых английская поэзия последних тридцати–сорока лет достигла несомненно своих высших вершин.

Но как неоднократно указывалось, они стоят вне главной цепи поэтической преемственности своего времени: Томпсон, католик и мистик, самый вдохновенный и великолепный из трех (его «Небесная гончая», одно из величайших созданий мистической поэзии вообще, связана с прошлой традицией, но и в ней преимущественно с эксцентрической поэзией католических мистиков

17-го века — Крашо и 19-го — Ковентри Патмором⁶), и стоит вне современности. Харди, самый человечески-значительный, замечательный пример почти чистого самоучки в мастерстве стиха, а также редкое явление *романиста*, на шестом десятке перешедшего к лирике: его первая книга стихов вышла в 1898 году⁷, — так же великолепно одинок, как был у нас одинок старик Толстой. Хаусман, написавший всего две тоненькие книжки (1896 и 1923), выдающийся латинист (и владелец лучшего погребца в Кембридже), самый *совершенный* из новых английских поэтов — чистый классик в стране романтической традиции и цинический иронист в стране сентиментальных юмористов, — предмет всеобщего удивления, но не подражания.

Основная романтическая традиция 19-го века представлена теперь эпигонами-академиками. Они насыщены поэтической культурой; их техника — экстракт долгих поколений. Стих они заимствовали у Спенсера, Мильтона, Китса и Теннисона. У Вергилия и у Мильтона они учились разнообразному богатству словаря; у Шелли — полетам чистого воображения; у Китса — зрительной и музыкальной содержательности; у Спенсера, Мильтона и Теннисона — «высокой серьезности» (*high seriousness*)⁸. Многие из них, как нынешний лауреат Роберт Бриджес (Bridges, род. 1844), или покойный одописец Херберт Тренч (1865–1922), или молодой «профессор поэзии» в Лидском университете Ласселс Аберкрамби (р. 1884)⁹ — подлинники и оригинальные поэты, но в каждом их стихе звучат отголоски всей многовековой истории английской поэзии, их собственное ядро изнемогает под этим грузом. Они глубочайшие александрийцы. Другая, более мелкая и менее перегруженная, но тоже очень старая традиция, тоже ни на минуту не забывающая о песнях Шекспира, о Херике¹⁰, о Блейке, о Кристине Россетти¹¹ — традиция свежести и наивности (*традиция свежести и наивности!*) «чистой поэзии» тоже способна еще возвращать прелестные и благоухающие цветы. Лучший из поэтов этого рода — Ральф Ходжсон (Hodgson, род. 1871), написавший всего с десятка два стихотворения. Взятые вне всей традиции они могут показаться чистейшими жемчужинами легчайшего поэтического дождя — но каждое из них глубокими корнями уходит в толщу истории поэзии. Но разве английские газоны менее хороши оттого, что их подкашивают и укатывают с самого времени конфискации монастырских имуществ?

Самым значительным *движением* девяностых и девяностых годов было ирландское Возрождение, которое, прежде чем выразиться в могучем революционном подъеме, вылилось всего яснее именно в форме поэтического движения¹². В ирландском Возрождении следует различать два элемента — романтический и народно-реалистический. Первый господствует и составляет основной грунт, против которого выступают немногие, но сильнейшие мастера реалисты. Ирландский романтизм нашел своего главного поэта в лице В.Б. Ейтса (Yeats, род. 1865), поэта очень тесно связанного с английской романтической традицией (особенно с прерафаэлитам). Но все это еще усилено у него «кельтическими сумерками» — атмосферой сказочной нереальности, зыбких и символических теней, которую так хорошо, несколькими репликами бретонца Гаэтана вызвал в «Розе и Кресте» Александр Блок. Этот сознательный ирреализм делает ирландскую романтику особенно «несовременной» и как бы «ненужной». Вряд ли, однако, этот

дух можно признать специфически ирландским: те же «сумерки», та же совершенная нереальность сказки проникает и все творчество англичанина Валтера Де-ла-Мара (De-la-Mare, род. 1873), несравненного мастера зыбких словесных мелодий и жутких настроений. Единственное, что его отличает от Ейтса и ирландцев и придает ему большую прелесть, это воздушный, легчайший юмор «детских стихов» (nursery rhymes). Но и Ейтс, и Де-ля-Мар совершенно отрешены от всякого намека на человеческую значительность. Это чистое стремление «убежать» (характерное словцо английских романтиков — *escape*) в фантастическую сказку. Понятно, что на этой почве в английской поэзии должны были зарождаться настроения, сходные с Маяковским:

Нам надоели небесные сладости,
Дайте пожить с живой женой¹³.

И новый поэтический реализм стал поднимать голову и в Англии, и в Ирландии, и в Америке. В Ирландии он выразился в творчестве гениальнейшего из англоязычных драматургов нового времени — Дж.М. Синга (Synge, 1871–1909), в поэзии Джемса Стивенса¹⁴ (род. 1882) и в «орнаментальной прозе» знаменитого Джойса (род. 1884). Из этих трех только Стивенс вполне принадлежит поэзии, так как Синг написал всего десятка два стихотворений, которые не вполне сравнимы с его написанными прозой драмами и комедиями, а стихи Джойса тоже не идут в сравнение с «Улиссом». Но Синг и Джойс — поэты и в прозе, не потому чтобы они писали «поэтической» или ритмической прозой, а потому что они как поэты подходят к словам и их сочетаниям с требованием максимальной «необходимости» и действительности. Что же касается до Стивенса — его бодрая, живучая, несколько озорная поэзия имеет очень много общего с нашей Мариной Цветаевой.

В Англии первая волна реализма была поднята Кипплингом. Он самый широко популярный из современных английских поэтов, но литературные «сферы» и кружки относятся к нему очень скептически. В Кипплинге много общего с Маяковским, и как Маяковский он скоро выработал себе шаблон, из которого исчез великий след творчества. Внутренняя вульгарность и отсутствие истинного вкуса (т.е. морального чутья) делает Кипплинга невыносимым для лучших читателей¹⁵, — но в его ранних стихах была самая подлинная поэтическая сила и мужественный размах. Много общего с Кипплингом имеет его идейный враг Честертон, — менее спорный и менее безнравственный, но более небрежный поэт. В лучших стихах Честертона есть подлинный огонь, «высокая серьезность» (несмотря на внешнюю сенсационность) и богатое воображение. То, что объединяет Кипплинга, Честертон и американского поэта Армии Спасения — Вачела Линдзее¹⁶ (Vachell Lindsay, род. 1879), это решительный отказ от традиций условного и джентльменского «вкуса» и подлинно демократический — плебейский — дух. Они говорят на языке народа и говорят громко, с трибуны Хайд-Парка, а не в почтенной тишине «общей комнаты» оксфордского колледжа. Но на вкус поэтического читателя они слишком грубы и громки, и поэтому их здесь недооценивают, тем более что их популярность от них тоже отпугивает. Так же популярен в массах и так же подозрителен для «избранных» — Джон Мейзфильд

(Masfield, род. 1878), воскресивший традицию большой повествовательной поэмы реалистического стиля. Это тоже грубоватый и отчасти вульгарный, но подлинный и сильный поэт. Его мужественная сентиментальность, его бунт против условной и лицемерной морали, его умение находить красоту в падении и в грязи и его культ великодушия — все это необыкновенно характерно для современной английской демократии, мало известной на континенте.

В годы непосредственно предшествующие войне английская поэзия пережила новое обновительное движение — одновременно в Англии и в Америке. Но если американское движение было действительно сильным, почти национальным подъемом, английское, изменив кое-что на поверхности, не всколыхнуло глубоко всей толщи организма английской поэзии.

Литературный феномен

ECHOES¹, by Sir Donald MacAlister, K.C.B. Third edition. Glasgow: Maclehose Jackson and Co.

Нам хочется обратить внимание русского читателя на эту весьма примечательную книжку. Автор ее — сэр Дональд Мак-Алистер², бывший профессор патологии, а ныне вице-канцлер и ректор Глазговского университета. Она состоит из стихотворных переводов с языков: английского, шотландского, немецкого, нижне-немецкого, французского, ирландского, гаэльского (горно-шотландского), латинского, греческого, ново-греческого, русского, испанского, итальянского, чешского, рето-романского (граубюнденского наречья) и каталанского, — на языки: английский, ниже-шотландский (англо-шотландский), немецкий, древне-северный, русский и на язык валлийских цыган. Самый перечень дух захватывает. К сожалению, мы не можем судить о познаниях проф. Мак-Алистера в граубюнденском и каталонском языке, ни о совершенстве, с которым он владеет речью валлийских цыган. Но переводы его с русского на английский и ниже-шотландский язык — превосходны. Нам редко приходилось видеть такие одновременно точные и поэтические переводы, как его переводы пушкинского «Талисмана» и сонета «Поэту». Хорошо тоже (несмотря на неправильно понятый стих «Буйну голову отдам») перевод знаменитого «Стеньки Разина» (который, кстати, был написан симбирским поэтом Д. Садовниковым³, чего проф. Мак-Алистер, конечно, не мог знать). Немножко досадно, что автор тратит свое удивительное дарование на переводы из Минского. Зато перевод лермонтовской «Колыбельной песни» на ниже-шотландское наречье положительно прелестен.

Но самое интересное — это его переводы на русский язык. Переведено несколько известных английских стихотворений (Бернса, Теннисона, Скотта и Шелли), «Лорелея» Гейне и одно из самых знаменитых стихотворений Шелли по-русски — «Луна»:

Оттого ль бледна ты, что устала,
Взбираясь на небо, на мир глядеть,

Оттого ль, что без подруг блуждала,
Средь чужеродных звезд осуждена блестеть,
Всегда меняясь, словно взор в тоске,
Предмета верности не находя нигде?

Конечно, пятый стих плох, и «тоске» и «нигде» — едва ли рифмы. Но разве не удивительно для иностранца такое искусство в русском стихе? Разве само необычное чередование ямба с хореем (передающее размер подлинника) не удивительно удачно оправдано? Много ли русских переводчиков решились бы на такие ходы? А вот начало песни из В. Скотта:

Пусть красота чарует — не гляди;
Пусть короли воюют — мирно спи;
Пусть в чаше искрится вино — не пей;
Пусть народ зовет — не трать речей;
Пусть песня обольщает — не прельстись;
Пусть золото сверкает — не коснись.

Опять, конечно, рифмы (ди — пи), и, в третьем куплете ошибка в видах глагола (почти недоступная для иностранца тонкость). Но разве ритм (не ритм подлинника) не хорош? разве он почти не напоминает Марину Цветаеву? Особенно, наконец, любопытна «Лорелея». Как известный перевод Блока, он в размере подлинника («паузник»). И, сравнивая два перевода, мне определенно кажется, что перевод шотландского патолога не только точней, но иногда счастливее, чем перевод великого русского поэта.

«Золотую чешет косу» лучше передает и смысл и ритм «*Sie kämmt ihr goldenes Haar*», чем блоковский стих «Играет златом косы». Следующая строфа почти тождественна у обоих.

Мак-Алистер:
Золотым ее гребнем чешет
И песню поет она.
Мелодия этой песни
Чудесной силы полна.

Блок:
Золотым убирает гребнем
И песню поет она;
В ее чудесном пеньи
Тревога затаена.

Конечно, у Блока всегда есть (еще бы не было!) *un je ne sais quoi*⁴ недоступное иностранцу (и не только иностранцу), но надо честно сказать, что из сравнения, здесь, с величайшим из поэтов нашего времени шотландец выходит не так уж во все посрамленный.

Джордж Сейнтсбери

Английская литература сейчас украшена исключительно большим числом «великих старцев». Можно насчитать по крайней мере пять писателей, ныне живых, которым более семидесяти пяти лет и которые, если бы Англия имела Академию, были бы лучшим ее украшением. Это восьмидесятипятилетний Томас Харди, первый из первых, бесспорный князь новой английской литературы; Роберт Бриджес — поэт-лауреат и первый искусник стихотворной техники; Чарлс М. Даути¹ (Daughty) — автор «Arabia Deserta», самой странной и великолепной из книг, когда-нибудь написанных путешественниками, и эпической поэмы «Рассвет в Британии», которую все уважают, а те немногие, кто ее прочел, сравнивают с «Потерянным раем»; наконец, два знаменитых критика — Эдмунд Госс² (Gosse) и Джордж Сейнтсбери³ (Saintsbury). И Госс, и Сейнтсбери типичные англичане. Но тогда как Госс соединяет в себе все то скучное, почтенное и изысканно-толстокожее, что отличает английского «филистимлянина» даже от его немецкого соплеменника, — в Сейнтсбери как в фокусе собрались все наиболее яркие, живые, резкие черты английского эпикурейца. Это одна из самых красочных и характерных фигур современной Англии — почти сравнимая по своей национальной типичности со знаменитым доктором Джонсоном⁴.

На днях праздновали восьмидесятилетний юбилей «маститого критика». По этому поводу самый выдающийся из молодых критиков (и поэтов), вождь неоклассиков Т.С. Элиот сравнил место, занимаемое в английской литературе Джорджем Сейнтсбери, с тем, которое во французской литературе занимал Анатоль Франс: и тот, и другой — лучшие и наиболее содержательные вместилища культурной традиции своей страны. Сравнение Сейнтсбери, никому не известного вне англоязычных стран, со всемирно славным творцом «Господина Бержера»⁵ покажется смешным и непонятным преувеличением рядовому читателю. Конечно, доля преувеличения есть — но ведь и сам-то Анатоль Франс — преувеличенная репутация литературного интернационала. Конечно, он не великий романист, а только великий книжник, великий сверх-библиофил, великий александриец (и не Феокрит⁶, а разве что Каллимах⁷). Но все-таки как художник он имеет качества, каких только у критика Сейнтсбери нет. И, конечно, Сейнтсбери не написал ни «Современной истории», ни «Восстания ангелов»⁸. Может, Сейнтсбери лучше было бы сравнить с Жюль Леметром⁹, но все-таки разница между двумя репутациями — Франса и Сейнтсбери — гораздо больше, чем разница между значительностью того и другого. И это очень характерно для относительного положения английской и французской литературы в глазах «всего света». Дело в том, что Франция, несмотря на все «потери» (как говорили местники) французского языка, как дипломатического, несмотря на Jockey Club «Rabbit's Bar» и футбол, несмотря на то, что по-английски говорят сто шестьдесят, а по-французски только сорок пять миллионов белых людей — Франция осталась столицей европейской культуры, а Англия все-таки только непомерно разросшаяся и непомерно зазнававшаяся провинция Абендланда¹⁰ (или ближе к духу нашего языка Абендландии). Французская культура и литература

воспринимается иностранцами как одно целое, по праву диктуемое столицей губерниям. В Англии могут являться талантливые самоучки-провинциалы, как Уэллс, или Киплинг, или Шоу, или Честертон, но английская культура как целое, как веками сложившийся организм просто никого не интересует. Т.е. всех интересует только ее «нижний этаж», — пресловутая техника и пресловутый комфорт, Парламент и Сити, Ллойд-Джордж и Ллойд, фунт стерлингов и спорт, — а не «высшие ценности». Да и из писателей только те становятся мировыми, которые представляют *низшие* культурные уровни, не Флобер, не Бодлер, не Пруст, а Киплинг и Уэллс. (Этому нисколько не противоречит то, что как раз аристократии всего мира особенно обангличанены; аристократии всего мира, теперь более чем когда-нибудь, в культурном смысле — несомненно низший класс). Подсознательно все как-то считают, что англичане, *après tout*¹¹, варвары, и как от русских от них надо требовать только варварских ценностей. Взгляд этот, исторически и географически вполне объяснимый, совершенно ошибочен, конечно. Одно из обстоятельств, особенно его поддерживающих, это *эксцентричность* английской культуры — в том смысле, что ее высшие носители были обыкновенно более индивидуальны и менее типичны, чем, например, во Франции, поздно добивались национального признания. Но если это лишает английскую культуру (и литературу) расиновского «единства действия», в столь сильной мере присущего французской, это же придает ей такое шекспировское разнообразие и богатство, до которого французам на цыпочках рукой не достать. Во Франции все как бы пригнано к одному концу, и достигнуто наибольшее с наименьшими силами, потому что все силы были направлены в одну сторону и целиком использованы. В Англии все разбросано и разное — залежи богатств, из которых только малую долю можно использовать, а большая часть лежит без применения. Не может быть сомнения, что за последние сто с лишком лет больше творческих ценностей создано Англией, чем какой-либо другой страной, но создано так не экономно, что большая часть пропадает втуне.

Все эти соображения пока отвлекли меня довольно далеко от моего предмета, и я предлагаю вернуться к сравнению Сейнтсбери с Анатолем Франсом. Жизнь и того, и другого была (по слову Франса) рядом «приключений души среди шедевров»¹² (какое ужасное слово по-русски!). Но какая разница между приключениями француза и англичанина, — какая разница вкусов и, еще больше, темперамента. Вкус Франса классический, Сейнтсбери — романтический (или, скорее, по-романтически всеядный). Но разница темпераментов совершенно другого рода: француз — книжник, для которого каждое прикосновение живой жизни было страданием. Англичанин — второй Рабле по здоровью и живучести, жадный ко всем благородным радостям жизни. Француз — Эпикур, дозирующий свои наслаждения, чтобы они не разрушили его пищеварения, предпочитающий маленькие беспримесные и даже отрицательные удовольствия большим и сложным радостям. Англичанин — Аристипп¹³, ненасытно громоздящий положительные наслаждения и не боящийся испортить своего пищеварения, которое у него — *à toute épreuve*¹⁴. Для Франса единственная добродетель — скептическая и терпимая *douceur*¹⁵. Сейнтсбери полон самых несправедливых пристрастий и самых

неоправданных капризов (при критическом понимании необыкновенной широты и, как англичане говорят, *кафоличности*), и к инакомыслящим он относится с добродушным, но совершенно недвусмысленным презрением, — дураки, мол, что с них возьмешь. Политические убеждения Сейнтсбери тоже совершенно противоположны франсовым — он крайний презрительно-нетерпимый тори, совершенно не ищущий для своего торизма каких-нибудь философских или моральных обоснований, — а просто нутром желающий, чтобы все оставалось по-старому (а то и вернулось бы немножко назад), и нутром уверенный, что разумный человек, не бессмысленный мечтатель, не сноб и не проходимец, только и может быть что консерватором. (Кстати, для литературно-политических нравов Англии характерно, что этот реакционер чаще всего теперь пишет в органе крайне-левых радикалов — *The Nation*). Сейнтсбери исключительно широкий по своим вкусам критик. Но это не мешает ему иногда как бы совсем терять всякое зрение. Следующий инцидент особенно для него характерен: он написал большую историю французского романа, в которой не упомянул имени Лакло, автора «Опасных связей». Ему указали на упущение. О книге Лакло он, по-видимому, просто забыл, но перечел ее и, перечтя, напечатал дополнительное примечание¹⁶, в котором сообщил свое мнение о ней; книга совершенно негодная, подражание Ричардсону, со всеми недостатками Ричардсона и без одного из его достоинств*; «Ричардсон из дурного дома». И далее — определения того же рода в восхитительном, непереводаемо остроумном, неподражаемо личном стиле автора.

Как и все в Англии, английский прозаический стиль гораздо разнообразнее французского. Есть, правда, традиция английской серьезной журнальной прозы, очень хорошая и почтенная и вполне уберегшаяся от мерзостей французской псевдо-поэтической и русской псевдо-импрессионистской манеры. Есть и традиция высокого классического стиля, восходящая к середине восемнадцатого века (Джонсону и Гиббону), и сейчас она имеет великолепного представителя в лорде Бальфуре¹⁹. Но, вообще говоря, лучшая английская проза удивительно разнообразна и индивидуальна. Такие мастера как Лем (*Lambe*)²⁰, де Куинси, Карлайл, Мередит, Хенри Джеймс, в таких различных направлениях разработали возможности английской речи, что, казалось, все пути уже изведаны. Но все новые и новые направления открываются каждое десятилетие, почти что каждый год. Сейнтсбери принадлежит к той школе, которая стремится писать языком одновременно очень богатым и очень близким к живой речи. Главное, он старается (хотя вряд ли это ему стоит какого-нибудь старанья) не дать ускользнуть ни одному оттенку его богатой оттенками мысли или не столько мысли, сколько самой ткани восприятия, самого «потока сознания», сложного, и еще осложненного огромным разнообразием ассоциаций, насыщенного эманациями трех тысячелетий литературы (которую он всю перечитал). Иллюзии его, цитаты, полу-цитаты, намеки каждую минуту уводят вас то в Грецию, то в средние века, то напоминают о старых разговорах в Оксфорде, или в Флит-Стрите, или

* В той же книге он весьма одобрительно отзывается о Поль-де-Кок¹⁷, которого всего «прочел с удовольствием»¹⁸.

в Атенеуме. Ко всему богатству литературных знаний присоединяется такое же богатство знаний гастрономических, и тонкие сравнения поэтических оттенков с оттенками в годах бургундского собьют с толку менее искушенного в вине континентального гелертера. Стиль Сейнтсбери имеет отдаленное сходство с розановским, та же, например, очень характерная любовь к кавычкам, к подчеркиваниям и к скобкам. Но, конечно, нормальность, общительность, здоровье, здравый смысл и эстетическое эпикурейство Сейнтсбери не имеют ничего общего с розановщиной, и если бы ему пришлось заглянуть в «Уединенное», он был бы только совершенно *disgusted-dégoûté*²¹ — «не знаю, как перевести»²²). Вообще, русской литературы Сейнтсбери не любит и находит, что кроме Тургенева («которого знатоки дела, кажется, не признают подлинным москвитом») все русские писатели занимались исключительно культом уродливого (и Толстой)²³. Но русскую литературу он знает мало, так как общее его правило — читать писателей только в подлинниках, и отступает он от него редко. А он читает только по-английски, по-французски, по-латыни, по-гречески, по-итальянски, по-испански, по-португальски, по-немецки, по-провансальски, по-голландски, по-исландски, да по-еврейски. Объем его чтения особенно поражает при чтении его трехтомной «Истории критики», всех итальянских и латинских теоретиков поэзии 16-го и 17-го века он прочел добросовестно от доски до доски, в каждом нашел что-нибудь интересное, и о каждом сумел рассказать так, что не скучно. Скучно с книгой Сейнтсбери никогда не бывает, даже в таких вещах, как эта «История критики» или столь же трехтомная «История английского стихосложения»²⁴. Но если очень много читать его подряд, начинаешь чувствовать некоторое однообразие.

Количество историко-литературных книг, написанных Сейнтсбери, огромно — в каталоге Британского музея их перечень (включая предисловия к чужим книгам) занимает восемь страниц. Как вклад в историю литературы они неопенимы, как сокровища критического чутья — тоже. Критика Сейнтсбери такого рода, которая существует только в Англии — чисто-гедонистическая. Судит он литературу как кино, только с точки зрения приносимого ему удовольствия. Вкус у него очень разнообразный и натасканный, но, конечно, тем, кто ищет у критика глубоких философских откровений о существе вещей, в роде известного Кроче, тем нечего читать Сейнтсбери. (В одном из последних предисловий Сейнтсбери с явным наслаждением цитирует мнение Кроче²⁵ о нем самом: «*Valente letterato, ma digiuno di filosofia*» — «отменный литератор, но жидковатый насчет философии»²⁶.) К самому Сейнтсбери лучше всего подходить с его же мерилom — удовольствия от него можно получить без конца. Тем, кто неспособен читать «Историю критики» или «Историю стихосложения», лучше всего обратиться к последним книгам — двум томам «Записных книжек» (*Scrap-books*)²⁷, где он говорит обо всем понемножку и где он дает особенную свободу своим политическим пристрастиям и вкусу; или еще лучше: «Примечание к каталогу моего погреба»²⁸ (*Notes on a cellar Book*), где он говорит о винах, водках, ликерах и пивах (есть такое множественное число?) с тем же знанием дела и осведомленным вкусом, как в других книгах о теориях Скалигера²⁹ или о ритмических приемах Мильтона. Эти три книги, несомненно,

одно из самых характерных созданий старой, эпикурейской, нормальной и умственно утонченной культуры английских университетов. Англичане гордятся своим старым критиком, любят его и чувствуют в нем национальную достопримечательность первого разряда.

[Рец.:] **Я. Лаврин**

Гоголь

(The Republic of Letters). London: Routledge, 1926

Профессор Лаврин в большей степени психолог, нежели критик или историк, и его книги интересны прежде всего в их психологической части. Так случилось и с Гоголем, исключительно интересным и благодарным объектом для исследователя с наклонностями психолога. Сам Гоголь не был психологом в том смысле, в каком ими были Толстой и Достоевский. Он не был исследователем процесса человеческого мышления и не создавал персонажей для того, чтобы анатомировать и анализировать их мысли и чувства. Но он был наиболее «субъективным» из всех писателей, в том смысле, что все его творчество напрямую обусловлено подсознательной работой мышления. Многие читатели возразят (и уже возразили) против использования профессором Лавриным идей и терминов Фрейда¹ применительно к Гоголю. Но даже если не одобрять фрейдистских методов в целом, то, мне кажется, применительно к Гоголю они вполне оправданны, даже если нигде более не применимы. Случай Гоголя очевиден, и профессора Лаврина нельзя обвинять в том, что он не упустил такой возможности. Более того, нужно приветствовать то, с какой умеренностью и тактом он использует язык и метод Фрейда, — приятный контраст по сравнению с экстравагантными нелепостями, которые слишком часто порождают критики-фрейдисты. (Совсем недавно мы наблюдали вопиющий пример такой нелепицы в книгах профессора Ермакова о Пушкине и Гоголе².) В целом результаты проведенного профессором Лавриным психоанализа Гоголя внушают доверие и никоим образом не удивят тех, кто имел случай читать его. Книга Лаврина — ценный вклад в изучение чрезвычайно интересной личности.

Критическая и историческая части менее убедительны, и можно было бы посоветовать профессору Лаврину обойтись без них, поскольку в нынешнем своем виде книга выглядит непропорциональной. Гоголь как великий писатель, революционизировавший русскую литературу, полностью заслонен Гоголем как «психологическим случаем». Сжать обоих в жесткие границы книги в 40000 слов, пожалуй, невозможно, один неизбежно должен умалить другого. Английская публика до настоящего времени не слишком подозревала о существовании «фрейдистского» Гоголя, в то время как Гоголь-литератор более или менее общеизвестен (пусть даже в искаженном виде). Поскольку сильная сторона профессора Лаврина именно в психологической интерпретации, логичнее довольствоваться этим, не слишком жалея об остальном.

«Современные записки»
(I–XXVI. Париж 1920–1925 гг.)
«Воля России» (1922, 1925, 1926 гг. № I–II. Прага)

Уничтоженный революцией, русский толстый журнал, едва кончилась гражданская война, возродился в эмиграции. Первый номер «Современных записок» вышел через несколько дней после оставления Крыма армией Врангеля¹. Вскоре возобновилась и «Русская мысль»². Неслучайно (хотя на это были и случайные причины), что из двух журналов выжил тот, который связан не с новой предреволюционной, марксистско-империалистской, а со старой, народнической и социалистической, традицией русской интеллигенции.

В самом имени «Современных записок» — воспоминания о Некрасове, о Чернышевском, о Михайловском — «Современник» — «Отечественные записки». Это — магистраль интеллигентской культуры, как партия с.-р. — микрокосм интеллигенции, равнодействующая ее направлений. Неслучайно поэтому, что после крушения интеллигенции, произошедшего всего через восемь месяцев после крушения породившей ее петербургской монархии, главное из того, что от нее уцелело, оказалось на эсерском плоту. Неслучайно, что эсерам пришлось играть роль культурных консерваторов. Роль эта у них приняла, по необходимости, своеобразные формы: они — консерваторы неосуществленных идеалов, консерваторы того, что само никогда не имело вещественного бытия, консерваторы революционного порыва, вдруг застывшего движения. С ними осуществилось то, что только в умозрении видел Зенон Элейский. Они — Зенонова стрела, недвижная в полете,

Qui vibre, vole et qui ne vole pas³.

Трагическое и роковое противоречие. Сохранить ли *содержание* движения или *принцип* движения? — вот задача, которую должны были разрешить эсеры. «Правые» эсеры предпочли консервировать то, что было движимо движением в отныне недвижимой форме.

«Современные записки», орган правых эсеров — орган русского либерального консерватизма (ясно, что «Вишняк», а не «Струве» имеет право на это имя): содержание — либерализм (а, конечно, не социализм, который сохраняется только как почтенное имя), волевая форма — консервативна.

Так в «политике». В литературе позиция «Современных записок» — чистая, почти беспримесная установка на прошлое. Такая установка возможна, и — *sub specie saeculorum*⁴ — законна. Инерция вчерашнего дня всегда велика, и иногда лучший цвет литературного движения расцветает после смерти движения. «Звук еще звенит, хотя причина звука исчезла»⁵. Литературно «Современные записки» — инерция предреволюционной России.

Заслуги «Современных записок» перед русской литературой, конечно, велики. Как хорошие консерваторы, они сохранили и передают потомству все то, чего писатели не успели написать до революции. От того, что не успели, не следует, что уж не

стоило дописывать потом — лучше поздно, чем никогда, и не вовремя дописанная вещь, если она действительно велика, теряя от несвоевременности появления для современников, ничего не теряет для будущего. Будущее и будет судить, дали ли «Современные записки» такие сверхвременные создания.

Обозревая содержание журнала за пять лет, надо различать между основным ядром его и периферией. Периферия — случайные, не связанные с существом («душой») журнала гости: Андрей Белый, Ремизов, Шестов, Марина Цветаева. Ядро — это собственно «зарубежная» литература: Мережковские, Бунин, Алданов, Ходасевич, Зайцев, — все разные грани либерального консерватизма. Близки к ядру «персонально», но не по существу, Бальмонт и Степун. Бальмонт так же мало по существу консервативен, как птица небесная или ребенок. Его консерватизм (с такой трогательной наивностью выраженный в статье о «Русском языке»⁶) — обида ребенка на то, что чужие, злые люди разорили мир его мечтаний. Степун, наоборот, гораздо сложнее, гораздо более змий (по мудрости), чем остальные сотрудники «Современных записок». В его на вид столь большой искренности есть отрешенность и «олимпийская» безответственность стороннего наблюдателя, который все видит, все понимает, все скажет, но никогда ничего не сделает. Он духовно сродни Вячеславу Иванову⁷ («Люблю я пышное природы увяданье»⁸), и в великолепном богатстве его почти барочной мысли есть тонкое дыхание тлена.

Литературное ядро «Современных записок» разнообразно и объединено при знаком скорее отрицательным: ненавистью, более или менее брезгливой, ко всему новому. Различны же они во всем: от ясного и ровного, хотя и неяркого, дневного света Алданова до истерического хаоса Мережковского; от изощреннейшей культуры Зинаиды Гиппиус до принципиальной (и природной) уездности Бунина; от чрезмерной ссохнутости и морщинистости Ходасевича до воздушной (воздушный пирог, и такой же розовый) пухлости Зайцева, — все оттенки.

По «культурному возрасту» (геологический возраст) тоже большое разнообразие: Бунин, Зайцев, Алданов — еще до-символистская культура, Мережковский — первые «бездны» и первые «тайны» девяностых годов. Гиппиус и Ходасевич — достоевщина, прошедшая через реторты всех раннесимволистских софистик. По значительности своей они тоже не равномерны: Мережковский если когда-нибудь и существовал (не как личность, конечно, а как желоб, по которому переливались порой большие культурные ценности), перестал существовать, по крайней мере, двадцать два года тому назад. Зайцев был когда-то близок к тому, чтобы существовать, но не осуществился: не нашлось той силы, которая могла бы сжать до плотности бытия его расплывчатую газообразность. Многим выше этих двух Алданов, редкий у нас пример писателя более умного, чем творчески сильного, с настоящим, не творческим и не очень широким, но подлинно историческим зрением; Ходасевич, маленький Баратынский из подполья, любимый поэт всех тех, кто не любит поэзии; и, особенно, две подлинно большие (очень по-разному) фигуры Зинаиды Гиппиус и Бунина. Но Зинаида Гиппиус видна во весь рост только изредка в немногих стихах. Эти немногие стихи принадлежат к самым подлинным, самым острым, самым страшным выражениям подпольного начала в русской поэзии (настолько же сильней Ходасевича, насколько «Господа Головлевы»

выше Леонида Андреева). Подлинная Зинаида Гиппиус, конечно, ни в какой мере не консервативна и не «благонамеренна». Но эта подлинная — обернута в «семь покрывал»⁹ общественно-религиозно-философской деятельности, призванной обосновать «курс на религиозное преобразование демократии». Ни с «религией» (поскольку на «религии» можно обосновывать какие-нибудь курсы), ни с демократией подлинная Зинаида ничего общего, конечно, не имеет. Наконец, Бунин, «краса и гордость» русской эмиграции, столп консерватизма, высоко держащий знамя Великого, Могучего, Свободного и т.д. над мерзостью советских сокращений и футуристских искажений, — чистая традиция «Сна Обломова». Бунин — редкое явление большого дара, не связанного с большой личностью. В этом отношении Бунин сродни Гончарову, которого он, я думаю, в конце концов, не ниже. Именно о третьей и четвертой части «Обломова» (единственное подлинно большое, почти гениальное у Гончарова) вспоминаешь в связи с «Суходолом».

«Суходол» очень большая вещь: никто (кроме, конечно, Салтыкова в «Господах Головлевых») не дал такого страшного, убедительного, гнетуще-неизбежного эпоса о гниении и умирании уездного дворянства. Смерть, и даже не смерть, а страшное и гнусное предсмертие (*facies hippocratica*)¹⁰ целого класса никогда не вставала в более безнадежном — не величии, а ужасности*.

В «Современных записках» (да и нигде) Бунин не дал ничего равного «Суходолу». «Митина любовь»¹¹, самая, по мнению многих, замечательная вещь, напечатанная в «Совр. зап.», приятна, спору нет, и в лучших местах похожа, не фотографически, а ученически (и это хорошо), на памятные страницы толстовского «Дьявола». Но, конечно, если судить по «Митиной любви» о зарубежном творчестве — росту оно небольшого. И как она бледнеет и меркнет перед подлинной жизнью «Детства Никиты»¹². В конце концов, ядро «Совр. зап.» не дало в романе ничего равного напечатанному со стороны «Преступлению Николая Летаева»¹³; в поэзии — вещам Марины Цветаевой, напечатанным не в них; в философии — «Гефсиманской ночи»¹⁴ «гастролера» Шестова.

Несмотря на это, роль их почтенна. Задачу свою, как они ее видят, редакторы исполняют честно и удачно, и имена их имеют право на соседство в русской памяти с именами почтенных либерально-консервативных редакторов прошлого — Плетнева, Стасюлевича и Гольцева¹⁵.

Другая из двух душ, сожительствовавших в эсерской груди, нашла себе вместилище в ее «левой» половине — в «Воле России».

Левое эсерство** гораздо лучше (хотя тоже не в полной чистоте) сохранило волевою традицию «Народной воли» («Воля России») и героического периода партии С.-Р. «Воля России», конечно, самый живой из эмигрантских журналов (и газет, и, так как в СССР со смерти «Лефа» живых журналов нет¹⁶, вообще на русском языке). Главное его отличие от «правого» собрата — интерес к мировой жизни; отсутствие «курса на религиозное преобразование», столь несовместимое

* Не случайно Пильняк (ученик Бунина в гораздо большей мере, чем Белого или Ремизова) облюбовал из всего Бунина именно «Суходол».

** Не «партия левых с.-р.» конечно, а левое крыло партии с.-р. Партия левых с.-р. прелюбопытное явление, но совершенно сюда не относящееся.

с духом интеллигентской революционности; большая чуткость ко всему, что делается в России; и предоставление слова инакомыслящим (вроде Пешехонова¹⁷), что делает «Волю России» самым свободным журналом эмиграции (хотя в основной их линии нет и тени «соглашательства»). По замыслу «Воля России» менее литературна, чем «Современные записки», и литературного «ядра» у ней нет. Но и тут она открытее и шире своих соседей справа. Так, «Воле России» принадлежит честь первого перевода на русский язык величайшего романиста новой Европы — Марселя Пруста¹⁸. В первом номере за этот год она дает новую драму Роллана¹⁹. («Современные записки», издаваемые в Париже, совершенно игнорируют — такие уж евразийцы — всю современную культуру Запада). В критическом (довольно скудном по пространству) отделе — большое и не предубежденное внимание к «советской литературе». Внимание, не всегда умеющее разобраться (общий уровень критического умения, таланта и культуры в «Воле России», конечно, гораздо ниже «Совр. записок»), но добрая воля к пониманию настоящего и будущего есть, и это главное. Художественной литературы в «Воле России» не так много, как в «Современных записках». И нет той «среды», того воздуха, определенного литературного направления. Зато, и оттого, Ремизов и Марина Цветаева тут не кажутся такими случайными, как там. 1925 год особенно прошел под знаком Марины Цветаевой. «Крысолов», занявший шесть номеров²⁰, — «патент на благородство»²¹ напечатавшего его журнала перед судом истории литературы. Больше, чем все двадцать шесть книг «Современных записок», он доказывает, что «отыскался след Тарасов»²², и что Россия жива не только в границах русского мира, но и в царстве Духа, превыше всех границ.

[Рец.:] *Л.Н. Толстой*

Неизданные рассказы и пьесы

Под редакцией С.П. Мельгунова, Т.И. Полнера и А.М. Хирьякова
С предисловием Т.И. Полнера. Издание т-ва «Н.П. Карбасников»
Париж, 1926

«Посмертные художественные произведения» Толстого¹, изданные в год после его смерти, заключали в себе только произведения его последнего периода. Настоящая книга, наоборот, включает почти исключительно вещи, написанные до 1880 года. Только последние 37 (из 817) страниц заняты двумя пьесами и одним «разговором» позднейшего времени. Эти две пьесы («О пане, который обнищал» 1888 и «Петр Мытарь» 1894) — интересное дополнение к народному театру Толстого. Они построены так же сжато, быстро, схематически, так же «средневеково», как «Первый винокур», но тогда как «Винокур» — нравоучительный фарс, вновь опубликованные пьесы — нравоучительные жития. Ценность этих двух «мираклей», особенно первого, велика. Они — яркие образцы той сухости и «чистоты», которая отличает все творчество старого Толстого.

Но центр тяжести книги лежит в произведениях более ранних. Здесь на первом месте стоит, по значению и по дате, отрывок «История вчерашнего дня» (1851) — первый опыт Толстого в художественной прозе. Значение этого отрывка для понимания природы толстовского творчества (раннего) огромно. Это как бы «дни творения» толстовского мира. Как бы присутствуешь при том, как выбиваются наружу и растут приемы его аналитического стиля. Это какое-то молодое, до-временное буйство анализа. Толстому надо было сделать большое усилие самоограничения, чтобы написать «Детство», столь «естественное» по сравнению со всей современной литературой, но столь литературное по сравнению с «Историей вчерашнего дня».

Из других вещей особенно интересны превосходный рассказ «Как гибнет любовь» (1853), где впервые разрабатывается тема чистой любви в противопоставлении грязной силе пола, и особенно — вполне законченная комедия «Зараженное семейство» (1863). Толстой одно время очень хотел ее видеть на сцене, но скоро охладел к ней. Пьеса интересна в двух отношениях: во-первых, как самое яркое и крайнее проявление семейного и бытового консерватизма Толстого, непосредственно после женитьбы и накануне «Войны и мира», — глупый и слабый, но порядочный и «симпатичный» отец семейства блистательно торжествует над «молодым поколением» новых людей, которое все представлено дураками или негодьями. Во-вторых, комедия интересна как первый, и уже вполне удачный, опыт Толстого в драматическом искусстве. По построению комедия несомненно лучше «Плодов просвещения». По изумительному искусству диалога и интонационной характеристике действующих лиц — она на уровне «Живого трупа» и «Света во тьме». И сами характеры, не лишённые подлинно-комедийной преувеличенности, самым явным образом предвещают создание в ближайшем будущем Ростовых, Бергов и Друбецких.

[Рец.:] **Е.А. Ляцкий**

Роман и жизнь.

Развитие творческой личности Гончарова, 1812–1857

Прага: Пламя, 1925

Это нужная и долгожданная книга. Первая часть биографии создателя «Обломова» — предмет, который никто не знает лучше Е.А. Ляцкого¹. Нынешняя книга — не перепечатка предыдущей работы автора² (Гончаров. 2-е изд., 1912), но совершенно новая широкомасштабная переделка, частично основанная на новых материалах. Книга недурно написана и представляет своего героя на широком фоне породившего его общества. Книга усугубляет устоявшееся впечатление странного несоответствия Гончарова-человека — Гончарову-художнику. «Обломов», бесспорно, одно из великих достижений художественной литературы. Человек, его написавший, был во всех отношениях заурядным, с заурядными мозгами и заурядными ценностями.

Профессор Ляцкий более четко, чем это осознавалось до сих пор, выявляет глубокую *субъективность* гения Гончарова. Он не умел создавать людей, которые не были бы им самим (или, скорее, которые в замысле не были бы им), как это умели делать Островский, Писемский, Толстой, а до них — Пушкин. Старый миф об исключительной объективности Гончарова должен быть существенно сужен и сведен к заключению, что у Гончарова было тонко развитое зрение, позволявшее ему *видеть предметы*, но не помогавшее ему проникать в души других людей. В этом отношении (но ни в каких других) он был сродни Гоголю, чье творчество также основано на интроспекции и зрении, но не на понимании «другого».

Нам не терпится увидеть второй том этой работы³ и, в особенности, объяснение профессором Ляцким странной и неожиданной эволюции личности Гончарова — мании преследования, достигшей высшей точки в удивительном свидетельстве, «Необыкновенной истории».

О консерватизме. Диалог

— Скажите, следует ли русскому человеку, любящему отечественную культуру, быть в наши дни литературным и культурным консерватором?

— Нет, не следует.

— Почему?

— Потому что нечего охранять.

— Конечно, большевики, и все такое. Но дореволюционная культура? Ведь есть же Толстой, Достоевский, Чехов, наконец.

— Вот именно. Дело не в большевиках. В дореволюционной культуре нечего сохранять, или, точнее, в *предреволюционной*. Это не значит, что мы должны отречься от «интеллигентского» периода нашей истории или забыть о нем. Наоборот, сильные его примером, положительным и отрицательным, мы должны *уходить* от него, не забывая о нем. Основывать культурный консерватизм можно было на Ломоносове, Державине, Пушкине, мужах силы и крепости. Но основывать его на поколениях, которые все силы свои положили на дело разрушения, значит не понимать слова «консерватизм» и не уважать дела этих разрушителей. Это значит строить дом на океане. Баратынский предвидел время, когда мы научимся

Морей мятежные пучины
На островах искусственных селить¹.

Но время это еще не наступило. Хотя некоторые наши зарубежные литераторы как будто упражняются в этом, но, боюсь, что их попытка построить маленький культурный дом на огромном культурном океане (Толстого и Достоевского) кончится так же бесплодно, как попытка крыловской синицы.

— Но, в таком случае, есть же старшая культурная традиция. Вот вы говорите — Пушкин, Ломоносов; или, вот, евразийцы указывают на до-Петровскую Русь. Отчего нельзя опереться на что-нибудь такое постарше, чем Толстой и Достоевский?

— Традиция, как нить Ариадны, — раз уронили, уже не поднять. Опирается можно только на непосредственно предшествующую традицию, еще не оборванную. Реставрации не бывает ни в политике, ни в культуре. Новое должно быть новое, а не подогретое вчерашнее. Оно *должно* быть революционным, должно смотреть вперед, а не назад. Правда, оно иногда надевает маску, стилизованную под старое. Но это только маска. Вы упомянули о евразийцах. У них одно лицо, но две души, которые «ах, борются». Если победит та душа, для которой их видимое лицо — лицо, они потеряют всякое значение. Если та, для которой лицо — только маска и которая в родстве с будущим, они станут самой большой культурной силой завтрашнего дня.

— Какая же будет новая русская культура?

— Я не Валаам и даже не его ослица, и пророчествовать не умею. Новое тем и отличается от старого, что оно неизвестно и неожиданно. Когда оно придет, мы его, вероятно, сразу не узнаем.

— Что же, это выходит, по Блоку, «слушать музыку революции»²?

— Это необходимо, но это не достаточно. Мы не щепки в бурю, а клетки одного организма. Мы должны *делать* революцию.

— «Углублять?»

— Не углублять, а возвышать. Строить на революции. Содержание революции — если у нас есть свое содержание — мы не должны принимать, обязаны отвергнуть. Но ее динамическую форму мы должны наполнить своим содержанием. «Мы», конечно, это не непременно мы с Вами, а все те русские люди, которые не отравлены трупным ядом и *любят будущее*.

— Это звучит очень хорошо. Но в *нашей* революции так много гнилого, так много... уж сказал бы слово, да не напечатают!

— Неужели Вы никогда не слыхали о применении навоза в сельском хозяйстве?

II

— Но что же Вы думаете о консерватизме собственно-литературном? Ведь он не всегда сочетается с другим. Вольтер, например, уже, кажется, был революционером и, в то же время, столпом классицизма.

— Конечно, вопрос о литературном и о культурном консерватизме — два разных вопроса. Но и тут я начну с того же: нам нечего охранять. У нас нет канонической традиции. Вольтер охранял действительно существующую, огромной силы и сопротивления скалу канонов. Он стоял на твердой почве. У нас, непосредственно предшествующая литература (символизм) была революционна. Следовательно, опять дело идет не об охране живой традиции, а о реставрации мертвой. Но где наша традиция? Пушкин мог ее создать, но исторические условия сложились так, что не создал. Вся последующая литература была в своей лучшей части революционной, а в худшей — просто расслабляющей, ибо антиформальной. Наши консерваторы хотят опереться на Толстого, и добро бы на сильного, активного, костистого Толстого «Исповеди» и «Хозяина и работника», — нет, на «Войну и мир» и «Анну Каренину». Это как будто бы французы провозгласили основой своего консерватизма Пруста, а англичане — Хенри Джеймса или Джеймса Джойса. Вся сила «Войны и мира» в совершенной, почти наглой *новизне*. Повторять новизну — нет более бессмысленного занятия. Можно идти дальше по пути, указанному «Войной и миром», как шел Пруст и идет Джойс, и у нас (в совершенно другом направлении, чем Пруст и Джойс) — Розанов. Но наши толстоиты (называю их так, потому что думаю, что слово «толстовцы» их обидело бы), никуда дальше не идут.

— Но опять я повторяю, — а Пушкин? чем Вам не скала?

— Конечно, скала, но мы от нее оторваны, и к ней нам не прилепиться. Мы можем и должны чтить Пушкина как лучший Божий дар России, но учиться у него мы не можем. Кроме некоторого общего завета силы и страсти, мы ничему у Пушкина научиться не можем. Это вина не наша, а истории, — простого истечения времени, заполненного другим.

— Но все-таки Вы не можете отрицать, что наши литературные консерваторы подчас производят вещи весьма ценные?

— Не отрицаю. Но ценность этих вещей меньше тех, которые создавали их образцы. Исключаю, конечно, Бунину, который подлинный творец и который органически связан с прошлым, а не с будущим. Но к Бунину применимо то, что применимо ко всей реалистической полосе русской литературы. Это — голос разрушения, голос смерти, а не жизни. Мы можем и должны удивляться Бунину, но не должны хотеть возвращения условий, которые могли породить такое творчество. Я считаю «Суходол» вещью огромной по захвату и совершенству. Но более

трупной, более безнадежной вещи в русской литературе я не знаю. Даже «Господа Головлевы» не так беспросветны.

— Ну, Вы опять забираетесь в вопросы общекультурные. Держитесь ближе к теме. И согласитесь, что читатель вправе предпочитать литературу, отвечающую его прочно-сложившимся вкусам, и, главное, понятную. А то я читал «Сестру мою жизнь» и, честное слово, ничего не понял. Какой-то бред.

— Читатель может предпочитать что ему угодно, для него, как и еще для одного рода людей, закон не писан. В сем демократичнейшем из миров, основанном к тому же на законе Спроса и Предложения, он пишет законы, а не подчиняется чужим. Читатель, о котором Вы говорите (есть и другого рода, но их меньше), руководствуется двумя законами: умственной ленью и боязнью оказаться в дураках. Литература должна его занимать и увеселять, «как летом вкусный лимонад». Усилий он делать не согласен. Литература — как музыка в ресторане, как кинематограф, отдых и развлечение. Поэтому она должна быть непосредственно понятна, а для этого должна следовать привычным образцам. Маленькая, возбуждающая аппетит и щекочущая нервы, новизна — прекрасно. Вертинский, например, очень приятен. Сейфуллина — очень хорошо. Не все же Вербицкая. На высших уровнях, конечно, не Вертинский и не Сейфуллина, а, скажем, Эренбург. Культурный читатель знает, что надо интересоваться новым и что искусство должно обновляться. Но он также на горьком опыте знает, что много шарлатанов и самозванцев, что ему не отличить их от «настоящих», и поэтому легко оказаться в дураках, говоривши, что Игорь Северянин — великий поэт, а Хлебников — шут. Поэтому он и окапывается в совершенно надежных классиках, присоединяя к ним, по мере их смерти или старческого одеревенения, наименее новых на вид из современников. Читателя, конечно, упрекать за это нельзя. У него слишком много энергии уходит на то, чтобы следить за колебаниями ценностей на бирже, или на то, чтобы выработать себе жалование, и не остается его для чтения «непонятных», как Вы говорите, поэтов.

— Но ведь, правда же, непонятные.

— Все непонятно для того, кто не имеет времени понять. Искусство — создание новых ценностей. Поэты потому и почитаются высшей породой людей, что они создают *новое*, т.е. такое, о чем раньше не знали и не догадывались. Никто не упрекает Эйнштейна за трудность теории относительности. Очевидно, стоит трудиться, чтобы понять. Не мы нужны поэтам, а они — нам. Я допускаю, что многими Пастернак и Марина Цветаева не сразу воспринимаются, но ведь мне надо сделать усилие и для того, чтобы попасть из дома в Британский музей. Однако музей мне нужен, а не я — ему, и поэтому я иду в него, а не жду, пока он ко мне прикатится.

— Но как же мне знать, что именно эти поэты, которых Вы назвали, стоят того, чтобы сделать усилие? Может быть, мне Ходасевич или Волошин больше дают, и без такой потери энергии?

— А! тут я Вам помочь не могу, если Вы сами не можете различить, что — конец прекрасного, может быть, но уходящего прошлого, что — начало совершенно незнакомого будущего. И, конечно, кто любит вечернюю зарю, а кто — утреннюю. К тому же, в нашем быту принято просыпаться поздно, и редко удается увидеть, как встает солнце.

Современная английская поэзия. Младшее поколение

В годы перед Войной английская поэзия — по обе стороны Океана — пришла в движение. И в Англии, и в Америке заговорили о большом поэтическом возрождении и возвестили новую поэтическую эру. В Америке движение, очень разнообразное и необъединенное, было просто пробуждением от спячки, в которую была погружена американская поэзия чуть что не со времени Гражданской войны. Оно выдвинуло ряд поэтов несомненно значительных, но которых никак нельзя обнять одним каким-нибудь определением. В Англии поэтическое движение было более, как будто, объединено (по крайней мере, внешне) вокруг сборников «Georgian Poetry» («Поэзия эпохи Георга V»), первый из которых вышел в 1912 году. В движении «георгианцев» не было ничего революционного. Это было «типично-английское» умеренное реформаторство. Оно не было ни сильным, ни задорным, и они скорей *отрекались* от многого в прошлом, чем *создавали* много нового. Отрекались они от «больших тем» и от традиционного поэтического языка, — от идей и от словесного великолепия. Они, в сущности, только сужали и обедняли поэзию. Их настроение было «восьмидесятническое», — они в поэзии проповедовали (больше примером, чем проповедью) «малые дела». Типичнейшие георгианцы сосредоточились исключительно почти на «описании природы», на чисто объективной и описательной поэзии. Поэзия их прежде всего скучна, и, как всякая поэзия исключительно зрительная и «пластическая», она очень скоро надоела. «Георгианство» до сих пор господствует в английской литературной прессе, особенно в «Лондон Меркюри», редактор которого Дж.К. Скуайр (Squire) — типичнейший георгианец. Но, кажется, никто не читает стихов, печатающихся там, хотя они продолжают печататься на первом, почетном месте и особым шрифтом. Георгианцы, двенадцать лет тому назад казавшиеся чуть ли не «левыми», теперь совершенно слились с почтенной «правой» английской поэзии. Несмотря на несомненное отсутствие гения в их среде, они не вовсе были обделены дарованиями. Сам Скуайр, Монро¹, Фриман, Шенкс — не плохие поэты. Самый характерный из всех — самый младший, Эдмунд Блэнден (Blunden, р. 1896), типичнейший поэт-живописец. Весь интерес его стихов сосредоточен на пластическом воспроизведении спокойной и домашней красоты английской деревни, с ее домами, деревьями, животными и людьми. Из старших поэтов, близких к георгианству, интересны убитый на войне Эдуард Томас (1878–1918) и особенно Вильям Девис

(W.H. Davies, 1870), бывший бродяга и босяк и автор прелестной автобиографии («The Autobiography of a Super-Tramp»). Но Девис гораздо более «поэт Божьей милостью», чем георгианцы, и его свежая, подлинно полевая лирика не втискивается в георгианскую полочку.

Поэты, сходные по направлению с георгианцами, есть и в Америке. Таков Роберт Фрост (р. 1875), поэт сельских захолустьев севера Новой Англии (его первая книга называется «На север от Бостона»²). Но, как Девис, Фрост не укладывается в рамки чистой зрительности. Это подлинный поэт — реалист, полный запахов еще дикой, несмотря на свое соседство с небоскребами, земли, — и свободный от эпигонской тусклости английских описателей.

В первые годы георгианского движения наибольшие надежды возлагались на рано начавшего и погибшего на войне Руперта Брука (1887–1915). Он только одним боком был георгианец. Другим он был тесно связан со всей старой «метафизической» традицией английской поэзии. Он разделял со всеми своими соратниками их общий недостаток — тусклость и как бы дряблость языка — неизбежная роль эпигонов романтической традиции. Но у него было свое видение мира, которое, вероятно, в конце концов приняло вполне определенный мистический характер. Лучшие его стихи были написаны им уже на войне.

Как во всех воевавших западных странах (и в отличие от России), в Англии было огромное производство военных стихов. И, конечно, огромное большинство из них — совершеннейшая дрянь, в том числе все агрессивно-патриотические, — это важно отметить. Поэзия свидетельствует, что для Англии (в отличие от Франции) война не была национальным делом. В *подлинных* стихах, вдохновленных войной, господствует или экзальтация *жертвенного* патриотизма, или ужас и трагедия войны. К первой категории принадлежат некоторые из сонетов Брука, который был очень типичным представителем тех *лучших* молодых людей буржуазной Англии, которые дали тон армии в первую осень войны. Но и у него лучшее стихотворение («Мертвые») написано в совершенно анациональном плане. Это чистое видение Смерти. Чисто «антимилитаристские» настроения господствуют у Сигфрида Сассуна (р. 1886). Стихи его близки по подходу к прозе Дюамеля³. В них нет эмфазы, нет подчеркивания, но эпиграмматически почти холодно заостренный пароксизм ужаса и сострадания. Как и у Брука, многие из лучших его военных стихотворений — сонеты. После войны Сассун, поэт неплодовитый и «неприятный», написал ряд стихотворений в более модернистском духе, проникнутых глубоким чувством тления и разложения капиталистической и промышленной культуры. Во всяком случае, Сассун был бы самым значительным английским поэтом войны, если бы он не издал посмертных стихов своего товарища по полку, Вильфреда Оуэна⁴, убитого за несколько дней до перемирия, двадцати пяти лет (1893–1918). В книжке Оуэна всего около двадцати коротких стихотворений, но некоторые из них несомненно принадлежат к самому ценному, что создано английской поэзией со времен великих романтиков. В них нет ничего поразительного, ничего привлекательного для поверхностного взгляда. Но есть совершенно единственное «необщее выражение». В них есть что-то грубо величественное, подавляюще грозное, что-то, напоминающее об архаическом

или египетском искусстве. Их совершенная, не сводимая ни к какой традиции оригинальность свободна от литературности. Содержание этих стихов — война. «Это книга о войне, а не книга поэзии», писал Оуэн в проекте предисловия. Дух ее можно определить, скорее всего, так: страстное сострадание, не расслабленное жалостью. Он сосредоточен в стихе:

Foreheads of men have bled where no wounds were⁵.
(Кровь шла из нераненных лбов).

Этот замечательный поэт до сих пор еще мало оценен вне внутренних поэтических кругов.

* * *

Годы войны были временем усиленного поэтического производства и в Англии, и в Америке. Все то, что считается сейчас молодым поколением, выступило впервые между 1914 и 1918 годом. После этого и до сих пор почти не было заметных явлений в английской поэзии. Кроме многочисленных георгианцев и близких к ним, кроме поэтов собственно военных, как Сассун и Оуэн, и кроме поэтов чисто американских (которых я оставляю в стороне), — наиболее интересными явлениями, зародившимися в годы войны, были и «движение» имажистов, и начало подлинно «новой» или «левой» поэзии.

Имажистов не следует смешивать с нашими московскими имажинистами. Хотя и те, и другие сводили всю поэзию к созданию «образов», дух двух движений весьма различен. У англо-американцев нет ни озорства, ни надрыва москвичей. Введением в поэзию неприличностей они мало интересуются. Они тесно связаны (хотя отчасти и отрицательно) с европейской поэтической традицией, — не только с английской, но с Данте, и с Вильсоном⁶, и с греками. У них силен уклон к классицизму. Их «образы» — не метафоры, а стремятся к выражению действительного. Гораздо больше общего, чем с имажинистами, у них с Цехом Поэтов. Даже списки учителей у двух школ почти совпадают — Виллон, Шекспир, Готье. Особая черта имажистов — пристрастие к свободному стиху: они хотят заставить стих гнуться в соответствии с движением «образов».

Имажисты перестали существовать как школа. Но отдельные поэты из их среды выдвинулись в ряды первых. Самые значительные из них — американка Хильда Дулитль⁷, пишущая под инициалами Х.Д., и Д.Х. Лоренс (Lawrence). Х.Д. во многих отношениях — типичная имажистка, и только тем, что она крупный индивидуальный поэт, она выходит из рамок движения. Она насыщена классической Грецией, и вся ее поэзия вдохновлена культом «живущей отдельно от людей» красоты, ненавидящей движение — и чувствительность. Ее оригинальные (очень немногочисленные) стихи прекрасны, но едва ли не лучше всего ей написанного — переводы хоров Еврипидовой «Ифигении»⁸ — может быть, самое прекрасное перевоплощение греческой поэзии в новой литературе.

Совершенно другого рода поэт Лоренс. Связь его с имажистами, хотя и не случайна, но не крепка. Он — искатель в глубинах бессознательного, враг жиждущей и устрояющей культуры, поклонник бездн и тайн пола, — вообще фигура, которая была бы как дома в России до войны, — и очень симптоматическая для нынешней Англии. Главные произведения Лоренса — проза, и поэтому здесь не место останавливаться на этом любопытном писателе. Но в стихах его всегда видны яркая индивидуальность и сильное мастерство. Особенно замечательны его стихи о животных (о кенгуру, о змее, о летучей мыши)⁹, проникнутые влечением к ним и стыдом за свою злую сознательность, — и «Апостол Матвей»¹⁰, одно из самых «ночных» и «подпольных» проявлений английской литературы.

Особенность имажистов на фоне предшествовавшего развития английской поэзии, и, в частности, георгианства, — их интернационализм. Они сделали решительный шаг в Европу, и прочь от «инсулярности». Еще более решительный шаг в этом направлении сделали «левые» поэты. Впрочем, не все. Есть «левая» поэзия, опирающаяся почти целиком на традиционную английскую почву и лишь косвенно и слабо задетая французскими влияниями, преимущественно Лафоргом, в котором было так много германического. Сюда относится, прежде всего, Идифь (Edith) Ситвель (Sitwell).

Для большинства читающих стихи англичан она воплощает собой все «непонятное» и «декадентское». Стихи ее, построенные по принципу чистой эмоциональной или подсознательной ассоциации (часто чисто звуковой), действительно в обычном смысле этого слова непонятны. Но в них есть своя, совершенно особая логика, которая без труда убеждает не предубежденного читателя. В ее странных, конечно, болезненных и аффектированных стихах есть новая, подлинная, еще не находившая выражения красота, и их магическое действие не подлежит сомнению. Традиция ее только отчасти восходит к Лафоргу¹¹, — а больше к очень английскому, чисто-романтическому духу, который есть и в Шекспире, и в Блейке, и в Колридже, и особенно в «детских стихах» (Nursery rhymes). Столь же (и еще более) английская поэзия Роберта Грейвса (Graves), который в ряде любопытных книг старается обосновать теоретически, при помощи Фрейда, поэзию подсознательных ассоциаций¹². Но стихи его гораздо менее «левые», чем стихи мисс Ситвель, — они тесно связаны со стилем баллады и «детского стиха», и в них много очень привлекательного, романтического юмора.

Другая группа английских «левых» теснее связана с Францией и Монпарнасом. По личному составу она более американская, чем английская. Ее «патриарх» Эзра Паунд (Pound) — сам не особо значительный поэт, и, кажется, бросивший писать стихи. Самый крупный из «левых» поэтов — Т.С. Элиот (Eliot), тоже американец, хотя теперь живет в Англии. Это, несомненно, большой поэт, а за исключением, может быть, Оуэна — самый большой английский поэт последних поколений (после Томсона и Хаусмана). Его поэма «Пустынная земля» (1922), несомненно, огромная по значительности и захвату вещь, — вещь и в культурно-историческом отношении исключительно интересная. Можно утверждать, что это самое полное поэтическое выражение послевоенной Европы. Влияние ее огромно и потомство многочисленно: такая поэма, как, например, «Тринадцатый

Цезарь»¹³ Сачвереля Ситвеля (Sacheverell Sitwell, брата мисс Ситвель), не могла бы быть написана без «Пустынной земли». Элиот, кроме того, выдающийся критик, и, вообще, рядом с Джойсом — едва ли не самая значительная фигура молодой английской литературы. Я надеюсь подробнее остановиться на нем когда-нибудь позже.

Письмо в редакцию «Звена»

Милостивый государь, господин редактор!

В последнем номере «Звена» напечатана «литературная заметка» г. Адамовича о моем докладе «Культура смерти в предреволюционной литературе»¹. Я не собираюсь возражать против суждений г. Адамовича обо мне и о моем докладе, наоборот, я их приветствую, так как именно таких суждений я и ожидал. Особенно же меня обрадовал открытый г. Адамовичем «явно марксистский оттенок» моего тезиса². В какой мере г. Адамович «не преувеличивает» в своем резюме схематичности и прямолинейности моего доклада, могут судить все, бывшие на докладе. Повторять здесь то, что я действительно говорил, у меня нет места. К тому же доклад будет напечатан в следующем номере «Благонамеренного»³. Отмечу только одно характерное искажение моих слов г. Адамовичем. Говоря о новом духе в русской поэзии, я назвал *четырёх* поэтов, в которых, по моему мнению, этот дух особенно ясно выразился: Гумилева, Маяковского, Пастернака и Цветаеву, и из этих четырех больше всего говорил именно о Гумилеве. Г. Адамович называет только трех последних и имя Гумилева опускает вовсе. В связи с его указанием на мой «явный марксизм» и со сравнением моего доклада с изобличением гнилой буржуазной культуры в «захолустнейшем пролеткульте», — такое умолчание, очевидно, не случайно⁴.

Примите уверение в отличном моем к вам уважении.

Кн. Д. Святополк-Мирский

Новые публикации в России

Поэтика. Сб. ст. Б. Казанского, В. Виноградова, С. Бернштейна, А. Астаховой, Г. Гуковского, Лидии Виндт, П. Томашевской, Ю. Тынянова, Н. Колпаковой и С. Балухатого. Ленинград: Academia, 1926.

Виноградов В. Этюды о стиле Гоголя. Ленинград: Academia, 1926.

Русская проза. Сб. ст. под ред. и с предисл. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Ленинград: Academia, 1926. (Все вышеуказанные публикации принадлежат Государственному институту истории искусств.)

Пушкин в мировой литературе. Сб. ст. С. Лурье, Б. Томашевского, Ю. Тынянова, Н. Яковлева и др. Ленинград: Государственное издательство, 1926. (Публикации Института по изучению литератур и языков Запада и Востока в Ленинградском государственном университете.)

Г.И.И.И., ставший оплотом наиболее энергичной из сегодняшних российских критических школ, так называемых «формалистов», продолжает делать заслуживающую восхищения работу в области изучения литературы. Из рецензируемых книг том «Поэтика» (который счастливо возрождает название знаменитого сборника 1919 г., положившего начало всему движению) частично посвящен методологическим проблемам, основным для этой области знания (первые три статьи)¹, а также содержит ценные материалы в области изучения конкретных литературных фактов. В числе последних наиболее примечательны две статьи, Г. Гуковского и Лидии Виндт, о трагедиях и баснях Сумарокова², которые по-новому освещают этого долго остававшегося в пренебрежении автора; проделанный Ю. Тыняновым анализ литературных отношений Пушкина и Тютчева и исследование С. Балухатого о происхождении и композиции пьес Чехова³, которое, среди прочего, критикует «станиславскую» интерпретацию Чехова за ее неспособность воздать должное элементам комедии, содержащимся в этих пьесах.

Книга Виктора Виноградова о стиле Гоголя основана на изучении современных писателю пародий — исключительно интересном новом методе изыскания, который выявляет, какие элементы творчества Гоголя казались наиболее удивляющими и наиновейшими для публики того времени.

Том, озаглавленный «Русская проза», рассматривает прозу конца XVIII — начала XIX вв. и посвящен в основном писателям второго ряда. Книга исключительно ценна тем, что открывает области, еще не привлечшие внимания исследователей литературы. Наиболее примечательны статьи Гинзбург о Вяземском, Бухштаба о Вельтмане и, в особенности, исследование о Сенковском⁴, наиболее популярном писателе 1830-х гг. (более популярном, чем Гоголь в свое время), принадлежащее В. Зильберу (талантливому молодому романисту, более известному под псевдонимом «Каверин»).

В посвященном Пушкину сборнике, изданном Институтом литературных исследований Ленинградского университета, наиболее примечательна опять же работа одного из главных «формалистов», Ю. Тынянова, о литературных «архаистах» пушкинского поколения, Катенине и Кюхельбекере⁵, двух замечательных личностях, которых только теперь начинают ценить по достоинству. Другие статьи рассматривают отношения Пушкина с зарубежными литературами⁶. С. Лурье⁷ обсуждает, в связи с «Гавриилиадой», знакомство Пушкина с новозаветными апокрифами; Б. Томашевский анализирует его отношение к Буало; Н. Козьмин⁸ делает обзор его высказываний о Байроне; Д. Якубович⁹ исследует влияние Скотта на Пушкина. Статья Н. Яковлева¹⁰ исследует пушкинские сонеты с точки зрения сравнительного литературоведения, а также интерес Пушкина к Вордсворту, Кольриджу и Саути. И. Соколов¹¹ и К. Дондуа¹² обсуждают влияние Пушкина на новогреческую и грузинскую литературы соответственно. Интересная статья покойного А.С. Полякова показывает, как Пушкин использовал «Метель» (1834) Аксакова в своем описании метели в «Капитанской дочке»¹³, а последние три статьи посвящены отношениям Пушкина с Владимиром Одоевским и пушкинскому влиянию на Лермонтова и Некрасова¹⁴. В целом книга, взявшая Пушкина за отправную точку, является ценным дополнением к нашим знаниям в самых разных областях литературы.

[Рец.:] *Ramon Fernandez*

Messages. Première série. Nouvelle Revue Française

Paris, 1926

Рамон Фернандез¹ — один из самых интересных французских писателей младшего поколения и один из центров кристаллизации молодой французской мысли. Влияние его отчасти противоположно, но отчасти и параллельно влиянию неотоцизма Жака Маритэна. Оба отмечены печатью ясно выраженного интеллектуализма. Но тогда как интеллектуализм Маритэна опирается на Фому Аквината, т.е. на статическую, давно замкнувшуюся систему прошлого (систему притом вовсе не религиозную, а чисто позитивистскую, только с устаревшей научной базой), Фернандез основывает свое учение на современных формах мысли, исходя из научного мирозерцания, но включая в него и весь иррационализм современной философии. По всему своему складу интеллектуалист и логик (его логические построения восхищают своей истинно атлетической элегантностью), Фернандез резко враждебно относится к рационализму, сводящему к своим схемам всю живую действительность. Его философская почва — бергсонизм (хотя романтический эволюционизм Бергсона ему совершенно чужд), и разум он подчиняет интуиции, цельному воззрению, неразложимому восприятию конкретного. Разум сводится к дисциплине поверяющей логики. (Это напоминает формулу Баратынского — «пламя воображения творческого и холод ума поверяющего»², перенесенную из теории творчества в теорию знания). Цельная интуиция наиболее свойственна художнику, но всякое познание конкретного, в конечном счете, требует ее же. В частности, критик должен, прежде всего, уметь увидеть и передать неделимое ядро изучаемой им личности. Выяснению этих вопросов посвящен в настоящей книге ряд блестящих очерков о Бальзаке, Стендале, Мередите, Конраде и Прусте. Но основной интерес Фернандеза — этический; основная задача — построение иерархии этических ценностей на месте эстетической пустыни недавнего прошлого и нигилистического психологизма, достигшего своей крайней точки у Пруста. Цель Фернандеза — цельный человек, разносторонне физически и нравственно развитой, с прочной иерархией этических ценностей. Этот «глобальный гуманизм», понятный и близкий молодому поколению французов — главное, что привлекает их в Фернандезе. Самые, с этой точки зрения, неинтересные страницы в книге — небольшая заметка о Фрейде, идущая вразрез с господствующим «вульгарным» пониманием фрейдизма и показывающая, как на основании открытий психоанализа можно построить систему новой «стоической дисциплины». Не последнее качество книги Фернандеза — его удивительный стиль, предельно ясный, но до того сжатый, что читателю ни на одну минуту нельзя распустить.

Мысль Фернандеза определенно ориентирована против религии (что читатель заметит и в печатаемой в настоящей книжке его статье о современной французской литературе³), но особенно — против схоластического рационализма католиков. По существу, она отнюдь не антирелигиозна, и его «глобальный гуманизм» может неожиданно напомнить славянофильское учение о цельном разуме (и еще

больше, может быть, самую личность Хомякова). Вообще, хотя Фернандез поднимает и отвечает на вопросы прежде всего французские, нам кажется, что его мысль может быть плодотворна и для нас. Без какой-то резкой реакции в сторону возрождения этики и воспитания личности нам грозит утонуть в соблазнительном и труднопреодолимом для нынешнего русского сознания «роевом» или «хоровом» коллективизме и без-индивидуальном историческом динамизме. Личная активность и личная ответственность исчезли из нашей жизни и из нашего сознания, нам надо сделать большое усилие, чтобы их вновь обрести, и в этом обретении Фернандез может и нам оказаться полезен.

[Рец.:] **Poems. 1905–1925, by T.S. Eliot.**
Faber and Gwyer
London, 1925

Выход собрания стихов Т.С. Элиота — крупное событие не для одной английской литературы. Это, несомненно, без сравнения крупнейший из современных английских поэтов, может быть, величайший поэт послевоенной Европы¹. Влияние его на собратьев по ремеслу уже теперь огромно, но большей частью критиков его поэзия еще не «замечена». Им Элиот лучше известен как критик и теоретик искусства и как редактор прекрасного журнала «The New Criterion». Эта сторона его деятельности, при всей своей значительности, не идет в сравнение с его достижениями как поэта. Как поэт он очень мало плодovit: настоящее собрание, в которое включены все его стихи с 1909 года, «которые он желает сохранить» (как сказано на обложке), состоит из двадцати пяти стихотворений, написанных до 1920 (в том числе, четырех французских, не очень удачных), из поэмы «Бесплодная земля» («The Waste Land», 1922) и из одного только стихотворения, написанного с тех пор, — «Полые люди» («The Hollow Men», 1925). Со времени выхода книги в «The New Criterion» напечатан «Отрывок из пролога», возбуждающей большой интерес стихотворной драмы.

Большинство критиков упрекают Элиота в темноте и непонятности, и обвинение это надо признать вполне реальным. Темнота его поэзии неизбежно вытекает, во-первых, из крайней *сложности* и новизны выражаемого в ней опыта, во-вторых, из крайней *сжатости* выражения, пренебрегающей всеми «мостами» и принуждающей читателя стать «подмастерьем автора», и, в третьих, из самого существа его поэтического метода. Метод этот лучший истолкователь Элиота, умнейший критик I.A. Richards, назвал «музыкой идей»². Элиот — символист, и его символы располагаются по особым внутренним законам, ассоциативным скорей, чем логическим. Но это ассоциация не «по сходству» и не «по смежности», а «по значению». Символы эти постоянно повторяются в разных сочетаниях, чередуясь как музыкальные темы. Взяты они из самых разнообразных областей (философии, антропологии, уличной жизни Лондона). Большую роль играют цитаты из поэтов,

философов, религиозных писателей, которые нужны поэту своей огромной эмоциональной и ассоциативной содержательностью, являясь как бы сокращениями длинных ходов поэтической мысли. Эти цитаты и аллюзии особенно отпугивают неподготовленного читателя. Впрочем, «трудность» Элиота особенно велика только в «Бесплодной земле». Некоторые из ранних стихов (особенно изумительная сатирическая серия, включающая «Sweeney Erect» и «The Hippopotamus») и последняя вещь «Полые люди» гораздо проще и однолинейней, и хотя «понятными» в том смысле, как понятны «О пользе стекла» и «Art Poétique», их признать нельзя, «понятность» их значения, «заразительность» их несомненна и непосредственна. Всюду и везде Элиот — несравненный мастер слов и ритмов по своей власти над словом, как и по значительности своего содержания он в числе самых великих, и нам не кажется странным, когда Литтон Стречи упоминает его имя рядом с Шекспиром.

Несмотря на свою «непонятность», Элиот — поэт общего гораздо больше[, чем] частного. Он — поэт социальный, историософский, поэт Европы и человечества. Может быть, он окажется самым центральным и ответственным из выразителей современной Европы. Тема его — трагедия европейской культуры, «бесплодной» и «полной» после катастрофы великой войны, трагедия предсмертия и бессилия — и трагедия ценностей в обесмысленном мещанском мире. В этом глубоком «переживании» европейского и человеческого в личном Элиот — поэт подлинно-пророческого качества, лишний раз подчеркивая пророческую природу всей наиболее ценной части современной поэзии. Замыкающее книгу стихотворение «Полые люди», где все его темы скрещиваются в один узел, в аккорд, одновременно простой и полный (но аккорд глубоко *дисгармонический*), представляется нам одной из вершин современной европейской поэзии, самым изумительным созданием английской поэзии за несколько поколений.

Веяние смерти в предреволюционной литературе

И улыбается под сотней масок — смерть¹.
Вячеслав Иванов (Терцины к Сомову)

Вся литература последнего царствования проникнута веянием смерти и разложения.

Смерть, сама по себе, факт вне-исторический, и не всякая одержимость сознанием или чувством смерти исторически показательна. Такое сознание может быть и чисто онтологическое, чистое от всякой связи с историческим процессом, беспримесное сознание человека перед лицом уничтожения и вечности. Таким чувством смерти, ни в какой мере не зависимым от движения истории, проникнуто все сознание классической древности, и в новое время — всякое подлинно классическое сознание (Пушкин, Державин). Такое чувство смерти — необходимая

психологическая предпосылка сознания христианского. Такое чувство смерти было, в сильной степени, у Толстого.

Вообще, Толстой — всячески явление вне-историческое, не отнесенное и не относимое к истории, которой он не любил и не воспринимал (хотя остро чувствовал безличный процесс становления). Ему было в корне чуждо символическое отношение к жизни, и для него мир, конечно, не отражал абсолютных ценностей. (Эту черту, столь противоположную духу Достоевского и его духовных потомков, Страхов хорошо называл «чистотой» Толстого²). Чувство смерти у Толстого *только* онтологично, и никак не тронuto и не заражено предсмертным тленом окружавшей его культуры. Поэтому, как этический и религиозный мыслитель, Толстой пребудет: как бы ни были ложны его ответы, его вопросы поставлены перед лицом Вечности. Изю всех писателей предреволюционной эпохи единственный отмечен той же онтологической и толстовской чистотой — Лев Шестов, который поэтому и стоит в стороне от своего времени, не тронутый его историческим тлением.

Смерть, о которой я хочу говорить нынче, смерть другого рода, — смерть историческая, смерть культурной формации, культурного тела. Чувство и предчувствие ее в русской литературе 1894–1917 гг. было подобно физиологическому предчувствию физической смерти. Оно зрело не в чистой субстанции отдельных душ, а в тканях культурного тела русского общества. Это чувство смерти было не причиной, конечно, а симптомом предсмертного разложения петербургской России.

Носителем петербургской культуры было сперва государство, потом дворянство. Смертельно раненое в декабре 1825 года, культурное дворянство, уже умирая, создало в корне больную «великую русскую литературу» середины 19-го века (Тургенев) и сошло на нет.

Создал песню, подобную стону,
И духовно навеки почил³ —

вот [к] кому, оказывается, надо отнести. Напоминаю, что Толстой, особенно старый Толстой, явление по существу вне-(над)культурное, и потому тут не в счет.

Следующее поколение носителей петербургской культуры — интеллигенция. «Рожденная в года глухие»⁴ («глухими» были не одни восьмидесятые годы, их у нас было больше в 19-ом веке, чем не глухих), с тяжелой и болезненной наследственностью (ибо всегда по существу полу-дворянская), хоть и отрекшаяся от наследства, интеллигенция не могла и не пыталась строить культуру. Ее лучшие силы ушли в разрушение, в революцию и в мечту о «царстве Божием на земле». Но и она была насмерть ранена в разгроме «Народной воли». То, что от этого разгрома осталось, было тело без души, с одной голой механической волей (революционные партии) или безо всего (вся остальная интеллигенция).

Случилось то, о чем говорил Баратынский:

Свой подвиг ты свершила прежде тела,
Безумная душа!

И оставшееся тело

Бессмысленно глядит, как утро встанет,
 Без нужды ночь сменя,
 Как в мрак ночной бесплодный вечер канет,
 Венец пустого дня⁵.

Это — Чехов, *facies hippocratica*⁶ русской интеллигенции. Но, пока прямая линия петербургской культуры (Петр — Ломоносов — Новиков — Карамзин — Рылеев — Белинский — Чернышевский — Желябов < Чехов / Ленин) так падала и осекалась, вставала другая, побочная. Основной ее особенностью стало острое сознание неблагополучия «петербургской» России, острое чувство истории и полное погружение онтологического в историческое, т.е. символическое миро-отношение, и, следовательно, коренная невозможность «чистоты» в вопросах религиозных и онтологических. От еще очень благополучных славянофилов и Чаадаева эта линия ведет — через Герцена и Григорьева — к безумию и бреду Достоевского и тонким ядам Соловьева. Скрещиваясь с идущими с Запада «новыми настроениями», эта линия в конце 19-го века создала новую культурную формацию, уже почти лишенную социального тела и только пускавшую висячие корни то в умирающую интеллигенцию, то в нарождающуюся новую буржуазию. (Сама русская буржуазия так и не создала своей культуры, и когда в октябре 1917 года ей пришла очередь умирать, у ней в прошлом не было никаких культурных заслуг).

Таким образом, к началу 20-го века петербургская культура слагалась из двух формаций («ярусов»), которые можно назвать (слово принадлежит, кажется, Вячеславу Иванову) «верхним и нижним этажом русской культуры»⁷. «Нижний» — это чеховская интеллигенция и обездушенные революционные партии (у либеральных никакой души, конечно, никогда и не было); «верхний» — «декаденты» и религиозные философы⁸. Лестниц между двумя этажами почти не было; общего между ними было только одно напряженное предчувствие исторической смерти.

В «нижнем этаже» это чувство вело к кризису веры в спасительные идеалы прежнего интеллигентского поколения. Отсюда характерная опустошенность и неприкаянность всех писателей этой формации, — принимала ли эта опустошенность форму шатания и блуждания, как у Горького, или отказа от всякой идеиности, как у большинства; или безответственного и поверхностного прилепления к по существу чуждой и непонятной вере, как, напр., у Зайцева; или настоящего упоения смертью и отчаянием, как у самых характерных писателей группы, — Андреева, Бунина, Арцыбашева, Сергеева-Ценского⁹.

* В наименования «верхний» и «нижний» этаж я не вкладываю никакой этической, эстетической или политической оценки одного по отношению к другому. «Верхний» не был даже всегда творчески сильнее «нижнего». «Верх» и «низ» означают разницу культурного уровня, и ничего больше.

** Этот недооцененный писатель стоит, впрочем, этически и духовно, значительно выше трех других. В его развитии есть элементы подлинного волевого восхождения. Тем самым он выходит из настоящей характеристики.

Особенно, может быть, интересен Горький. По природе своей это писатель восходящей линии, писатель, который в благоприятной исторической обстановке мог бы сыграть роль положительную и творческую. В его ранних вещах был дух настоящего героизма (особенно «Двадцать шесть и одна», одно из самых возвышенных и возвышающих созданий русской литературы), но героизм этот, за неимением прочных корней в жизни, скоро выветрился. С 1900 года, приблизительно, начинаются шатания Горького, до сих пор не кончившиеся. Страстная жажда веры и трагическое неумение найти ее — вот смысл жизни Горького. «Безнадежный роман с культурой»⁸, кто-то сказал о нем. «Безнадежный роман с идеей», было бы гораздо верней. Грех Горького в том, что, никогда ни во что не умея поверить, он говорил и делал, как будто бы верил. Трагедия Горького в том, что, имея огромные творческие возможности, он не мог для них найти точки приложения, — и его творчество, при всей своей значительности, поражает своей ненужностью*.

На зачарованности смертью Андреева, Бунина, Арцыбашева настаивать не приходится, — она слишком очевидна. Смерть для них, как и для бесчисленных других, маленьких — единственная реальность; жизнь — суета сует или «безумие и ужас»⁹. У Андреева и Арцыбашева эта опустошенность явно связана с крушением общественных и революционных идеалов, которые оказалось нечем заменить. У Бунина оно связано с необыкновенно острым историческим чувством гниения и разложения всего старого уклада русской жизни. Все они связаны с Толстым в своем отрицательном и враждебном отношении к культуре. Но то, что у большого человека было над-культурностью, непосредственной близостью к Безусловному, у этих, меньших, просто некультурность, т.е. утрата чувства ценности, унаследованной (пусть скудной) культуры. Интересно, однако, сохранение некоторого пиетета к своей культурной традиции: у Бунина (вообще беспощадного к своему классу) — в сентиментальной любви к «антоновским яблокам», у Андреева — в благоговейном подходе к добродетели и подвигу террористов («Тьма», «Семь Повешенных»). Но это «пережитки». Главная тема Андреева и Бунина — упоение смертью и небытием, зачарованность всем, что о ней напоминает. Зачарованные ужасом смерти, лишённые всякого религиозного положительного отношения к ней, всякой веры (они хуже Горького тем, что и не хотят ее, как бы не подозревая об ее возможности), они наслаждаются и упиваются приближением и близостью смерти, поклоняясь ей и ее предвестникам, как единственным владыкам. Характерна для них любовь к теме самоубийства, введенной в нашу литературу Чеховым и рано выродившейся (особенно в драме) в чисто технический прием. Вообще, отсутствие глубины и воображения у этих писателей вело их к тому, что их темы легко вырождались в шаблоны и соскальзывали в карикатуру и пародию. Тема самоубийства, дожившая до наших дней, обернулась такой самопародией в «Митиной любви» Бунина, где прием, — конечно, бессознательно — «обнажен» и ничем не оправдан, кроме традиционной необходимости так кончить рассказ**.

* Впрочем, еще возможно, что Горький, как бы случайно, и не совсем по праву сыграл значительную роль в создании возникающего культурного типа русского рабочего.

** «La mort comme moyen littéraire représente une facilité. L'emploi de ce motif est marqué d'absence de profondeur»¹⁰. Эти слова Валери как будто написаны о «Митиной любви».

Но если, от отсутствия воображения и культуры, эти писатели и способны бывали так занашивать и обесмысливать свои темы, в лучшие свои минуты они давали вещи подлинно значительные. «В тумане» Андреева и «Суходол» Бунина останутся как прочные и страшные памятники страшного, предсмертного времени.

У «верхнего этажа» чувство смерти менее чистое, чем у «нижнего», и господствующая его форма — острое заражение Духа, т.е. не столько субъективное предчувствие, сколько объективный симптом приближающейся смерти. Яснее всего это разложение духа выразилось в проникновении одухотворенной материи в чистую сферу Духа (прямое следствие символического миропонимания). Материя, плоть теряла свою материальность и, утончаясь до *идеи материи*, захватывала все более и более широкие области Духа. Это началось у Достоевского («Федор Павлович Карамазов как идеолог любви»¹¹) и у Владимира Соловьева с его мистическим эротизмом, и от них распространилось на весь верхний этаж. Не было ни одного его жильца, не зараженного этим гниением. Гениальнейший из людей своего времени, Розанов, был насквозь проникнут им. Самым характерным проявлением этой болезни Духа были разные виды эротизма и мистического (и менее мистического) блуда*.

Но рядом с «половыми проблемами» безнадежная болезнь духа проявилась еще в подпольной некрофилии, патофилии и любви к небытию (последнее особенно у Зинаиды Гиппиус — все лучшие ее стихи); в упадочном великолепии эстетического синкретизма Вячеслава Иванова и столь же упадочном эстетическом гностицизме Флоренского; в безответственной, легковесной («хлестаковской») духовности Андрея Белого. Высшая, самая благородная (и самая сознательная) форма болезни — у Александра Блока, с его уже не предчувствием, а прямо пророческим переживанием исторической смерти. Вряд ли есть другой пример такой совершенной пророчественности и символичности одного человека, такой сосредоточенности в одном всех нитей эпохи, такого совершенства в плане личном того, что вскоре должно было совершиться в плане национальном. (Другой великий поэт символизма, Анненский, был гораздо более личен в своем чувстве смерти, но соединение у него мотива смерти с мотивом физиологического бессилия подчеркивает исторический, не только онтологический характер этого чувства. То же соединение мотивов интересно отметить в творчестве замечательнейшего из современных английских поэтов — Т.С. Элиота).

Когда в лице великой революции пришла историческая смерть петербургской России, люди «верхнего этажа» встретили ее как Джагерната¹³, с восторгом ужаса и самоуничтожения.

Самое гениальное выражение этого поклонения разрушающей силе — «Двенадцать», самое благородное — письма Гершензона в «Переписке из двух углов». Но самые общепонятные и потому самые популярные — холодно-экстатические, академические («пожарные») полотна Волошина и аккуратненькие

* Один из самых показательных памятников эпохи — замечательная, к сожалению замолчанная, книга Свенцицкого¹² «Антихрист» (1907), документ первостепенной важности для характеристики «религиозно-философского» движения.

подпольные эпиграммы и мадригалы Ходасевича. От высокого и жертвенного пафоса самосожжения (Блок и Гершензон) до упоения дурным запахом собственного разложения (некоторые из имажинистов), — этот культ собственной исторической смерти проходит через самые разнообразные оттенки.

Но еще до революции *тональность* русской литературы начала меняться. Это изменение не было следствием революции, но, скорее, явление параллельное ей. Подобно ей оно было *освобождающим обеднением*. В литературе оно связано с направлениями формализма, футуризма и акмеизма. Смысл всех трех был в ампутации духа, настолько охваченного гниением, что исцелить его было уже невозможно. Но *ferrum sanat*¹⁴, и для спасения организма гниющий дух был вылуцен. Эта операция, может быть, нас и не спасла, но без нее спастись нам было невозможно. (Так и сама революция была кризис, за которым может следовать или смерть, или выздоровление, но без которого выздоровление невозможно). Поэтому и поэзия Маяковского, с ее презрением ко всем «высшим ценностям», и нигилистический формализм Шкловского, и даже «материализм» комсомола имеют свою целебную ценность, так как отсекают от нас зараженный член.

Конечно, ни формализм, ни материализм положительной ценности не составляют. Но уже стала возможной и уже зародилась новая фаза русского духа. История не считается с хронологией, и фаза эта, которую для краткости я назову «возрождением героического», началась до революции в (еще недооцененном) творчестве Гумилева. В самой совершенной форме оно видно в творчестве лучших из молодых поэтов, Пастернака и Цветаевой, но в большей или меньшей мере оно выпирает из многих молодых писателей, работающих в России.

P.S.

Настоящая статья — сокращенная переработка доклада, читанного мною в апреле с.г. в Париже¹⁵ и возбудившего против меня негодование всего эмигрантского синедрона. Негодованию большинства моих обличителей я могу только радоваться. Эпигоны и нигилисты, гордящиеся своим трупным запахом, — я не хотел бы иметь общих с ними мнений, и их осуждение считаю лучшей для себя похвалой. Но менее всего я хочу, чтобы приняли мою характеристику предреволюционной литературы, особенно ее «*верхнего этажа*», за обличение или неуважение. Вячеслав Иванов, Сологуб, Зинаида Гиппиус, Блок, Белый — были лучшие люди своего поколения, стоявшие на вершине и у острия всего современного им русского сознания. Самые грехи их мы должны чтить, ибо это наши грехи, которые они приняли на себя как крест. Если бы они не были в такой мере заражены гниением своего *времени*, они бы не исполнили перед Россией возложенного на них историей подвига искупления. Именно потому, что они так явно, героически переболели нашей проказой, мы теперь можем надеяться на исцеление и уж предвидеть его срок. И мы, объединившиеся около «Верст», сочли бы высшей для себя честью быть признанными, хотя бы в малой мере, их наследниками и продолжателями их дела. Ругаться над отцами, своей болезнью купившими наше будущее здоровье (мы, все-таки, еще только медленно и тяжело выздоравливаем), мы себе никогда не позволим. Но мы имеем право и должны различать между подлинным,

первоначальным, ответственным — и подражательным, производным, безответственным. Между Вячеславом Ивановым и Максимилианом Волошиным; между страшно-настоящей Зинаидой Гиппиус и игрушечным Мережковским. И внутри самой Зинаиды — между ее глубоко-правдивой «подпольной», «свидригайловской» болезнью и безответственным, искусственным, «надуманным» «религиозным преображением»; между ее настоящим «декадентством» и ненастоящим христианством. Говорю это я, конечно, не [в] смысле «чтения в душах» — *психологически* Зинаида Николаевна наверно вполне искренна в своем христианстве, настолько искренна в этом плане, что и теперь в состоянии писать очень верные вещи (напр., статьи ее об И. Ильине¹⁶). К сожалению, совершенно независимо от верности своему подлинному духовному опыту, она подобна многим другим людям, которые ей далеко не верста, частично ослепла от навязчивых красных кругов в глазах. Ближе к *domo sua*¹⁷, лично я был бы счастлив, как критик, считать себя учеником Антона Крайнего. В свои лучшие годы (двадцать и больше лет тому назад) Антон Крайний был как раз несравненно зорек на различение подлинного от производного и отменного от второсортного. Обличения нынешнего Антона Крайнего меня только вчуже огорчают, но если бы они исходили от прежнего Антона Крайнего, я бы мог на них ответить только: «Бей меня, но научи».

Критические заметки

Посмертное «Собрание стихотворений» Сергея Есенина, изданное в трех томах¹ Государственным издательством (Москва — Ленинград, 1926), впервые дает возможность одновременно охватить все творчество популярнейшего из современных поэтов. Здесь у нас некоторые еще считают Есенина поэтом революции² и большевизма и воплощением «левых» направлений в новой поэзии. При чтении этих трех томов первое, что поражает, — это крайняя *консервативность* и *традиционность* Есенина. Я не знаю поэта, который был бы так полон реминисценций и откликов. Блок звучит почти с каждой страницы, в перебивку с отзвуками более смутными, неопределенно вызывающими «вообще» поэзию народнического периода. В худшие минуты свои Есенин не отличим от сентиментально-патриотического репертуара псевдо-плевицких, поющих по кабакам эмигрантского Парижа. По всему своему подходу к поэзии, исключаяемому ремесло, но утверждающему поэтическую позу и тему поэтической позы, Есенин — определенная реакция против символистского и после-символистского периода русской поэзии, возвращение в 19-ый век. Популярность Есенина у большевиков («есенинщина»³, говорят, заела с его смерти всю Советскую Федерацию) — только симптом того, как много в большевиках от старого русского интеллигента и полунинтеллигента. Но, так как и в нас (по крайней мере, в относительно-старших) тоже очень много от того же интеллигента, Есенин и для нас не может быть безразличен. Слабость Есенина как стихотворца (распущенность, беспомощность и приблизительность), особенно в последних его вещах (1922–1925), бывает иногда так велика, как ни у одного русского поэта его калибра с девяностых годов,

но *песня* его, его непосредственная лирическая сила, хватающая нас за еще очень чувствительные струны, подлинна и заразительна, и за эту песню мы готовы простить ему все его поэтические грехи. Как Надсон, Есенин — поэт слабости, бессилия, тоски, и всей своей *слабостью* мы не можем не любить Есенина, как сорок лет назад не могли не любить Надсона. Но сравнивать его с Надсоном, конечно, невозможно. Не только он — несравнимо больше поэт, но его буйная неприкаянная тоска несравнимо лучше дряблого нытья Надсона. Он подлинно связан со стихией народной лирики (старой песни, не новой частушки), он — младший брат Яшке Турку⁴; он сродни и литературной песенной лирике — Кольцову, Григорьеву, лирической прозе Левитова, сродни, конечно, и Плевицкой (интересно отметить, что это почти все юг Великороссии: Яшка Турок — Орел, Левитов — Тамбов, Плевицкая — Курск, Кольцов — Воронеж, Есенин — Рязань). Эта песенная лиричность и делает Есенина поэтом настоящим, в какой-то мере даже большим. Собрание его стихотворений — не только памятник всех слабостей нашей эпохи, но и сокровищница больших лирических богатств.

Сравнивая настоящее издание с однотомными 1922 года, нельзя не признать, что, достигнув своего апогея в имажинистских стихах 1919–1921 года, талант Есенина начал стремительно падать. Многие из стихов последних лет невероятно слабы. Невероятно слаба драматическая поэма «Страна негодяев», в которой нет следа лирической щедрости, спасающей «Пугачева». Слаба и повествовательная «Анна Снегина», и совсем пусты «Персидские мотивы». Но отдельные минуты лирического пробуждения не покидали Есенина. Все знают, тоже, в известном смысле, слабые, но несказанно щемящие («то сердечная тоска») элегии «Возвращение на Родину» и «Русь Советская». Прекрасен небольшой цикл 1925 года, связанный с традиционно-песенной темой саней и снега. Но главное украшение этих последних лет — удивительное стихотворение «Черный человек», датированное 14 ноября 1925 г., может быть, одна из высших точек есенинской поэзии. Безысходная тоска, скользящая по границе белой горячки, получает лирическое выражение, редкой у Есенина интенсивности и человеческой реальности.

Первому тому предпослана краткая и малосодержательная автобиография и написанная после смерти поэта статья Воронского, показывающая, что этот писатель не только умеет искренно и сильно любить поэтов, но что в нем есть действительно какие-то данные быть подлинным критиком. Наоборот, статья того же автора, открывающая второй том⁵, — типичнейший образец чисто утилитарной (и до грусти «интеллигентской») советской критической педагогики.

«Делом Артамоновых» (Берлин: «Книга», 1925) Горький — впервые с «Матвея Кожемякина» (1911) — возвращается к традиционной форме романа. За эти четырнадцать лет он очень изменился, и, дело редкое в писателе на пятом десятке, вырос и окреп. Его позднейшие книги (начиная с «Детства») без сравнения выше по зрелости всего прежде написанного им, хотя в них и нет той чудесной бодрости и веры, которая так пленяла в «Челкаше» и «Моем спутнике». «Дело

Артамоновых» — несомненно лучший из романов Горького. То, что только маячило в «Фоме Гордееве», «Троих», «Исповеди», «Окурове», теряясь в тумане «разговоров» и богостроительских исканий, теперь предстало во плоти, собранной вокруг прочного костяка. Это подлинно социальный роман, в котором художественная сторона органически соединена с социально-познавательной, и ни та ни другая не господствует. Лучшее качество Горького, изумительная, граничащая с галлюцинацией зрительная убедительность его письма, соединяется с экономностью средств и логичностью постройки, которых со времени его лучших ранних рассказов мы отвыкли ждать от него. Вместе с тем, рассказ по-настоящему «социологичен» и «историчен» — история артамоновского предприятия «изображает» типическую (говоря языком старой критики) или «символическую» страницу из истории русской буржуазии. Основатель дела, из крепостных, крижистый и жизнерадостный приобретатель; второе поколение — легкомысленный и легковесный Алексей, нудный, тупой, косный Петр и мечущийся в поисках правды горбун Кузьма; наконец — внуки, ученый, черствый «американец» Мирон и исчезающий с середины книги революционер Илья. Бедность, грубость, дикость русской жизни, среди которой старик Артамонов является сначала как будто живящей, зиждущей, будоражащей и потому ненавистной для других силой, которая, однако, не передается наследникам; духовная нищета русского буржуа и, вместе с тем, его беспочвенность и оторванность и сверху, и снизу — вот тема книги. Она принадлежит к одной из магистральных традиций русской литературы, к великому ряду обличений русской духовной скудости — «Обломов», «Господа Головлевы», «Деревня» Бунина. Никто не сравним с Горьким в искусстве создавать атмосферу бессмысленности и ненужности русской жизни. Эта атмосфера злой бесцельности, бесполезности, злой жестокости, злой случайности, мучительной тягучести и бескрылости проникает всю книгу, и Горький «ввинчивается» в нее своими пристальными и зоркими глазами с каким-то сладострастием отворачивания. Особенно мучительны неуклюжие, слепые, безнадежные поиски правды горбуна Кузьмы и косноречивого дворника Тихона. Кажется, что в них Горький вложил всю мучительную историю собственных исканий, самую трагическую по своей беспомощной безнадежности драму русской души. Этим безнадежным блужданием Горький несомненно несет какой-то крест за всех нас, скудоверов, толкунов на месте и Хлестаковых духа, и в выявлении наружу этой драмы — символическое значение его личности.

Мне представляется, что исчезающий из книги революционер Илья Артамонов должен стать стержнем для новой книги «Парадизо» или, по крайней мере, «Чистилища» по отношению к этой. Но можно ли верить, что Горький, этот Агасфер идеи, сумеет когда-нибудь дать «положительный образ», хотя бы отдаленно равный по силе «Делу Артамоновых»?

Безнадежно-ищущей серьезности Горького нет большего контраста, чем легкомысленная живость Алексея Толстого. По голой талантливости Алексей Толстой — едва ли не первый из современных наших писателей, и там, где ничего кроме голой талантливости не надо и где он задается задачами по плечу,

он восхитителен. «Детство Никиты», его лучшая вещь, должна занять очень почетное и, по своему, исключительное место в русской литературе. Легкомыслие в ней становится какой-то божественной легкостью, и в этой легкости, кажется, единственный соперник Толстого — Куцевский⁶, автор несправедливо забытого «Николая Негорева». К сожалению, Толстой редко удовлетворяется доступным ему. Попытки соперничать с Достоевским («Хромой барин») или с Уэлсом («Аэлита»), или дать широкое истолкование истории («Хождение по мукам») плачевны. В каждой из них есть восхитительно живые люди (в «Аэлите», например, красноармеец Гусев), но неумность автора делает прямо комическими его претензии. В последней его книге «Семь дней, в которые был ограблен мир» (Изд. «Аргус», Берлин, 1926) опять слишком много таких претензий. Заглавный рассказ особенно слаб, хотя и он, благодаря прелестной толстовской легкости, читается очень легко, и скорее улыбнешься, чем рассердишься на невероятную нелепость сюжета. Последний английский бульварный романистшка мог бы убедительнее, чем Толстой, изобразить излечение человечества от собственнических инстинктов. «Ибикус», в котором рассказываются приключения всплывшего в революцию авантюриста и спекулянта Невзорова, уже гораздо лучше, потому что такая же невероятная нелепость рассказа настолько здесь искренно самоуверенна, что воспринимается как законный и удачный «прием». Лучший же рассказ в книге — «Голубые города», трагическая (все трагическое у Толстого неизбежно становится трагикомическим) судьба идеалиста революции в советской провинции. Сам идеалист весьма аляповат и марионеточен, но живописательный дар автора находит себе подходящее поле в удивительно живом и ярком изображении захолустной обывательщины, процветающей под тончайшим лаком советизации. «Голубые города» надо причислить к лучшим рассказам одного из наших лучших рассказчиков, может быть, единственного русского писателя наших дней, соединяющего настоящую художественную ценность с безусловной «читаемостью» и полным отсутствием скуки.

* * *

Новый роман Андрея Белого должен был бы стать литературным событием. К сожалению, мы изменчивы и неблагодарны, и легко забываем наших благодетелей. Андрей Белый стал не «современен», а, так как для литературных реакционеров он всегда был неприемлем, ему, очевидно, придется пройти через период всеобщего невнимания, прежде чем он будет окончательно признан классиком. Вышедшие два первых тома его нового романа «Москва» («Московский чужак» и «Москва под ударом», изд. «Крут», Москва, 1926) выделяются на фоне текущей беллетристики *quantum lenta solent inter viburna cupressi*⁷. Прежде всего, бросается в глаза, до какой степени Андрей Белый неизмеримо лучше владеет техникой романа, чем кто бы то ни было из младших. Его ученики-«орнаменталисты» разглядели в нем только стилиста, и только этому у него и учились (и ничему не научились: поскольку орнаментальная проза жива, она всецело восходит к традиции Ремизова и Лескова, не Белого). Но «Серебряный голубь» и «Петербург» — *романы, романы*

столь же крепко построенные, как романы Достоевского и Бальзака, с сюжетным развитием такого напряжения, на какое не способен ни один из наших современников. «Москва» — тоже роман, и, сколько мы можем судить по началу, роман не хуже двух первых.

Оригинальность Белого как романиста определяется сочетанием в его романах двух как бы несовместимых элементов. С одной стороны, напряженная сюжетность, по природе своей определенно мелодраматическая, и этой мелодраматичностью близкородственная кинематографу — «Петербург», кажется, уже был переложен на экран, и из «Москвы» вышла бы превосходная фильма⁸. Но этот кинематографический мелодраматизм развивается на фоне стиля, служащего целям чисто-метафизическим. Посредством стилистических приемов Белый разлагает строй видимого мира на бесконечно-текущие и разнообразно-пересекающиеся вихревые «рои». Стиль Белого, как орудие его метафизики, сводит действительность к вихрям и словам. Монотонный анапестический ритм, непрерывающийся в прозе Белого с «Петербурга», — внешнее выражение восприятия мира, как непрерывного потока «роев», а напряженная «словесность» его стиля и непрекращающееся словотворчество — постоянно возобновляемая работа уловления этих «роев» в постоянно рассыпающийся и никогда не адекватный «строй».

Самые «общедоступные» страницы «Москвы» (как и в «Преступлении Котика Летаева») — комические и сатирические эпизоды, и они легче всего отделимы от ткани романа и пригоднее для цитат^{*}. Драматические эпизоды гораздо теснее связаны с основным сюжетным стержнем и, оторванные от него, теряют свой смысл.

Основным недостатком Белого всегда было некоторое отсутствие человечности, некоторая безответственная как бы духовность — духовность «стихийного духа» бесплотной, не сгорающей в огне саламандры. Отсюда невозможность для него быть человечески серьезным. В новом его романе, как будто, замечается некоторый поворот от саламандры к человеку, и отдельные люди, особенно сам герой, профессор Коробкин, несомненно, человечнее всего, до сих пор созданного Белым. Но до высшего выражения человеческого, до трагедии и до возможности трагического Белому все-таки далеко. И поэтому «крестный путь» профессора Коробкина с его конечным и по-настоящему потрясающим мученичеством приходится воспринимать как символическую мелодраму, но не как трагедию, или, может быть, как трагедию в ее до-художественном ритуальном смысле страстей страдающего бога, не в человеческом, праведно-безысходном смысле «Антигоны» и «Агамемнона».

Единственный из молодого поколения, которого бы можно было, как *романиста*, сравнивать с Белым — Федин. Его роман «Города и годы» — выдающееся и одинокое явление. Как мне раньше уже приходилось отмечать, Федин — единственный из наших младших современников, умеющий создавать живых людей, как это умели делать Тургенев, Толстой и Достоевский. Поэтому я приветствую

^{*} Один из таких эпизодов воспроизводится в настоящей книжке «Верст»⁹.

перепечатку отдельной книжечкой эпизодов его романа, в которых появляется мужик Федор Лепендин («Федор Лепендин». Гос. Изд., 1926), одно из лучших созданий во всей портретной галерее русского романа*.

Но, кроме Фебина, никто из молодых бытописателей не умеет изобразить отдельного живого человека — все лица расплываются у них в какой-то однородной, безындивидуальной массе, — может быть, законное и неизбежное следствие величайшего в мировой истории движения масс. Это отсутствие людей распространяется даже на писателей той группы, к которой принадлежит сам Фебин, тех, кого можно назвать петербургской или «западнической» школой. Роман крайнего и принципиального «западника» В. Каверина «Девять десятых судьбы» («Государственное издательство», 1926) населен такой же недифференцированной толпой, как и романы Пильняка и рассказы Никитина. Действие романа происходит в октябре 1917 года. В нем есть массовое движение, есть биение Октябрьской революции, но (кроме явно взятого у Достоевского шантажиста Главецкого) нет людей, а только марионетки. А в области сюжета «сюжетнику» Каверину бесконечно далеко до «орнаменталиста» Белого. История — октябрьский переворот — дан живо и убедительно, как движение масс: на движение все беллетристы мастера. Но сюжет — сухая, плохо натянутая проволока. Каверину не удалось преодолеть гипноза «массового романа».

«Массовой роман» стал национальной формой искусства. Со времени талантливого, хотя и не по чину претенциозного «Голого года» Пильняка он заслонил другие роды прозы и привлек почти что все лучшие силы. К массовому роману принадлежит и первый роман Артема Веселого, «Страна родная» («Земля и фабрика», Москва, 1926). Начав с великолепной полифонической прозы «Вольницы» (см. «Версты» № 1), Артем Веселый в «Диком сердце», написанном тем же полифоническим сказом, показал себя мастером авантюрного или, скорей, героического рассказа. В «Стране родной» он несколько умерил свой стилистический разгул, обнаружил новый, редкий в наши дни дар настоящего юмора и написал, мне кажется, лучший «массовой роман» изо всех доселе написанных. Артем Веселый недаром выбрал себе такое имя (я предполагаю, что это псевдоним)¹², в нем действительно есть какая-то бодрящая веселость, от которой мы давно отвыкли. Это не легкость А. Толстого, потому что у Артема Веселого есть мозги, есть сила суждения, есть приближение к тому истинному духу комедии, который, как о том пишет в этой книжке «Верст» Рамон Фернандес, предполагает установившуюся иерархию ценностей¹³. Тема Артема Веселого совершенно сходна с темой «Голого года» — 1918–1920 годы в дальнем уезде Восточной России. Но какая разница — какое отсутствие претензий, рассуждений и потуг на историософию, какой бодрый быстрый сказ, какое здоровье даже в юмористическом подходе к ужасам. И, вместе с тем, какой широкий изобразительный размах, какое подлинное проникновение духом этой новой формы «массового романа». В Артеме Веселом,

* «Города и годы» были перепечатаны в «Днях». Там же печатались отрывки из «Москвы» Белого и из «Кюхли» Тынянова¹⁰. Вообще, среди зарубежной прессы «Дни» приятно выделяются культурностью своего литературного отдела¹¹ и определенным интересом к отечественной литературе.

больше чем в ком-нибудь, я чувствую «бодрящий холодок» молодости, который позволяет мне надеяться на будущее русской литературы.

Единственное, что мне не нравится в «Стране родной», — это эпизод деревенского быка, бросающегося на поезд и, наконец, раздавленного. Из дальнейшего видно, что это символ неизбежной неудачи деревни в борьбе с городом. Такие дешевые украшения можно оставить газетчикам. Еще маленькая небрежность: эсерский начальник штаба восставших крестьян в одной главе называется Павел Иванович, а в других Борис Иванович. Это досадно*.

Говорят, что Артема Веселого особенно урезывает коммунистическая цензура (хотя, если не ошибаюсь, он сам коммунист)¹⁵. Это очень вероятно, так как ничего более «объективного», ничего менее «официозного» и, в то же время, более жизненного, чем «Страна родная» (за исключением совершенно лишнего эпизода быка с поездом) в «советской» литературе еще не появлялось.

* * *

Новый роман Леонова «Барсуки» («Государственное издательство», 1926) — разочаровывает. Это тоже «массовый роман», но Леонов слишком склонен к рефлексии и интроспекции, чтобы удачно справляться с этой формой. Лучшее в «Барсуках» — первая часть, но и она скучна и полна реминисценций: все это было когда-то сделано гораздо лучше Ремизовым и Горьким. Эти слепые искатели правды отмечены знаком слишком определенной эпохи. Тем не менее, Леонов остается большой надеждой и большой «заботой». Это писатель, внутренне стесненный советской несвободой и поэтому (может быть, подсознательно) неискренний в своем творчестве. По духу своему он тесно связан с Горьким, у него есть горьковское инстинктивное отвращение ко всякой грубости, ко всему, что (духовно) не в белых перчатках. И необходимость писать только о грязи и грубости приводит Леонова к незаживаемому надрыву. Самое главное для Леонова — найти свой стержень, и в нынешних обстоятельствах это, может быть, безнадежно. Отсутствие же стержня пока обесмысливает его как творящее целое. Единственные его достижения — «Туатамур» и «Ковякин» — еще только блестящие упражнения виртуоза, за которыми не встает личности художника и человека.

* * *

«Кюхля» Тынянова («Государственное издательство», 1925), биографический роман о Вильгельме Кюхельбекере, — произведение нового в русской литературе рода. Его сравнивали с «Ариэлем», биографическим романом Андрея Моруа о Шелли¹⁶, но если и Моруа, и Тынянов ставили себе задачей дать цельный образ исторического лица, у Тынянова есть то, чего нет у Моруа, — подлинное чувство истории. (Приписывая Тынянову качества, которых нет у Моруа, я вовсе не хочу

* Эпизод из романа «Страна родная» воспроизводится в настоящей книжке «Верст»¹⁴.

приписывать ему какое-нибудь превосходство над французским писателем: по совершенству своего мастерства, по уверенной экономии средств, по умению *строить* роман Моруа настолько выше Тынянова, насколько большой мастер может быть выше начинающего ученика.)

Исторический роман еще недавно был не в чести и казался жанром, годным разве что для юношества. Жанр, соединявший познавательные задачи истории с задачами собственно художественными, по самой природе своей казался убого-дочным. Но для нас различие между историческим знанием и искусством кажется гораздо меньше, чем оно казалось эпохе, односторонне эстетической в литературе и односторонне источниковедческой в истории. Нам все яснее, что историческое познание, как только оно перестает быть просто критической каталогизацией источников и переходит к синтезу, — явление почти того же порядка, что художественное творчество. С другой стороны, роман, за редкими и эксцентричными исключениями, никогда не был чисто «художественной» формой. От «Princesse de Clèves»¹⁷ до Пруста, он всегда стремился вобрать элементы познавательные, объяснительные — растолковывать и расширять наше знание, оценивать явления психологические, социальные, исторические. Изображение «общественных типов» у Тургенева, толкование исторического процесса у Толстого, оценка моральных основ провинциального дворянства у Щедрина были законными частями в сложном составе романа. Теперь и историки признают исторический роман ценным средством исторического познания, и он возрождается уже не как популяризация готовых знаний, а как самостоятельный прием понимания прошлого. Новый исторический роман будет отделом истории в той же мере, что и художественной литературы.

Зарубежному читателю естественно сравнивать Тынянова с Алдановым. И тот, и другой стремятся к историческому роману, понятому именно как пограничное явление между искусством и истолкованием прошлого. Но отношение к прошлому у них совершенно разное. Алданов идет от Толстого, для которого индивидуальное разнообразие прошлого бессмысленно, историческое становление не представляет ценности, и вся история сводится, в конечном счете, к суете сует. Алданов «не историчен» в том смысле, что для него неинтересна историческая индивидуальность эпохи; его интересует не то, что отличает прошлое от настоящего, а то, что их сближает. Поэтому, несмотря на очень большую и добросовестную эрудицию, индивидуальности эпохи он дать не в состоянии. Но неизменное в потоке времени он видит и дает. На человеческую индивидуальность он очень зорок, и некоторые его фигуры останутся памятны: алдановского Суворова, например, нельзя не признать великолепным достижением. Но в этом Суворове нет ничего, неотделимого от его времени, и он мог [бы быть] без изменений перенесен в обстановку, скажем, Ледяного похода, как толстовский Кутузов мог бы быть перенесен в обстановку крымской кампании.

В противоположность Алданову, Тынянов определенно «историчен»: для него двадцатые годы неповторимы и не похожи на двадцатый век; вместе с тем, он остро чувствует течение истории, неповторяющийся и непрекращающийся поток исторического изменения. Тынянов, надо заметить, один из наиболее видных

историков литературы формальной школы; по моему мнению, самый тонкий и чуткий из всех формалистов. Его книга о «Стихотворном языке», несмотря на отпугивающий жаргон, — совершенно выдающаяся работа, и его недавнее исследование о Катенине и том же Кюхельбекере (сборник «Пушкин в мировой литературе», Ленинград, 1926) — методологически лучший образец «формального метода». «Кюхля», сразу заметно, книга начинающего. Недостатки ее слишком очевидны — плохо рассчитанные пропорции (особенно скомканность первых глав); явная спешка (по-видимому, издатель торопил к юбилею декабристов); невыработанный, срывающийся, хотя в основе правильно намеченный, стиль; одностороннее (почти исключительно литературное) знакомство с эпохой, сказывающееся в дилетантски претенциозных рассуждениях о 14-ом декабря. Несмотря на это, «Кюхлю» надо признать выдающимся явлением. Эпоха декабристов представлена с большой зоркостью, зоркостью одновременно исторической и художнической. Движение времени передано с убедительностью. Кюхельбекер дан как целое существование *im Werden*¹⁸, в росте и увядании, — это уже ручается за подлинное дарование художника. Эпизодические лица, иногда слегка намеченные, удачно угаданы, — у них есть физиономия, это не тени и не марионетки, хотя они и не уплотнены до полной человечности. Пушкин, в частности, кажется мне особенно удавшимся.

Из отдельных глав книги особенно хороша последняя — «Конец»*, в ней особенно ярко выступает историческая интуиция автора, — постепенное, медленное, но неизбежно нарастающее умирание декабристов в глухой пустыне николаевского царствования производит впечатление глубокое и безысходное. Этот конец в большой традиции русской литературы, и неслучайно, что он заставляет вспоминать о «Рудине» и «Обломове», выросших в те самые «года глухие», когда умирал Кюхельбекер. После книги Тынянова Вильгельм Кюхельбекер, чистейший и благороднейший из русских Дон-Кихотов, станет, я уверен, навсегда родным и близким русской памяти.

[Рец.:] П. Бицилли

Этюды о русской поэзии

Прага, 1926

Профессор Бицилли прежде всего историк: книга «Основы средневекового мирозерцания»¹ (Одесса, 1919) выдвинула его в первый ряд русских историков благодаря выдающейся «историчности» воззрений.

Это его первый опыт в сфере литературной критики², и нужно сразу сказать, что и здесь профессор Бицилли снова занимает положение среди первых, хотя эта не такая уж высокая похвала, учитывая исключительную нехватку сегодня хорошей русской критики. Но даже если оставить всякие сравнения, некоторые

* Воспроизводится в настоящей книжке «Верст». — Прим. ред. «Верст».

страницы книги, в особенности те, где речь идет о структуре стиля Пушкина, являются образчиком критики, о которой можно только мечтать. У профессора Бицилли зоркий глаз к поэтическому факту; он вычленяет его и демонстрирует с неопровержимой убедительностью, разнообразные словесные «ключи», которые он обнаружил в пушкинской поэзии, — существенное добавление к нашему знанию о великом поэте. Это еще раз подтверждает то, что все мы понимали интуитивно, — исключительную последовательность пушкинского стиля. Профессор Бицилли уже подлинный и хороший критик, но его нельзя назвать «совершенным критиком», в книге обнаруживаются недостатки, одни из которых можно приписать неопытности новичка, а другие, боимся, имеют органический характер. К первым относится определенный дилетантизм, который применительно к столь ученому человеку, как профессор Бицилли, заставляет думать, будто он писал книгу для собственного развлечения, в свободные от более важных занятий часы. Это особенно заметно в первом из трех включенных в книгу очерков³, «Эволюция русского стиха», который, будучи местами остроумен и блестящ, в целом похож на книгу по теории относительности, написанную человеком, никогда не читавшим Эйнштейна. В двух других очерках также повсеместно ощущается недостаточное знакомство с историей русской поэзии и с «малыми» поэтами (термин, который профессор Бицилли употребляет, кажется, даже по отношению к Жуковскому и Баратынскому). Другой недостаток книги — это полное отсутствие «историчности», удивительное в человеке, продемонстрировавшем это качество в столь высокой мере на стезе историка. Возможно, это было преднамеренным сдерживанием: из страха сделать книгу слишком насыщенной историческим дискурсом автор в зародыше подавлял свои исторические *velleities*⁴. Так что этот недостаток, можно надеяться, будет преодолен в будущем. Иначе обстоит дело с тем, что мы считаем третьим недостатком Бицилли-критика. Если искусство — это, по определению Канта, «многообразие в единстве»⁵, то Бицилли принимает во внимание только единство, а не многообразие. Это делает его неспособным ощущать присутствие трагедии, т.е. неразрешимого конфликта, в разборе «Медного всадника». Это также в значительной степени обесценивает его рассуждения о просодии, в которых он слишком увлечен понятием единообразия и не уделяет достаточно места для важнейших отклонений и шероховатостей некоторых из сильнейших мастеров ритма. Бицилли не понимает важности развития неравноударного стиха в современной русской поэзии, считая его исключительно разрушительным явлением. В длинном (и местами весьма искусном) обсуждении природы английского стиха Бицилли ни слова не говорит о его наиболее значительной особенности — постоянном замещении двух слогов одним. И, хуже всего, в примечании, вскользь, он называет неудачной строку Баратынского, которая является одной из величайших вершин русского стиха⁶, но не пришла по вкусу профессору Бицилли. При всем этом я должен закончить тем, чем начал: в профессоре Бицилли русская литература нашла критика значительного и многообещающего.

[Рец.:] Л.М. Сухотин
Любовь в русской лирике
Белград, 1927

Это антология любовной лирики русских поэтов XIX в., от Жуковского до Владимира Соловьева, с приложенными к ней краткими биографическими заметками о личной жизни каждого из включенных в антологию поэтов. Выбор в целом превосходен, хотя изредка можно сожалеть об отсутствии таких значительных стихотворений, как пушкинское «Мечтателю» — наиболее полного выражения его философии любви, и строк Баратынского, обращенных к жене («Своенравное прозвание»), с их возвышенным идеализмом, столь отличающимся от классицистского реализма Пушкина. Из включенных в антологию поэтов особенно хорошо представлены Некрасов и Тютчев, с их исключительным ощущением реальности и отсутствием условности в выражении чувств. Биографические заметки в целом хороши и демонстрируют весьма полное использование доступных материалов. Однако невозможно не изумиться бойкому заявлению составителя, что годы супружеской жизни Пушкина были счастливейшими в его жизни.

[Рец.:] Д. Благой
Классовое самосознание Пушкина
Москва, 1927. 70 стр.

Читатели Пушкина не могут не поражаться тому, какое значительное место в его сочинениях (и, не в последнюю очередь, в его поэзии) занимает сознание принадлежности к определенному социальному классу, а также проблемы, возникающие из этого сознания. Либеральные критики и биографы прошлого предпочитали обходить этот факт молчанием, считая его слабостью великого человека. Классовая философия марксизма, рассматривающая всю человеческую деятельность в терминах социальных классов, должна обратить свое внимание на столь богатую область исследования. Можно с уверенностью сказать, что какое бы значение марксизм ни придавал классовому сознанию Пушкина, оно не превысит того, какое придавал ему сам поэт. Вряд ли будет преувеличением сказать, что в этом отношении (если и ни в каком другом), Пушкин был марксистом *avant la lettre*¹. Д. Благой, автор рассматриваемой брошюры, не марксист, а историк литературы, который уже блестяще исследовал Тютчева²; он плодотворно вдохновляется марксистским мировоззрением. Благой указывает в предисловии, что книга является первой частью трехчастного исследования, вторая часть которой, «Пушкинский миф о декабристах», появилась в «Печати и революции», 1926, №№4–5, — очень тщательное, правдоподобное и толковое изложение фактов. Пушкин принадлежал к классу древнего дворянства, которое было

вытеснено при дворе и в правительстве потомками фаворитов великого XVIII в. Из-за постоянных разделов имений и плохого управления ими оно потеряло свою экономическую основу и было на пути превращения, как определял это сам Пушкин, в *tiers état*³, недовольную бесклассовую интеллигенцию (которой после 1861 г. оно, в итоге, и стало). У Пушкина было острое чувство антагонизма, временами доходившее до глубокой враждебности, к двум соседним классам, конкурентам его собственного: с одной стороны — к новой придворной аристократии, с другой — к плебейской, лишенной традиций интеллигенции журналистов и профессоров. Первые были наиболее грозным врагом; Пушкин впервые почувствовал их враждебность, имея дело с графом Воронцовым в Одессе; и это в значительной степени именно они довели его до могилы. Плебеи были его литературными врагами, но если отношение Пушкина к циничному и мерзкому Булгарину и его друзьям было непреклонно враждебным, то молодые и идеалистически настроенные московские разночинцы в конце концов могли бы стать его друзьями; тому свидетельством его переговоры с Белинским — факт, который Д. Благой, кстати, не упоминает.

Всё это обильно проиллюстрировано бесчисленными цитатами из Пушкина и точно соответствует нашему представлению об исторической действительности. Не может быть сомнений в том, что социальная история имела для Пушкина большое значение. Вторая и третья части книги Благого посвящены детальному анализу отражения этих взглядов в художественных сочинениях Пушкина. Работа о декабристах подробно рассматривает поэму «Медный всадник» с этой точки зрения, с большой проницательностью и убедительностью.

[Рец.:] **Н.П. Кондаков**

Русская икона

Перевод Эллиса Х. Миннса

Это первая работа на английском языке о древнерусской живописи, искусстве, «открытом» на нашей памяти, «открытом», можно сказать, в буквальном смысле, поскольку его ценность можно осознать лишь после удаления многочисленных слоев лакировки и подмалевок. Профессор Миннс, чьи достижения как первого историка скифского искусства сделали всех исследователей искусства и цивилизации его должниками, увеличивает этот долг благодарности как первый человек, знакомящий эту страну с искусством Древней Руси. До сих пор английский читатель располагал лишь яркими и восторженными, но немногочисленными страницами, посвященными иконописи сэром Мартином Конвеем в его «Художественных сокровищах в Советской России» (изд-во «Arnold»).

Покойный Н.П. Кондаков (1844–1926) был крупнейшим русским археологом своего поколения, издателем бесценных «Русских древностей» (6 томов, 1889–1902)¹, одним из крупнейших в мире авторитетов по византийскому искусству и древностям, и одним из первых, кто обратился к русской иконе как ученый и профессиональный

археолог^{*}. Он выделяется прежде всего тем, что представил иностранной публике наиболее византийское из всех видов русского искусства. Эта книга — действительно великое достижение, результат первопроходческих исследований на протяжении всей жизни, и она послужит бесценным руководством для зарубежных исследователей русских древностей. Технические и иконографические разделы в особенности богаты надежными сведениями. Многочисленные иллюстрации представляют исключительно удачно подобранный каталог древнерусских икон; они великолепно репродуцированы, те же, что воспроизведены в цвете, дают исключительно верное представление об удивительных колористических способностях иконописцев. После главы о происхождении иконы и общих иконографических и технических введений Кондаков переходит к изложению истории развития живописи на русской почве; ее начало в Киеве, Суздале и Новгороде; расцвет в Московской школе XV в. с великими именами Андрея Рублева и Дионисия; долгий, хотя часто любопытный упадок позднемосковской (т.н. «Строгановской») школы XVI–XVII вв.; и окончательный упадок древней традиции с вторжением голландских и фламандских образов в конце XVII в. Возможно, стоит сожалеть, что из книги сурово исключена фресковая живопись — исключение, показательное для принципиально-археологического и внеэстетического подхода автора к искусству. Ценность книги значительно увеличивается от многочисленных примечаний д-ра Миннса, главным образом филологических и библиографических. Некоторые из них, однако, имеют более принципиальный характер, и причины их помещения требуют специального объяснения.

Кондаков (как практически все люди его поколения) был западником, и его эстетические взгляды принадлежали XIX веку. Когда он, одним из первых, начал проявлять интерес к древним иконам, они не вызывали общего интереса и были столь же академическим и бесстрастным объектом строго-археологического изучения, как любое долото или *coup-de-poing*². Никто и подумать не мог, глядя на русские иконы, что они могут иметь самостоятельную эстетическую ценность, и Кондаков был едва ли не одинок, находя в них отдаленное отражение более знакомого искусства, эмоционального и человеческого реализма ранней тосканской школы. Но к 1905–1910 гг. положение начало меняться. С одной стороны, произошла революция в эстетических стандартах; начали понимать внеличное, внеэмоциональное и нереалистичное искусство, и даже ставить его выше достижений реалистического искусства позднего европейского средневековья и последующей эпохи. Осознали, что идеал древнерусской живописи отличался от идеала Дуччо³ или Рафаэля, или сэра Эдвина Лэндсира⁴, и что искусство нужно оценивать в соответствии с этим идеалом. Эту работу начали делать молодые люди, без какого-либо специального археологического образования, но с горячим энтузиазмом ко всем формам искусства. В особенности двое из них, художник Игорь Грабарь и писатель П. Муратов, посвятили себя изучению древнерусского искусства⁵. В это же время, в основном под руководством старших археологов кондаковской школы (в особенности — его друга Н.П. Лихачева⁶), началось

^{*} См. некролог в «The Slavonic Review», December 1926. — Примеч. редакции «The Slavonic Review».

снятие с древних икон поздних слоев лака и подмалевок, открывшее невероятное богатство красок, что вызвало новый прилив энтузиазма у молодого поколения. Иконы стали модой и объектом почитания дилетантов и высокобровых⁷. У Кондакова это движение вызывало гнев и презрение. С одной стороны, он ненавидел всяческий дилетантизм, с другой — он был неспособен увидеть какие-то особые достоинства в том, что вызывало энтузиазм у тех, кого он называл «эстетами». Кондаков не был антинационалистом; в былые времена (6-ой том «Русских древностей», 1902 г.⁸) он даже отстаивал древнерусское искусство перед теми многочисленными людьми, кто тогда принижал и пренебрегал им, но он искренне не мог обнаружить каких-либо красот в древней религиозной живописи, кроме тех, что напоминали ему итальянское Треченто или реализм эллинистических надгробных портретов (чью важность для истории византийского искусства он понял одним из первых).

Что же до утверждения «эстетов», что древнерусская живопись исключительно творчески развивала византийскую традицию, усиливая нереалистичный и внеличный элемент этой традиции, он противопоставлял ему и разрабатывал тезис о том, что, появившись в России, греческая религиозная живопись с уровня искусства пала до простого ремесла, которое время от времени оживлялось, подражая доренессансной живописи, привозимой из Италии. Эта точка зрения вызвала ожесточенную полемику, сфокусированную вокруг итальянского влияния на византийское возрождение периода Палеологов (наиболее блестяще представленное во фресках в Мистре, около Спарты), но также и вокруг подлинной эстетической ценности русских икон XIV и XV вв.⁹ После революции работа по очистке икон от позднейшей живописи и лакировки достигла беспрецедентного масштаба* и значительно усилила позиции эстетов, увеличив количество шедевров (русских и греческих), некоторые из которых датируются более ранним временем, чем начало итальянского Пре-Ренессанса. История иконы оказалась в руках нового поколения исследователей, которое перекрестно опило точные методы Кондакова более широким эстетическим пониманием «эстетов». Д-р Миннс рассказывает, что Кондаков наблюдал за их работой с одобрением и сочувствием, но, покинув Россию вскоре после 1917 г., он потерял с ними связь и, кажется, был мало знаком с их достижениями¹⁰.

Результатом всего этого является то, что нынешняя книга выдержана в западническом духе и полна разрозненных остатков полемики с эстетами. Как отмечает д-р Миннс в своем предисловии, нужно постоянно *не* принимать в расчет этот авторский уклон. Он несколько уравновешен редкими, сдержанными, но исключительно ценными примечаниями переводчика. Два из них сопровождаемы иллюстрациями, добавленными д-ром Миннсом к тем, что были отобраны Кондаковым, представляющими недавно очищенные оригиналы знаменитой «Троицы» Андрея Рублева и иконы Владимирской Божьей Матери. Расчистка первой с определенностью устанавливает, что это — работа Рублева, а не позднейшая копия, как утверждал Кондаков; расчистка второй доказывает, что это

* См.: A. Levinson, «Restoration of Old Paintings» в № 8 «The Slavonic Review».

греческая живопись, которую Андрей Боголюбский взял с собой во Владимир около 1140 г. Это предмет особенной важности, поскольку доказывает, что так называемый тип Богородицы «Умиление» уже существовал в Греции до 1140 г. и не может быть обязан итальянскому влиянию. Этот факт в значительной степени отменяет аргументы Кондакова о важности влияния итальянских образцов на русскую живопись. Другое примечание д-ра Миннса заслуживает здесь особого упоминания — то, в котором он ставит вопрос о восточном (персидском или индийском) влиянии на позднемосковскую («Строгановскую») живопись¹¹. Вопрос еще не привлек к себе того внимания, какого заслуживает. Однако некая степень восточного влияния кажется очевидной. Д-р Миннс (как и сэр Мартин Конвей) склонен приписывать его миниатюре и «подробному» стилю «строгановских» мастеров. Я также должен обратить внимание на странно-восточную трактовку облаков на иконе св. Алексия (XVII в.) работы Прокопия Чирина¹², которое напоминает (по крайней мере, на взгляд непрофессионала), персидское изображение волн.

[Рец.:] *А. Каллас*

Эрос-убийца. Две эстонские повести

Пер. с фин. Алекса Мэтсона

О книге мадам Каллас трудно говорить без чрезмерного воодушевления. Я не знаю, какое место автор занимает в своей национальной литературе, но если талант ее масштаба — обычное дело в Финляндии, то финнов можно поздравить с самой удивительной литературой в Европе. Достоинства включенных в настоящую книгу двух повестей и впрямь исключительны. Каллас обладает не только восхитительной, крепкой, сжатой манерой повествования, но и подлинно трагическим чувством и исключительным пониманием обыденного — не темных неопределимых свойств натуры человека, но фундаментальных основ человеческих страстей и поведения. Из двух повестей «Барбара фон Тизенхузен» несколько схематична и, так сказать, очевидна в своем разворачивании, что, конечно, не является недостатком. Ветхозаветная история Иосифа, которую Толстой считал шедевром повествования, схематична и очевидна точно таким же образом. В другой (и более объемной) повести, «Пастор из Рейги», есть богатство и полнота, лишённые грузности и мягкотелости, но твердые, как гранитный остов Финляндии. Библейские сравнения в связи с мадам Каллас не лишены оснований, и с ее стороны нет дерзости, когда она предлагает сравнить «Пастора из Рейги» с Иовом. Трагическая основа ее повести — того же свойства. Ощутимо усиливает воздействие манеры мадам Каллас последовательная объективность повествования, которое ведется от лица простого очевидца событий (как в «Барбаре фон Тизенхузен») или мужа героини (как в «Пасторе из Рейги»). Объективность и сопротивление материала усиливаются в дальнейшем при помощи тщательно выдержанного стиля, согласного с повествованием — о старом

ливонском пасторе ок. 1500 г. и о финском пасторе ок. 1650 г. Не последняя из числа замечательных особенностей книги — восхитительно сохранный исторический аромат, много добавляющий к общему богатству, особенно во второй повести.

Перевод удачен, несмотря на некоторые ошибки (такие, как просторечное и неправильное употребление оборота «of that ilk»), но в повествованиях, которые, подразумевается, написаны на немецком и шведском языках, употребление эстонских названий вроде «Таллинна» и «Тарту», вместо привычных «Ревеля» и «Дерпта», довольно неуместно, это оправданно на финском, но не на английском, который все-таки ближе к немецкому и шведскому, чем к финно-угорским языкам.

Предисловие [к английскому переводу «Пиковой дамы» Пушкина]

Из многих тяжб между просвещенными русскими и английскими русофилами старейшая и горчайшая вызвана их различным отношением к Пушкину. Для первых Пушкин — безоговорочно величайшая фигура в русской литературе, как Шекспир и Данте — в Англии и Италии. Для вторых он скучен, и его культ среди русских для них — странное извращение, которое лишь делает необъяснимых русских еще более необъяснимыми. Одни лишь немцы в их духовном *Drang nach Osten*¹ смогли вполне проглотить и переварить Достоевского, сделав его суждения о литературе своими собственными, включая преклонение перед Пушкиным (Пушкиным, странно не похожим на себя самого). Они поместили маленькое изваяние Пушкина в укромном уголке своего «пантеона культурных ценностей», с маленьким кадилом перед ним. То, что они сделали это исключительно под влиянием Достоевского, и что сам по себе их *lumen naturale*² никогда такого поведения не предполагал, ясно по той нелепице, которую немцы пишат, когда пытаются объяснить природу этого малого кумира. Французы и англичане, более рациональные и более уверенные в себе, чем немцы, предпочитают Достоевскому свои собственные суждения и не делают никаких попыток скрывать свое полное и безоговорочное безразличие к Пушкину.

Однако сколь бы раздражающим для русских ни было это упрямое безразличие западных читателей к Пушкину, оно, как и всё, имеет свои естественные причины. Поэзия Пушкина — это поэзия классическая, а она не всегда непосредственно и тотчас может быть воспринята. Ее понимание требует той степени внимания и готовности, которую рядовой читатель не в силах оказывать, кроме как под давлением авторитета. Именно посредством давления традиции и учености европейский читатель был вынужден принять древних, но единодушного согласия образованных русских для западного мира будет недостаточно до тех пор, пока Россию не признают светочем цивилизации — обстоятельство, не слишком вероятное.

Одна характерная черта стиля Пушкина в особенности будет делать его неприемлемым до тех пор, пока романтические образцы господствуют в западном мире. Пушкин полностью избегает метафор. Со времен романтического возрождения метафора и поэзия стали, по сути, означать одно и то же. Но Пушкин был преромантиком. Он не вернулся к тому примитивному мифологическому складу ума, который не отличает предмета от его образа. Он не отделял поэзию от разума. Для него, как и для других великих рационалистов, Гомера и Данте, *simile*³ было достаточно хорошим инструментом, чтобы господствовать над всем миром образов. Подобие видит различие в том, что метафора смешивает. Оно активно там, где метафора пассивна: лучше чем что-либо она соединяет поэзию и разум. Пушкин никогда не считал поэзию враждебной разуму.

«Вдохновение, — говорил Пушкин, — есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следст[венно] к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных. Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии»⁴.

Но лишь часть пушкинских сочинений вдохновлена возвышенной «геометрической» концепцией в этом понимании. Эта часть наиболее важна, и она одна отвечает наиболее величавому определению, которое можно дать поэзии: неэвклидова этика. Если русские правы, ставя Пушкина рядом с Гомером и Данте, то делают они это на основании того малого количества произведений — «Цыганы», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Русалка», «Медный всадник», некоторые лирические стихотворения — в которых откристаллизовалось пушкинское понимание трагического.

Большинство стихотворений Пушкина и вся его проза — создания иного порядка. Их смысл — не в глубине понимания, а в конструкции; это — *образцы прекрасного* («thing of beauty»), вышедшие из рук исключительно гордого и сознательного мастера. В их числе — несравненный «Царь Салтан», особый *образец прекрасного*, тот случай, когда поэзия полностью лишена любых следов *человеческой значительности*, подлинно чистая поэзия. Из его прозаических произведений не все в равной мере столь же *беспримесны*. Например, «Капитанская дочка» и «Дубровский» содержат элементы исторической и социальной интерпретации. Интерес повествования в значительной степени зависит от изображенных в нем событий и общества. Того, что можно назвать *беспримесным повествованием*, Пушкин достиг лишь в «Повестях Белкина» (1831) и «Пиковой даме» (1834).

Казалось бы, достичь такой чистоты повествования невозможно простым исключением несвязанных с ним человеческих или психологических мотивов. Должна быть также определенная степень *неправдоподобия*, задача которого — сдерживать любые устремления читателя истолковать в привычных для себя понятиях то, что не должно быть связано с чем-либо, кроме единства повествования. Для этого поведение персонажей должно иметь смысл лишь в этом контексте. Вне данного повествования их поступки теряют значение и становятся предметом не имеющих смысла толкований.

Просто выбрать сверхъестественные или фантастические обстоятельства — недостаточно, чтобы достичь этого неправдоподобия. Например, повести

г-на Дэвида Гарнетта⁵: упражнения в правдоподобной психологии с фантастическим зачином — игра, безусловно, приятная, но определенно отличающаяся от чистого повествования Пушкина. Наоборот, неправдоподобие должно быть психологическим, чтобы помешать читателю выйти из границ замкнутого в себе повествования. Психологии нет необходимости быть нелепой или невероятной, но она должна быть такой, чтобы критерий правдоподобия был к ней не применим. Это тот же самый вид неправдоподобия, который мы находим в таких шедеврах современной драматургии, как «Повеса западного мира»⁶ и «Великодушный рогоносец»⁷.

Тогда становится очевидным, что вместо *согласия с природой*, чего классцисты хотели от всей литературы, *чистое повествование* не связано ни с чем, кроме неуловимого и неясного *образа*, внутренней фауны писателя. Это намного больше похоже на *surréalisme*⁸, чем на классицизм, и, действительно, чистое повествование появилось, кажется, в эпоху анти-классицистского движения. Помимо Пушкина, Гофман (от чьего влияния «Пиковая дама» не вполне свободна) и По были первопроходцами. Но нужно лишь сравнить Пушкина с По, чтобы сразу увидеть, сколь классичен Пушкин. Например, в «Падении дома Ашеров» есть определенное единство того типа, которое необходимо для чистого повествования, но это единство цвета и атмосферы. К тому же оно неполно, остающиеся *рваные края* эмоций свидетельствуют о неокончательном превращении сырого вещества опыта в искусство. В «Пиковой даме» существует единство действия и замысла. Первоначальный образ превращен в форму четкую и твердую — как кристалл или двигатель. Стиль строг и лишен украшений. От использованного материала не остается и следа — он полностью поглощен в ходе преобразования.

Результат этого — нечто совершенно новое, но, однако же, точно соответствующее предшествующему образу. Повествование становится, таким образом, символом, который принципиально отличен от метафоры. Если метафора — это лишь одно из многочисленных возможных и взаимозаменяемых подобий, то символ — это определенная мутация (единственно возможная при данных условиях) внутренней и невидимой сущности в прочный и устойчивый объект, занимающий свое место в мире — скорее мире предметов, чем идей, и не подлежащий дальнейшему переводу в иное состояние.

Годовщины: 4. Джойс («Ulysses», 1922)

Когда пять лет тому назад вышел, наконец, восемь лет писавшийся «Одиссей» Джемса Джойса*, в европейскую литературу вошла исключительно большая новая сила. Первые книги Джойса, особенно его роман «Портрет художника в молодости» («Portrait of the Artist as a young Man»), возбуждали большие надежды, но именно надежды; они были, явным образом, обещания, за которыми должно было последовать исполнение. Самая исключительность этого исполнения не сразу

* Ulysses, by James Joyce, Shakespeare and C°, Paris.

позволила всем оценить его. К восторженному изумлению примешивались ошарашенность и недоумение. Слишком это выходило из обычных мерок и масштабов. К тому же, вокруг книги поднялась шумиха, оттолкнувшая от нее многих. С одной стороны, среди парижских англичан сложился вокруг Джойса культ, отнюдь не преувеличенный по существу, но, несомненно, преувеличенный по внешнему выражению; с другой — запрещение книги английской цензурой дало ей специфическую популярность, ничего общего не имеющую с подлинным пониманием. Но для английских литературных нравов характерно — и служит к большой чести — что наиболее доброжелательный прием роману Джойса оказали его старшие собратья, ничего общего с ним ни лично, ни художественно не имеющие, но сумевшие достойно встретить восход светила, которому суждено их затмить: лучшие из первых отзывов на «Одиссея» принадлежат Уэллсу и Арнольду Беннету¹.

В Англии и в Америке все слышали об «Одиссее», но мало кто прочел его. Внешне он мало доступен (цензурное запрещение: даже в Британском музее нет экземпляра), но и имевшие его в руках не все решались прочесть его. Это не гостеприимная книга. Читательским удобствам и привычкам в ней не сделано ни одной уступки. И читатель, не читавши, а только заглянувши или наслушавшись от других заглянувших, составил себе мнение отрицательное: «Самая неприличная книга на свете», а «порнография стоит вне литературы», и «730 страниц, на которых рассказывается, что делает в течение суток один человек, — какая скука». На этих двух данных основаны суждения читательской толпы и обывательской критики. Знают еще, что действие происходит в Дублине и что, будто бы, для полного понимания книги необходимо интимное знакомство с дублинской общественной жизнью начала столетия, с нравами дублинской улицы. Кроме того, всякий иностранец, открывши «Одиссея», очень скоро убеждается, что его знакомство с живым английским языком совершенно недостаточно и что в чтении Джойса никакой словарь не помогает.

Практически, для людей, желающих ознакомиться с этой книгой, величайшим созданием европейской литературы за много поколений, я бы советовал не подходить к ней без подготовки. Подготовка должна быть двоякая: чтение ранних книг Джойса, особенно «Портрета художника в молодости», который прямо подводит к «Одиссее» и не представляет особенных трудностей; затем — чтение критики. Лучшая статья о Джойсе написана Эдвином Мьюром (Edwin Muir, «Transition», «Hogarth Press», London)²; во Франции его главный проводник — Валери Ларбо³. Полезен, хотя и мог бы быть гораздо лучше написан, комментарий Гормана (Gorman, «James Joyce. First Forty Years»)⁴.

Помимо внешних трудностей, стоящих на пути к восприятию Джойса (из которых, однако, единственное серьезное — необходимость знать английский язык хорошо), «Одиссей» труден еще потому, что он требует необычайной «конвергенции» внимания. Отношение между наименьшей и наибольшей единицей превосходит обычно допускаемое. Наименьшая единица — преходящие образы и обрывки непрерывного потока сознания; наибольшая — целое всей книги. Наименьшие расположены так, что только в цельном контексте получают свой смысл, и целый контекст ясен только тогда, когда все единицы его соприсутствуют в понимании.

Читатель, таким образом, должен быть одновременно максимально дальнорук и максимально близорук — видеть и весь Эверест как целое, и каждую травку и снежинку в отдельности. В этом смысле «Одиссей» может быть назван созданием «сверхчеловеческим», полное его понимание превосходит возможности нашего сознания. Но приближения возможны, и момент, когда из пестроты бесконечно малых подробностей начинают складываться в понимании титанические очерки целого, в жизни каждого читателя «Одиссея» останется всегда одним из сильнейших переживаний. Фигуры, складывающиеся таким образом, при всей их психологической срединности достигают чисто героических размеров. И правы те критики (Элиот, Мьюр), которые называют Джойса возродителем мифотворчества⁵. Главное мифическое создание есть герой, дублинский еврей, Леопольд Блум, которого трудно не признать величайшим художественным символом среднего человечества в мировой литературе. Это «средний европеец», одаренный «всею пошлостью пошлого человека», человек сдавленный и робкий, довольный немногим и неспособный к радости и счастью, клубок трусливых и тайных желаний, никогда не осуществляемых и не освобождаемых. Невероятная сцена в публичном доме, кульминационный пункт книги — «вальпургиева ночь», в которой все сдавленные пожелания Блума цветут в его подсознании с тропической буйностью, но так и не получают выхода на свет. Рядом с Блумом — его жена, спокойно и уверенно изменяющая ему, спокойная уверенная самка, без подавленных желаний, без подсознания, чистая плоть, самый фарватер потока бессмысленной жизни.

О Джойсе можно говорить на сотнях страниц: о его титанической языкообразующей силе; об атлетической гибкости его стиля, дающей невероятное разнообразие «ключей» его прозе; о совершенно адекватной точности и конкретности его слов; о комической силе, в которой он равен Аристофану, Рабле и Гоголю; о щедрости его воображения; о глубоком метафизико-этическом фоне — мучительном сознании греха, нечистоты жизни и плоти; об общих чертах с Фрейдом, тоже великим мифотворцем и исследователем греха; о корнях его в католическом сознании; и обо многом другом.

Но эти несколько строк написаны с более скромной целью: только обратить внимание русского читателя на то, что в Европе есть сейчас писатель, равного которому она не рождала, может быть, со времени Шекспира⁶.

Критические заметки

«Взвихренная Русь» Ремизова (изд. «Таир», Париж, 1927) займет одно из первых мест в литературе наших дней и в творчестве самого Ремизова¹. Его запись о Великой Русской Революции полна значительности и внутренней, непосредственно-воспринятой правды.

Законный потомок Достоевского и гоголевской «Шинели», Ремизов с особой остротой переживает боль и страдание, и его рассказ о революции, прежде всего, — хождение по мукам простых русских людей, застигнутых революцией. Но, как и у всякого из нас, отношение его к ней двойное, «амбивалентное»,

отношение ненависти и любви, притягивания и отталкивания, и притягивания тем сильнейшего, чем сильнее соответное ему отталкивание.

В краткой заметке нельзя дать представления об изумительной полноте и богатстве этой книги. Особенно поразительны «Окнища» (окнища в ад), рассказы о «скотских зимах» 1918–1920 годов. Но не менее замечательна и «Весна-Красна», дневник 16 и 17 годов — рассказ о мобилизации ратников, об избииении городских в «бескровную» февральскую революцию. И просвечивающие сквозь основной текст лирические интермедии, и памяти о России прежней, о «заплетном мастере», о большевизме Петра, — по старым документам со странно-новыми именами петровских чиновников и подрядчиков — Савинков, Бронштейн, — и старые знакомые из «Шумов города», несравненные «Заборы», о «единственной весне чудесной» 1920 года («это заборы, которые теснили дорогу, — не было больше заборов! садами шла моя дорога»), и эти ремизовские сны, которых так не любят его снисходительные парижские критики, но в которых самая острая изюминка его настоек. Наконец, я не могу не кончить выпиской — конца последней главы «В конце концов», где тема «амбивалентности» революции достигает особенного лирического напряжения:

«— — знаю! — если бы революции “освобождали” человека, какой бы это был счастливый человек! — знаю, никакие революции не перевернут, ну, скажу так: “судьбы, которую конем не объедешь”. И все-таки — или это от тесноты невозможной, в которой живем мы? — когда подымается буря — *конец*».

Но за этим концом следует еще конец: «неугасимые огни» — с видением воскресшей из пепла Московской России — «черным покрытый, одиноко шел властитель “вся Руси”, в крепко сжатой руке прыгал костяной посох. В медных касках, закованные в серую сталь, проходили ливонцы, обогрившие кровью московский берег, а следом — пестро и ярко царевичи: грузинские, касимовские и сибирские. Шишаки лисовчиков и русских “воров”, а под ними шершавые головы юродивых — не брякали тяжелые вериги, висело железо, как тень, на измученном теле. И в белых оленьих кухлянках скользили лопари-нойды, шептались — шаптали — и от их шепота сгущался туман, и сквозь туман: ослепленные зодчие и строители, касаясь руками стен —

Неугасимые огни горят над Россией».

* * *

«Оля» (Изд. «Вол». Париж, 1927) в творчестве Ремизова противостоит «Взвихренной Руси» почти как антитеза. Если во «Взвихренную Русь» он вложил все свое богатство, в «Оле» он сосредоточил всю свою чистоту. Больше, чем всякая другая книга Ремизова, «Оля» принадлежит к «старшей линии» русской литературы, линии не Гоголя, Достоевского и Лескова, а Пушкина, Аксакова и Тургенева. Для многообъятности Ремизова характерно, что автор «Стратилатова», самого демонического гротеска, в то же время — автор «Оли», самой свежей идиллии. В то же время, для самого писателя «Оля» — огромное усилие самоограничения. Именно своим строгим исключением всего грубого, всего демонического, всего

сомнительно-свежего и сомнительно-чистого Ремизов продолжает традицию «Капитанской дочки», «Багрова-внука» и «Дворянского гнезда». Но — достижение особенно трудное для духовного внука Гоголя и Достоевского. Чистый идиллический мир «Оли», по существу, чуждый творцу «Буркова дома»² и «Канавы»³, встает, однако, во всей своей природной свежести, и высокое, объективное, искусство писателя предстает нам в своем конечном достижении, в своей чистой и «первобытной» легкости. Высшая зрелость искусства, умеющего преодолеть свою зрелость и обрести потерянный рай простоты.

* * *

Валя. Роман. Часть I. Преображение. «Гос. Изд.», 1926.

Только недавно удалось мне достать первую часть романа Сергеева-Ценского, о котором так давно и с таким восторгом говорят прочитавшие ее (Валя. Роман. Часть первая — Преображение. «Гос. Изд.», 1926). Такие компетентные и непохожие друг на друга критики, как Горький и Степун, отзывались о «Преображении» как о лучшем русском романе со времени революции⁴. Сергеев-Ценский мне всегда казался писателем далеко недооцененным. В обществе своих современников — Андреева, Бунина, Арцыбашева — он мне представлялся едва не первым. Писатель честный, скромный, содержательный, мастер и работник слова, сумевший (после «Движений») порвать со стилем индивидуальным, искренним, сложившимся, но уже не удовлетворявшим, и «начать сначала» (в «Наклонной Елене»), Сергеев-Ценский, мне казалось, должен еще дать нам большие вещи. Покамест же «Движения» нельзя было не признавать лучшим из многочисленного потомства «Ивана Ильича» (без сомнения лучше и андреевского «Губернатора», и бунинского «Господина из Сан-Франциско»). Но «Преображение» разочаровало меня совершенно, и, читая его, я не верил ни глазам своим, ни Горькому и Степуну. Что это такое? Откуда эта лежальная, выдохшаяся достоевщина? Куда делась благородная толстовская традиция? Время от времени мелькали намеки на прежнего Ценского, сильное чувство земной поверхности, точные конкретные описания, острое географическое чувство, отдельные удачные фигуры (напр., дяди Валиного любовника), но самый сюжет, характеры, положение! Создатель изумительного Антона Антоныча («Движения»), у какого Бориса Лазаревского он взял свою Наталью Львовну и Алексея Иваныча⁵? Какие убогие реминисценции из «Идиота» в сцене, где Наталья Львовна предлагается на выбор своим женихам, из «Вечного мужа», где Алексей Иваныч приходит к любовнику своей покойной жены! Какая нудная восьмидесятилетняя жвачка в разговорах! и это Горький и Степун отмечают, как явление исключительное и важное! Нет, положительно, между нашим поколением и ихним есть «недоступная черта»⁶, и то, что им нужно и важно, нам скучно и нудно. Неудачники, калеки и импотенты, рассуждающие о смысле и красоте жизни и слепо копошащиеся в «сложных переживаниях», влекущиеся к мучению и унижению и способные к действию только в состоянии надрыва или гипноза — неужели все это еще не смыто с лица литературы? неужели к этому можно возвращаться?

Что-то не слышно, чтобы выходило продолжение «Вали»⁷. Может быть, и не выйдет. В конце концов, она была начата еще в 14-м году, и уже после нее Сергеев-Ценский написал гораздо более крепкий и достойный его прошлого «Рассказ профессора»⁸. Главное, ему следовало бы забыть о Достоевском. Яды Достоевского, в чистом неразбавленном виде, страшны и сильны. Но раствор их в чеховской воде не действен и не чист. У Сергеева-Ценского был учитель — старый Толстой. Этот учитель не обманывает, и к нему он должен вернуться.

* * *

В прошлой книжке «Верст» мне пришлось говорить о Федине по поводу издания отдельной книжкой эпизодов романа «Города и годы», относящихся к мужику Федору Лепендину. С тех пор Федин выпустил книгу рассказов, частью написанных до «Городов и годов», частью позже. Федин пишет мало, и на фоне необыкновенной плодовитости других молодых беллетристов эта медленность работы представляется положительным качеством. Книга называется, по главному рассказу, «Трансваль» («Гос. изд.», 1927).

Содержание ее разноценно. Открывается она странно слабой и совершенно недостойной автора «Наровчатской хроники» (к сожалению, именно «Наровчатская хроника» — единственная вещь Федина, выбранная для перепечатки парижским издательством «Очарованный странник»⁹). Другие рассказы значительно лучше, но не поднимаются до уровня «Городов и годов», за исключением заглавного рассказа «Трансваль». Рассказ этот принадлежит к лучшему, из всего написанного послереволюционным поколением. Еще раз приходится отметить, что, один из всех младших современников, Федин умеет то, что умели русские романисты прошлого века — создавать живых людей. Мельник Сваакер займет место рядом с Федором Лепендиным в портретной галерее русского романа. Чувство конкретной и неповторимой личности резко выделяет Федина из потерявших чувство личности современных беллетристов. Другая положительная особенность Федина — наличие этического отношения к изображаемому. И отношение это становится у него конструктивным принципом рассказа — признак большой и сознательной силы. Энергичный, удачливый, практический урод Сваакер сначала выступает героем, — думаешь почти о юрдах и праведниках Лескова — но постепенно, рядом незаметных отклонений от первоначального освещения, фигура его становится зловещей и ужасной, и читательское отношение из притягивания переходит в отталкивание. Как «Города и годы», «Трансваль» — рассказ с социальной темой («американец» в советской деревне), которая, однако, разработана не публицистически, а «преображена» в процессе творчества. Федин делает то, что делал русский роман 19-го века: Лепендин и Сваакер — «общественные типы», *социально значимые личности*, законные наследники Обломова, Рудина и Порфирия Головлева. Но Федин не эпигон, и в нем можно видеть пионера нового социального реализма, который возобновит, не повторяя ее, работу реалистов 40-х годов.

* * *

Скончался Анатолий Федорович Кони, старейший (после смерти Боборыкина) русский писатель (р. 1844) и последний шестидесятник. Из трех идейных формаций «эпохи великих реформ» — радикализма, славянофильства и либерализма — первые две вошли в русскую культурную традицию гораздо прочнее, чем последняя. Из всех сколько-нибудь живых направлений современной русской мысли только в просветительстве Горького можно распознать некоторую идейную преемственность с «культурой судебных уставов». И не случайно, что последняя вспышка деятельности покойного А.Ф. Кони совпала со временем горьковской «диктатуры сердца» над русской литературой (1918–1921). Но в свое время Кони был одним из самых видных представителей своеобразной полосы петербургской культуры, одного из самых чистых проявлений русского западничества, объединявшихся вокруг новых судов новорожденной адвокатуры и магистратуры. Менее литературно-талантливый, чем С.А. Андреевский*, менее утонченно-культурный, чем «первый декадент» кн. А.И. Урусов, Кони был ближе к духовному центру движения и лучше воплощал в себе его этический идеал — идеал, вполне чуждый нашему (и предшествующему) поколению, но не лишенный большой эстетической привлекательности. Происхождения стоического и кантианского, этика судебного либерализма может быть определена именно как этика эстетическая, а так как эстетика таким образом втягивалась в этику, самостоятельное ее бытие оказывалось обескровленным. Этические ценности строились в эстетическую систему, в которой господствовали чистота и мера. Идеал чистоты сближал «судебных либералов» с толстовством, но внесение эстетической концепции меры клало непроходимую грань между ними и Толстым. Они поклонялись Толстому, его «гуманизму» не меньше, чем гению, но если их идеал нам стал так чужд, причиной тому, прежде всего, то, что все наше подсознание проникнуто Толстым и его беспощадным максимализмом. Внесение эстетической категории меры в этику для нас неприемлемо, и характерная для либералов фраза «моральная красота» потеряла для нас смысл и очарование.

Как писатель, Кони был эпигоном Тургенева. Его воспоминания («На жизненном пути») — прямые потомки «Литературных воспоминаний» и «Казни Тропмана». Их, вполне заслуженный, успех объясняется, помимо эстетического очарования его личности, между прочим, и тем, что в век бурных новшеств, Кони один умел (и действительно *умел*) писать, как писали «классики». Но память о Кони связана не с писаниями его, а, прежде всего, с одним знаменитым действием: председательское резюме, повлекшее за собой оправдание Веры Засулич, — самый героический эпизод в героической легенде судебного либерализма.

* «Книга о смерти» Андреевского, напечатанная в 1921 и почти никем незамеченная, содержит страницы и целые части очень большой художественной силы (особенно первая часть).

* * *

В Лондоне вышла «Книга о медведе»¹⁰ (The Book of the Bear, Nonesuch Press), Jane Harrison¹¹ и Hope Mirrlees¹². Книга состоит из стихов и сказок о медведях, переведенных с русского. В нее вошли сказки Афанасьева, басни Крылова, «Генерал Топтыгин», пушкинский отрывок о мужике и медведице, сказки Ремизова. Составительницы занимают одно из самых первых мест среди английских друзей русского. Им двоим принадлежит английский перевод «Жития» Аввакума¹³ («Hogarth Press», 1924); мисс Харрисон — интересные заметки о русском глаголе; мисс Меррлиз — тонкая статья о Ремизове¹⁴ (в «Revue de Psychologie normale et pathologique»). Но, независимо от этого, они — очень заметные величины современной английской культуры. Мисс Харрисон — выдающийся историк религии, одна из главных сил движения, двинутого Фрезером¹⁵ и сыгравшего огромную роль в духовной жизни Англии. Теории Фрезера и мисс Харрисон, концепция «симпатической магии», натуралистическое объяснение первобытных культов из явлений вегетационного цикла были мощными орудиями разрушения «викторианского» мирозерцания и освобождения пуританской мысли. Они несли с собой реабилитацию плоти и признание исторической относительности социальных ценностей. Для понимания современной Англии необходимо знакомство с «библией антропологии» (как англичане зовут науку о первобытной культуре), «Золотой веткой» Фрезера, и, в почти такой же мере, с «Фемидой» мисс Харрисон (вышедшей только что новым изданием)¹⁶. Достаточно отметить влияние этого круга идей и связанной с ним символики на великую поэму Элиота «Бесплодная земля». Мисс Харрисон отличается от других своих товарищей по антропологии особой интимностью и душевностью подхода к понятиям первобытного человека. Она не скрывает своего глубокого сочувствия его тотемизму, и самая мысль о «Медвежьей книге» связана у ней с личным «тотемистическим» отношением к этому самому человеческому из животных.

Мисс Меррлиз — ученица мисс Харрисон по Кембриджу, и в ее романах ясно заметно влияние ее учительницы. Рядом с ним не менее сильно влияние Фрейда. Фрейд и Фрезер, психоанализ и антропология действовали в одном направлении на английское сознание, освобождая и реабилитируя плоть, «взрывая» и «возмущая ключи» подсознания, наполняя мир безличными, неодолимыми биологическими силами. И Фрейд, и антропология давали почву для мифологизации этих сил, и «Тотем и табу» стало рядом с «Золотой веткой» «символической» книгой английской литературы. (В том же направлении, хотя и независимо от этих влияний и на другой почве, ведет, как я указываю в другом месте, творчество великого ирландца Джойса).

Романы мисс Меррлиз чрезвычайно характерны для современной Англии и свидетельствуют о совершенно исключительных поэтических данных. Богатство «внутренней фауны» мисс Меррлиз даже слишком велико, и в вышедших до сих пор ее книгах она еще не получила завершающего оформления. В «Counterplot»¹⁷ (1924) это особенно ясно сказывается. Роман этот, замечательный по богатству своей «фауны» и словесной насыщенности, любопытен по своей композиции:

угнетенная комплексами героиня, чтобы от них освободиться, пишет драму, в которой творчески транспонирует свое неудовлетворенное подсознание. Нельзя отделаться от впечатления, что и для автора эта драма о средневековой испанской монахиня — главное. Удивительная полнокровность и биологическая напряженность диалога, не останавливающегося перед большой физиологической открытостью, делает ее произведением исключительным в женском творчестве. Последний роман мисс Меррлиз, «Lud-in-the-Mist» (1926)¹⁸, более закончен, чем «Counterplot». Подобно испанской драме, он транспонирован — в выдуманную землю. Это сказка с детективным сюжетом и, в то же время, психоаналитическая аллегория. Трудная задача примирения авантюрного рассказа с аллегорией удалась мисс Меррлиз сверх всякого ожидания: книгу можно читать безо всякой мысли о смысле ее символов, и в то же время символизм облегает ее с совершенной гибкостью. «Феи» (fairies), соседящие с буржуазной страной Доример, проникающие ее во все щели и пронизывающие ее атмосферу, символизируют, конечно, подсознание, сладкие зазывы которого, как говорит эпиграф из мисс Харрисон, древние мифологизировали в пение сирен. Но атмосферическая сказочность книги, неразрывная с убедительнейшим, полновесным реализмом в изображении доримерцов и насыщенная словесной и вещественной поэзией, почти напоминает сказочные миры Шекспира.

* * *

Среди современных французских журналов совершенно особенное место занимает «Commerce»¹⁹, вступающий теперь в четвертый год своего существования. Это — как бы цитадель французской литературной культуры, не старой академической, а живой, современной. «Commerce» не «revue d'avangarde», а орган зрелых и взрослых, но он смотрит вперед, а не назад, и среди его сотрудников встречаются имена сюрреалистов Арагона и Витрака²⁰ (главное ядро сюрреалистов не участвует в нем по соображениям партдисциплины). Ближайшие участники «Commerce»'а — Поль Валери, Леон-Поль Фарг²¹ и Валери Ларбо, писатель небольших творческих сил, но огромного понимания, может быть, самый открытый, чуткий и передовой критик современного Запада. Из произведений Валери в «Commerce»'е напечатано одно из самых удивительных, «Lettre d'Emilie Teste». Но главное украшение последних номеров журнала — поэмы (в прозе) Леона-Поля Фарга, которого эти произведения (особенно «Esquisse pour un Paradis» и «La Droque») делают одним из самых первых французских поэтов. Два других первостепенных поэта, Поль Клодель и С.-Ж. Перс, тоже принимают близкое участие в «Commerce»'е. Большое внимание обращено на иностранную литературу, особенно английскую, между прочим — отрывки из «Ulysses» Джойса в переводе Ларбо и стихи Элиота в переводе Перса. В выборе иностранного материала журнал не ограничивается близким и современным: в последнем (XII) номере даны отрывки из византийской хроники Пселла. Из русских были напечатаны «Арап Петра Великого» и стихи Мандельштама и Пастернака в переводах нашей сотрудницы Елены Извольской²².

Толстой. 1828 — 28 августа / 9 сентября — 1928

Приближающееся столетие со дня рождения Толстого едва ли будет способствовать росту интереса к нему в Англии (и на континенте) — интереса, который (незачем скрывать) все более и более заметно спадает. Легко понять причины этого и даже отчасти им посочувствовать. Личность Толстого тонет в такой непереносимой слащавости, а его учение — в столь вздорных толкованиях, будь то благосклонных, враждебных или умеренных, что неудивительно, когда многие раздражаются при любом намеке на величие Толстого. Антипатии добавила, видимо, и борьба за Толстого между его последователями и семьей — борьба над неостывшим телом за личность Толстого с порожденным ею потоком бестактностей. С другой стороны, литературный вкус изменился, и место Толстого как светоча русской литературы занял в передовых умах Достоевский и даже Чехов. Думаю, что то же самое, с учетом локальных особенностей, произошло во всем западном мире. Только в России, имеющей, в конечном счете, первостепенное значение в данном вопросе, ситуация принципиально иная, и Толстой, вместе с Пушкиным, стал единственной бесспорной ценностью, стоящей выше партийных разногласий.

Но сколь бы ни были естественны причины, вызывающие неприязнь к Толстому, они не должны заслонять тот факт, что, несмотря на все славословия и панегирики, Толстой остается, *sub specie æternitatis*¹, одним из величайших — крупнейших и значительнейших — людей, когда-либо ступавших по земле. Его величие — не только (и даже не столько) величие выдающегося писателя. Это величие моральное и религиозное. Он не был ни святым, ни пророком. На шкале добродетели его место может оказаться не на самой вершине. Но его моральное сложение было больше человеческой мерки. Он был, по сути, трагическим героем, человеком, значительно превосходящим обычных людей масштабом и силой, но несущим бремя трагических конфликтов своих собратьев, слишком тяжелое даже для такого гиганта.

Трагический конфликт, заполнявший и разрушавший Толстого, — конфликт всего человечества или, по крайней мере, той его части, которая поднимается выше уровня простого «естественного приспособления», конфликт между сознанием и инстинктами, разумом и эмоциями, регламентом и жизнью. Большинство, сталкиваясь с ним, идут на уступки и компромиссы. Другие адаптируют свое сознание под собственные желания — неизменное занятие тех современных философов, которым не хватает честности устранить саму причину и таким образом успокоить свой вопрошающий ум. Третьи, в ком противоборствующие силы достаточно слабы, чтобы представлять опасность, довольствуются созерцанием поединка, захватывающего, как боксерский матч.

Толстой был необычен тем, что в нем обе стороны были исключительно сильны. Его влечение к жизни и жажда наслаждений были намного выше среднего. Его страстное желание внести порядок в жизненный хаос было неутолимым в той же мере. Он никогда не мог избавиться от одной из противоборствующих сторон. Какой бы полной ни казалось победа одной из них, другая всегда была

рядом, поджидая благоприятной возможности. Менее всего они были способны договориться. Ни одна сторона не могла удовлетвориться меньшим, чем *victoire intégrale*² или полная капитуляция врага. Своеобразное и уникальное величие Толстого именно в этом безусловном максимализме его внутренних требований. Для современного человека, существа, бесконечно искушенного в искусстве сглаживании углов, Толстой, с его нетерпимо плохими манерами, может показаться скорее человеком средневековья, чем современности. Его родство — всегда в прошлом. Ближе всех к нему — древние фанатики, вроде бл. Августина или Паскаля. Однако в некоторых из величайших людей Нового времени, в тех, чью «современность» нельзя оспорить, был тот же самый средневековый максимализм: Рембо и Ницше бесконечно ближе к Толстому, чем эстетствующие обожатели «Войны и мира» или сектанты-толстовцы. Этот психологический тип не принадлежит ни средневековью, ни Новому времени; это вневременной тип трагического героя, человека, в котором с неистовой и неумолимой силой борются противоречия других людей.

Два периода в этом великом конфликте особенно памятливы и отмечены величайшими достижениями Толстого: временная, хотя и почти полная победа жизни над разумом, совпавшая с первыми годами его супружеской жизни, нетленным памятником чего является «Война и мир»; и даже более близкая к окончательной победа сознания над природными инстинктами в годы после его обращения, породившая «Исповедь» и «Смерть Ивана Ильича». «Войне и миру» предшествовал неустойчивый и переходный период войны, с такими успехами Жизни, как «Детство» и «Казаки», и такими победами Разума, как «Холстомер». После «Войны и мира» на всем протяжении «Анны Карениной» происходит постепенное возвращение Разума и постепенный переход Жизни от победной уверенности ко все увеличивающейся по трудности обороне. В последние годы жизни Толстого — состояние усталости и показного затишья, где Разум, очевидный победитель, подрыывает сам себя собственными противоречиями, отягченный негероическими, но упорными и мучительными мелкими неприятностями Жизни, ведущей свою партизанскую войну.

«Война и мир» — триумф жизни не только потому, что это самая утвердительная философия нерассуждающей и непосредственной жизненности, которая когда-либо была выражена словами, но и потому, что в самом своем существе она демонстрирует соразмерность удара — силе, выражения — реальности, высшее владение человеческой сущностью (мышлением, голосом и телом), которое не имело себе равных ни до него, ни после. Человек, создавший Наташу и все бесчисленное множество людей вокруг нее, очевидно имел власть над жизнью, никогда более не обнаруженную за пределами этой жизни. Но даже здесь рационалист отсутствует не полностью. Его рука очевидна в общем порядке, в ясной отчетливости составляющих повествование элементов, даже в защите бессознательной и нерассуждающей жизни разум обнаруживает всю свою силу ясных и четких доводов — например, в отступлениях на исторические и военные темы.

В равной мере в «Исповеди» и «Смерти Ивана Ильича» сознание торжествует над жизненными импульсами. Их присутствие ощутимо лишь негативно —

в чрезмерном отталкивании от всего плотского и вождедеющего. За полной победой следует обустройство. Свет религии, освещавший и возрождавший Толстого и Ивана Ильича, стал началом доктринальной постройки, которая должна была ограничить жизнь разумом и поставить в жесткие регламентирующие рамки. Конечно же, плотские желания никогда полностью не покинули Толстого, они пережили и религиозный свет, и создание доктрины в 1880-х годах. Этого скрытого и полного жизни Толстого никто не показал лучше, чем Горький в своих превосходных «Воспоминаниях». Но было бы опрометчиво сводить подлинную трагедию Толстого к борьбе, в которой победитель подавляет сопротивление. На поверхность выходят противоречия самого победителя.

«Разум, т.е. Благо» — так называл Толстой свою высшую ценность, единственным и подлинным выразителем которой он считал совесть. Но, отождествляя высшую ценность с тем, что находится внутри его собственного сознания, Толстой поставил это «вождеделение» наравне с Абсолютом, — вождеделение, известное в моральной теологии как духовная гордыня. Он сделал отдельного человека высшим судьей, заменяя порядок, установленный высшим разумом и пронизывающий совесть человека, порядком, укорененным только в сознании человека и не связанным с чем-либо вне этого человека. Как бы Толстой ни определял Бога, он не смог создать образ мирового порядка, который оказался бы лучше принципиально-атеистических воззрений буддизма. Совесть, самоопределяющаяся и индивидуальная, осталась вне времени и пространства, не связанная с мировым порядком, тогда как машинально действующая Карма, безличная и механическая, как любой закон термодинамики, была признана единственной моральной силой, действующей вне человека. Победа совести, разума и порядка не помогли Толстому в преодолении личной гордыни, поскольку все разумное было внутри личности, а вне ее — ничего, кроме бесстрастно действующего естественного закона искупления. Вопреки своей глубоко укорененной духовной гордыне, Толстой всегда был весьма чуток к желанию преодолеть пагубное одиночество человека. Но в великой борьбе с жизнью он бросил все силы своего индивидуализма на сторону разума, так что к преодолению своего одиночества он был ближе тогда, когда был наименее религиозен и наиболее предан плотскому началу. Его нерассуждающие люди легко поглощаются группой: солдаты и офицеры в «Войне и мире» свободны от личной гордыни, но при этом лишены сознания. Конечно, сам Толстой мог лишь мечтать о такой свободе от себя самого или, в крайнем случае, ощущать ее лишь на миг. В последние годы жизни он был дальше от этого, чем когда бы то ни было. В некоторых наиболее откровенных фразах «Смерти Ивана Ильича» Толстой на какое-то мгновение ближе подошел к выявлению своей личности, чем это было в его годы прославления Жизни. Но этому свидетельству не было дано необходимого истолкования, и роковая капитуляция разума перед автономной индивидуальной совестью сделала бесплодными и бессодержательными догматические результаты его обращения.

В наши дни, когда преодоление всех видов индивидуализма есть главная жизненная задача и для русского, и для западного мышления, трагический пример Толстого должен постоянно присутствовать в наших умах и предостерегать от непоправимого шага отождествления Абсолюта с индивидуумом.

[Рец.:] **Письма Пушкина
к Елизавете Михайловне Хитрово**

1827–1832. Издание Академии наук СССР. Ленинград, 1927

Книга содержит двадцать семь писем, написанных по-французски, обнаруженных в 1925 г. В Юсуповской библиотеке в Ленинграде. Обнаружение такого количества неизвестных ранее писем Пушкина является литературным событием первостепенной важности, и нынешняя публикация отдает должное его значению. Сами письма занимают лишь 34 страницы из четырехсот; остальные отданы русскому переводу, сопровождаемому подробными примечаниями и приложением, включающим то, что без преувеличения можно назвать пятью монографиями, а именно: посвященный адресату биографический очерк Н.В. Измайлова; принадлежащий Б.В. Томашевскому обзор отразившихся в письмах взглядов Пушкина на современную ему французскую литературу; работу М.Д. Беляева об отношении Пушкина к польскому восстанию 1830–1831 гг. и Б.В. Томашевского — об отношении к французской революции 1830 г., а также его же работу о французской орфографии Пушкина. Все эти предметы исследованы с основательностью, ставшей характерной чертой работ русских «пушкинистов».

Письма важны, главным образом, тем, что освещают политические взгляды Пушкина в годы перед его женитьбой и сразу после нее, а также его отношения с госпожой Хитрово. Эта дама, дочь Кутузова, питала романтически-нежную привязанность к Пушкину, которую тот оставил без ответа. Но он высоко ценил ее за европейскую культуру и тесные связи с европейской жизнью (дочь Хитрово была замужем за австрийским посланником в Санкт-Петербурге). Она была его главным источником сведений обо всем, что касалось текущей литературы и текущих политических событий во Франции, и Пушкин высказывал Хитрово свои мнения об этих предметах с полной откровенностью.

[Рец.:] **Українські народні думи. Т. 1
Вводная статья К. Грушевской**

**Издание Исторической секции Украинской Академии наук,
комиссия исторических песен
Київ: Державне видавництво України, 1927**

Это первый том фундаментального издания, которое должно стать полным собранием украинских исторических песен¹, известных под названием «думы». Эти песни декламировались профессиональными певцами, называемыми кобзарями или лирниками, образовавшими особую группу с непрерывной традицией обучения. По сути, их декламации — это импровизации, поскольку песни не

заучивались слово в слово, а лишь воспроизводились в соответствии с основными правилами. Вследствие этого количество вариантов каждой темы бесконечно велико. Цель нынешнего издания — дать все варианты, опубликованные до настоящего времени и существующие в рукописях. Содержание думы всегда относится ко вполне определенному периоду — эпохе казачьей независимости и борьбе с турками и татарами, — однако это не повествование, а элегическое стихотворение. Ее форма — последовательность рифмованных строк неравной длины, разнящихся не только количеством слогов, но и числом ударений. Присутствие рифмы навело исследователей на мысль о влиянии силлабического стиха XVII в., и это вполне совпадает с предполагаемой датой их возникновения. Но новейшая и, судя по всему, наиболее правдоподобная теория профессора Колессы² связывает их с голошениями, оплакиванием усопших, и причитающий характер некоторых дум действительно поразителен. Это особенно явно в думах, посвященных страданиям пленных казаков в турецком плену (эти думы помещены в начале нынешнего собрания). Некоторые из них, как, например, «Маруся Богуславка», принадлежат к числу наиболее прекрасных и известных дум. Другие думы, включенные в первый том, также связаны с морем и степью. Главные их образцы в соответствующих разделах — «Олексий Попович» (20 вариантов) и «Побег трех братьев из Азова» (27 вариантов). Весь том содержит тринадцать дум и около 150 их вариантов. Введение г-жи Грушевской³ содержит подробный обзор истории изучения и издания дум, а также обсуждение современного состояния группы кобзарей. Среди иллюстраций есть две интересные карты-схемы распространения дум и их вариантов по территориям в связи с различными школами кобзарей.

Книгу сопровождает краткое изложение введения по-французски.

[Рец.:] *Ettore Lo Gatto*
Storia della Letteratura Russa.
Volume I

**Dalle Origini a tutto il Secolo XVI. Publications of the Istituto
 per l'Europa Orientale. Anonima Editoriale Romana
 Rome, 1928. 20 lire**

Профессор Ло Гатто хорошо известен нашим читателям своим неутомимым усердием и преданностью славистским исследованиям. Его «История русской литературы» займет почетное место среди западных работ, посвященных этому предмету, и будет полезна не одним лишь итальянцам. Это, кажется, первая работа подобного масштаба на любом из западноевропейских языков. Первый том охватывает историю лишь до начала XVII в. Следуя примеру большинства русских историков литературы, профессор Ло Гатто начинает свою «Историю» с рассказа о русской народной поэзии. Он исключительно хорошо знаком с русскими исследованиями в этой сфере — и это одновременно и достоинство, и недостаток.

Достоинство, поскольку излагает для западного читателя содержание работ, с которыми тот едва ли иначе смог бы познакомиться; недостаток — поскольку профессор Ло Гатто слишком часто ограничивается цитированием русских авторов, не обнаруживая своего отношения к обсуждаемому предмету. Это тем более прискорбно, поскольку цитируемые им авторы либо представляют собой лишь исторический интерес и их мнения давно перестали быть пригодными (e.g., Орест Миллер¹), либо являются вторичными компиляторами, вроде Порфирьева², к которому профессор Ло Гатто питает необъяснимую слабость. Также достойно сожаления то, что он не обратил внимания на «Историю украинской литературы» проф. Грушевского³, труд первостепенной важности для изучения киевского периода. Впрочем, В. Истрин⁴, главный ориентир Ло Гатто в этом периоде, хорош, как только можно пожелать.

Тема исследована с большой тщательностью. Значимые упущения немногочисленны. В разделе, посвященном устной поэзии, не упоминается наиболее энергичная и яркая песенная форма, частушка. Говоря о походе Игоря, можно было упомянуть замечательное начало Волынской летописи (эпизод с Сырчаном и Отроком⁵) с его очевидным сходством со знаменитой поэмой. Не упомянуто замечательное и единственное в своем роде «Слово от Адама в аду к Лазарю»⁶ и не отдано должное поздней, XII века, части Киевской летописи. Последние из упомянутых упущений — очевидные последствия пренебрежения работами украинских ученых. В редких случаях профессор Ло Гатто не вполне понимает некоторые формы древнерусского языка. «Богатый гость» (с. 87) не означает «ospite ricco», а «Северских» князей определенно нельзя переводить как «principi nordici».

Джейн Эллен Харрисон (ум. 15 апреля 1928)

Джейн Эллен Харрисон родилась в 1850 г. В северной части (Норд Райдинг) графства Йоркшир в большой семье. Ее отец, Чарльз Харрисон, был священником. В 1874 г. она поступила в Ньюнхэм, не без некоторых сложностей, поскольку против этого возражал ее отец, давший свое согласие, лишь когда мисс Харрисон получила стипендию университетской экзаменационной комиссии. В 1879 г., сдав экзамены, мисс Харрисон получила диплом, после чего переехала в Лондон, чтобы изучать археологию в Британском музее под руководством сэра Ч. Ньютона¹. В 1882 г. она начала читать лекции в Британском музее и в разных уголках Англии. Она совершила вместе с Дёрпфельдом² путешествие в Грецию, и ее первой опубликованной работой стала книга «Мифы Одиссея». С 1899 г. она преподавала в Ньюнхэм Колледже³. К этому времени ее интересы сосредоточились на первобытной религии древних греков и ритуале. В 1903 г. появились ее «Прологомены к изучению греческой религии», работа, которую можно считать эпохальной в изучении ранних религий. За ней последовали «Темис»

(1912) и «Эпилегомены к изучению греческой религии» (1921). В изучении ранних религий мисс Харрисон занимала место рядом с сэром Джеймсом Фрэзером, и если академический мир не признал этого официально, то причина в особой сфере исследования, избранной мисс Харрисон — ранней религии классических народов — где старые гуманистические взгляды и предрассудки были укоренены сильнее, чем в более свободной и молодой антропологии. Более того, мисс Харрисон никогда не боялась парадоксов, и ее книги написаны в том чуждом условностям и высоко-индивидуальном стиле, который временами шокировал впечатлительных педантов. Ее главным вкладом в науку стали освобождение древнего ядра греческой религии от позднейшего «олимпийского» наслоения, созданного Гомером и Гесиодом, и анализ психологических основ природных ритуалов. Последнее направление вызвало ее соприкосновение с современной психологической мыслью, и идеи Бергсона и Фрейда оказали глубокое влияние на ее поздние книги («Темис» и «Эпилегомены»). Чем старше она становилась, тем многообразнее были ее интересы, и к тому времени, когда она написала «Темис», первобытная религия стала для нее отправной точкой в более широком исследовании души человека. От Фрейда и Бергсона она перешла к русским, привлекавшим ее своей простой и стихийной непосредственной человечностью. Ее великолепная маленькая книга о древнем искусстве и ритуале (1914, Home University Library) содержит замечательное изложение взглядов Толстого на искусство, которые мисс Харрисон считала по сути своей здравыми, тогда как в «Эпилегоменах» она признает себя глубоко обязанной Владимиру Соловьеву. Во время войны она изучала в Париже русский язык с профессором Буайе⁴ и госпожой Кончаловской⁵. Ее выдающийся филологический ум, очень живой, несмотря на ее шестьдесят пять лет, уловил дух русской грамматики с исключительной силой, и ее брошюра «Грамматические виды, аористы и трайпос⁶» (1919, в которой она защищала русский язык как предмет для экзамена)⁷ является одним из выдающихся исследований русского лингвистического мышления. Она преподавала русский язык в Кембридже в 1917–1922 гг., и ее последние годы отмечены энтузиазмом по отношению ко всему русскому. В 1922–1925 гг. мисс Харрисон жила в Париже вместе с мисс Хоуп Мирлиз. Французы были ей мало симпатичны и она предпочитала им общество русских. Она дружила со многими русскими, включая Ремизовых. В 1924 г. вместе с госпожой Мирлиз она перевела «Житие» протопопа Аввакума, чей пылкий дух привлекал ее, любящую все подлинное и непосредственное. Перевод (вышедший в «Hogarth Press») посвящен Ремизовым, помогавшим в его подготовке. За «Житием» Аввакума в 1926 г. последовала «Книга медведя» («Nonesuch Press»), собрание русских рассказов и стихов о медведе, взятых из сказок Афанасьева, сочинений Крылова, Пушкина, Некрасова, Толстого и Ремизова. Для рядового читателя наиболее привлекательной из ее книг бесспорно будет «Воспоминания из жизни ученого»⁸ («Hogarth Press», 1925), одна из наиболее обаятельных автобиографических книг, когда-

* Ей предшествовала в 1915 г. «Россия и русский глагол: к психологии русского народа».

либо опубликованных. Читатель сможет составить себе представление об этой сильной и прекрасной личности, ставшей предметом глубокой привязанности для всех, кто имел честь ее знать. Ее обаяние было в высокой степени обязано тому парадоксальному и пленительному слиянию в ней качеств, которые редко встречаются вместе. У нее было удивительно сочувственное понимание всего молодого и современного (казалось, растущее с приближением старости) и, в то же время, развитая самодисциплина, принадлежавшая эпохе, воспитанной лучше нынешней; юношеская открытость свежим впечатлениям, духовная живость, почти бодрость, а также благородное и спокойное достоинство манер и поведения, так хорошо выраженное в ее портрете работы покойного Тео ван Риссельберге⁸, напоминающем одну из статуй благороднейшей из богинь, Деметры.

[Рец.:] *Pouchkine*
**Oeuvres Choiesies, Introduction,
raduction et notes par André Lirondelle,
Professeur à l'Université de Lille
Paris (La Renaissance du Livre), 1926**

Это одна из книг серии «Les Cent Chefs d'œuvre Étrangers», полезного собрания переводов со всех современных европейских языков в пятифранковых изданиях. В этой серии уже появились том Лермонтова и избранные стихотворения русских поэтов XIX в.¹ Профессор Лирондель² хорошо известен специалистам по русской литературе как автор ценной книги об Алексее Толстом³. Нынешняя книга является удачным дополнением к знанию о Пушкине среди французских читателей, чье подлинное значение они до настоящего времени не смогли оценить. Отбор произведений угодит не всем (как это бывает с любым отбором), но он вполне представительен. Можно приветствовать такую особенность книги, как включение в нее нескольких образцов пушкинской переписки на французском языке. Поэтические переводы следуют ныне господствующему во Франции методу — давать ритмизованные, но не рифмованные переводы. В целом мы должны поздравить профессора Лиронделя, выпустившего столь полезную и приятную книгу.

[Рец.:] **В. Розанов**

Уединенное

Пер. С. Котелянского
London (Wishart), 1927

А. Ремизов

**Пятая язва. История кимвала бряцающего
и меди звенящей. Иван Семенович Стратилатов**

Пер. и пред. Алека Брауна. London (Wishart), 7s. 6d.

Дж Харрисон, Х. Мирлиз

Книга медведя

London (Nonesuch Press), 1927. 6s.

Господа Уишарт лишь в прошлом году начали свою издательскую деятельность¹ серией книг, включающей два весьма примечательных перевода с русского. Особенно ценен перевод розановского «Solitaria» (как весьма удачно перевел г-н Котелянский² название «Уединенное»). Самое время познакомить английского читателя с одним из величайших русских писателей конца XIX в. Книга хорошо переведена, но пока что не смогла убедить англичан в величии Розанова. В еженедельной прессе даже появились страстные статьи, осуждающие Розанова как худшего из «тщедушных потомков Достоевского». Кажется, английская критика все еще слишком одержима достоевщиной, чтобы понять, что нет ничего менее напоминающего стиль, художественную манеру или идеи Достоевского, чем Розанов. Тем больше удовлетворения вызывает то, что русского писателя намного лучше понял столь выдающийся английский писатель, как г-н Д.Г. Лоуренс³ (его рецензия на «Solitaria» в «The Calendar», июль 1927 г.).

Г-н Браун⁴ — несомненно переводчик исключительных достоинств, и его выбор двух шедевров Ремизова в особенности удачен. Однако и здесь в оценке Ремизова английская критика снова впала в заблуждение с абсолютно неуместными сравнениями с Достоевским (чему, к несчастью, г-н Браун также потворствовал в своем предисловии). Ремизов — по крайней мере, в своих рассказах — художник, изображающий специфически-русских персонажей и обстановку, а не создатель, наподобие Достоевского, международных величественно-трагических и величественно-неправдоподобных демонов. Быть может, для английской критики лучший способ избавиться от этих шор — принять пятнадцатилетний мораторий, в течение которого было бы запрещено писать о Достоевском, говорить и думать о нем или читать его книги.

«Книга медведя» совершенно восхитительна, в ней нашла выражение исключительная любовь двух переводчиц ко всему русскому. Книга включает, главным образом, переводы подлинных сказок и неподражаемых «животных сказок»

Ремизова (до нынешнего времени неизвестных в этой стране), но также и другие тексты, имеющие отношение к медведю, в том числе «Генерала Топтыгина» Некрасова, пушкинский отрывок о мужике и медведице и басни Крылова. Трудно представить себе лучший способ передать дух русской сказки.

**[Рец.:] Rivista di Letterature Slave.
Diretta da Ettore Lo Gatto**

**Anno I, Vol. I, Fasc. I–II
Rome (Anonima Romana Editoriale), июнь 1926**

**Ettore Lo Gatto. Studi di Letterature Slave
Volume I. Rome (Anonima Romana Editoriale), 1925**

**Giulio Slowacki, scritti e traduzioni di S. Krasinski,
E. de Andreis, O. Skarber-Tluchowski, A. Palmieri,
G. Damiani и др.**

Rome (Maglione e Strini), 1926

Благодаря, главным образом, неутомимому усердию и инициативе профессора Ло Гатто, Италия становится важным центром исследований в области русистики и славистики. «Rivista di Letterature Slave» должна заменить «Russia»¹, превосходное небольшое периодическое издание, о прекращении которого многие из нас будут сожалеть. Первый номер почти полностью посвящен не русской литературе. Возможно, это неизбежная реакция. Более существенно, что номер целиком посвящен литературе минувшего столетия. Если новое издание намерено стать подлинно научным, оно должно быть менее современным, поскольку изучение исключительно того, чему мы являемся почти современниками, воспитывает навыки, противоположные «объективным» и «научным».

В книгу профессора Ло Гатто включены очерки о Мицкевиче и Пушкине, польском романисте Реймонте², Салтыкове-Щедрине, Чехове и сумерках великой литературы, современной русской поэзии, песнях русских раскольников и новостях пушкинианы. Они обнаруживают большее знакомство с русской литературой, чем этого обычно ожидаешь от иностранного автора, и, хотя временами и обнаруживают недостаточное понимание литературных ценностей, будут полезны не только итальянскому читателю, но и всем другим не русским читателям.

[Рец.:] Собрание сочинений Льва Толстого.**Томы 3, 13, 17, 19****Толстовское общество, Оксфорд**

Предпринятое Толстовским обществом юбилейное издание будет наиболее ценной и долговечной данью уважения Англии к памяти великого романиста. Оно наконец-то даст английской публике удобное издание его сочинений в авторитетных переводах. Первые тома уже вышли, за ними в течение 1929 г. последуют другие, а один или два тома останутся на 1930 г.¹ Здесь не место обсуждать сами произведения, как и едва ли уместно говорить о «модовских» переводах, получивших заслуженное одобрение. Единственная особенность нынешнего издания, которая вызывает к комментарию, — это предпосланные нескольким томам предисловия. Они несколько разочаровывают. Лишь профессор Фелпс² написал полностью удовлетворительное предисловие — непритязательное, уместное и здоровое. Предисловие г-на Грэнвилла-Баркера³ к тому пьес неуместно почти целиком, тогда как предисловие г-на Уэллса — нечто почти неприемлемое. Тон, в котором этот самонадеянный прославленный журналист говорит о Толстом, был бы оскорбителен даже для вечерней газеты. По Уэллсу, Толстой в своих высших проявлениях не лучше г-на Голсуорси, да и тех проявлений немного. Единственное, что может привлечь в Толстом (и Достоевском) — это «его изумительное богатство наблюдаемых фактов». Трудно понять, зачем нужно было так настойчиво просить об этом предисловии (а если верить Уэллсу, то так оно и было). К счастью, недостатки предисловий выдающихся людей уравновешены вторыми предисловиями г-на Мода, который, не имея намерения комментировать или объяснять что-либо, дает полезные и ясные описания обстоятельств, в которых были созданы отдельные произведения, и место каждого из них в жизни Толстого. Мы не смогли, однако, понять, почему г-н Мод считает вора и пьяницу из пьесы «От ней все качества» «типом революционного рабочего, который в итоге добился выдающегося положения при Советах» — гротескно-неоправданное замечание.

**Столетие смерти Грибоедова
(1829 — январь — 1929)**

Нельзя было ожидать, что столетие смерти Грибоедова повысит уважение русских к его сочинениям. «Горе от ума» — немеркнущая звезда на небосводе, которой едва ли грозит потускнеть. Его по-прежнему знают наизусть все образованные русские, и к этому мало что можно добавить. Однако за границей Грибоедов остается одним из незамеченных светил русской литературы, он известен лишь специалистам и ученым, но не стал повседневным словом в устах интеллигенции. Едва ли это могло быть иначе с шедевром, одна из важнейших

черт которого — несравненное владение русским разговорным языком с исключительно энергичным мастерством метрического выражения.

Характерная черта нашего времени по отношению к Грибоедову — это заметно возросший интерес к его личности. Интерес к личностям великих писателей — это вообще замечательная особенность послереволюционного русского читателя. Уже много лет усердно занимается Пушкиным целая корпорация «пушкинистов». Но теперь Толстой и Достоевский, Лермонтов, Некрасов, Тютчев, Гоголь и многие другие добавлены к числу тех, чьи жизни (и любовные истории) знакомы многим русским читателям. В былые дни критики и историки любили распространяться о личностях писателей, но сегодня этот вид литературы пользуется дурной славой, и биографии поэтов используют, в основном, редакторы, биографы и романисты. Романы и рассказы на основе биографий писателей прошлого стали приметой русской литературы. Говорят (не знаю, с какой степенью точности), что за последний год или около того появилось не меньше тринадцати повестей и романов с Лермонтовым в качестве персонажа¹. Естественно, что Грибоедов должен был разделить эту моду.

Грибоедов, несомненно, одна из наиболее поразительных личностей русской истории. Его современники знали об этом. Они ожидали от него великих свершений — чего-то большего, чем просто хорошей комедии, сколь бы уникален ни был этот шедевр. Пушкин, который не питал к Грибоедову приязни, не был с ним близок и принадлежал к враждебной литературной группе, тем не менее, считал его одним из трех человек, не уступавших интеллектом ему самому (остальные два, конечно же, — Пестель и Чаадаев). Знаменитое стихотворение Баратынского на портрет Грибоедова² — свидетельство романтической атмосферы, которой современники склонны были окружать его. Даже простой биограф не может не поразиться необычной карьере Грибоедова, столь блестящей и столь трагически несчастной. Его ранние университетские успехи (в семнадцать лет он получил дипломы двух факультетов); его страстная жизнь в Петербурге; его знаменитая дуэль; странная изолированность его великой комедии; его дипломатические успехи; его женитьба, за несколько недель до смерти, на шестнадцатилетней девушке (которая прожила до семидесяти лет, не изменяя памяти о нем); но — больше всего — его смерть от рук фанатичной персидской толпы, ее отвратительный ужас, и то, как твердо он стремился выполнить задачу (полная выплата персами контрибуции, оговоренной по Туркменчайскому миру), которую сам считал несправедливой и несвоевременной, — всё это образует исключительно яркую биографию для русского литератора.

Биограф также будет впечатлен силой и оригинальностью его писем, столь отличных в своем жилистом уме от гибкой человечности пушкинских писем. Одним из побочных продуктов возродившегося интереса к Грибоедову-человеку является то, что его поздняя поэзия начинает вызывать больше интереса, чем прежде. Полдюжины коротких стихотворений и очень скудные фрагменты трагедии, над которой он довольно вяло работал во время расцвета своей дипломатической карьеры, не стоят, конечно, на одном уровне с «Горем от ума» и не представляют его как большого оригинального поэта. Это скорее зарифмованные высказывания

того, кто был выдающимся человеком в отличных от поэзии областях. Но в них есть безошибочный индивидуальный акцент и, как во всем, что связано с этим исключительно мужественным человеком, никогда нет недостатка в характерной мускулистой силе.

Великолепный юбилейный памятник, обозначающий этот новый интерес к Грибоедову-человеку, — «Смерть Вазир-Мухтара»*, роман Юрия Тынянова, с Грибоедовым в роли главного героя. Тынянов — один из наиболее выдающихся ныне живущих русских критиков и историков литературы. В этом качестве он уже многое сделал для изучения литературного фона, на котором мы должны увидеть Грибоедова. Вклад в историю русской литературы исключительной ценности — работа Тынянова о литературных друзьях Грибоедова, Катенине и Кюхельбекере**, которые противостояли (как и сам Грибоедов) чрезмерному французскому влиянию школы Пушкина. Тынянов дебютировал в художественной литературе в 1925 г. другим романом с литературной биографией: ее главным героем был тот самый друг Грибоедова, поэт, идеалист и революционер Кюхельбекер. Роман имел большой успех, и от Тынянова сразу стали ожидать, что он сделает с Грибоедовым то же, что сделал с Кюхельбекером. Роман о Грибоедове — определенно одна из лучших прозаических книг, появившихся в России после 1921 г., и, хотя он немного не достигает высшей сферы творчества, это в своем роде — шедевр. Отрадно, что великий писатель получил к своему столетию соответствующий памятник. Грибоедов стал героем художественной прозы, причем так, что его личность ничего не теряет. Роман Тынянова — это самый настоящий роман, а не биография, замаскированная под роман, или роман, замаскированный под биографию. Он рассматривает не всю жизнь, а лишь последние несколько месяцев жизни своего героя. В нем есть откровенно выдуманные сцены и эпизоды. Но это по существу исторический и биографический роман, попытка понять и воспроизвести эпоху и характер, так же, как это делается в художественной литературе. Портрет Грибоедова, каким он нарисован в книге, исключительно убедителен и, я полагаю, по сути верен. Центральная тема книги — предательство Грибоедовым лучших идеалов своего поколения: в то время как его друзья — декабристы, Ермолов и многие другие — оказались побежденными, он предпочел делать карьеру и стать крупным деятелем. Навязчивые мысли о предательстве преследуют его и подрывают живые стремления. Не вполне осознавая это, он теряет цель жизни. Любовь Нины Чавчавадзе, на которой он женится на пути к смерти в Тегеране, кажется воображаемой, как голос из некоего вымышленного рая. Он движется к гибели, не веря в значение своей миссии, принимая с сомнамбулической медлительностью наиболее опасные решения, неотвратимо накликав беду. Трагическая атмосфера неизбежного бедствия, которая окружает последние месяцы этого обломка истребленного поколения в по сути враждебном мире Николая I, выражена не без мастерства. Фигура Чаадаева, появляющаяся в одной из первых глав, — словно

* «Смерть Вазир-Мухтара», зарубежное издание, Берлин, Slovo-Verlag, 2 тома. «Вазир-Мухтар» на персидском языке значит «посол».

** В книге «Архаисты и новаторы», Прибой, Ленинград, 1929.

резонатор к Грибоедову: его случай — такой же, только его предательство дела юности было не преднамеренным, и в новую эпоху он остается уединенным отшельником. И хотя Пушкин появляется в романе лишь в двух коротких эпизодах, судьба Грибоедова не может не напомнить судьбу, которая восемь лет спустя постигла Пушкина, задохнувшегося в безвоздушной атмосфере николаевской России, пошедшего на смерть с тем же сознательным вызовом, как и Грибоедов. Ныне мы знаем, что смерть Пушкина была сознательно замаскированным самоубийством. Смерть Грибоедова была того же рода. Он в меньшей степени сознавал это, но силы, побуждавшие обоих поэтов, были равно ясны в обоих случаях. Свет, пролитый художественным пониманием Тынянова, на последние годы Грибоедова и его смерть, объясняет, среди прочего, странную поэтическую бесплодность этих лет, и трагическую неудачу с пьесой, которую и современники, и он сам ждали как произведение много более значительное, чем «Горе от ума».

Роман Тынянова о Грибоедове

Баратынский написал к портрету Грибоедова:

Взгляни на лик холодный сей,
Взгляни: в нем жизни нет:
Но как на нем былых страстей
Еще заметен след.
Так яркий ток, оледенев,
Над бездною висит,
Утратив прежний грозный рев,
Храня движенья вид.

Это обычный образ опустошенного сверхчеловеческими страстями человека, восходящий к пашам и ренегатам восточных поэм Байрона. Тынянов в своем романе («Смерть Вазир-Мухтара»; заграничное издание: «Петрополис», Берлин, 1929, два тома) дал совершенно свободное от романтизма понимание Грибоедова. Однако при чтении его стихи Баратынского постоянно приходят на память.

Тыняновский Грибоедов — опустошенный, живущий обесмысленной жизнью, почти «чертова кукла»¹. Смысл из его жизни был вынут, когда, при переломе от александровского царствования к николаевскому, он предал своих — отрекся от декабристов и изменил Ермолову — и избрал применить к новым людям, к *carvenus*, ставшим у власти с победой Николая, и основал свою карьеру на покровительстве Паскевича.

Тема предательства проходит через весь роман. В первой главе Грибоедов посещает брошенного им Ермолова. В течение всего романа встречи с декабристами или близкими им, упоминания о 14-ом декабря воскрешают в нем сознание измены. Цитаты из «Горя от ума» напоминают о том же. Принятый в интимный круг ближайших сотрудников Николая, узнавая в них Фамусовых и Скалозубов,

он в себе узнает — Молчалина. Рядом с корректным, строгим, «оледеневшим» Грибоедовым — его «единственный друг», другой ренегат, теплый и мягкий, «неприличный», «фламандский» Булгарин. И на другой стороне — другого рода изменники, русские дезертиры на шахской службе, и во главе их — удивительный Самсон-Хан, беглый вахмистр нижегородского драгунского полка, теперь влиятельный персидский военачальник.

За смертью Грибоедова следуют новые предательства: спасшийся от смерти секретарь миссии Мальцов в порыве трусости предает его память персиянам и свидетельством своим устанавливает виновность самого Грибоедова в постигшем его конце. Русское правительство, занятое войной с Турцией, принимает версию Мальцова и предает своего мертвого министра, устраивая великолепный прием персидскому посланцу, за которым бегают весь Петербург, пока тело Грибоедова остается неразысканным в выгребной яме, а объявленное грибоедовским другое тело везется в плохо заколоченном ящике в Тифлис*. Таково внутреннее построение романа.

«Комплекс» предательства отравляет Грибоедова, парализует его волевые центры, вынимает смысл из его действий. Он не может ни к чему примениться, ничему предаться. Решив ехать из театра к старой своей любовнице, балерине Телешовой, он вдруг забывает о ней и уезжает с женой Булгарина. Почти случайно, сомнамбулически, женится на Нине Чавчавадзе. Твердо решив не ехать в Персию, едет туда, и, не веря в Туркменчайский мир, упорно добивается у Персии его исполнения. В ходячем истукане Вазир-Мухтара (полномочного министра) нет живого Грибоедова. Большое место в романе занимает его широчайшего размаха проект о передаче управления Закавказьем компании, по образцу Ост-Индской. Страстно сначала добиваясь его принятия правительством, Грибоедов постепенно охладевает к нему, хватка его слабеет, и он окончательно его бросает после резкой критики полковника Бурцова, бывшего декабриста.

Действие романа начинается за десять месяцев до смерти Грибоедова приездом его в Москву, по дороге в Петербург с Туркменчайским трактатом. Этим избегнут шаблон «романтической биографии». По сравнению с «Кюхлей», еще державшимся биографической формы, «Смерть Вазир-Мухтара» — несомненный шаг вперед. Подход к материалу свободней. Действующие лица не говорят цитатами, но разговор их выдерживается в тоне, созвучном их письмам и высказываниям**. Многие эпизоды вымышлены. Все путешествие Грибоедова из России в Персию совершенно не биографично. Наличие крепкого смыслового костяка (тема предательства и бессмысленности) спасает «Смерть Вазир-Мухтара» от сравнений с расплыв-

* Тынянов исторически совершенно прав в оценке поведения николаевского правительства в вопросе о смерти Грибоедова. Этого инцидента достаточно, чтобы разрушить легенду о Николае I как верном страже международного достоинства России. В изображении же англичан как главных виновников тегеранских событий, он, скорее, дает свой «ответ Чемберлену», чем руководствуется строго-документальной историей.

** Впрочем, не всегда удачно. Грибоедов говорит Булгарину (т. 1-й, стр. 52-я): «А твоя ферзь опять со своим Сахаром Медовичем». Это цитата из одного письма Грибоедова, совершенно некстати приуроченная.

шимся повсюду лже-биографическим жанром и делает его настоящим романом, с единством действия. Проявленная Тыняновым еще в «Кюхле» высокая способность создавать живых людей в новом его романе проявляется еще ярче. Сам Грибоедов сделан с большой убедительностью и в самой своей мертвости — жив. Из второстепенных лиц особенно удачны Булгарин и камердинер Сашка. Очень хорош, хотя и более упрощен, Самсон-Хан. Но и самые эпизодические лица запечатлеваются резко и памятно. Пушкин, появляющийся только 2 раза (второй раз — в самом конце — знаменитое «Что везете? — Грибоеда») взят очень остро и точно. Интересно в новой манере Тынянова несомненное использование гоголевских приемов, хотя и очень «дискретное», в стремлении дать фигурам простые физические формулы.

Роман Тынянова вновь ставит вопрос об историческом романе как жанре. Для Тынянова это, прежде всего, реконструкция данной исторической действительности, т.е. вид истории. «Смерть Вазир-Мухтара» — историческая работа. Даже там, где автор «выдумывает», выдуманное им имеет целью дать более яркую формулу действительно бывшему, осмыслить и оживить его. Поэтому в нем так много элементов, не имеющих прямого отношения к действию, но чрезвычайно интересных, как часть эпохи (напр., быт русских дезертиров в Персии). Роман Тынянова — роман о России и Персии 1828–29 года, и больше ни о чем. Это — интуитивно-восстанавливаемая история безо всяких вторых смыслов, однопланная и однозначная. Предательство Грибоедова — конкретное историческое предательство, и то, что Тынянов обставил его символическими вариациями, только приставляет к нему рупор и сосредоточивает на нем свет; оно само от этого не делается многозначным символом. В этом отношении интересно сравнить «Смерть Вазир-Мухтара» с романом Ольги Форш о Гоголе («Современники»)². Подход Ольги Форш как раз противоположен тыняновскому. Роман Тынянова гораздо лучше сделан, дисциплинированней, интересней («читабельней», без сравнения), чем «Современники». Но у Ольги Форш есть участие к своим героям, есть сознание их многозначности, их смысла, выходящего за пределы исторической данности (что довольно наивно и подчеркнуто ею в заглавии романа). У Тынянова нет той «внутренней фауны», которая одна делает «поэтов», а только понимание, которое делает историков. Заинтересованность его в своих героях — объективная и социальная. Роман прямо отвечает социальному заказу (интересу читателя к эпохе). Все это не умаляет его ценности. Хорошая история лучше неумелой «поэзии». Все-таки нужно различать и, признавая высокие качества «Смерти Вазир-Мухтара», не надо забывать, что она принадлежит к иному классу, чем «Детство Люверс» Пастернака, «Конармия» Бабеля или «Рискованный человек» Тихонова³.

Литература и кино

Искусство кино обычно сближают с театром. Однако оно едва ли не больше общего имеет с литературой, и прежде всего то, что — в отличие от театра — это искусство *запечатленное*, напечатанное, бесконечно и механически повторяемое и воспроизводимое. Снятый и смонтированный, фильм своей окончательностью

имеет больше общего с книгой, чем с эфемерной «постановкой». Кино — единственное искусство, в котором механическая воспроизводимость сочетается одновременно с движением и с наглядностью (зрительностью), притом наглядностью высокой иллюзионной убедительности (фотография). Это делает его, в известном смысле, наиболее совершенным из *повествовательных* искусств (понимая под повествовательным всякое искусство, могущее передавать человеческое, или человекоподобное, действие в мотивированной последовательности). Литература лишена его наглядности; театр страдает неудалимым недостатком цельности, неизбежной двойственностью между авторским (режиссерским) текстом и актерской игрой, причем эта последняя (как и вся вообще постановка) эфемерна и механически не воспроизводима. В фильме автор вполне и *навсегда* подчинен режиссеру; он не более как деталь материала.

Ближайшее в прошлом приближение к тому, что осуществило кино — скорее всего, те рассказы в картинах, которые любили художники 18-го века, вроде циклов Хогарта — «Модный брак», «Жизнь мота», «Жизнь проститутки»¹.

По отношению к литературе кино обладает только одним формальным минусом — бессловесностью. Бессловесность эта не полная — фильм имеет возможность прибегать к «заглавиям»², но обилие заглавий и слишком большая зависимость от них воспринимается как недостаток. В лучших фильмах (Чаплин, «Мать» Пудовкина) заглавия играют не большую роль, чем, скажем, названия картин у Веласкеса, Вермеера или Сезанна.

Кино, в общем, понимает себя как исключительно повествовательное искусство. Неповествовательные фильмы сравнительно редки, хотя немецкие постановщики разрабатывают, и не без успеха, «абсолютные» фильмы — своего рода движущийся орнамент; хотя очень сходные результаты получаются у фильмов типа «тайны природы» (кристаллография, органическая химия); хотя американец Man Ray сделал превосходную киноиллюстрацию к лирическому произведению французского поэта Робера Дезноса (Desnos — «Etoile de Mer»³). Но возможности не повествовательной картины ограничены, и «социальный заказ» на нее не велик. Так что, практически, можно рассматривать кино, как искусство повествовательное, сравнимое с театром и с литературой.

Целый ряд черт (прежде всего — наличность играющих актеров) настолько сближают кино с театром, что связи его с литературой, с искусством рассказа теряют из виду. Однако развитие его тесно связано с преодолением театрального. К сожалению, это не достаточно сознается деятелями молодого искусства. Вульгарная, дурно-театральная игра обычного голливудского типа вызывает, как реакцию, не столько стремление освободиться от игры и уйти от нее к чистому движению (Фербанк⁴), к маске (Чаплин, Бустер Китон⁵) — все это явления уже старые — а поднять киноигру до уровня хорошего театра. Отсюда слава Эмиля Яннинга⁶, великолепного драматического актера, но делающего больше зла искусству фильма, чем всякая Пола Негри⁷. Театральный реализм ведет в такие тупики (несмотря на массу вложенного в него дарования), как «Жанна д'Арк» Дрейера⁸ с ее «совсем как в жизни» — пережитки Мейнингена, Антуана⁹ и Станиславского! Театральный реализм того же МХТ-ского происхождения портит замедленные

и увеличенные, «переживающие» лица матери и Павла в тюрьме — изумительную «Мать»¹⁰ Пудовкина.

Однако крупнейшие постановщики — Чаплин и русские — определенно рассматривают себя как, в литературном смысле, авторов. И «литературность» фильма должна расти, так как в ней спасение. Под «литературностью» я в данном случае понимаю только отношение к работе как к чему-то законченному и цельному, как к написанной и изданной *книге*, а не как к мимолетному «выступлению». То, что в дурном смысле называется литературностью — психологизм и интеллигентщина, может быть, было бы правильней называть театральщиной и станиславщиной. Литература от такой литературности страдает не меньше любого другого искусства. От такой литературности, как и от театральности, искусству фильма надо освободиться чем скорее, тем лучше. Но еще в одном смысле кино сближается с литературой, отдаляясь от других искусств — отдаляясь от них даже в большей мере, чем сама литература: ему в высшей степени свойственна «тенденциозная» содержательность, и в лучших русских фильмах есть органическое слияние «тенденции» с искусством, которое вне фильма осуществлялось разве что в лучшей политической лирике.

Литературность фильма достигается пока двумя способами, которые можно назвать индивидуалистическим и коллективистским. В первом, величайший мастер которого Чаплин, единство и окончательность достигается полным подчинением всего замысла протагонисту–режиссеру–автору в одном лице. Это фильм, по существу дела, субъективный и лирический. Литературная родня Чаплина — Сервантес, Стерн, Жан-Поль¹¹, от которых он отличается только большей схематичностью и большей демократичностью. Схематичность указывает на генетическую связь Чаплина с последним из народных искусств — цирком; и, в значительной мере, определяет его демократичность. Чаплин — гениальнейший художественный выразитель международной мелкобуржуазной массы нашего времени, со всем ее бессилием, деморализованностью и сентиментальным идеализмом.

Другой способ построения фильма «как книги» дан Эйзенштейном и Пудовкиным. При всей близости советских революционных фильмов к советскому революционному роману, нельзя не признать, что Эйзенштейн и Пудовкин — более адекватные выразители революции, чем Федин или Артем Веселый. Романисты видели революцию только «из себя» и не могли ни преодолеть индивидуалистической природы литературного творчества, ни заговорить на языке, достаточно общем с массами. Литература безнадежно индивидуальна. Процесс создания одинок. Писатель упорно остается ремесленником-одиночкой, фильм создается в процессе высокоорганизованной коллективной работы, в которой роль режиссера не больше (хотя и не меньше), чем роль директора фабрики или командующего армией. Работа его чисто стратегическая — управление массами для достижения поставленной цели. В самом процессе создания фильма преодолевается всяческий индивидуализм. Изъятие объединяющего героя и замена его действующей массой возвращает искусству фильма его прирожденное преимущество над литературой — свободу от «самопроявляющейся личности». Массовый фильм мог возникнуть только в стране нового коллективизма. Но, устранив

неизбежного в буржуазном фильме протагониста-героя, заменив субординацию (достигшую высшего совершенства у Чаплина) координацией, советский фильм вернее духу кино, и разрабатывает новые возможности из всех искусств, свойственные ему одному. Поэтому советский фильм — не только лучшее художественное выражение революции, но и высшая ступень, до сих пор достигнутая в развитии киноискусства. Но тем более досадны в грандиозных организациях Пудовкина пережитки актерского индивидуализма.

Французская книжка о новейшей русской литературе

Книга Познера о русской литературе¹ (в серии «Panoramas des Littératures Contemporaines», Ed. «Кра») — первая попытка ознакомить французов с новейшей русской литературой как связным явлением. Попытка, если и не во всех отношениях удовлетворяющая, в общем, довольно удачная. У Познера есть определенная точка зрения; он видит литературу не как неорганизованную толпу, а как связно развивающуюся систему.

Центральным фактом взятого им периода он принимает развитие литературного течения, первой фазой которого был символизм и которое он признает продолжением линии, которую он называет «антиреалистической» и возводит, через Достоевского и Гоголя, к «Медному всаднику», противопоставляя ее реалистической линии, исходящей от «Евгения Онегина» и включающей в себя основное русло русского романа. Концепция, конечно, спорная и односторонняя, но не лишенная остроумия и рабочей полезности.

В связи с этой концепцией книга его является не столько историей русской литературы с 1885 по 1928 год, сколько историей ее господствующего «антиреалистического» течения; только это течение он видит как органически развивающееся целое. Реалистическое, «онегинско-толстовское» течение он, правда, не игнорирует, но внутренней его диалектики не видит. Горький, Андреев и Бунин оказываются у него какими-то случайными и неприкаянными одиночками. Чехов как-то странно отсутствует — он часто упоминается, но особой главы ему не отведено; считает ли его Познер принадлежащим предшествующему времени (до 1885! заметим, что Гаршин и Короленко включены на общих основаниях) или просто не знает как к нему отнестись. Последнее, как будто, вернее. То небольшое, что он говорит о Чехове, поражает своей бессодержательностью (Чехов не реалист, «потому что он никогда не интересовался повседневной жизнью самой по себе»). Та же односторонняя сосредоточенность на «антиреалистах» приводит к отсутствию в его схеме старого Толстого, вне которого непонятно эволюционное место Андреева и всех близких к нему. (Чрезвычайно досадно и отсутствие всякого упоминания о Пришвине.)

Наконец — и это главное — Познер, как верный «Серапион»², считает «антиреализм» 1921 года последней фазой русской литературной эволюции и не замечает

основного факта литературной жизни последних лет — перехода первенства, говоря познеровскими терминами, от «антиреалистов» к «реалистам», происшедшего около 1924–26 годов. Подводя итоги нынешнему состоянию литературы, он пишет (стр. 360): «Вообще, идеологические проблемы все более и более уступают место вопросам писательского ремесла». Это кричащий анахронизм. Насквозь идеологичен и «реалистичен», в смысле Чернышевского и Добролюбова, не только пролетарский роман — как-никак, основное явление современной литературы (очень характерно, что Познер ни словом не упоминает о «Разгроме» Фадеева), но и романы «правых попутчиков». «Вор» Леонова — не менее «общественный» роман, чем «Дым» или «Обрыв». Господство «антиреалистов», начавшееся около 1904 г., закончилось к середине двадцатых годов.

С основной частью своей задачи Познер справился, в общем, удовлетворительно. Правда, он не критик и не историк. Он чувствует «шум литературного времени», но не умеет воспринять его со стороны. Книга его, скорей, — отчет молодого «петербургского» литератора эпохи «Серапионовых братьев» о воспитавшей его литературе. Отсюда — ее наивный «серапионоцентризм», проявляющийся не только в преувеличенной оценке самого братства, но и всех сходных движений и школ на протяжении предшествующих тридцати лет. Литературная эволюция воспринимается Познером как ряд сменяющих друг друга «Серапионовских братств». Он выдвигает, как основные вехи, издание «Русских символистов» в 1894 г.; дружбу «блокистов» (по воспоминаниям Белого) в 1902–03 гг.; Цех поэтов и выступления футуристов в 1912–13; самих «Серапионов» в 1921 г. На самом деле, литературная эволюция протекает, конечно, совершенно иными путями, и все эти кружки принадлежат к истории не литературы, а литературного быта. Что же касается самих знаменитых «Серапионов», роль их была совершенно не такая, как представляет себе Познер. Они были последней фазой дореволюционного эстетизма, эпигонами, а не возродителями. Формализм, со своим отказом от всего внелитературного, был явлением нисходящей линии; он был сдачей эстетских позиций. Историческая закономерность формализма в том, что, как раз в момент победы революции претендовавшая на общее культурное руководство эстетическая интеллигенция добровольно отрекалась от всякого вмешательства во «внелитературные ряды» и ограничила себя ролью спецов. На короткое время спецовство и восторжествовало в литературе, но время его торжества прошло, чего Познер, естественно, не хочет признать.

Сам Познер вполне солидаризуется с формалистами (хотя формальным методом он не владеет и даже не пытается пользоваться) в утверждении, неизбежном для спецов, полной независимости литературы от истории. У него это именно наивная, эмоциональная реакция литературного спеца, а не продуманная историко-литературная концепция. То, что он пишет о влиянии революции на литературу, поражает своей беспомощностью. Это объясняется отчасти тем, что его литературное развитие остановилось на 1922 годе и что Замятин и Шкловский до сих пор кажутся ему «мэтрами» современной литературы. Когда, после нескольких лет молчания, в 1921–22 году литература вдруг вновь появилась на свет Божий и оказалась прямым продолжением дореволюционной, было не трудно поверить

в то, что революции не изменяют хода литературной истории. Но революция — не щучье веление, которое может изменить культурную жизнь в декретном порядке, а возникновение новой среды, действующей на все охваченное ею медленно, но верно. В 1928 г. игнорировать этого уже нельзя.

Есть еще одна, очень досадная, черта в книге Познера, связанная с его сугубо-литературным спецовством. Это какое-то странное незнакомство с внешним миром, проявившееся особенно в грубых ошибках при переводе заглавий некоторых книг. «Сосны» у него становятся елями (*sapans*); «межи» — колеями (*ornières*), «барсуки» — кротами (*taupes*). С особенной наивностью этот «урбанизм» Познера проявляется в главе о Бунине, где он, говоря об удивительно точном знакомстве Бунина с природой и перечисляя особо тонко подмеченные им оттенки запахов, называет, между прочим, запах свежераспиленных сосновых досок! За это не похвалил бы его даже его учитель Шкловский.

Несмотря на все эти недостатки, книгу Познера можно горячо рекомендовать всякому иностранцу, желающему ознакомиться с русской литературой последних десятилетий. Она даст ему новую точку зрения и введет в фазу русской литературы, почти ему неизвестную. Ибо до сих пор «антиреалистическая» литература после Достоевского (кроме, увы, одного Мережковского) остается для иностранцев совершеннейшей терра-инкогнитой. Общая и окончательная ее оценка еще впереди, и вряд ли она окажется такой высокой, как представляется Познеру.

Абсолютная ее значительность, все же, не подлежит сомнению, не говоря об огромной важности для понимания предреволюционной России. Познер — гид, если и не вполне идеальный, то достаточно хороший для первого ознакомления. Среди литературных журналистов Парижа он выделяется своей несомненной культурностью, живым чувством литературы как живого целого и настоящей любовью к тому, о чем он пишет. Можно надеяться, что его книга явится важным этапом в преодолении «кляквы».

«Потомок Чингисхана» («La Tempête sur l'Asie»)

Наконец французская цензура разрешила постановку первоклассной советской фильма. Для Парижа, русского и французского, это большое событие. Боязливость демократической цензуры до сих пор запрещала западноевропейской публике (Америка и Германия в этом отношении гораздо либеральнее) знакомство с тем, что единогласно признается высшим достижением искусства кино. Так, очевидно, метка и действительна советская пропаганда. «Потомок Чингисхана»¹, последнее создание Пудовкина, ныне разрешенный к постановке, — вещь идеологически менее ударная, чем «Потемкин» или «Мать». Ее оказалось возможным приспособить к условиям буржуазной свободы без большого труда. Любопытны, однако, изменения, сделанные в сценарии по требованию цензуры: во-первых, империалисты, оккупирующие Монголию, у Пудовкина представлены англичанами; во

французском тираже они переделаны в «иррегулярные войска генерала Петрова», хотя их английский характер в фильме совершенно ясен (впрочем, командующий империалистскими войсками загримирован под ген. Деникина, что отчасти сглаживает неувязку). Во-вторых, у Пудовкина герой фильма — сын простого монгола, и по недоразумению принимается империалистами за «потомка Чингисхана»; во французской версии эпизод, выясняющий это обстоятельство, смазан так, что может получиться впечатление, что он действительно потомок великого завоевателя. Почему демократической цензуре понадобилась такая ложка легитимистского дегтя — не совсем понятно.

Но интерес «Потомка Чингисхана» как первой первоклассной советской фильма, публично показываемой в странах Антанты, меркнет перед его значением как события в истории искусства кино. То, что дает новой вещи Пудовкина такое исключительное значение, это, прежде всего, игра актера, играющего главную роль. Открытый Пудовкиным монгол (бурят?) Инкишимов² — больше, чем выдающийся актер, это художник, произнесший «новое слово», создатель нового стиля игры. Этим стилем, наконец, преодолевается театральность, до сих пор державшая в плену весь «серьезный» киноперебуар. На место театральной мимики Янингов и Барановских становится подлинно-кинематографический стиль маски. В значительной мере игру Инкишимова можно рассматривать как перенесение в серьезную фильму стиля, сложившегося в фильме комической. Но стиль Инкишимова отличается от стиля Чаплина или Китона как трагедия от комедии, как «высокий» стиль от «низкого». Высокий и низкий стиль всегда ближе друг к другу, чем к среднему стилю; и тот, и другой классически условны в противоположность реальному среднему стилю театралов. «Маска» Инкишимова бесконечно разнообразна и выразительна, несмотря на свою неподвижность. Это настоящая *игра*, но игра очень строгого стиля. Знаменательно, что этот новый свет встает с советского Востока, что новое слово в наиболее современном из искусств произнесено монголом. «Восточная косность» оказывается необходимым диалектическим моментом в развитии искусства, сугубо динамического и прогрессивного, и не подлежит сомнению, что корни строгого инкишимовского стиля приходится искать именно в «восточной косности». Опасно, конечно, предсказывать, но думается, что в истории кино Инкишимов займет место, близкое к Чаплину.

Из достижений самого Пудовкина особенно интересно (и тесно связано с игрой Инкишимова) внесение приемов комического стиля с чрезвычайно удачным переключением их в героический ключ: сцена, где Инкишимов вдруг пробуждается к действию и с большим мечом в руках разносит штаб-квартиру империалистов, — несомненно генетически связана с комическими драками и разгромами, которые стали каноническими в американской кино-коллизии (напр., Китона). Вместе с тем, она совершенно героична и замечательно органически переходит в следующую сцену, где тот же Инкишимов мчится во главе монгольской конницы против империалистов. Эти заключительные сцены — необычайно удачные технически — даны в гиперболических тонах. Ветер («буря над Азией»), несущийся вместе с восставшими монголами, дан совершенно неестественной силы. Весь

этот конец невольно напоминает героические гиперболы Маяковского (особенно «150.000.000»).

На высоких качествах пудовкинской фотографии настаивать не приходится. Отмечу, однако, великолепные сцены, в которых участвуют сибирские — русские — партизаны. Наоборот, недостатком фильма мне кажется перегрузка ее этнографическим материалом — особенно чрезмерно длинные и слишком густо-живописные изображения церемонии перевоплощения Будды.

Нико Пиросманишвили

Нико Пиросманишвили¹ родился в Кахетии в 1863 году. В молодости он был кондуктором на железной дороге, потом торговал молочными продуктами в Тифлисе. В начале столетия его увлечение актрисой театра варьете кончилось для него разорением. Он потерял оседлость. Живописью занимался он и раньше, но только теперь она сделалась его единственным заработком. Он стал писать вывески и картины для духанов и лавок. Он жил изо дня в день скудным заработком, ночевал в подвалах и умер в 1918 г. в больнице. Популярный в среде тифлисской мелкой буржуазии, он был «открыт» в 1912 году поэтом Ильей Зданевичем². Но на открытие Зданевича никто долго не обращал внимания. Только уже в двадцатых годах в Тифлисе начали понимать, что умерший в 1918 году бродяга был гениальным художником и должен был бы стать гордостью Грузии. В 1926 году Государственное издательство Грузии выпустило каталог его произведений, иллюстрированный пятью репродукциями в красках и сорока восьмью одноцветными. Каталог составлен на трех языках³ — грузинском, русском и французском. Ему предпосланы статьи на тех же языках. Статья Геронтия Кикодзе⁴ о Пиросманишвили и грузинской живописи, к сожалению, дана только по-грузински. Биографически наиболее содержательна статья Кирилла Зданевича (брата Ильи)⁵. Издание это сделало Пиросманишвили знаменитым у себя на родине.

Московская выставка искусства народов СССР⁶ в 1927 г. показала его России. Он выделялся на ней как величайший из всех представленных художников. Вообще, приходится признать, что Пиросманишвили — величайший евразийский художник своего времени, и значительнее всякого русского художника последних пятидесяти лет. Вне СССР имя остается неизвестно, но не подлежит сомнению, что имя этого удивительного человека будет со временем поставлено рядом с крупнейшими именами французской школы.

Биография Пиросманишвили, его независимость от живописной школы, его «народность» и «наивность», прежде всего, наводят на сравнения с Анри Руссо⁷. «Un Rousseau le Douanier georgien»⁸ — естественная визитная карточка для представления его европейской публике. Но сходство это более поверхностное, чем действительное. И, как ни странно, грузин, а не француз ближе к центральному нерву новой живописи. Руссо был насквозь наивен, не только культурно, но и художественно. Живопись его примитивная, «детская». Наивность Пиросманишвили — исключительно культурного, а не художественного порядка.

Это мастер чрезвычайно зрелый и сложный. Ему совершенно чужда декоративная двумерность Руссо. Он не рисовальщик, закрашивающий плоскости, а живописец, переводящий объемы на язык двух измерений. Контура его не графичны, а живописны. По духу он гораздо ближе к Сезанну, чем к Руссо. С Сезанном сближают его и некоторые приемы фактуры, как, например, оставление незаписанными частей фона (работал он маслом, преимущественно на клеенке или жести, после 1914 г. — на картоне).

Вопрос о генезисе творчества Пиросманишвили связан, с одной стороны, с общим вопросом о том, что можно назвать «мещанским» искусством. Как и Руссо, он был, конечно, один из многих живописцев, работавших для тифлиских духанщиков и парикмахеров, отличаясь от них только случайностью гения. Какими-то корнями он связан, очевидно, с вульгарным ходячим иллюстрационным искусством конца 19-го века; но другие корни его уходят в более основные национальные традиции грузинской живописи, т.е. в искусство, по происхождению византийское (эллинистически-малоазийское), но видоизмененное, особенно с 16-го века, сильным персидским влиянием. Именно с живописью персидского периода грузинской истории (17–18 вв.) особенно интересно было бы выяснить его связи. Но и более чисто-византийская традиция очень ясна в нем: трактовка скал в изумительном «Рыбаке среди скал» (1908 г.) особенно показательна.

Пиросманишвили — отнюдь не примитив и не архаист: он совершенно современен, и место его — в материальной линии развития новейшей живописи. Только немногие его вещи преимущественно декоративны (диптих «Лежащая красавица»). Не вполне характерны для него и наиболее многочисленная группа его картин — групповые портреты «кейфующих» кинто, тифлиских мещан, князей и молокан. В них он «наивнее» всего, очевидно, связан волею заказчиков и больше всего напоминает (хотя, опять-таки, довольно поверхностно) Руссо. Некоторые из этих «кейфов» изумительно хороши («Три князя на лугу»). Но высших достижений Пиросманишвили надо искать среди тех картин, где он менее связан, и в которых с полной силой сказывается вся оригинальность и сложность его живописного мирозерцания. Сюда принадлежит изумительная, ни на что другое не похожая, серия животных — «Олень», «Жираф», «Верблюд» и т.д., и отдельно стоящие портретные фигуры (особенно «Сын богатого кинто»). Но Пиросманишвили, едва ли не прежде всего, — пейзажист, и только в вещах с пейзажными фонами вполне сказывается существенная *живописность* (неграфичность и не-декоративность) его искусства. В пейзаже его нет перспективной глубины, но есть удивительное чувство материальности мира, какой-то тесноты от материи, напоминающее еще раз о Сезанне. Но он «романтичнее» Сезанна. Он любит не только живописную субстанцию, но и то, что он изображает. Картины его с содержанием, которое ему не безразлично. Вершинами творчества Пиросманишвили мне представляются те из его вещей, где при свободной тематике сочетаются фигуры с пейзажем, особенно уже упомянутый «Рыбак среди скал», изумительный «Медведь под луной», «Девочка с гусями» и удивительная по своему монументальному благородству «Женщина с детьми, идущая за водой».

«Современные записки», книга 39-ая

«Культуру» эмиграции будут впоследствии судить по «Современным запискам». Левее их — эмигрантщина уже не представляет нужной чистоты; правее — «культура» уже только ютится как терпимая беженка, и Струве, несмотря на всю свою твердокаменную благонадежность, рассматривается Марковыми и Гукасовыми как никому не нужный интеллигентишка. Впрочем, бескультурность эмиграции довольно беспартийна: «левые» «Последние новости» только потому и стоят на своих ногах, что у них есть Дон-Аминадо¹. Но в почтенной белой обложке «Современных записок» дореволюционная культура чувствует себя как дома и может тешить себя иллюзией, что ничего не произошло и что никакой советской культуры нет.

Последние две книжки «Современных записок», впрочем, не вполне выдерживают этот тон: статьи Б. Бруцкуса о «хозяйстве Советской России»², хотя и выдержаны в тоне вполне враждебном к советскому строительству, но, по крайней мере, обнаруживают некоторое знакомство хотя бы с теми категориями, при помощи которых можно о нем говорить. Это небольшое грехопадение искупается вполне маститым и жестоковейным Кизеветтером: в рецензии на (очень интересную) французскую работу Рауля Лабри о Герцене³, критикуя (довольно спорную) мысль автора, что ленинский НЭП есть не что иное, как осуществление социалистических идей Герцена, Кизеветтер благородно заступает за Герцена, восклицая: «нет сомнения, что зрелище большевистского деспотизма вызвало бы у Герцена лишь новый крик душевной боли и бурного негодования».

Воспоминания Керенского о корниловщине⁴ производят впечатление преимущественно комическое: он все жалуется, что заговорщики действовали против него «из-за угла». Очевидно, он ожидал, что они выйдут на сцену Мариинского театра, завернутые в плащи, и пропоют какую-нибудь подходящую арию, прежде чем устремиться на него с обнаженными шпагами. Вишняк в статье «О диктатуре», наряду с глубокомысленными изречениями, вроде «Цезарианский режим справедливо противопоставляется режиму представительному» или «Диктатура остается диктатурой, какие бы ни ставились ей цели», обнаруживает и глубину своей историософской мысли, находя в «истории восхождения к власти Суллы и Цезаря» ключ к пониманию всех последующих диктатур.

Интереснее и «культурнее» всех этих политиков статья Г. Федотова⁵, хотя она и является только вариацией на темы его же статей, печатавшихся (под псевдонимом Е. Богданов) в «Верстах»⁶.

Статья называется «Революция идет» и пытается дать социальный генезис революции. У Федотова своеобразная смесь острого чувства конкретных социальных деталей с полным бессилием исторической мысли. Пытаясь оторвать понятие общественного класса от его экономической основы, он оперирует фантастическими, кажущимися категориями, и его, подчас блестящие, характеристики отдельных групп и моментов (напр., о дворянских пережитках в интеллигенции, о распространении в 900-х годах обращения «барышня» на крестьянских девушек)

бессильны сложиться в общую картину. Впрочем, это бессилие не простое, а во исполнение определенного социального заказа — доказать, что Октябрьская революция не была пролетарской. Во исполнение такого заказа он делает удивительное открытие, что в России «не было капитализма» (стр. 349), хотя несколькими страницами выше (335 и сл.) он дает довольно яркую картину восхождения капиталистической буржуазии. Впрочем, социальный заказ иногда застигает от него и конкретную действительность; так, он говорит: «банщик, портной, цирковой артист, парикмахер сыграли большую роль в коммунистической революции, чем фабричный рабочий». Уж не дальтонист ли Федотов и не путает ли красный цвет с зеленым?

В статье Федотова так же, как и в других его писаниях, постоянно возвращается мотив восхищения всяким «аристократизмом». Мотив этот все более и более утверждается, как один из основных у эмигрантской интеллигенции. Он господствует в двух «гвоздях» беллетристического отдела настоящей книжки⁷ — очередном отрывке из романа Алданова «Ключ» и начале романа Георгия Иванова «Третий Рим». У последнего она принимает более откровенную и наивную форму в изображении ужасно аристократического «светлейшего князя Вельского» и в щеголянии своим знанием каких-то анекдотов про «шталмейстера государыни Марии Федоровны, Шервашидзе». Снобизм Алданова утонченней, и принимает форму тонкой иронии в отношении к недостаточно аристократическим салонам еврейских адвокатов; другое своеобразие Алданова — это идеализация начальника политической полиции, в котором нетрудно узнать известного Белецкого. В остальных отношениях романы Иванова и Алданова очень похожи друг на друга, и, открывши страницы одного, только по именам действующих лиц узнаешь, который из двух открыл. Действия обоих происходят в Петрограде в зиму 1916–17 года; в обоих играет роль немецкий шпионаж (в алдановском, впрочем, мы еще только заинтригованы и наверно не знаем); оба, по мере сил, подражают манере «Войны и мира»; в обоих щедрой рукой рассыпаны имена дорогих парикмахеров, портных и кондитеров дореволюционного Петрограда. Оба вполне «культурны» и читаются без труда.

Из других произведений литературной части книжки необходимо еще упомянуть о начале биографии Державина, Ходасевича⁸. И тут не без социального заказа: с сочувствием рассказано, как Державин (еще сам солдат) донес Бибикову на солдат владимирского гренадерского полка, сговаривавшихся перейти к Пугачеву. Конечно, Ходасевич — настоящий писатель, по уму и литературному умению превосходящий всех представленных в этом номере сотрудников эмигрантского журнала. Но какая утонченная извращенность, граничащая с садизмом, нужна была, чтобы самому мертвому и «трупному» из всех когда-нибудь живших писателей⁹ выбрать своей жертвой насквозь живого и здорового Державина.

Проза поэтов

Уж несколько лет, как наметилась основная линия послереволюционной русской литературы. Это литература общественная, гражданская, чуждая формальных усложнений, восходящая в своей традиции к классическому периоду русского реализма, с ясно выраженной гегемонией романа и, внутри романа, с определенной установкой на этическую проблематику.

Эта характеристика одинаково распространяется как на правых попутчиков, литературных выразителей пережившей революцию мелкобуржуазной интеллигенции, так и на наиболее выдержанных писателей-партийцев, хотя у тех и других она имеет разные корни. Опрожнение право-путнической литературы (здесь особенно показательна эволюция Леонова) — явление усталости и культурного оскудения. Простота пролетарских писателей — явление здоровой молодости восходящего класса, не могущего ни в одном из своих культурных проявлений оторваться от своей «генеральной линии».

Но, несмотря на все усиливающееся господство общественно-этического реализма, литературная традиция, восходящая к эпохе символизма и его преемников, далеко не умерла. Как некоторые наиболее ценные творения пушкинской полосы создались в годы, когда она была уже обломками прошлых поколений («Сумерки» Баратынского, Тютчев), так поэтическое поколение 1910-х годов — самое замечательное в истории русской поэзии после пушкинского — далеко еще не сказало своего последнего слова. Может быть, только немногие захотят в это слово вслушаться. Это еще не значит, что оно для послеоктябрьских поколений не нужно. Тютчев был нужным поэтом для Тургенева, Некрасова, Толстого. Недавний рост популярности Пастернака в широких кругах советских читателей напоминает нам снова о том, что никакая литературная эпоха не может умереть целиком для последующей, что никакое литературное направление не может охватить всю современность. В каком-то смысле, нынешнее творчество Пастернака и его современников не соизмеримо с литературной продукцией господствующей линии. Не потому, что качественно они неравноценны, а потому, что они стоят в разном отношении к эпохе. Что бы поэт поколения 1910-х годов теперь ни написал, оно не будет актуально. Поскольку оно дойдет до читательского восприятия, оно будет воспринято как новонайденное классическое произведение, «вечное» и «вневременное», или как произведение из иностранной литературы — как по какой-то случайности только теперь прочитанный «Каменный гость», а не как, может быть, и эфемерное, но явно сегодняшнее «Преступление Мартына»¹. И ясно, что чем менее своевременно произведение старшего поколения и чем меньшую поправку оно делает на современность, тем более оно способно быть воспринятым в этом плане. Применяющийся к советской современности Виктор Шкловский устарел и выглядит человеком, прилетевшим на уэллсовской машине времени из 1921 года в 1929-й. Он неизмеримо менее нужен сейчас, чем Бахметев или Никифоров². Органически неспособный приспособиться, Пастернак путешествует в будущее по какому-то своему воздушному пути. Категории современности и несовременности к нему неприменимы.

Есть целый сектор современной литературы, который может рассматриваться под этим углом. Сюда относятся все сохранившие свою жизненность поэты старшего поколения и небольшая группа младших поэтов, тесно связанная с их традицией. Эти последние (из которых главный — Тихонов) стоят в несколько ином отношении к современности и могут в нее включаться без потери своего лица. Но, в основном своем существе, и они не созвучны генеральной линии современной литературы, что еще не значит, что они не созвучны современности внелитературной.

За последнее время вышел ряд прозаических произведений поэтов (старших и младших), в которых, несмотря на их большое разнообразие и разноценность, есть черты, общие современной «прозе поэтов». Одна из этих черт — отсутствие темы обычного прозаического типа. Лирические же темы поэтов нелегко вмещаются в повествовательную форму. Даже Тихонов, о блестящих рассказах которого мне уже приходилось писать, не составляет исключения. Большинство его рассказов написаны не на «свои» темы — это анекдоты, случайно найденные, по содержанию мало интересные автору, и использованные, скорее всего, как материал для «пробы пера». Но именно эта набивка руки дала Тихонову возможность сделать то, чего ни одному другому современному поэту еще не удавалось — дать адекватную повествовательную форму теме, по существу лирической. «Рискованный человек» Тихонова — современная, вполне удавшаяся транспозиция и рассказ лирически-значительной темы. До сих пор этот метод в русской литературе был известен только в отношении к романтическим темам («Невский проспект», кое-что у символистов). Применение этого метода Тихоновым, во-первых, к теме, по существу не романтической, во-вторых, полная транспозиция лирики в рассказ, полное растворение в нем, и делают из «Рискованного человека» произведение совершенно новое и открывающее какие-то новые пути*.

Дебютировавший вместе с Тихоновым (в изданиях группы «Островитян») очень своеобразно-даровитый поэт Константин Вагинов недавно выпустил рассказ повесть [так!] «Труды и дни Свистонова» (Издательство писателей в Ленинграде, 1929), по манере очень близко напоминающий Тихонова, а по содержанию — чрезвычайно ничтожный для прозы современных поэтов. Лучше всего в повести Вагинова, что она как бы сама составляет свое содержание: писатель Свистонов, которому писать не о чем, а писать надо, применяет всякие возбуждающие творчество средства (напр., собирает курьезные газетные вырезки) и делает из случайных знакомых героев своего романа. Это чистое спецовство, работающее только потому, что умеет работать. Из случайного, ненужного материала Свистонов делает роман, потому что владеет известной суммой писательских навыков и приемов. Из романа Свистонова Вагинов делает роман уже «второй степени», роман формалиста о формалисте, своего рода литературное перпетуум-мобиле.

* Интересно было бы сопоставить «Рискованного человека» с некоторыми произведениями западной литературы — особенно с прозой сюрреалистов и с романами Франца Кафки. Но у сюрреалистов (напр., Арагона) нет такого полного перехода лирики в иное качество; а у Кафки этот переход осуществляется с большей полнотой, но его лирика слишком перегружена нарочитым символизмом.

«Египетская марка» Осипа Мандельштама (изд. «Прибой», Ленинград, 1928) — более значительное произведение, чем роман Вагинова, но отражает очень сходные творческие условия. Повествовательной темы у Мандельштама нет. У него есть огромное словесное мастерство и есть лирическая тема, но даже серьезного усилия транспонировать ее в повествовательную форму Мандельштам не делает. Намек на рассказ (визитка и белье петербургского «человека» Парнока отбираются у него за долги портным и прачкой и приобретаются ротмистром Кржижановским, по-видимому, с целью метаморфозы в штатского гражданина — дело происходит летом 17-го года) все время застилается отступлениями, Парнок все время сменяется авторским я («Я не боюсь бессвязности и разрывов»). Получается какое-то стернианство и «игра с сюжетом», но без стерновской иронии; тогда как у Стерна его «прием» и есть его тема, у Мандельштама есть объективная тема, только не повествовательного, а поэтического порядка — тема Петербурга. «Египетская марка» тесно связана с «Шумом времени» (перепечатанным теперь вместе с нею) и с рядом стихов Мандельштама о Петербурге. Парнок — только один из петербургских образов, по существу, не отличающийся от лицеиста, который садится в сани, широчайшим жестом запахнув шинель³, но разросшийся до размеров квази-героических.

Две черты, присущие Мандельштаму, особенно бросаются в глаза в «Египетской марке». Одна — его необычайная любовь к неповторимо-конкретному — топографически (его Каменноостровский — Каменноостровский и больше ничего), хронологически (17-й год, а никак не другой), и даже в именах. Нет поэта, у которого бы так часто повторялись собственные имена, и эта любовь закреплена неоднократным высказыванием («Украшенная названием песнь дольше живет среди других — она отмечена среди подруг повязкой на лбу, исцеляющей от забывчивости...»; стихи об имяславцах: «Безымянную мы губим, вместе с именем, любовь»). В «Египетской марке» эта любовь к имени — один из основных лейтмотивов (говорят, что все действующие лица — Парнок, о. Бруни, портной Мервис — взяты из реальной действительности с сохранением имен). Той же тягой к предельно-конкретному объясняется и другая основная черта «Египетской марки» — удивительная способность вызывать зримые образы галлюцинаторной силы. Способность эта, сравнительно мало заметная в стихах Мандельштама, впервые поразила нас в «Шуме времени». В «Египетской марке» она еще более торжествует, не только в деталях натюрморта, но и в такой изумительно массовой сцене как (в главе 4-й) шествие мещанской толпы, ведущей вора на самосуд (1917 год!). Тут действительно какое-то преодоление словесности и настоящая материальная стройка из слов и словесных апперцепций. Не подлежит сомнению, что в этом направлении Мандельштам многому научился у Пастернака. Но есть и существенная разница — Пастернак борется со страшным богатством своего внутреннего мира образов и апперцепций, перебивающих одна другую и мешающих друг другу жить.

У Мандельштама эти внутренние заросли гораздо реже. Не тропический лес, а грот сталактитов. Его конструкции легче, прозрачнее, окончательней, до конца удовлетворяют своей полной подходящестью (напр., «Рогожи стелются как рисы.

Трюмо плывет боком по лестнице, маневрируя на площадках во весь свой пальмовый рост. — С вечера Парнок повесил визитку на спинку стула: за ночь она должна была отдохнуть в плечах и в проймах, выпасться бодрым шевиотовым сном»). Осуществляются принципы акмеизма. Материальный мир, хотя и осложненный новизной апперцепций, не получает никакой многозначности, а принимает единственные статuarные формы, как висящая на спинке стула визитка*.

Зрительность Пастернака совершенно другая. Если в его стихах зрительность вполне подчинена основному лирическому дыханию и теряет всякую автономность, пастернаковская проза — в которой лирический импульс, будучи вынесен как бы за словесные скобки, подразумевается скорее, чем выражен — производит впечатление как бы случайного выбора сближений из большого количества возможных. Отсюда — отсутствие окончательности и какой-то густейший туман пересекающихся линий, из которого только изредка встают какие-то ослепительно гигантские, страшно-конкретные, но все-таки текущие фигуры. От прозы Пастернака, поэтому, неотделимо впечатление известной неудовлетворительности, даже некоторой мучительности.

Только что напечатанная его новая «Повесть» («Новый мир», кн. седьмая) дает все черты пастернаковской прозы в особенно сгущенном виде. Она значительней его прежних «рассказов» (и сюжетных стихов «Спекторского», с которым он устанавливает тематическую связь). В «Детстве Люверс» есть еще какая-то робость, удерживающая Пастернака от полного погружения в мир его бесконечно текущих апперцепций («флюксий»); ясность этой чудесной повести — несколько неуклюжая ясность примитива. В «Воздушных путях», наоборот, отдача «флюксиям» настолько полная, что момент творческого овладения там почти что отсутствует. В «Повести» достигнуто некоторое состояние полуравновесия. Тема совершенно лирична (более чисто-лирична, чем в «Детстве Люверс» и «Воздушных путях»). Примечательна и у Пастернака привязанность к именам и, вообще, какое-то чувство реальной конкретности, не вновь созданной, а прежде бывшей (т.е., попросту говоря, биографичности) — целый ряд подробностей повести получают свое значение, только будучи отнесены к (неизвестным читателю) событиям, не вошедшим в «Повесть», которая, таким образом, воспринимается как часть какого-то большого биографического целого.

Несмотря на «заменимость» пастернаковских образов (заменимость, конечно, только образами из его же бездонного запаса), страница за страницей новой «Повести» поражает сплошными удачами, теснящимися толпами подлинных галлюцинаций. (Особенно сплошная удача — эпизод Сережи с проституткой, которая «всеми выпадами своей хриплой красоты уравнивала все то, чего ни касалась», и за что ни бралась, все «делала на ходу, крупным валом, и по одинаковому, без спадов и нарастаний»). В «Повести» больше, чем прежде, чувствуется, какую основную роль в творчестве Пастернака играет ум; он должен быть исключительно сильным,

* Эта черта сближает зрительную образность Мандельштама с зрительной убедительностью Джойса. Ср., особенно, с знаменитой сценой первой части «Ulysses», где Стивен идет по берегу моря во время отлива.

чтобы «холод умаверяющего» мог, хотя бы и до такой степени, справляться с тем «пламенем воображения творческого», которое наполняет Пастернака. А это творческое воображение сказывается у Пастернака не только в огромном богатстве его внутренней «фауны» образов, но и в той силе лирического наполнения, которое распирает новую «Повесть» сильнее, чем прежние «рассказы» или «Спекторского», почти что так же сильно, как его основную лирику.

Украинская литература

Критика. Журнал-місячник марксистської критики та бібліографії. За редакцією тт. Скрипника, А. Хвилі, В. Десняка, В. Коряка, Ф. Тарана, І.Ю. Кулика, Т. Степового та Я. Савченка. Державне Видавництво України. 1929. №№ 1–5¹.

Развитие украинской пролетарской литературы натывается на препятствия особого рода, неизвестные литературе русской. С одной стороны, коммунистическая партия на Украине вобрала в себя в годы гражданской войны много элементов крестьянских и национально-мелкобуржуазных, по существу, чуждых ленинизму; с другой, в ней играли руководящие роли или не украинцы, или люди украинского происхождения, но чуждые украинской культуры. Для них создание украинской культуры было важно не само по себе, а постольку, поскольку оно способствовало разрушению великороссийского шовинизма и великодержавничества. В литературе такое положение писателей, как Хвильовий² и Сосюра³, которых, несколько схематически, можно приравнять по значению и по общему облику Пильняку и Есенину, оказались писателями пролетарскими, пока первый из них не оказался возглавителем националистического течения, уже не совместимого с пребыванием в партии. С другой стороны, более выдержанные «партачи» (партийцы) оказывались склонны отчаиваться в возможности создания подлинно пролетарской литературы на Украине. Так, Коряк⁴ (один из редакторов «Критики») разразился в Москве на пленуме ВАППа докладом, который его товарищ по редакции, Хвиля⁵, назвал «самооплеванием украинской литературы».

Журнал «Критика» возник в 1928 г. для преодоления подобного положения, задача его — создать литературно-культурную установку, которая, при максимальной выдержанности ленинской линии, избежала как Сциллы национализма, так и Харибды скептического отношения к украинской пролетарской культуре, в конечном счете, играющего в руку русскому великодержавничеству. Поэтому она и ведет борьбы на два фронта — против ефремовщины⁶ (сменовеховского украинского национализма, возбуждающего украинскую деревню против не-украинского города) и уклонов Хвильового, и против «великорусского шовинизма» русских коммунистов и попутчиков, настаивающих на неравноценности «общесоюзной» русской и «местной» украинской литературы. В рассматриваемых номерах наиболее интересная статья, направленная против своих националистов, — рецензия В. Бойко о программной монографии академика Ефремова «Панас Мирний»⁷ (№ 2);

из направленных против «шовинистов» великороссийских — статья Хвили «Зустріч» («Встреча», № 5), о съезде, о русско-украинских отношениях, по поводу съезда русских и украинских пролетарских писателей в Москве⁸.

Наиболее интересно в этой статье изложение беседы украинских писателей со Сталиным и Кагановичем⁹. Интересны не столько ответы двух секретарей ВКП, просто воспроизводящие ортодоксальный ленинистский подход, сколько формулировка вопросов, данная украинцами. Особенно интересны вопросы третий и четвертый, в которых говорится, что «среди отдельных ответственных членов партии распространена мысль, якобы вопрос украинизации сводится исключительно к проблеме крестьянской», и что «среди отдельных *очень* ответственных членов партии распространена мысль, что национальные культуры и литературы угнетенных прежде национальностей должны только поставлять материал для развития так называемой “интернациональной” культуры и литературы, под которою подразумевают русскую культуру и литературу». Первый из этих взглядов, отрицающий участие украинского пролетариата в органичном росте украинской культуры, вопрошатели определяют как «утонченнейшую форму великодержавного шовинизма». Несмотря на несомненную правильность ленинистского решения проблемы — путем всемерной поддержки *всестороннего* развития национальных литератур и культур — вопрос об отношении между общесоюзным русским языком и языками «национальными» остается сложным, так как даже максимальное развитие, напр., украинского языка не может сделать его языком межнационального общения между частями Союза. Вопрос может, в конце концов, быть разрешен только в процессе ослабления национальных отличий и усиления сближающих, объединяющих моментов общесоветской культуры. На большем внимании к национальным литературам со стороны русской и на преодолении великодержавного чванства великороссов (и, может быть, не в меньшей мере, обруселых евреев, украинцев и пр.) надо всемерно настаивать, но сместить русский язык с его общесоюзного значения вряд ли удастся, и вряд ли есть смысл этого добиваться. В этом отношении любопытно, что сама «Критика», отдавая в каждом номере много места обзорам (очень компетентным и удачным) текущей русской литературы, на протяжении всех пяти рассматриваемых номеров не дает ни одной заметки о литературе других советских народов.

Не следует думать, что непомерная часть журнала занята этими национальными проблемами. Содержание журнала очень разнообразно, и уровень статей в общем высок. Кроме рецензий и обзоров журнальной литературы, украинской и русской, рассматриваемые номера включают статьи по теории литературоведения; монографические статьи об украинских писателях; статьи о писателях иностранных (особенно интересна статья В. Державина о знаменитом чешском юмористе Гашеке); и обзоры текущей западной литературы; статьи по библиографии и книговедению, и статьи о других искусствах. Из последних особенно интересна статья Е. Черняка «Пути развития украинской советской кинематографии», дающая историю кино на Украине от «древнейших времен» до наших дней (написанная в тоне отнюдь не панегирическом), и богато иллюстрированная статья Е. и М. Холостенко о «Современных течениях и проблемах украинской советской архитектуры».

Предисловие [к английскому переводу «Демона» Лермонтова]

Романтический протест не играл в русской литературе той роли, какая у него была в большинстве западных стран. Классицизм просуществовал в России дольше, чем в Англии или Германии, а реализм возник раньше, чем в любой другой стране. Между ними был еле заметный зазор: к великой комедии Грибоедова и последним произведениям Пушкина в равной мере подходят та и другая этикетка. Однако примерно в течение пятнадцати лет, с середины 1820-х гг. до начала 1840-х гг., романтизм был если не единственной доминирующей силой в русской литературе, то одной из них. Первые ростки этого можно найти даже ранее — в поэзии Жуковского и в «байронических» поэмах Пушкина (1820–1824), а последние следы заметны в пронизанной реализмом середине столетия. Повесть Достоевского «Хозяйка» (1847) столь же определенно романтична, как любое произведение Гофмана или Гюго, и литературный союзник Достоевского Григорьев, умерший в 1864 г. в сорок с лишним лет, быть может, наиболее беспримесная и неистово романтическая фигура в русской литературе. Но, с другой стороны, в тот период, который мы можем назвать романтическим (1825–1840 гг.), русские романтики либо принадлежали ко второму ряду писателей, либо обладали такими индивидуальными особенностями, которые едва ли подходят под какое-либо из определений романтизма — как это было в случае Гоголя, величайшего, в известном смысле, русского романтика, и Тютчева, величайшего русского поэта-натурфилософа. Единственный типичный романтик, принадлежащий к первому ряду, — Лермонтов.

Он родился в 1814 г. и был, таким образом, почти современником молодого поколения французских романтиков (Мюссе и Гюте), По и первого поколения викторианских писателей. Его биография была романтической (он был убит на дуэли в возрасте двадцати семи лет), и в последнее время она стала предметом великого множества биографических романов, большей частью убогих¹.

Лермонтов воплощает в себе русский романтизм в том, что касается протеста и индивидуализма. Но даже он в значительной мере обладал тем реалистическим и неромантическим духом, который ассоциируется с великими русскими романистами. Морис Беринг, чтобы подчеркнуть реалистический характер русской литературы XIX в., говорит где-то, что, хотя из всех русских поэтов Лермонтов был по духу ближе всех остальных к Шелли, в нем есть черты, которые заставляют думать скорее о Теккерее, чем о Шелли². В последние годы русского читателя привлекла скорее «теккереевская» сторона Лермонтова, чем «шеллиевская». Она представлена, главным образом, его прозой, в особенности — его удивительным шедевром, «Героем нашего времени», английский перевод которого появился недавно. Однако те же реалистические, quasi-прозаические черты лишенной риторики простоты и внимания к деталям повседневной жизни очевидны в большинстве стихов Лермонтова, в особенности в тех, что написаны в последние годы жизни (1839–1841).

Однако «Демон» Лермонтова целиком и полностью свободен от каких-либо следов Теккерея. Это чистый и явный романтизм, беззастенчивый и многословный, романтизм в духе восточных поэм Байрона и поэм Томаса Мура. (Последние, вместе с «Элоа» Альфреда де Виньи, вполне явно и узнаваемо отразились в поэме Лермонтова.)³

«Демон» — самая длинная из поэм Лермонтова, и работал он над ней дольше, чем над всеми остальными. В его наследии она занимает, соответственно, центральное место. Лермонтов сделал ее первый набросок в возрасте четырнадцати лет и завершил работу в двадцать четыре года. Поэтому, несмотря на то, что поэма закончена лишь за два года до смерти, ее нужно рассматривать в числе его юношеских произведений, поскольку ее эмоциональные корни целиком уходят в отрочество поэта.

У юного Лермонтова было не много поэтических тем, которыми он был одержим до тех пор, как стал способен, по его собственным словам, «избавиться от них при помощи стихописания». Двумя важнейшими из них были тема юного бунтаря, исповедующегося на смертном одре, и тема «демона», безразличного ко всем человеческим чувствам, но обретающего надежду на возрождение в любви женщины. Обе эти темы были неотъемлемой частью романтического байронического отношения Лермонтова к самому себе, поскольку он воспринимал себя как мятежника, воюющего с окружающим его обществом, неспособным подавить его свободу, и как душу, чьи чувства были рано погублены разочарованием в любви. Впервые Лермонтов обратился к этим темам в 1829–1830 гг.; и «Демон», и «Мцыри» приняли заверченный вид в 1839 г. Обе поэмы в своих первоначальных формах были романтической риторикой, скромно обходившейся без каких-либо местных декораций. Местом действия обеих стала, в итоге, Грузия, которую поэт впервые увидел после своей высылки из Петербурга в 1837 г. Обе поэмы содержат в своих окончательных редакциях многочисленные строки, стихи и целые фрагменты, перенесенные из первых черновиков 1829–1830 гг.

«Демон» отчетливо распадается на два основных мотива, отражающих два главных этапа в создании поэмы: ее первоначальный замысел в 1829–1830 гг. и ее завершение в 1838–1839 гг. Тема любви Демона к женщине, бывшая в начале сердцевинной поэмы и оставшаяся ее повествовательным каркасом, была позднее в окончательном варианте поэмы соединена с романтически-живописной темой красот Грузии. Но между этими двумя темами нет внутренней связи. Из двух глав поэмы вторая ближе к начальным наброскам, более юношеская, и почти целиком отдана теме «демона». Первая же глава, наоборот, за исключением вступления и песни Демона Тамаре, — это поэма о Грузии, а не о Демоне. Характеристики этих двух поэтических линий также существенным образом различаются. В частях, представляющих «тему Демона», стих подобен металлу, звучен и основан, большей частью, на риторических фигурах (антитезис, подобие), сильно напоминая и Байрона, и французских романтиков. «Грузинская тема» выражена стихами совсем другого свойства, сладкозвучными и ласкающими, омытыми пряной романтической атмосферой, наподобие благоухающей жары грузинского лета. Литературная традиция этой темы также свидетельствует о другом направлении.

Ее духовные родители — это ранние повествовательные поэмы Пушкина, в особенности — «Бахчисарайский фонтан», где, как и в первой части «Демона», мелодраматическое, «байроническое» повествование почти целиком поглощено чувственным воскрешением в памяти восточного и средиземноморского ландшафта Крыма.

«Бахчисарайский фонтан» был единственной из всех поэм Пушкина, имевшей большой успех у публики (и установившей непревзойденный в России рекорд продаж для поэтического произведения), поскольку в этой поэме Пушкин достиг высшей точки в том удивительном сладкозвучии, которое и было как раз тем, что современники Пушкина в нем ценили (впоследствии Пушкин начал сознательно избавляться от этого). Но даже в «Фонтане», где он принес добровольную жертву чувственному звучанию и ласкающему ритму, Пушкин в основе своей оставался классиком и реалистом. Каждый его пассаж можно зрительно себе представить и обратить в прозу. Некоторые его эпитеты явно эмоциональны, но в целом общее свойство его стиля — это та же ясность и логичность, что и у Краббе. Лермонтов изображает ландшафт в дымке, в которой теряются очертания отдельных деталей, и где возникает лишь общее впечатление роскошной романтической красоты. В своей поздней поэзии он достиг почти пушкинской ясности в реалистическом изображении видимого мира, но в первой главе «Демона» внешний мир утоплен в оргии словесной чувственности. В этом первая глава, вероятно, не имеет себе равных во всей русской поэзии, как и ее сверстник, «Мцыри», не имеет равных по риторике, выдержанной в сотнях строк на необычайном по своему воздействию уровне.

«Мцыри», как правило, всё еще считают наиболее полным выражением романтического гения Лермонтова. Жгучая страстность его риторики свободы, мечта о далекой земле, ассоциирующаяся с бегущими тучами, линией гор на горизонте и золотой полосой рассвета, нота вынужденного и почти безропотного повиновения в конце — все это заставляет даже наиболее сдержанного и равнодушного читателя почувствовать сегодня — так же, как и в 1840 г. — особенности его поэтического видения. Литературная судьба «Демона» была не столь гладкой. Примерно два поколения широкой публики считали его воплощением поэзии и романтической истории, но за последние тридцать или сорок лет слава «Демона» почти полностью померкла. Уже в конце прошлого столетия философ Владимир Соловьев писал, что он не может относиться к этой поэме сколько-либо серьезно, так, как будто он снова пятнадцатилетний юноша⁴. Тридцать лет спустя Борис Эйхенбаум, автор новейшего обобщающего исследования о Лермонтове, писатель, считающий для себя обязательным не допускать личных оценок в исследовательской работе, не мог удержаться, чтобы не дать выхода своим чувствам по поводу совершенного ребячества «Демона»⁵.

Это «ребячество», или, можно сказать, «оперность», бесспорно является тем, что не может не поразить современного искушенного читателя, и лишь немногие нынешние критики писали об этом в ином, нежели Соловьев и Эйхенбаум, ключе. Но это очевидно не вся правда о «Демоне», потому что в то время как критики столь настойчиво осмеивали его, а широкая публика столь упорно от него

отворачивалась, творческие личности остались верны ему так же, как когда-то была и сама публика.

Самый выдающийся из русских художников-символистов, Врубель, много лет вновь и вновь изображал то, что он хотел видеть как живописный эквивалент лермонтовского героя⁶. Величайший из поэтов-символистов, Александр Блок, написал несколько стихотворений (включая свои лучшие), в которых образность «Демона» присутствует как одержимость⁷. Могут сказать, что Врубель был визионером, который мог использовать в качестве предлога для своих видений что угодно, а Блок был романтиком, имевшим очевидное индивидуальное сходство с Лермонтовым. Но среди молодых русских поэтов у нас есть Борис Пастернак — бесспорно, величайший поэт своего поколения, поэт, полностью свободный от всех романтических условностей и оперной риторики, поэт, чья роль в русской поэзии сравнима с Донном в поэзии английской — она заключается в разрушении красоты, плавности и условности словаря его предшественников. Пастернак не использует слов, которые не были бы просторечными или техническими, и образов, которые бы не являлись реалистическими и современными. Однако же «Сестра моя жизнь», его величайшая книга стихов — величайшая книга русской лирики последних, быть может, пятидесяти лет — начинается стихотворением, посвященным *in memoriam* «Демона»⁸, и полна прозрачными аллюзиями к поэме Лермонтова. Очевидно, под оперной оболочкой поэмы есть редкая поэтическая привлекательность, улавливаемая если не критиками, то поэтами. Это относится не к описательным частям, вдохновленным Грузией, высочайшее мастерство которых не может быть оспорено, а к главной теме поэмы, к теме Демона. Особенность, делающая ее столь неотразимо значительной для поэтов, — это то, что можно назвать натуральным неочищенным алкоголем романтической поэзии, то, что содержится не в словах, а в личности, стоящей за ними, в героической и трагической мечте романтической личности, которая есть трагедия индивидуума, противопоставляющего себя обществу и человечеству, ищущего преодоления своего трагического и невыносимого одиночества в романтическом союзе с другим существом. Это та трагедия, неотделимая от судьбы поэта-индивидуалиста, которую лермонтовский «Демон» выразил с тем большей убедительностью, что выражено это не в поэтических символах, а в открытом красноречии индивидуальной гордыни.

Предисловие

[к книге Э.Х. Карра «Достоевский (1821–1881)»]

Энтузиазм англичан по отношению к Достоевскому значительно ослабел. Больше и речи нет о том, чтобы считать его пророком, и психологические проблемы, специфическим образом связанные с Достоевским, кажется, не приковывают ныне столько внимания, как это было, когда отважные Кортесы 1920-х гг., с их дикими предположениями, вглядывались в новооткрытые глубины подсознания.

С небольшим отставанием Англия последовала примеру России и ныне удовлетворяется тем, что считает Достоевского всего лишь романистом.

Новая «Жизнь Достоевского» имеет меньше шансов привлечь к себе внимание публики, чем десять лет назад. Но как раз в течение этих последних десяти лет русские исследователи выявили такое множество новых сведений о жизни Достоевского и его произведениях¹, что все ранее написанные о нем книги превратились в более или менее устаревшие. Представляется, что ныне это накопление новых материалов достигло своего естественного предела, и что источники практически исчерпаны. Это делает написание адекватной биографии Достоевского занятием своевременным, и так случилось, что за выполнение этой задачи взялся англичанин, досконально знакомый с русским материалом и чувствующий себя как дома в сокровищнице имеющихся в его распоряжении документов. Первоочередной причиной, по которой книгу г-на Карра следует рекомендовать, является то, что это первое жизнеописание Достоевского, на каком-либо языке, основанное на адекватных материалах.

Но это далеко не единственное достоинство книги. Ее в высокой степени отличает здравомыслие. Нужно быть благодарными за это, после сенсационных сплетен дочери писателя², после сентиментальщины г-на Миддлтона Мэрри в духе Пекснифа³, после порочной и капризной софистики Андре Жида⁴ и невыразимого вздора легиона мнимо-глубокомысленных немцев. В книге г-на Карра нет несуразицы, и это, вероятно, первая из опубликованных за пределами России книг о Достоевском, о которой такое можно сказать.

Кроме того, книга исключительно легко читается и хорошо написана. Она избегает привлекающих внимание дешевых и показных качеств, которые ввели в моду современные биографы; но хотя г-н Карр не является учеником г-на Стрэчи или г-на Моруа, и написанная им биография ни в малейшей мере не «романизированная», он не лишен некоторых из лучших качеств романиста. Карр делает своих персонажей живыми, не позволяя им отступать от подтвержденных фактов. Женские фигуры — Полина Суслова, Анна Корвин-Круковская, Марта Браун — сыгравшие столь заметные роли в жизни Достоевского в драматические 1862–1866 гг. (но по-прежнему неизвестные английским ценителям Достоевского), фигурируют в пространстве книги со всей убедительностью трехмерных существ. Личности Достоевского и его второй жены выделяются еще более ярко. Достоевский, встающий со страниц повествования г-на Карра, — трогательный, несколько инфантильный и при этом как-то явно неискренний, одинаково далекий и от пророка старой легенды, и от демона легенды новейшей, — кажется мне наиболее удачным приближением к реальному Достоевскому, и такое представление имеет хорошие шансы стать долговечным.

Я далек от того, чтобы согласиться со всеми оценками г-на Карра, тем более далек от того, чтобы разделять его взгляды в целом. Я нахожу малопривлекательными и князя Мышкина, и Дмитрия Карамазова; я не знаю, какие духовные ценности важнее человеческой личности; я нахожу предосудительной склонность г-на Карра к обобщениям касательно русского характера и менталитета, которые часто звучат так, как будто он и впрямь верит в существование таких явлений,

как абстрактный русский, оторванный от обстоятельств времени и своего социального положения.

С другой стороны, в книге есть много такого, что кажется мне совершенно восхитительным, — так много, что я просто не имею возможности сказать обо всем подробно. Обращу внимание на два пункта. Первый — это очень тонкий и, думаю, в основном верный анализ религиозного развития Достоевского, в особенности подчеркивание рационалистической и прагматической природы его христианства и отсутствия в его жизни того, что называется «религиозным опытом». Другой пункт — это не менее проницательный анализ происхождения героев и героинь, характерных для Достоевского, раскольниковско-свидригайловско-ставрогинско-кирилловского типа и многообразных вариаций типа «целомудренной проститутки». Г-н Карр очень убедительно показывает, что все они восходят к романтической литературной традиции, в основном французской (но частично и английской)*. Это подчеркивание литературного и романтического прошлого весьма важно, и его цель — показать, что то, что кажется в Достоевском столь современным, современно лишь постольку, поскольку термин «современный» можно распространить на Руссо, Байрона и Бенжамена Констана. И это объясняет кажущийся парадокс, что отсталая Россия должна была породить ум столь современный, как ум Достоевского. Он был порожден Россией именно потому, что Россия была отсталой, и потому что сам он в своей стране был запоздалой параллелью тому, чем романтики были на Западе. Если он и был принят европейскими интеллектуалами XX в. как современник, то только потому, что сама Европа вступила в период *seconde jeunesse*⁶ неоромантизма, начавшегося с Ницше и продолженного Бергсоном, Фрейдом и Лоуренсом — лишь для того, чтобы в наши дни вырождаться в старческое и склеротическое бесплодие извращенного романтизма, домогающегося называться неоклассицизмом, который — если неоромантизм считать второй молодостью — немногим лучше второго младенчества. Та подлинно современная мысль, которая осталась и останется, не затронута влиянием Достоевского. По крайней мере, в его собственной стране ясно понимают, что из двух типов мышления современным был не Достоевский, а Чернышевский.

Периоды русской литературы

Если взглянуть на развитие современной русской литературы независимо от общей истории страны, только как на историю литературных форм и стилей, мы обнаружим поворотные пункты, которые естественным образом осознаются как «эпохальные» и отмечают переход из одного литературного «климата» в другой. К таковым относятся: расцвет классицизма французского типа в середине XVIII в.; романтический (как он сам себя называл) мятеж, обозначивший ок. 1820 г. начало

* В своем недавнем исследовании о влиянии маркиза де Сада на литературу XIX в. Марио Прац⁵ проделал обширную работу, чтобы раскрыть романтические корни некоторых из персонажей Достоевского.

золотого века Пушкина; возникновение во второй половине 1840-х гг. «натуральной школы» в беллетристике; одновременное появление в 1890-х гг. модернистов и Максима Горького; и весьма резкое прекращение движения «попутчиков» в 1927–1928 гг. Между этими точками традиция развивается более последовательно и непрерывно, тогда как «поворотные пункты» представляют собой короткие периоды быстрых и насильственных изменений, когда предшествующая литература в целом признается негодной и обреченной на забвение, и из ее наследия сохраняется лишь то, что напрямую может быть использовано новой эпохой. Мы выделили эти поворотные пункты по чисто литературным причинам, без какой-либо связи с фактами общей истории страны и, казалось бы, такие даты, как 1750, 1820, 1845, 1895, 1928 годы не связаны со значительными вехами политической истории. В этом списке нет даже таких бесспорно определяющих дат, как 1861, 1905 или 1917 г. Но если мы перенесем наше внимание с дат политических революций на менее очевидные, но, в конечном счете, основополагающие факты социальной и экономической истории, мы обнаружим, что «эпохальные» события в истории литературы — не менее важные поворотные точки в изменении основ русского общества. Они поразительно тесно соотносятся с теми моментами в истории, когда взаимоотношения классов в русском обществе претерпевали радикальные изменения. Расцвет классицизма совпадает по времени с безраздельным социальным и экономическим господством мелкопоместного дворянства, владеющего крепостными; романтический мятеж — с первыми признаками кризиса, положившего конец крепостному праву; расцвет натуральной школы — с вступлением этого кризиса в его финальную стадию; возрождение 1890-х гг. — с решительным поворотом все еще полуфеодальной России к промышленному капитализму; и, последний по времени, кризис пореволюционного эстетизма совпадает с победоносным возникновением социалистической экономики после периода гражданской войны и восстановления.

Решающие поворотные точки в политике, такие, как 1861, 1905 или 1917 г., являются более очевидным результатом менее заметных, скрытых от глаз изменений в классовой структуре общества. Например, отмена крепостного права была исторически предreshена с того момента, когда изменения на международном хлебном рынке (из которых важнейшим была отмена английских хлебных законов) сделали крепостное право экономически неуместным. Последующее изменение взаимоотношений помещиков и крестьян было законодательно оформлено в 1861 г., но общая атмосфера русской жизни претерпела глубокое изменение еще до этого времени. Литература, как и политическая мысль, реагировала на новое положение вещей быстрее, чем это могла делать громоздкая машина царского правительства, и, таким образом, в реалистическом романе конца 1840-х — 1850-х гг. мы имеем то, что фактически было посткрепостнической литературой. Реформы 1860-х гг. внесли, конечно, большие изменения в русскую жизнь, но в первую очередь они были ускорением уже идущих процессов, устранением последних препятствий. Непосредственное и ближайшее влияние реформ на литературу заключалось, следовательно, лишь в подчеркивании и усилении уже существовавших тенденций, а не в каких-либо радикальных изменениях. Долгосрочный эффект реформ

заклучался в том, что стало возможным дальнейшее развитие новых социальных сил и, соответственно, движение промышленного капитализма к социальному верховенству. Литература столкнулась с новым миром и новой расстановкой классов еще до того, как эта новая стадия была достигнута.

Революция 1917 г. была более радикальным политическим поворотным пунктом, чем реформы 1861 г. Непосредственные изменения, вызванные ею во всех сферах жизни, были настолько велики, что не могли не повлиять на литературу даже в краткосрочной перспективе. Однако же лишь долгосрочное воздействие рабоче-крестьянской революции сказалось на сути литературы. Эстетизм и формализм предшествующей эпохи оставались преобладающим тоном вплоть до 1920-х годов, соответствуя тому факту, что литература все еще находилась в руках дореволюционной интеллигенции, определенно революционной и демократической, но не пролетарской. Лишь когда революция и ее социалистическая экономическая политика достаточно глубоко изменили основы общества и создали социалистическую промышленность как решающую экономическую силу, литература снова и с заметной внезапностью изменила свое лицо, реагируя на новую структуру общества, возникшую из политических изменений.

Поразительный параллелизм между социальной и литературной историей не означает, конечно, что литературу можно свести просто к отражению состояния современного общества, или что по существующему состоянию общества можно судить о том, какова может быть его литература. В истории данной национальной литературы есть по крайней мере три фактора, нарушающие и осложняющие непосредственное воздействие социальной истории на историю литературы. Первый — это то, что мы можем называть общим статусом литературы, то есть те обстоятельства и ту степень, в которых литература утвердилась как постоянная общественная функция. Так, например, до XVIII в. В России не существовало непрерывной и устоявшейся литературной практики, она была случайной и незначительной и не могла быть достоверным отражением современного ей общества. Причина этого была вовсе не в общественном строе нации, поскольку другие страны, аналогичные России XV–XVI вв. по своему развитию, — например, страны Западной Европы XI–XII вв. — демонстрируют непрерывную литературную деятельность, в России отсутствовавшую. Это обстоятельство было осложненным результатом других осложняющих факторов — характером литературной традиции и состоянием международных отношений. Потому что общество не рождает свою литературу из ничего, но, скорее, создает ее по шаблонам имеющихся под рукой литературных форм, согласно своим сокровенным потребностям, и так как в каждой предшествующей стадии происходит одно и то же, то и в каждом данном периоде литературы присутствуют элементы, принадлежащие более ранним этапам социальной истории. Еще более важным фактом является существование международных литературных связей, которые — в таких отсталых странах, какой была Россия — принимают форму сильных литературных влияний, исходящих от более передовых стран. Постоянная зависимость русской литературы от литературы западноевропейской — это основополагающий факт практически для всего времени ее существования, но в особенности это касается

периода, предшествующего расцвету реалистического романа. Вследствие этого в русской литературе рядом с элементами предшествующей эпохи, сохраняемыми традицией, постоянно представлены элементы, принадлежащие на много более передовым этапам общественного развития.

Периоды, лежащие между поворотными точками, обладают значительной степенью единства. В первую очередь, это единство социального контекста, единство, порожденное идентичностью господствующего социального класса. Но, тем не менее, это единство — единство в движении, в постоянном изменении, единство, непрестанно превращающееся в свою противоположность. Оно проходит через различные стадии, иногда значительно отличающиеся друг от друга, но по-прежнему объединенные лежащей в их основе сутью. Если единство времени внутри данного периода есть единство в постоянном изменении, то поперечное сечение в каждый данный момент будет представлять не меньшее разнообразие. Нота доминирующего класса внутри периода хоть и всегда преобладает, однако не полностью заглушает диссонирующие звуки, которые участвуют в создании общего диссонанса эпохи. Так, например, в хоре помещиков эпохи классицизма всегда есть заглушенный голос литературы среднего класса, который может стать даже весьма слышимым, как в баснях Крылова, но по-прежнему остается лишь диссонирующим элементом второго плана и, более того, будет иметь очевидные признаки господствующего класса. В случае Крылова сама басенная форма была взята им из литературного арсенала мелкопоместного дворянства (хотя — и это показательно — само дворянство заимствовало ее у литературы французского среднего класса).

Мы не должны думать о поворотных пунктах как о взмахх волшебной палочки, которые начинают всё с начала. Им предшествовало эмбриональное развитие, в котором можно различить черты наступающей эпохи. Но это эмбриональное развитие либо незначительно и бессмысленно (в контексте предшествующей эпохи), либо имеет функцию, отличную от той, которую ей суждено приобрести в новую эпоху. Так, например, метафизические трагедии Достоевского, ставшие основной интеллектуальной пищей в начале XX в., его современниками воспринимались лишь как раздражающие и неуместные детали романов, во всех прочих отношениях реалистических. Так же и «Евгений Онегин», бывший для современников Пушкина и его самого юмористической пародией, стал для Тургенева образцом реалистического любовного романа.

Первый период новой русской литературы — это период классицизма и социального господства среднепоместного дворянства. Он длился с установления этого всемогущества при Елизавете (чей Сенат был первым российским органом управления, прямо и полностью выражавшим интересы всего помещичьего класса) до блестящей, но пирровой победы русских крепостников над демократической империей Наполеона. Однако этой эпохе предшествовал своеобразный подготовительный период, занявший большую часть первой половины XVIII в., связанный с именами Феофана Прокоповича, Кантемира, Тредиаковского и Ломоносова (последний стал кульминацией и вышел за пределы периода). Этот период предшествовал времени, когда среднепоместное дворянство определилось как господствующий

класс, и когда литература стала непрерывной социальной функцией. Писатели этого периода были отвергнуты помещичьей литературой и не смогли основать литературную традицию, за исключением Ломоносова, ставшего, таким образом, отцом новой русской литературы. Но, хоть и признанный дворянской литературой в качестве основателя, Ломоносов на деле был поэтом предшествующей эпохи, когда государство еще было агентом не массы крепостников, а класса привилегированных капиталистов, руками инженеров и ученых (в основном, иностранных) доведшего до конца первую промышленную революцию. Ломоносов был, по сути, инженером у них на службе, что весьма отличает его в социальном отношении от последующей литературы. Недавние исследования (Тынянова и Гуковского) — выполненные, надо заметить, вне какого-либо социально-исторического контекста — установили принципиальное различие между стилем Ломоносова и стилем его предполагаемых продолжателей. Традицию Ломоносова продолжало лишь вторичное и, в целом, декадентское литературное течение (представленное Василием Петровым), чуждое дворянству. Подлинным основателем дворянской классицистской литературы был враг и соперник Ломоносова Сумароков, типичный московский дворянин.

Дворянская литература прошла две основные стадии, вторая из которых началась вместе с Карамзиным около 1790 г. Главная характеристика второй стадии — это ее quasi-буржуазное обличье. У этого было некоторое слабое оправдание в социальной реальности, поскольку как раз в 1790-х гг. крепостническая экономика начала обнаруживать определенные «европейские» тенденции (усиленные заменой денежных пошлин *corvée*, единичными попытками вложить средства в улучшение сельского хозяйства); но в гораздо большей степени это было обязано растущему престижу новой буржуазной литературы Запада (Ричардсон, Руссо, Гете). В действительности это было отражением в литературе урбанизации дворянства, превращения сельского помещика в лощенного трутня гостиных. Более грубый и более мужественный классицизм Державина, с причудливой смесью высокой риторики и яркого реализма, с деревенской энергичностью и недостатком изысканности, в литературе соотносится с тем, чем Потемкин и Суворов были в истории. Карамзин и его школа представляют новое поколение горожан, приобретавших комплекс неполноценности по отношению к современной Европе. Но буржуазный «сентиментализм» карамзинистов поверхностен и является одним из лучших в истории русской литературы примеров прививки иностранной моды на русской почве. В целом, карамзинский период (1790–1820) был временем, когда литературная монополия русского дворянства была близка к абсолютной.

Буржуазные элементы, второстепенные для карамзинского периода, стали преобладающими и приобрели новое значение с переходом в следующий период. Этот переход произошел после наполеоновских войн и был вызван глубокими изменениями в отношениях русского сельскохозяйственного производства и мирового рынка, поставившими крепостников перед необходимостью превратиться в капиталистических землевладельцев более европейского типа. Другой стороной начинающегося кризиса крепостного хозяйства был ускорившийся прогресс в мануфактурном производстве, основанном на полусвободном труде (т.е. на труде

крепостных, получавших заработную плату на фабриках, но плативших оброк, причитающийся их помещикам), нашедший законодательное выражение в защитительном тарифе 1822 г. Политическое осознание кризиса ограничивалось, в основном, наиболее просвещенными и образованными членами молодого поколения дворян; они образовывали тайные общества, высшая точка в развитии которых — восстание декабристов в 1825 г. — есть главное выражение кризиса в политической истории. Поражение декабристов, за которым почти сразу последовало падение цен на мировом рынке (снявшее на какое-то время с повестки дня капиталистическое преобразование сельского хозяйства), способствовало тому, что крепостничество воспрянуло духом, начав эпоху политической реакции, сопровождаемой общим отходом образованных дворян от прогрессивных идей начала 1820-х гг. Это состояние депрессии длилось примерно до 1840 г., когда начался новый подъем сельскохозяйственных цен и были сделаны новые и более решительные шаги в сторону промышленной революции (внедрение прядильных машин и быстрый рост производства свекловичного сахара). Но лишь в 1846–1847 гг. главная отрасль сельского хозяйства вступила, наконец, на путь, ведущий к отмене крепостного права.

Эти три стадии имеют очень близкие параллели в литературе. Первая соответствует *Sturm und Drang* новой «романтической» литературы, с Пушкиным и Грибоедовым в качестве главных деятелей; это эпоха первого зрелого произведения Пушкина (единственного, имевшего непосредственный отклик у современников) и комедии Грибоедова. Это также время, когда писательская профессия получила, наконец, экономическое основание, и русские литераторы, бывшие до того бескорыстными аристократами-дилетантами или *litteratus* на жаловании у государства, стали производителями продаваемых на рынке товаров*. Романтизм в своей францужско-байронической форме, пропитанный духом протеста против традиционной власти («парнасский афеизм», как называл его Пушкин), будь то в духе Вордсворта или Шелли, и нисколько не противоречащий интеллектуализму либерализма начала XIX в., стал господствующим стилем. Поражение декабристов обозначает высшую точку этой волны и вводит нас во вторую стадию, охватывающую, приблизительно, первую половину царствования Николая I. Прогрессивные социальные силы продолжали свою работу, но лишь как медленные подземные течения; видимое же движение истории было остановлено «дыханием зимы железной»** — победой политической реакции и задержанным распадом крепостного права. Интеллектуальная атмосфера определялась почти полным отказом от всех политических стремлений и растущим влиянием немецкой мысли. Произошло то, что должно было произойти. Воздух «морских держав», где быстро развивалась новая буржуазная цивилизация, был слишком чужд душившей Россию атмосфере реакции. В тот момент не могло быть плодотворного влияния. Наоборот, Германия (и особенно Пруссия), страна автократии и помещиков, казавшаяся способной

* «История» Карамзина (первые тома, 1818) и пушкинские «байронические» поэмы (1822–1824) были первыми хорошо продававшимися русскими книгами.

** Тютчев в стихотворении о декабристах.

выжить в новом буржуазном мире, была естественным образцом и маяком и для русского государства, и для образованного дворянства. Время со второй половины 1820-х гг. до конца 1830-х гг. — один из наиболее запутанных и противоречивых периодов во всей истории русской литературы. Трагедия последних лет Пушкина, бессознательно-разрушительная работа Гоголя, идеалистическое иконоборчество молодого Белинского — все это отражения эпохи, когда преходящие, но в тот момент могущественные силы сдерживали широкое течение истории. Для этого времени характерен резкий контраст между Петербургом, с его коммерциализованным и беспринципным литературным журнализмом, отражавшим быстрый рост буржуазии, не достигшей какого-либо политического сознания, — и Москвой, с ее философскими «кружками», пополнявшимися рядовыми членами прогрессивного дворянства, чья интеллектуальная энергия, приведенная в движение наполеоновским кризисом, сдерживалась господствующим застоем и находила выход через метафизику и отвлеченные рассуждения, и рядовыми членами низов средних классов, поднятыми наверх экономическим движением и не нашедшими занятия, подходящего для их возможностей. Самоанализ, *grübeln* и гамлетизм были определяющими характеристиками этих кружков, и именно в этих условиях задержанного исторического развития сформировались непрактичные, пассивные, мечтательные характеры персонажей Тургенева и Гончарова.

Третья стадия, соответствующая началу 1840-х гг., является более четким периодом перехода и развития. Сдерживающие скрепы предшествовавшего десятилетия начали рваться. Франция того времени, Франция Бальзака, Жорж Санд и идеалистического социализма, снова стала интеллектуальным маяком. Философия Гегеля, в 1830-х гг. казавшегося апостолом застоя и защитником *Vernünftigkeit* существующего порядка, почти мгновенно превратилась в «алгебру революции» (по выражению Герцена). Перед глазами вчерашних скованных метафизиков открывались незамутненные интеллектуальные перспективы. Наиболее характерны для тех лет переход Белинского от «правого» гегельянства к «левому», статьи Герцена о новом духе науки, оценка Гоголя как социального сатирика и восторженный прием лермонтовской поэзии протеста. Но в литературном движении того времени все еще есть недостаток конкретной реальности: протест Лермонтова риторичен и абстрактен; Гоголь не ведает о своей роли в истории, и социологическое истолкование его сочинений откровенно насилует его сознательный замысел; прогрессивный дух эпохи целиком выразился лишь в журналистике Белинского и Герцена. Разрушительные силы истории все еще должны были окрепнуть и выйти на поверхность, чтобы вызвать обновление художественной литературы. Это и произошло в 1846–1847 гг. с внезапным появлением реалистического романа.

Полвека от (примерно) 1846–1847 гг. до середины 1890-х гг. в истории литературы представляют собой эпоху вполне очевидного единства. Ее определяли одни правила и одна литературная форма — реалистический роман. Точно так же эта эпоха обладает единством и в социальной истории. Она начинается со времени, когда основанная на крепостном труде система оказалась более не пригодной, до того момента, когда промышленный капитализм стал подлинно ведущим фактором русской жизни. Определяющими социальными явлениями были: крепостное

право, обреченное с самого начала и вскоре законодательно отмененное, но продолжающее бросать тень на все стороны русской жизни и определять социальную структуру сельской России; класс землевладельцев, постепенно теряющий свою экономическую и культурную руководящую роль; класс крестьян, создающий основной объем национального продукта, но лишенный гражданских свобод, не имеющий политического голоса и культурно угнетенный; класс капиталистов, быстро накапливающий богатство и расширяющий рынок, но неразвитый и раболопный в политическом отношении и культурно-бесплодный. Ни один из этих основных классов не создавал непосредственно литературу этой эпохи, хотя помещики породили такую обособленную фигуру громадного масштаба, как Толстой. В течение этой эпохи литература была в руках «интеллигенции», социальной группы, порожденной историческими силами, создавшими капитализм, но не осознающей себя как буржуазную. По сути, она представляла два восходящих класса — буржуазию и крестьян, но своим обликом отличалась от них обоих. Она пополнялась из двух основных источников: из *déclassé* дворян, не обязательно бедных, но утративших свое классовое самосознание, и из образованных и полуобразованных низов среднего класса, в основном — из духовенства и мелкого чиновничества. Некоторые из вторых (Достоевский, например) усвоили полудворянскую культуру другой группы, и были более-менее поглощены ею. Но другая и более характерная часть выработала выражено плебейское классовое самосознание и связала свою судьбу с будущей крестьянской демократией. Существовали, таким образом, верхний слой интеллигенции, полудворянской по происхождению и буржуазной по мировоззрению, и нижний, демократический и квази-социалистический.

В этом периоде можно выделить три стадии: первый предшествовал освобождению крепостных. Это время, когда противоречие между политическим и официальным режимом с одной стороны и общественными основаниями с другой было особенно острым и когда, в результате этого, существовало некое «священное единение» между всеми не полностью реакционными общественными силами, объединившимися перед Парижским мирным договором в не слишком активную оппозицию реакционному правительству и после этого, в сотрудничестве с правительством, наконец-то обратившимися к реформам. Именно в атмосфере «священного единения», чьим символом и наиболее явным выражением была литература, развилось то отношение к литературе, которое, пожалуй, уникально в современной Европе. Предшествующие Великим Реформам годы были, в общественном смысле, золотым веком писательской профессии в России. Никогда до или после она не обладала таким престижем как воплощение и выражение всего прогрессивного и достойного похвалы. Это было время шедевров Тургенева, Гончарова, Писемского, Островского — время, когда были установлены каноны, а репутации канонизированы; эпоха, во время которой сформировались все основные черты русского реализма. Профессия литератора находилась большей частью в руках верхнего слоя интеллигенции, и живучесть старых идеалов была подтверждена эстетизмом Тургенева и ему подобными. Но разночинцы были уже в движении, и к концу 1850-х гг., с Чернышевским и Добролюбовым во главе, господствовали в области критики.

Вторая стадия — это 1860–1870-е гг. С поразительной быстротой стали развиваться общественные и политические взгляды разночинской интеллигенции, уже приобретшей влияние до 1861 г.; ее лучшие силы ныне направились по пути непосредственного революционного действия. Русская литература вступила в фазу постоянной гражданской войны между помещичье-буржуазной и демократической интеллигенцией. В литературе разночинцы создали могущественную и исключительно влиятельную школу журнализма, но их достижения в художественной литературе случайны, и хотя глубоко интересны и оригинальны (Помяловский, Решетников, Кушневский, Новодворский, Глеб Успенский), остались в зачатке и оказались бессильны вытеснить старшее поколение. Два представителя этого поколения (и ни один из них для него не типичен) — помещик Толстой и одворянившийся разночинец Достоевский — сосредоточили в себе наибольшую творческую энергию литературы.

Третья стадия интеллигентского периода соответствует, приблизительно, царствованию Александра III. Как и 1830-е гг., это период задерживаемого развития, когда сельская Россия еще раз вступила в депрессию и когда политическая реакция в центре шла параллельно с глубокой интеллектуальной реакцией в высших и средних классах в целом. Но то, что 1880-е гг. были менее плодотворными и созидательными, чем 1830-е гг., частично вызвано изменениями в Западной Европе. Капиталистическая цивилизация Запада уже вступала в стадию дряхлости, весьма отличную от жизнерадостной юности первой половины столетия. Также и в России, старая полуаристократическая интеллигенция достигла той же стадии творческого бесплодия. Что до низшей демократической интеллигенции, она истощила себя в революционном напряжении 1870-х гг., тогда как главная промышленная буржуазия культурно еще только должна была созреть. Как и для 1830-х гг., для 1880-х гг. характерен общий отход от политического прогресса в сторону самоанализа и религии. В художественной литературе это период опоздавших родиться бледных романистов и вялого возврата к «эстетизму». Это период стабильности на низком уровне, период бесплодных желаний, провинциализма и застоя. Нигде более точно не отражается интеллигенция 1880-х гг., чем в сочинениях Чехова, но лично Чехов не воплощает настроений 1880-х гг. Он воплощал собой класс, который должен был остаться нереализованной возможностью — класс культурной буржуазии с крепкими корнями в исторической почве и с идеалами, соответствующими его историческому назначению.

1890-е гг. были решающей точкой в русской истории, когда силы промышленного капитализма стали преобладающим фактором русской жизни и достигли той стадии развития, когда они не могли резко прекратить распад продолжавшего существовать полукрепостного общественного устройства и его политического воплощения, царизма. Россия вступила в период революции — продолжительные забастовки 1896 г. можно считать в политическом отношении эпохальными — революции, которая, как казалось поначалу, собиралась превратить полукрепостную, недостаточно индустриализованную Россию 1880-х гг. в современную капиталистическую демократию, но которая обернулась возникновением совершенно нового типа государства — рабочих и крестьян. Здесь не место анализировать

причины этого неожиданного результата. Две главные причины — исключительно архаический характер царского режима, который, преувеличивая все противоречия, безмерно усиливал революционные силы, и громадная зависимость класса капиталистов от иностранного капитала, в конечном итоге, превратившая Россию во время войны в полуколонии англо-французского капитала, лишая русскую буржуазию национального характера и, следовательно, всякого политического престижа перед другими классами. В тот момент, когда гниущее здание царизма пало, политическая сила рабочего класса превосходила буржуазную, и результатом трех лет гражданской войны, в которой крестьяне окончательно оказались на стороне рабочих, стало укрепление нового типа демократии, ставшей залогом построения социализма. Но лишь с конца восстановительного периода (1921–1927 гг.), когда ткань общества претерпела существенные изменения, позволительно говорить о рождении социалистического общества. Первые послереволюционные годы были все еще продолжением революционного периода, во время которого буржуазные элементы по-прежнему преобладали в сфере культуры. В этом смысле период с 1892–1896 гг. до 1927–1928 гг. образует некоторое динамическое единство, а именно взлет и падение русской буржуазной культуры.

То, что первичное воздействие Октябрьской революции на литературу не могло быть больше, чем оно оказалось на деле, объясняется культурным состоянием высших классов, которые революция ликвидировала. Помещики уже давным-давно перестали существовать в культурном отношении, и их культурное бесплодие (приблизительно со времени обращения Толстого) находилось в удивительном согласии с безнадежно устаревшим характером царистского государственного устройства. Более парадоксально то, что падение буржуазии, чьей культуре в 1917 г. было около двадцати лет, должно было оказать на литературу не больше влияния, чем это случилось на самом деле. Это обстоятельство тесно связано с общим характером класса русских промышленников — запоздалого и упадочного отпрыска европейского капитализма. С самого начала его культура была декадентской; «декадентский» и «буржуазный» в истории русской литературы были практически синонимами. Хотя эта декадентская литература обладала в своих высших проявлениях — в поэзии символистов — своеобразной морбидной и лихорадочной силой, она была обречена на недолговечность, как и класс, чьим выражением она являлась. Движение символистов уже несколько лет до 1917 г. умирало, и произведения его величайшего поэта, Александра Блока, полны предчувствий приближающейся гибели своего класса.

С другой стороны, хотя класс промышленных рабочих с 1896 г. быстро превращался в решающий политический фактор и в 1917 г. стал правящим классом, его энергия была столь полно сконцентрирована на непосредственной классовой борьбе, что ничего не осталось на «культурную» работу: явление отнюдь не парадоксальное. Когда общественный класс имеет исключительно благоприятные возможности для непосредственных действий, он, вероятнее всего, останется непродуктивным в искусстве. Литература промышленной революции в Англии, например, была почти целиком создана людьми, чуждыми и враждебными передовому классу капиталистов. Потому что литература и искусство — по крайней

мере, в современном обществе — это (цитируя «пословицу» Блейка) та «чума», которую порождает тот, «кто желает и не действует».

Класс, который одновременно с буржуазией господствует в литературе этого периода, — это *petite-bourgeoisie*, огромная масса непролетарских рабочих, которые, благодаря силам капитализма и революционным переворотам 1905–1906 гг. и 1917–1920 гг., все более и более втягивались в водоворот современной жизни. В литературе их голосом была демократическая интеллигенция городских низов среднего класса и крестьянского происхождения, столь быстро выросшая численно за этот период. Мы должны разграничивать два весьма отличающихся поколения: старшее, родившееся около 1870 г. и культурно все еще весьма близкое поколению Чернышевского и Добролюбова. Его представляет, главным образом, Максим Горький. Второе поколение, родившееся в конце 1880-х гг. и в 1890-х гг. в уже буржуазной России, не имеет непосредственных связей с литературой XIX в. и находится под сильным — хотя, большей частью, отрицательным — влиянием символистов. Оно вошло в литературу в начале 1910-х гг. и заняло передовые позиции в десятилетие, предшествующее Октябрьской революции. Его главное достижение в литературе — поэзия футуристов и критика формалистов, главные представители — Владимир Маяковский и Виктор Шкловский. Романисты-попутчики посленэповского времени были, по сути, частью этого же поколения.

Мы можем выделить хронологически следующие этапы внутри этого периода: с середины 1890-х гг. до 1905 г. буржуазные «декаденты» все еще на заднем плане, быстро приобретают значение, но еще не доминируют. Горький — крупная фигура. Атмосфера в значительной степени все еще принадлежит XIX веку, но все активные силы уже принадлежат новому миру. 1905 г. рассеивает пережитки XIX века, и с этого времени примерно до 1912 г. наступает золотой век буржуазной России, символистской литературы и столыпинского режима. Начиная с 1912 г., молодое поколение демократической интеллигенции становится преобладающим, достигая своего пика в первые революционные годы, 1918–1921 гг., когда индивидуалистическая поэзия, вдохновленная революцией, но сохраняющая к ней эстетическое отношение, сосредоточивает в себе всю литературную энергию страны. НЭП открывает новую фазу. Мелкобуржуазная интеллигенция, индивидуалистическая и эстетическая, — писатели-попутчики — все еще преобладает в литературе, но это «эпигоны», с малой творческой оригинальностью и без четкого отношения к жизни. Они являются литературным выражением посленэповской Советской России, которая представляется невнимательному наблюдателю впадающей во второсортное буржуазное существование. Но в действительности, благодаря трудной и тяжелой работе и вопреки очевидным препятствиям, советское государство постепенно создает экономические силы, которые могли служить твердым основанием, на котором будет построен социализм. Проходит несколько лет «восстановления», лишенных вдохновения, и страна внезапно обнаруживает себя на прямом пути к цели, казалось бы, пропавшей из виду. В 1927–1928 гг. внезапное изменение политических и экономических планов на будущее совпало с почти столь же внезапным изменением литературного ландшафта. Движение попутчиков ослабло и потерпело крах.

Пролетарский роман, медленно прораставший несколько лет, стал бесспорно центральным явлением в русской литературе. Буржуазный период закончился.

Пока еще невозможно увидеть результат нового литературного периода в правильной перспективе. Но ясно, что причины, мешавшие рабочему классу создавать свою собственную эстетическую культуру во время господства буржуазной литературы, всё еще действуют, быть может, даже активнее, чем когда-либо. Мы не должны ожидать удивительного расцвета «эстетических ценностей». Новая литература будет гораздо больше деятельностью практической и намного теснее связана с ежедневной работой строителей нового общества, чем какая-либо литература в истории.

Новые английские переводы современной русской прозы

Хотя Англия всё еще сильно отстает от Германии и Франции по числу переведенных русских романов, их количество неуклонно растет. Некоторые из наиболее заметных советских романистов — Веселый, Леонов, Федин, Шолохов, Олеша — всё еще не переведены, но советские романы, переведенные на английский в 1930 г., весьма показательны. Эта группа включает в себя «Ташкент — город хлебный» (издательство «Gollancz»¹) покойного Александра Неверова (ум. 1923²). Шедевр трезвого и скромного реализма, книга вышла по-русски в 1923 г.³ и является одним из наиболее замечательных и живых отражений трагического года 1921–1922 гг. Совсем иной тип прозы представлен в романе Ильи Ильфа и Евгения Петрова «Сидя на бриллиантах»⁴ (переведен Элизабет Хилл⁵, издательство «Methuen», в оригинале книга называется «Двенадцать стульев»). Этот плутовской роман об авантюристе и простофиле дает широкую сатирическую панораму жизни обычных людей в Советской России; у истории много общего с «Растратчиками» В. Катаева (английский перевод вышел в 1929 г.⁶), которому она и посвящена. Пролетарская литература английской публике была представлена еще в 1923 г. Артуром Рэнсомом, переведшим «Неделю» Юрия Либединского⁷. Переведенный в 1929 г. «Цемент» Ф. Gladкова⁸ положил начало устойчивому ряду переводов пролетарских романов. В 1930 г. появились два романа пролетарских писателей — «Девятнадцатый» (русское название «Разгром») А. Фадеева и «Бруски» Ф. Панферова (оба выпущены издательством «Martin Lawrence»)⁹. Первый из названных, быть может, лучший во всем этом движении. В этом повествовании о гражданской войне на Дальнем Востоке персонажи выписаны, вероятно, лучше, чем во всей остальной новейшей русской беллетристике; Толстой сильно повлиял на стиль Фадеева. «Бруски» — наиболее заметный из недавних романов о социальных изменениях в деревне. Это история борьбы между колхозниками и кулаками. Интересно сравнить обращение Панферова к этой теме с ее кинематографическим воплощением в «Генеральной линии» Эйзенштейна и «Земле» Довженко¹⁰ (оба фильма были представлены лондонской публике Кинообществом и Киногильдией

рабочих). Наряду с этими советскими романами также переводится и некоторая эмигрантская беллетристика. Она весьма многообразна, но, несмотря на это, всегда разительно отличается от произведений советских писателей. Она либо интроспективна и целиком посвящена личному опыту, как «Из детства»¹¹ Ирины Одоевцевой (издательство «Constable»), либо ретроспективна, как исторический роман о 1812 г. в мистико-патриотическом ключе «Пожар Москвы» Ивана Лукаша, переведенный г-жой Даддингтон (издательство «Davies»)¹², либо же совмещает оба эти начала, как «Тихая улица» (название по-русски — «Сивцев Вражек») (издательство «Secker») Михаила Осоргина¹³ — роман о жизни семьи до и во время революции, в духе последователей Чехова. «Марьку из Ям» Евгения Чирикова (издательство «Alston Rivers»)¹⁴ едва ли можно назвать эмигрантской литературой, несмотря на то, что ее автор — эмигрант. Это довоенный роман писателя школы Горького, написанный в реалистическом духе, много более родственном работе пролетарских писателей, чем модернистской утонченности мадмуазель Одоевцевой.

О некоторых вопросах изучения русской литературы XVIII в.

Русская литература XVIII в. фактически неизвестна нашему читателю. В лучшем случае он знает Ломоносова и Державина по двум-трем стихотворным отрывкам, Фонвизина по «Недорослю», Радищева по нескольким цитатам из «Путешествия». Дальше он затруднился бы даже назвать имена, кроме разве Тредиаковского как нарицательное имя для бездарного поэта. О том, как далеко простирается это невежество даже у очень литературно грамотных людей, можно составить себе представление по статье А.В. Луначарского о критике XVIII в., оценка которой дана в печатаемом в настоящем сборнике обзоре Г.А. Гуковского «В защиту XVIII века»¹. Невежество это имеет свое объяснение и свое основание. Вопрос в том, насколько это основание может и в дальнейшем служить оправданием нашего традиционного игнорирования допушкинской литературы.

Литература XVIII в. отделена от литературы XIX в. глубоким качественным изменением, сопровождавшимся фактически полным разрывом литературной традиции и отразившим сдвиги русской экономики и социальной структуры русского общества, начавшиеся в конце XVIII в. и особенно развившиеся в первые десятилетия XIX в. Сдвиги эти сводились к созданию предпосылок для капиталистического развития. Политическим их выражением явилась деятельность Сперанского и движение декабристов; первым литературным отражением — возникновение русского «романтизма» с Пушкиным во главе. Эволюция надстройки, особенно таких «высших этажей» ее, как литература и искусство, никогда не является простой линейной функцией развития производительных сил и производственных отношений, а, как указывал Маркс, находится в «неравномерном отношении» (*uneegale*

Verhältniss) к «развитию материального производства» («Введение к критике политической экономии»). Из этого, между прочим, следует, что идеалистическая история, исходящая из движения идей и идеологий, не только все ставит на голову, но дает ложное представление и о самом членении исторического процесса.

Сдвиги первой четверти XIX в. сравнительно мало изменили в социальной структуре России: в основном помещик и крестьянин стояли друг к другу в тех же отношениях в 1830-х годах, как и в 1780-х. Но сдвиги эти, несмотря на свой зародышевый и почти подспудный характер, определяли путь развития России как капиталистический. Большая часть страны оставалась стопроцентно-крепостнической, сила инерции была очень велика, но жизнеспособные элементы оказывались все сосредоточены с этого времени на капиталистическом секторе. Это изменяло и отношение России и русского национального сознания к Западу. В XVIII в. Россия была чисто крепостническая, без каких бы то ни было элементов буржуазного прогресса, Европа же была уже в живой и жизнеспособной своей части вполне буржуазною. Вместе с тем русский феодализм, организованный в колоссально сильное государство, имел возможность широко использовать достижения европейской техники, промышленной и административной, но используя их, он пересаживал их на иную, феодальную, почву, где они вырождались в нечто существенно чуждое своей первоначальной природе, давая весьма своеобразные социальные монстры вроде крепостной мануфактуры и крепостной горной промышленности. В XIX в. с развитием наемного труда Россия входит в семью европейских народов, соединяясь с ней не только узами внешней торговли и технического заимствования, но и тем, что движущие силы ее истории становятся те же, что и на Западе. Россия XVIII в. — чужеродное тело, присосавшееся к буржуазной по своим движущим силам Европе. Россия XIX в. — младшая сестра в однородной европейской семье. В области материальной, экономической и политической это приводит к качественному изменению взаимных отношений только во второй половине XIX в. Еще в 1848–1849 и 1853–1856 гг. русское самодержавие противостоит Европе как монолитно чужеродная сила, к которой Маркс, выражая интересы всех прогрессивных сил Европы, считал возможным только одно отношение — войны. Но в литературе, в идеологии это новое соотношение складывается уже со времени декабристов и Пушкина. Это новое соотношение меняет и характер русской литературы относительно европейской: она становится самостоятельной, национальной, одной из равноправных — хотя на первых порах и отсталой — литератур буржуазной Европы.

Литература чисто крепостнической России XVIII в. стоит к Западу в отношении подражания, в отношении неорганического усвоения социально чуждых форм. Это, между прочим, придает ей большой теоретический интерес, поскольку она дает исключительно богатый материал для изучения вопроса о международных влияниях. В марксистской литературе вопрос этот находится как бы в загоне. В самой постановке его усматривается механистическая опасность. В руках буржуазных ученых он действительно трактуется чисто механистически. С переходом буржуазной науки с механистически-позитивистских позиций на эволюционно-идеалистические, «влияния» также начали подвергаться гонению, и у младшего

поколения литературоведов буржуазной формации они не в фаворе. В печатаемом в настоящем сборнике обзоре Гуковского высмеивается самая постановка вопроса о подражательности русского классицизма². Предполагается, что всякая эпоха (resp. социальная группа) необходимо выражает себя в литературе по-своему и адекватно себе. Но такое предположение приводит нас из механистического огня в полымя витализма. Марксисту при подходе к этой проблеме полезно еще раз вспомнить марксово положение о неравномерности развития искусства по отношению к материальной базе, а также не менее важное положение Маркса и Ленина об обязательности конкретного подхода ко всякому материалу. Мы знаем, например, что в «допетровской» России не было художественной литературы как обособленной и устойчивой деятельности. Возникали только разрозненные ростки, не сливавшиеся в единое движение. Очевидно, не всякое общество, и, в частности, не всякое феодальное общество в состоянии создать свою литературу. Более тесная связь с Западом раскрыла перед русским феодализмом и его слугами западную литературную культуру. Ее стали перенимать, и к середине века в России уже существовала художественная литература по западному образцу как обособленная и устойчивая культурная функция. Каждый раз, как отсталая нация без литературной традиции или с литературной традицией, застойной и безнадежно отставшей от жизни, втягивается в орбиту более передовой социально-экономической системы, возникает ситуация, делающая возможным подобное заимствование. Но так же как результат влияния вторжения торгового капитала зависит от характера того общества, в которое он вторгается, так и наличность литературных связей между развитой и отсталой страной не обязательно приводит к возникновению новой литературы по чужому образцу. В процессе пересадки византийской культуры в киевскую Русь эта культура оказалась обедненной до неузнаваемости; в частности, византийская художественная литература не была воспринята вовсе. В XVIII в. пересадку европейской литературной культуры на русскую почву облегчало то, что эта литература, уже буржуазная в своих жизне-способных клетках, была еще вся проникнута инерцией феодального прошлого. Этот феодальный элемент, отмиравший и застойный, и был тем, за что русское дворянство зацепило западную литературу. Пересаженные на русскую почву разные элементы западной литературы оказались в новых соотношениях. Например, ода, застойный и омертвелый жанр на Западе, в России нашла необыкновенно благоприятную почву и оказалась ведущим жанром всей литературы. Эта неадекватность заимствованной литературной традиции той действительности, которую требовалось выражать, и составляет основной характер русской литературы до начала XIX в. и определяет ее подражательность и неорганичность. Только ставши на буржуазный путь, русская литература могла отнестись к западным формам как к своему добру и почувствовать себя в них, как дома. С этого момента русская литература становится национальной, и Белинский, следя за ее ходом, решает наконец в начале 40-х годов сказать: у нас есть литература³.

Но качественное изменение русской литературы и разрыв с традицией XVIII в. началось задолго до Белинского. Уже Жуковский стилистически не имеет почти ничего общего с XVIII в. Уже Пушкин отвергает его почти целиком, с большими

ограничениями признает Ломоносова и Державина и интересуется только теми писателями, в которых видит предшественников нового реализма — как Фонвизин, или новой антикрепостнической идеологии — как Радищев. Как правильно указал еще Чернышевский, Белинский ничего не разрушал в отношении к XVIII в.; наоборот, он положил начало тому относительно историческому и критическому освоению его, которое есть основная исходная точка и пролетарского отношения к культурному прошлому. Оценка литературы XVIII в. Белинским была невысокая и в основном отрицательная. Такое отношение осталось традиционным для либеральной и радикальной части русской критики. Гуковский, желая унижить этот подход, называет его «пыпинским» и «незеленовским»⁴. Но в основе — это отношение Белинского, Чернышевского и всей русской демократической критики. В руках либерала Пыпина и казенного даже не-либерала Незеленева⁵ это отношение теряло свою живую демократическую действенность и вырождалось в самодовольную уверенность в превосходстве культурного и современного Тургенева над несчастными невеждами XVIII в. В руках же Белинского оно было действенной и существенной частью его борьбы за новую демократическую культуру.

В литературе XVIII в. Белинский отвергал не только и не просто классово враждебную феодальную литературу. Конечно, в его оценке был и этот момент; он играл, например, главную роль в острой вражде к стилю оды, к «парению» и «выспренности» поэтов XVIII в. Но уже в эпоху Белинского литература XVIII в. была очень мало актуальна как литература классового врага. Для русских крепостников XIX в. мирозерцание их дедов XVIII в. было уже «потерянным раем», как были «и предков чужды им роскошные забавы, их добросовестный, ребяческий разврат»⁶. Победоносный дома и за границей, феодализм XVIII в. мог позволить себе большую наивность, предаваться квази-материалистическим настроениям, игнорировать поповщину, заигрывать с Вольтером и обходиться безо всякой политической, самооправдывающейся идеологии. Перешедший к обороне, катящийся к поражению феодализм XIX в. позволить себе этого не мог. Он был вынужден создавать себе новые идеологии, лицемерные и демагогические, неизменно мистически и поповски окрашенные, и с ними-то — от «официальной народности» до полулиберального славянофильства — и боролись в первую голову идеологи русской демократии. В литературе XVIII в. их отталкивало прежде всего другое: ее безыдейность, бессодержательность, тот характер забавы, который она носила и который сближал ее с очень актуальной для них идеологией «чистого искусства». «Чистое искусство» было лозунгом половинчатых либералов и махровых консерваторов, и XVIII в. всем характером своей эстетики приходил на помощь «чистому искусству». Это было основное политическое обвинение против XVIII в. Рядом с этим отталкивал от него еще и характер его поэтики. Русское искусство XVIII в., как в основном все добуржуазное искусство, было основано на заданной, традиционной, условной форме, тесно связанной с условным же, ограниченным традицией содержанием. Индивидуалистическая буржуазная эстетика (в основном разделявшаяся и левой буржуазной демократией вплоть до мелкобуржуазных революционеров) воспринимала эту литературу как пустую, холодную, неискреннюю, эмоционально-бессодержательную. Наконец, последним обвинением была

подражательность — обвинение, тесно связанное с обвинением в условности. Для людей, боровшихся за создание национально-демократической литературы, сознательно и конкретно отражающей наличную действительность, критикующей ее и работающей над ее преобразованием, литература, основанная на заимствовании чужих, неадекватных форм выражения, не представляла никакого интереса. И вообще, основная линия критики XVIII в. у Белинского и других демократических критиков идет не по линии борьбы с его классовой сущностью, а по линии борьбы с ненужным и лишним нянчением с литературой, не представляющей никакого живого интереса, литературой, которую можно с успехом предоставить ведению архивных крыс. Но отвергая XVIII в. как целое, демократическая критика все же критически отобрала из него отдельные явления, признав в них первые шаги подлинной русской литературы. В общем можно сказать, что отобраны были те же элементы, которые выделял уже и Пушкин: первые шаги еще погруженного в классическую традицию реализма — преимущественно в комедии и в басне; Радищева как родоначальника русской прогрессивной политической мысли; наконец, Державина как фигуру резко оригинальную и тем вмещающуюся в каноны индивидуалистической поэтики. К этому Пыпин и его продолжатели прибавили интерес к первым шагам квази-буржуазного просветительства с Новиковым во главе⁷. Но в основном XVIII в. остался в ведении ученых чиновников крепостнической формации, чуждых интересам современности и подходивших к нему с формальным безразличием архивариусов. Новое было внесено младшим поколением литературоведов-народников, открывших, наконец, что литература XVIII в. не сводилась к литературе дворянской, и обративших внимание на «низовую» литературу. Но, неспособные на четкий классовый подход, они, в сущности, дали не более как новый сырой материал для истории литературы.

С ростом чисто буржуазной культуры, «освободившейся» от демократической традиции, отношение к литературному наследию — и в том числе к XVIII в. — меняется. Но для упадочников-символистов XVIII в. с его «добрословным развратом» и наивным рационализмом был не так уж привлекателен. Даже Державиным они не интересовались, и, пожалуй, именно при символистах он достигает надира своей известности⁸. Формалисты следующего поколения, с их всеядностью и свободой от пережитков романтического культа «искренности», обращали внимание и на XVIII в., но без особого увлечения. Несколько оживлял их отношение в XVIII в. характерный для упадочной буржуазии культ аристократизма и монархического величия, но культ этот у них был обращен больше на эпоху Александра I и Николая I, чем на XVIII в. Всеядно-формальное отношение формалистов скрестилось с безразлично архивным подходом ученых чиновников, и эти два отношения, по существу одинаково равнодушные и формальные, до сих пор составляют фон литературоведческого отношения к XVIII в., фон, который иногда очень ясно проступает и в предлагаемой книжке.

Неудивительно, что пролетарская революция отразилась на этом отдаленном и мало актуальном участке научного фронта сравнительно мало. Марксизм проникал сюда не столько прямо и непосредственно, сколько через свое искаженное и обедненное отражение в головах литературоведов прежней формации.

Он ориентировал их интерес на литературную продукцию непривилегированных классов и на проявления классовой борьбы. Первая уже в значительной мере была введена в литературоведческий оборот эпигонами либерально-народнической школы, которые стали пригонять свои концепции к марксистской терминологии. Старые чиновники и молодые формалисты тоже стали дарить больше внимания недворянской литературе и тому, что они принимали за отражение борьбы классов. Коренной порок всех этих работ — недостаточное знакомство с историей. Литературоведение может быть марксистским только поскольку оно стоит на почве марксистской истории, знает факты социально-экономической истории и по-марксистски, т.е. научно, понимает их связь. «Марксистское» литературоведение, оторванное от фактов истории, может только привести к фантастической отсебятине, худшей, чем сознательный методологический идеализм.

Между тем XVIII в. и вне литературной сферы еще недавно был плохо известен, но по причине противоположной: для буржуазной истории он был слишком близок и актуален. Она предпочитала держаться московских времен, где можно было пастись на просторе, не вступая в конфликт с начальством. О XVIII в. в академическом тоне писать было невозможно, в неакадемическом — не позволяли. XVIII в. слишком ясно требовал партийного подхода и партийного отношения не к общим теоретическим вопросам вроде происхождения общины, а самого действительного разоблачения еще живущих и усердно поддерживаемых монархических легенд о «великих людях» вроде Екатерины II. И не случайно, что первую связную историю XVIII в. написал великий историк-большевик М.Н. Покровский⁹. Относительно предыдущих эпох работа его преимущественно заключалась в критике концепций буржуазных историков и построении марксистской из их же материала. В XVIII в. Покровский имеет перед собой только еще совершенно реакционную и венаучную легенду или разрозненные и формальные монографии; он строил почти на голом месте.

После Октября наше знание о XVIII в. очень расширилось: только теперь, например, мы получили доступ к подлинным материалам о пугачевском восстании, величайшем революционном движении нашей страны до 1905 г. Но литературоведы, с характерным цеховым духом, мало интересовались историческими работами, создавая себе доморощенные социологические схемы, вроде покойного Сакулина¹⁰, и для увязки литературного знания о XVIII в. с общеисторическим остается сделать очень много. Тем временем XVIII в. сделался спортивной площадкой для «исследователей» вроде Виктора Шкловского, облюбовавшего себе прозаиков екатерининской эпохи и создавшего такие шедевры самоуверенного верхоглядства, как его последняя книга «Чулков и Левшин», в которой на основании прочитанных им нескольких старых книг, журнальных статей и справочников он претендует критиковать и ревизовать историческую концепцию Покровского¹¹. Концепция Покровского — первая не только марксистская, но вообще связанная концепция истории XVIII в. — конечно, подлежит еще большому уточнению. Не следует забывать, что она изложена наиболее детально в ранней, дооктябрьской, работе великого историка и не представляет собой последнего слова зрелого Покровского. Но это уточнение может быть проведено только на основании

большой работы во всеоружии марксистского метода и с учетом всех новых материалов. Наскоки Шкловского не могут, конечно, повредить этой большой работе, но в кустарщину общеисторических взглядов литературоведов они могут внести много новой и лишней путаницы.

Здесь не место углубляться в характеристику социальной природы России XVIII в. Достаточно сказать, что основная ее черта — безраздельное господство класса феодалов-крепостников, организованных в сильное, вооруженное почти современной европейской техникой государство; что класс этот — это его своеобразие в ряду других феодальных эпох — не довольствовался традиционной, веками освященной эксплуатацией своих крестьян, а успешно хищничал, грабя соседей и изобретая новые способы выжимать прибавочный продукт из своих «подданных» (крепостная мануфактура, неограниченный оброк), широко используя для своего обогащения и государственный аппарат (как это делалось, хорошо показано на конкретном примере войскового хозяйства в печатаемой ниже статье Гуковского о солдатских стихах¹²); что буржуазии, сколько-нибудь способной на политическую оппозицию, не было; что основной предпосылки капиталистического развития — обращения рабочей силы в товар — не было (только в последнее десятилетие начинает намечаться перемена); что основная линия классовой борьбы была между крепостниками и крестьянами, причем последние находили союзников (помимо классово еще мало расслоенных нацменов) только среди городского плебейства, которое само в значительной мере состояло из крепостных (дворовых, оброчных). Был момент, когда крестьянское восстание поколебало самые основания крепостнического государства и имело реальные шансы на победу; но будучи раздавленным, оно оказалось для крепостников только страшным кошмаром между двумя долгими периодами относительного классового благополучия, прерываемого время от времени крестьянскими восстаниями местного значения.

В этих условиях культурная монополия безраздельно принадлежала крепостникам, хотя самая культурная работа могла вестись их слугами, слугами крепостнического государства или индивидуальных помещиков: вспомним крепостных живописцев. Единственный серьезный фронт классовой борьбы пролегал вне «культурного общества». Единственный революционный (даже единственный оппозиционный) класс — крестьянство — не имел защитников в литературе. Это освобождало крепостников от необходимости вести идеологическую борьбу с ним.

До какой степени крестьянство было изолировано сверху, ярко иллюстрирует отношение к крестьянской революции первого провозвестника буржуазно-демократической революции: Радищев, грозя царям примером Карла I¹³, вообще говоря о них языком вполне смелым и революционным, в то же время ни словом не упоминал о пугачевщине, как будто не в России развернулась эта грандиознейшая из крестьянских войн.

Эта крайняя бедность литературы XVIII в. реальными выражениями классовой борьбы заставляет «марксистствующих» литературоведов искать ее там, где ее нет, и, находя подобие какой-то борьбы в дворянской литературе, раздувать ее

и делать из мухи слона. Это относится к литературным проявлениям так называемой дворянской оппозиции. Здесь современные литературоведы продолжают традицию дворянских революционеров XIX в.: Рылеева, воспевавшего Державина за его обличения Потемкина и других вельмож¹⁴; Герцена, издававшего сатирический памфлет дворянского олигарха Щербатова о повреждении нравов¹⁵. Продукция «вольной» оппозиционной литературы, обращавшейся в рукописи, была довольно велика в XVIII в., но преувеличивать ее значение не следует. Борьба разных групп и фракций внутри помещичьего блока была «спор славян между собой»¹⁶, в котором и для крестьян тогда, и для нас теперь в высшей степени безразлично «съест ли собака свинью или свинья собаку». Либерал Герцен мог сочувствовать олигархическому конституционализму Щербатова. Для нас Щербатов или Екатерина II так же безразличны, как У-Пей-Фу¹⁷ или Ень-Си-Шань¹⁸. В большинстве случаев, правда, «оппозиционеры» талантливей, умней и откровенней своих противников, и это может располагать в их пользу. Но борьба шла даже не между экономически различными группами дворянства, как она шла, например, в эпоху крестьянской реформы. Это были чисто технические вопросы: как наиболее целесообразно организовать дворянское государство, что важнее — сильная власть представителя класса как целого или личная независимость отдельных членов класса. После пугачевщины, как указал еще Покровский, стало ясно, что ради общих классовых интересов придется пожертвовать индивидуальными претензиями, и установился диктаторский режим, существо которого ничуть не менялось от того, кто стоял во главе диктаторского аппарата — Потемкин, Зубов или Павел I. «Оппозиция» теряет даже и тот принципиальный характер, который она имела еще у Щербатова, и становится оппозицией отдельным лицам. Но проблема организации дворянской власти так, чтобы удовлетворить всех, была квадратурой круга. Крестьянская опасность требовала сильной власти, сильная власть требовала бесконтрольности ее носителя, бесконтрольность порождала «тиранов», «вторых Сарданапалов», которые расточали богатства страны истинно по-царски и не стеснялись с индивидуальными представителями своего класса. Но пока они пеклись об общих интересах класса, они могли позволять себе очень многое с отдельными дворянами, даже с каждым отдельным дворянином. Потемкина и Зубова ненавидели почти все, но оппозиция им дальше простого бузотерства не шла, так как даже великолепные инвективы Державина — не больше чем простое бузотерство. Но когда Павел I, четыре года безнаказанно издевавшийся над дворянами, на пятый год, объявив войну Англии, пошел против интересов дворянства, он был немедленно убит. Выделять оппозиционную литературу XVIII в. как сколько-нибудь более близкую нам, чем неопозиционная, так же бессмысленно, как бессмысленно было бы сближать Алексея Орлова, убившего Петра III, или Палена, организовавшего убийство Павла I, с Каракозовым или Желябовым.

Но если «борьба» внутри дворянства не отражает никаких классовых противоречий, не было ли классовой борьбы между дворянством и третьим сословием, как полагается в сословной монархии?

Утвердительный ответ на этот вопрос дают столь разные авторы, как Виктор Шкловский и В. Десницкий. Последний развернул это положение с полной

четкостью в своей вступительной статье к недавно вышедшему в «Библиотеке поэта» тому, посвященному *ирои-комической* поэме¹⁹. В этом положении многое основано на недоразумении и на двусмысленном употреблении термина «буржуазия». О буржуазии как прогрессивном классе, способном прийти на смену феодальному дворянству, можно говорить только с момента, когда появляется основанная на наемном труде промышленность, когда рабочая сила становится товаром. Пока этого нет, никакой расцвет внешней торговли, никакая степень разделения труда, никакой рост товарности не создадут ни капитализма, ни буржуазии в собственном смысле. Вспомним, что Маркс («Капитал», т. III, гл. 22) говорил о разных результатах развития торгового капитала в зависимости от способа производства, и как он издевался над историками, находившими в Греции и в Риме развернутый капитализм, «только» без свободных рабочих. Крепостная мануфактура (включая горную промышленность) так же мало капиталистична, как и античный эргастерий. Десницкий, впадая в совсем лирический тон, говорит о русских промышленниках, организовавших грабеж пушных богатств Аляски, как о русских Кортесах и Писарро. Аналогия правильная. Но она говорит не то, что хочет Десницкий. Кортес и Писарро были в основном феодальные фигуры, хищники, полагавшиеся целиком и полностью на силу оружия, и деятельность их, давшая такой толчок для развития капитализма в Северо-Западной Европе, послужила исходной точкой для рефеодализации самой Испании. Торговая буржуазия вполне уместается в пределах феодального государства, особенно такого, как российское, дававшего огромный простор для грабежа колоний и для посреднической эксплуатации раздавленного податями и оброчными платежами крестьянства. Для характеристики русской буржуазии показателен факт, приводимый самим Десницким: ходатайства купцов в екатерининской комиссии о предоставлении им права владеть крепостными. Другое крыло русской буржуазии — буржуазия крепостная — этим правом фактически пользовалась: богатые шереметевские крепостные с. Иванова с разрешения барина сами владели крепостными на его имя. И не забудем, что именно купеческое темное царство выбрал Добролюбов как символ всего крепостнического уклада русской жизни. Десницкий называет русское купечество XVIII в. «третьим сословием». Термин этот вполне законен, поскольку он подчеркивает принадлежность русской буржуазии к феодальному обществу, но совершенно незаконен, поскольку он вызывает ассоциации с французским третьим сословием и знаменитыми словами Сиейеса о «ничем», «всем» и «кое-чем»²⁰. Если в России «третье сословие» было, конечно, «кое-чем», то совсем в другом смысле, чем хотело «стать кое-чем» французское — и ничем другим оно стать и не стремилось. Десницкий называет представления об отсутствии классово-вой борьбы между дворянством и «третьим сословием» идиллическими и меньшевистскими. Мне кажется, что еще более идиллично и меньшевично представлять классовую борьбу то, что ею не является. Сближать русское «третье сословие» с французским есть проявление того же меньшевизма, который в 1905 г. представлял русскую буржуазию активной революционной силой. Подлинной идиллией явилась бы страна, где классовая борьба сводится к «борьбе» купцов с дворянами, как ее изображает Десницкий. В екатерининской России была классовая

борьба — и далеко не идиллическая. Но она происходила совсем не там, а на полях битв пугачевцев с царскими войсками.

Подлинная буржуазно-демократическая оппозиция появляется только около 1789 г., когда начинает намечаться перелом, предвещающий уже эпоху декабристов. К этому времени неуклонный рост отходничества оброчных крестьян — основная предпосылка создания рынка рабочей силы — начинал уже заметно изменять некоторые клетки русского общества, и Великая французская революция могла явиться и в России сигналом для первых шагов демократической мысли.

Предшественником ее является Новиков в своей позднейшей деятельности, приведшей его в Шлиссельбург. За Радищевым идет целая плеяда молодых писателей, начиная с молодого Крылова, резко антикрепостнические сатиры которого так не похожи на его позднейшие басни, Пнина и его друзей.

В связи с этим возникает необходимость и для дворянства приспособиться к новым условиям и подкраситься под новую эпоху, и возникает Карамзин с его социальной мимикрией западной буржуазии.

Литература буржуазно-демократической оппозиции представляет для нас первостепенный интерес, а в ней, прежде всего, Радищев, изучение которого удивительно мало подвинулось вперед со времени революции. Надо всячески приветствовать подготовляемое издательством политкаторжан полное собрание его сочинений. Надо ясно отдать себе отчет в его классовой позиции, которая была несомненно не мелкобуржуазная, а буржуазно-демократическая, т.е. сознательно ориентированная на развитие производственных сил в капиталистическом направлении. Надо изучить его со всех сторон, между прочим, и как замечательного поэта, резко выделяющегося среди современников и сыгравшего крупную, еще не исследованную роль в эволюции русской поэзии. Публикуемая Гуковским и Орловым ода «Древность», которую они, мне кажется, вполне убедительно приписывают Радищеву²¹, дает чрезвычайно много нового для понимания его как поэта.

Что же касается до остальной «буржуазной» литературы XVIII в., то за немногими исключениями она лишена революционной и вообще идеологической ценности. Но она представляет большой интерес как дающая наиболее яркое реалистическое искусство XVIII в. Этот реализм не имеет еще идеологической заостренности против изображаемой крепостнической действительности. Но всякий реализм имеет для нас свою неотъемлемую ценность. Возникает, однако, проблема о подлинной классовой сущности этой литературы и о соотношении дворянского и «буржуазного» реализма. Между салонным реализмом Фонвизина, критикующего невежественное провинциальное дворянство, довольствующееся унаследованной от отцов эксплуатацией своих крестьян, с точки зрения столичного «просвещенного» дворянина, участвующего и в коллективной эксплуатации всей империи при помощи государства (публикуемый здесь ранний вариант «Недоросля» с необыкновенной ясностью, даже наивностью, несвойственной зрелому Фонвизину, обнажает его точку зрения), и реализмом Василия Майкова разница очень велика. Но есть ли это классовая разница? «Салонизация» дворянства пришла сравнительно поздно. У старшего поколения екатерининских

дворян, даже образованных, вкусы были «грубые» и «мужицкие», и кабаку они были далеко не чужды. Вообще, не следует преувеличивать бытовую обособленность дворянства от других классов для середины XVIII в. и смешивать бытовые границы с классовыми. Вспомним хотя бы солдатскую службу Державина. Но эта бытовая близость отнюдь не лишала дворянина его классового самосознания, как показывает известный случай, когда Державин донес по начальству о подслушанном им разговоре сочувствовавших Пугачеву его товарищей-солдат.

От буржуазии мы переходим к городскому плебейству, к той «мещанской» и «лубочной» литературе, которую презирала дворянско-академическая наука, но на которую обратила внимание нео-народническая. В этой области марксистскому литературоведению предстоит прежде всего пересмотреть народнические конструкции. Надо ясно — а это может быть сделано только при ведущей роли историков — выяснить социальную природу городского плебейства; роль в его составе предпролетариата; состав солдатской массы (которую для XVIII в. нельзя рассматривать как чисто крестьянскую); роль крепостной прислуги; установить границу между эксплуатируемым плебейством и прослойкой, в бытовом отношении очень близкой к нему, но классово принадлежащей к лагерю эксплуататоров — пресловутыми «подьячими». Здесь опять ясно выступает необходимость не смешивать бытовое сходство с классовым содержанием. В другом плане надо различать то чтиво, которое, в сущности, шло от дворянских объедков, от подлинного творчества городских разночинцев. Первое было, несомненно, *орудием* крепостнического господства, как таким же орудием буржуазного господства является массовая халтурная литература Запада. Второе неизмеримо интересней. Систематическое и организованное изучение его, с установкой на построение подлинной истории городского плебейства в крепостническую эпоху — очередная задача нашего литературоведения. При этом, мне кажется, следует обратить особенное внимание на судебные дела, так как несомненно лучшая и наиболее действенная часть этой литературы могла сохраниться только поскольку она попадала в лапы угнетательского государственного аппарата в качестве обвинительного материала против ее авторов и распространителей.

Одной из основных задач исследования плебейской литературы должна быть увязка ее с творчеством крестьянским. Крестьянское творчество, конечно, является самым интересным полем для марксистского литературоведения. И тут сделано еще очень мало. Те отражения пугачевского восстания, которые мы имеем, при всей их внутренней значительности не могут удовлетворить нас. И тут опять, мне кажется, судебные дела должны быть наиболее благодарным полем. Но розыском нового материала мы не должны ограничиваться. И тут надо стремиться к тому, чтобы дать общую картину, историю крестьянского творчества крепостной эпохи. Надо выяснить роль разных групп крестьянства. При слабом классовом расстройении крепостной деревни группы эти будут, прежде всего, территориальные, горизонтальные, как, например, уральские и алтайские заводские крестьяне; крепостные и посессионные фабричные центра; казаки; государственные крестьяне Севера. Надо выяснить степень патриархальности разных групп, их восприимчивость к революции, идеологию этой революции; роль попов как проводников

нужной помещикам идеологии; роль раскольников и т.д. Другая задача, которой марксисты пока не касались, это выяснение соотношения между сравнительно скудными памятниками крестьянской письменной литературы и устной словесностью и введение последней в общую картину крестьянского творчества в его историческом движении. Крупнейшей из частных задач должно стать опять-таки систематическое изучение того, как выразилось в крестьянском (и плебейском) творчестве Пугачевское восстание.

Исследование плебейской и крестьянской литературы — самая привлекательная для литературоведа-марксиста задача и в то же время та, в которой больше всего остается сделать. Поэтому литературоведческие силы должны быть брошены в основном на эти участки. В отношении дворянской литературы задачи совершенно другие. Материала в этой области даже слишком много. Много, конечно, остается неопубликованным, но в публикации такого рода материала надо проявить воздержанность и выдержанность: публиковать только то, что действительно бросает новый свет на существенные проблемы, и совершенно пресечь беспринципное опубликование неизданного только потому, что оно не издано. Ценно опубликование такого материала, как, например, болотовский, потому, что он ярко рисует эту типичную фигуру крепостника и способствует вскрытию природы помещичьей культуры XVIII в., или княжнинский, поскольку он разрушает еще одну либеральную легенду об оппозиционном помещике. Конечно, и материал чисто литературный может представлять интерес, но именно тут надо избегать беспринципного регистраторства, экономить бумагу и строго отбирать полезное от бесполезного. При этом отборе надо конечно исходить из общей оценки дворянской литературы XVIII в.

Какая же может быть эта оценка? в основном — очень низкая. В основном нам нет нужды ревидовать оценки Белинского, хотя в отдельных пунктах и возможны поправки. И причины, которые выставлял Белинский для обоснования своей оценки, остаются в значительной мере в силе: дворянская литература XVIII в. подражательна и бессодержательна, т.е. дает мало адекватное и скудное выражение идеологии и психологии своего класса. Главный интерес, который ей можно приписать, интерес теоретический, о котором я говорил в начале статьи, поскольку она бросает свет на проблемы международного воздействия. Затем она представляет и известный формальный интерес — с точки зрения эволюции литературного языка стихотворных форм. Помимо этого дворянская литература в основном представляет мало ценности и мало интересна, и исследование ее должно быть подчинено историческим интересам, интересам выяснения социальных взаимоотношений крепостнического общества.

Есть, однако, участки, которые надо исключить из этой общей оценки. Сюда относится, прежде всего, реалистическая струя, идущая еще от Кантемира, которая незаметно переходит в буржуазную и о которой в связи с последнею я уже говорил. Вообще говоря, реализм не свойственен феодальному искусству. Возможность реализма в дворянской литературе обуславливается своеобразным характером русского феодализма XVIII в. в ряду других феодальных обществ. Русский феодализм XVIII в. был феодализм без традиций, без обычая, ориентированный на

хищническую экспансию, поэтому он был восприимчив на известные стороны буржуазной культуры, те, которые облегчали эту экспансию; поэтому же он был относительно свободен от поповщины, которую сохранял только для «обуздания черни», совсем по Вольтеру. При этом он оставался чисто феодальным: накопленные огромные богатства потреблялись непроизводительно, а достигнутая свобода от религии (очень относительная, конечно) приводила к «материализму» чисто практическому, в виде не связанного никакими нормами эпикурейства.

Все это создавало атмосферу, которая в реальной жизни только усложняла, а отнюдь не смягчала и не облагораживала феодального варварства: буржуазные наблюдатели с Запада воспринимали «европеизм» русского дворянства как элемент, подчеркивающий и усиливающий их варварство. Но в специфической области искусства эта своеобразная атмосфера давала возможность развития весьма своеобразных явлений, сближающих вершины дворянской поэзии XVIII в. с прогрессивными эпохами человечества — с Ренессансом.

Что для научного творчества эта атмосфера не была благоприятна, мы знаем из судьбы Ломоносова. Дворянскому государству были нужны ученые артиллеристы, горные инженеры, архитекторы, мозаисты. «Быстрых разумом Невтонов»²² своих ему совсем не нужно было, их можно было использовать из-за границы, из вторых рук. Поэтому ученая карьера Ломоносова и была так трагична. Наоборот: для поэтического дарования Ломоносова та же самая атмосфера была скорее благоприятна, и его научное вдохновение нашло себе богатое выражение в его лирике. Оно поднимается значительно выше общего уровня дворянской литературы (к которой он все-таки принадлежит) и принадлежит к малому числу безотнositельно ценных художественных выражений XVIII в. Другое такое выражение — Державин, наиболее яркое проявление в русской литературе добуржуазной поэзии. На Державине наше литературоведение может учиться тому, что Маркс признавал самой трудной задачей в отношении к классово чуждому искусству прошлого — объяснить, почему оно может «доставлять художественное наслаждение», несмотря на свою классовую враждебность и идейную примитивность²³.

Признание ценности Державина отнюдь не должно заслонить его полной враждебности. Тем менее допустимо переносить это признание на остальную дворянскую литературу XVIII в. Эта последняя не может рассчитывать на какое-либо возрождение, она сохраняет свой интерес только как часть огромного архива прошлого, который весь может быть использован для всестороннего изучения истории, в этом архиве она занимает один из отдаленных закоулков.

Резюмируя, можно сказать, что основной задачей марксистского изучения XVIII в. должно быть исчерпывающее изучение социально близкой нам литературы крестьянской и плебейской, с установкой на построение цельной и полной идеологической истории эксплуатируемых классов крепостной России, предков рабочих и крестьян, ныне строящих бесклассовое общество. Рядом с этим — но не смешивая с предыдущей — задача полного изучения русской демократической мысли в ее раннебуржуазных истоках: Радищева и его окружения. Наконец, изучение и оценка отдельных вершин дворянской поэзии в связи с общей задачей критического освоения достижений добуржуазного искусства эксплуататорских классов.

Два спектакля: «Вершины счастья» Дос-Пассоса в Камерном и Театре ВЦСПС

Тот факт, что «Вершины счастья» Дос-Пассоса идут одновременно в двух московских театрах¹, может показаться парадоксальным. Недостатки пьесы резко бросаются в глаза. Редко приходится видеть на сцене драматическое произведение со столь явно неудачным и беспомощным заключением. Но этот крупнейший недостаток отчасти нейтрализуется ясным драматическим движением первых двух актов и богатством характеров. Действующие лица «Вершин счастья» составляют исключительно блестящую галерею типов буржуазной и мелкобуржуазной Америки, ярко индивидуальных и насыщенно типических. Надо прямо сказать, что в этом отношении Дос-Пассос стоит выше молодой советской драматургии². Молодой советский драматург исходит из готовой, правильной и проверенной схемы действительности. Он берет обобщенные типы и строит свои характеры, исходя из обобщенного представления о данной социальной категории. Характер действующих лиц целиком определяется местом данного типа в современной классовой борьбе. Индивидуального в нем нет ничего, кроме чисто внешних черт. Излишне говорить о том, что такой метод есть прямая противоположность всякому материализму, прямая контрабанда тех самых приемов, которые Маркс так жестоко высмеял в «Немецкой идеологии», говоря о «спекулятивной критике». В «Страхе» Афиногенова³, например, характер Клары целиком выведен из «идеи старой большевички», характер Бородина — целиком из «идеи специалиста старой школы, чуждого, но честного», характер Наталки — из «идеи пионерии». Полной свободой от такого метода и должны были привлечь «Вершины счастья» Таирова и Дикого. Дос-Пассос создает конкретно индивидуальные характеры и в них открывает типическое. Диалектика индивидуального и типичного резко отличает его от нашей текущей драматургии и сближает его с Горьким, величайшим нашим драматургом и почти единственным, идущим от действительности к обобщению, а не от обобщения к так и недостигаемой действительности. Но, отмечая превосходство Дос-Пассоса в этом отношении над огромным большинством наших драматургов, следует, в то же время, отметить, что классовая *ограниченность* его точки зрения *ограничивает* его способность от индивидуального переходить к обобщению. Типическое он видит только с точки зрения настоящего, пассивным (хотя и отнюдь не «беспристрастным») зрителем которого он остается. И если от этого ограничения отдельные характеры его действующих лиц страдают сравнительно мало, неудача пьесы как драматического целого прямо связана с ее политической несостоятельностью, с неумением в настоящем видеть ростки будущего. Путаное и неопределенное окончание пьесы прямо отражает путаность и неопределенность дос-пассосовского понимания будущего.

Совершенно естественно, что и Таиров, и Дикий не могли удовольствоваться тем концом, который дал своей пьесе Дос-Пассос. Печатая книгу иностранного писателя, мы не исправляем его и не приспособливаем к нашим требованиям; театральная постановка есть акт настолько творческий, что советский режиссер

просто не может подчиняться слишком явной ограниченности непролетарского драматурга, не может не исправлять его. Из, скорее, путаных, чем противоречивых мотивов, которые Дос-Пассос нагромоздил в конце своей пьесы, оба московских режиссера единодушно выбросили два: сцену с банкиром Стэдом, только что инсценировавшим банкротство и самоубийство и решившим удалиться в неизвестность. Философствование Стэда насчет свободы и прочего звучит настолько плохо, что из этой сцены, очевидно, ничего нельзя сделать. Столь же единодушно они исключили и последнюю сцену — пессимистически-пораженческую, кончающую пьесу на ноте, что «так было, так будет», сцену, где участок разоренного и выселенного Оуэна покупает пара, «как две капли воды похожая на Оуэна и его жену». Но, устранив эти сцены, ни Таиров, ни Дикий не сумели справиться с концом. Неудача Дикого, в данном случае, случайна и исправима, неудача Таирова вытекает из всего характера его постановки.

Таиров превратил пьесу в собрание комедийных номеров, связанных единством персонажей и обстановки. «Вершины счастья» в Камерном театре густо насыщены подчеркнутой американской атмосферой в декорациях, костюмах, игре, но социальное содержание пьесы в значительной мере вынута из нее. Обстановка и выдержанная в почти цирковом стиле игра привлекают все внимание. Последовательность драматического движения затемнена сильными сокращениями в тексте до такой степени, что зрителю, не читавшему пьесы, почти невозможно следить за действием. В целом ряде случаев устранены социально наиболее важные места текста, а поскольку сюжет пьесы чисто социален, места эти в то же время и драматически условны. Так, во втором действии (перед налетом бандитов на кассу Оуэна) выпущено все то, что рисует имущественное положение Оуэна в данный момент, его должников и его долги. А задолженность Оуэна ведь основной сюжетный стержень пьесы. Выпущено и все то, что объясняет, почему у него в кассе оказывается в этот момент так много наличных, и это резко ослабляет «трагический» характер его потери. В последнем действии из всех путаных мотивов Дос-Пассоса Таиров сохраняет только мотив насильственного выселения Оуэна за долги и мотив фермеров, мобилизованных, чтобы помешать этому выселению. Голодный поход почти целиком выкинут. Это можно было бы оправдать, поскольку показ активизирующегося пролетариата и его коммунистического руководства у Дос-Пассоса особенно слаб. Но у Дос-Пассоса разговоры голодных походников готовят последнее решение Оуэна уйти с женой и ребенком на дорогу и «искать Соединенные Штаты». Восклицание Оуэна, которым у Таирова кончается пьеса, «Мы найдем Соединенные Штаты», у Дос-Пассоса (при всей своей политической сомнительности) совершенно понятно: «истинные Соединенные Штаты», подлинная трудовая демократия, при которой не будет банков и выселений, — лозунг, понятный мелкобуржуазной массе и втягивающий ее в революционное движение. У Таирова это восклицание Оуэна под занавес неизвестно что означает и только усиливает недоумение зрителя от не связанного драматической мыслью спектакля.

Подход Дикого противоположен таировскому. Дикий значительно менее сократил текст. Он принял его длинноты и сохранил социальную и драматическую

ясность действия. Кстати, совершенно необходимо отметить, что перевод В. Стенича, сделанный им для театра ВЦСПС, значительно удачнее перевода Борового и В. Станевича⁴. Американская атмосфера не подчеркнута. Стилизации под «стиль американ» нет⁵. И это, несомненно, правильно: правильно и сценически, ибо нет ничего невыносимей таких провалов в стилизованной постановке, как специфически российские интонации некоторых актрис Камерного театра, и тем более правильно идеологически, ибо такой подход сосредотачивает внимание не на внешнем лице американской культуры, а на сущности социальных процессов, отраженных в пьесе. Такой подход расширяет значение пьесы, ибо процесс разорения и деклассации мелкой буржуазии, который Дос-Пассос показывает в его американской форме, вовсе не исключительно американский процесс, а в той или иной форме протекает во всем капиталистическом мире. Особенно обобщенно, без всякого «стиль американ», даны буржуазия и ее прихвостни. И совсем не плохо, что проститутка и шантажистка Фей больше похожа на парижскую манекеншу из русских белоэмигранток, чем на американскую «герлс».

В постановке Дикого «Вершины счастья» названы «социальной трагедией». И хотя сомнительно, чтобы этот подзаголовок был особенно точен, те элементы социальной трагедии, которые в пьесе есть, Дикий сумел выявить максимально. Не только главная сюжетная линия (гибель иллюзий мелкого хозяйчика Оуэна), но и второстепенные (например, линия «студентов-бандитов» Бека и Бейба, доходящих до тюрьмы, кокаинизма и электрического стула) проведены с полной четкостью. Превосходно дана сцена, опущенная у Таирова, предшествующая налету, где Оуэн возвращается с деньгами, полученными от должника, которые он должен завтра внести кредитору. Особенно хорошо подчеркнута собственническая природа хозяйчика Оуэна, когда, слепой и глухой ко всему, что происходит вокруг него, он подсчитывает полученные деньги. Местами достигается подлинно трагическая сила. Монолог бандита-кокаиниста Бейба перед баром, который он через минуту ограбит, производит потрясающее впечатление.

К сожалению, постановку Дикого портит несколько наивная любовь к «красивым» эффектам. Середина сцены занята лестницей, спускающейся от дома к террасе и оттуда к авансцене. Эта лестница слишком часто становится местом пластических групп, совершенно не оправдываемых общим реалистическим стилем спектакля. Особенно сусально торжественное шествие Оуэна с женой и ребенком по лестнице в конце пьесы. Еще хуже сцена прощания Рены (которую блестяще играет Янукова⁶) с Морри, где Морри складывает ей руки крестом на груди, и она остается стоять этакой христианской мученицей посередине сцены чуть ли не целую минуту. Вообще, Дикий любит позу «мучениц»: два раза (Рена в конце I действия и Флоренс у ног Оуэна во втором) повторяется сцена с женщиной, убитой страданием, лежащей в картинной позе посередине сцены. С небольшим вариантом та же поза повторяется Флоренс в конце пьесы. Все это отнюдь не повышает трагической действительности спектакля.

Другой крупный недостаток постановки Дикого — ее конец. В отличие от Таирова Дикий хорошо выдвинул эпизод голодного похода. Сомнительные политические разговоры он, правда, тоже выкинул, зато очень удачно показан самый

поход; походники проходят по сцене группа за группой, и в этом настойчивом и совсем не картинном движении чувствуется деловитая прозаичность пролетарской революции. Пьеса к этому моменту, в основном, кончена, и это движение воспринимается как конец. К сожалению, Дикий не имел мужества на этом кончить. Так кончить было бы, конечно, резким нарушением «авторской воли», но это давало хороший конец и вносило именно то направление в ограниченную концепцию непролетарского революционного драматурга, которое советский режиссер может и должен вносить. Дикий этого не сделал. Походники прошли, — и вот Оуэн с женой и ребенком торжественно шествуют вниз по лестнице, и все кончается, как у Таирова, тем же самым злосчастным: «Мы найдем Соединенные Штаты». Лозунг этот у Дикого, правда, понятен, но тем более ясна его полная неудовлетворительность как драматической развязки. Та серьезность, не критикующая, без иронии, с которой Дикий дает эту последнюю сцену, никак не соответствует замыслу писателя. И зритель, как от Таирова, уходит в недоумении, не потому, что он не понял, что происходило перед ним, а потому, что такой конец, канонизируя неприемлемо нелепую точку зрения, нейтрализует весь спектакль.

Несмотря на неудачный конец, постановка Дикого — огромная удача, несомненно более интересная и правильная, чем таировская. Последней нельзя отказать в очень высокой театральной культуре. Но культура эта в данном случае смогла дать только ряд удачных, но разрозненных комедийных образов (особенно удачен бродяга в элегантном пальто в последнем действии). Передать ту социальную и драматическую насыщенность пьесы Дос-Пассоса, которую сумела передать постановка Дикого, эта культура оказалась бессильна.

Юрий Олеша

Критики любят писать про Олешу. Действительно, писать о нем легко. На нем очень удобно показать путь мелкобуржуазного интеллигента, до революции бывшего в плену буржуазной культуры, революцией вырванного из этого плена, целиком пришедшего на сторону пролетариата, но цепляющегося за свои последние индивидуалистические ценности и не желающего расстаться с ними. Другой писатель, на котором легко было демонстрировать путь мелкобуржуазного интеллигента, был Эдуард Багрицкий, олешин товарищ и земляк (Олеша посвятил ему замечательные воспоминания в последнем номере «Лит. критика»¹). «Юго-запад»² был идеальной учебной площадкой для молодых критиков, пробующих свою марксистскую подготовку. Все там было так ясно. Когда потом Багрицкий сумел преодолеть свою анархистствующую романтику и сделаться законченным поэтом социализма, о нем стали писать гораздо меньше.

Олеша продолжает настаивать на своей особой позиции. Позицию эту, так или иначе, занимают многие писатели (она очень отчетливо выражена в последних произведениях Зощенко). Своеобразие Олеси в том, что он выступает своего рода теоретиком этой позиции, будучи глубоко уверен, что она — необходимый момент в строительстве социалистического общества.

С полной ясностью Олеша сформулировал свою позицию в последние годы. В «Зависти» она далеко не так ясна. Эта замечательная книга сразу выдвинула Олешу в первые ряды советских писателей. Замечательны в ней ее стилистическая свежесть и логическое единство ее развития. Но за этим логическим единством движения скрывается глубокая двусмысленность — двусмысленность, которая проступает, как только от *непосредственного содержания* образов начинаешь добираться до их смысла. В этом отношении «Зависть» напоминает «Медного всадника». Там тоже и Петр, и Евгений и все подчиненные образы таят в себе противоречия, покрытые единством образной системы поэмы, но, по существу, не разрешенные. Такое единство в значительной мере достигнуто и в «Зависти», но за ним таится такая же — если и не совсем такая сложная — противоречивость.

При первом чтении (и так она и была воспринята при первом появлении) «Зависть» — гимн коммунистической бодрости и здоровью в лице Андрея Бабичева и Володи и кол в могилу интеллигентского индивидуализма Кавалерова и Ивана Бабичева. Но за этим первым впечатлением скоро возникает вопрос, почему же это здоровье так животно и почему же Андрей и Володя так непохожи на человеческий тип, выработанный большевизмом? Впоследствии из других вещей Олеша постепенно стало обнаруживаться, что мысли Кавалерова и Ивана — во многом мысли самого Олеша. Но этот переход образа Кавалерова в образ автора дан уже в самом романе: когда Кавалеров первый раз встречается Валю, он говорит ей: «Вы прошумели мимо меня, как ветвь, полная цветов и листьев». В тот же вечер Валя и положительный герой Володя издеваются над этой фразой. В сюжетной системе романа этот эпизод служит дискредитации сентиментального лиризма Кавалерова. В. Шкловский правильно заметил, что осмеянная фраза — фраза, типичная для стиля самого Олеша, что этой фразой устанавливается связь автора с Кавалеровым и что поэтому «фраза не может быть дискредитирована». Но Шкловский неправ, когда он в этом видит «невнимательное решение основного сюжетного вопроса»³.

Эпизод с фразой Кавалерова о цветах и листьях вовсе не недосмотр и не ошибка невнимательного стилиста. Она вводит в гущу противоречий романа. Она как бы ключ к его второму смыслу, этот второй смысл — сочувствие автора тому бунту «чувств», который Кавалеров и Иван хотят поднять против голой жизненности «четвертаков» и физкультурников. Но и этот смысл никак не окончательный и первого смысла он отнюдь не упраздняет, как у Пушкина переход жалкого пигмея Евгения в трагического героя не упраздняет славословия Петра как ведущей темы поэмы.

Как бы Олеша ни отождествлял себя с партией Ивана и Кавалерова, как бы стилистически точно ни давал он свой адрес, остается факт, что, если Олеша оклеветал своих большевистских героев, обеднив их до голой животной бодрости, он еще хуже оклеветал себя. Самое заглавие книги говорит о чудовищной клевете. Из всех индивидуалистических «чувств» Олеша выбрал самое гнусное и самое чуждое себе (Олеша на редкость чист от этого чувства, увы, столь нечуждого литературной профессии). И дал его он с максимальной художественной добросовестностью.

Операция, проделанная Олешею над собой, еще раз заставляет опять вспомнить о классике, только не о Пушкине, а о Достоевском, о его «Записках из подполья». Достоевский в них решился показать целую сторону своей писательской личности в небывало отвратительной наготе. Достоевский был здесь реалистом и говорил правду о себе. Человек из подполья — правдивое изображение той идеологической и психологической почвы, на которой построены знаменитые романы следующих лет. В «Зависти» такой правды об Олеше нет. Вообще, о «Зависти» как о реалистическом романе говорить невозможно. Все его действующие лица совершенно ирреальны. Ирреальный Олеша, загримированный в гротескно-уродливые маски Кавалерова и Ивана Бабичева, воюет с ирреальными, хотя и до иллюзии живыми, куклами «колбасника» и физкультурника, долженствующими изображать большевиков. В этой ирреальности — своеобразная прелесть романа. Он полон лиризма. Весь отнесенный к образу Вали, этот лиризм создает атмосферу, «полную цветов и листьев», полярно противоположную миазмам Достоевского. Эта свежесть книги связана с юношеской, почти мальчишеской позицией автора. С каким-то фантастическим донкихотским рыцарством Олеша в своей ирреальной борьбе ставит себя в самое невыгодное положение. Он как будто говорит Андрею и Володе: «Вы упрощены и примитивны, вы органически неспособны на душевную жизнь, но я все-таки сделаю вас положительными героями, а сам оденусь Кавалеровым, чтобы вам было легче меня посрамить».

«Чувства» — наследие буржуазного общества — зло; «бесчувственное» здорье новых людей — добро. Но Олеша донкихотски соглашается погибнуть на стороне неизжитого им «зла» и дать чуждому «добру» ничем не омраченную победу.

Но после «Зависти» ценности переоцениваются.

Рассказ «Вишневая косточка», по существу, повторяет ситуацию «Зависти», но освобожденную от всей этой сложной мистификации и приведенную в соответствие с действительными мыслями автора. На месте Кавалерова — мечтательное авторское «я», на месте комсомольца Володи — ясно беспартийный Борис Михайлович.

Партия представлена Авелем. Правда, и ему автор отказывает в воображении, но в комбинате, который он строит, «вся внутренность будет заполнена садом», где расцветет полноценным деревом «душа мужчины» — зарытая мечтательным автором вишневая косточка. В промежутке между «Завистью» и «Вишневой косточкой»⁴ Олеша сделал открытие, что коммунистическое человечество не сводится к колбасникам и футболистам. «Заговор чувств» против нового общества оказался беспредметен. Выяснилось, что «чувства» — не враги коммунизма и что коммунизм их не гонит. Наоборот, они должны войти необходимым элементом в строящуюся социалистическую культуру.

Второе крупное произведение после «Зависти» Олеша оказался бессилем создать. «Список благодетелей»⁵ — неудачная пьеса, до странности неудачная для такого большого художника, как Олеша. «Смерть Занда» осталась недописанной, и то, что из нее было опубликовано, не производит впечатления удачи⁶. Но большие вещи, написанные им за последние годы, которые, по большей части,

трудно назвать рассказами и иногда легче назвать статьями, интересны по-своему не менее, чем «Зависть». Как в «Зависти», Олеша в них, прежде всего, — лирик. Но «Зависть» — большая постройка сложного лирического образа, в котором большую роль играют приемы, создающие иллюзию реалистического романа, хотя внутренняя структура образа совершенно ирреальна. В вещах, составивших «Вишневу косточку» и примыкающих к ней, ирреально-реалистическая конструкция устранена. Лиризм выступает гораздо прямой и обнаженной. Он перестал быть исходной точкой для больших образных построек, и его образная ткань сама подверглась действию разлагающих приемов.

Пафос этого лиризма весь в утверждении, что есть мир, который он, художник, создает; мир, «не подчиненный никаким законам, кроме призрачных законов моего собственного ощущения»; «мир третий», существующий сверх «двух миров: старого и нового»; мир «выдумки... которая есть у... Эдгара По, Амброза Бирса, Пушкина ("Пиковая дама"), Александра Грина; мир, где роза, положенная на стол Летучим Голландцем, превращается в город» (воспоминания о Багрицком). И этот мир нужен для социалистического общества. Он ему не враждебен, как был враждебен при Кавалерове, наоборот, едва ли и социализм-то весь делается не для того, чтобы дать простор этому «прежнему» миру, не новому и не старому, а вечному. Мир этот, мир искусства, возникающего из двух источников — вечных человеческих чувств и специфического умения художника «видеть мир по-новому». Главное орудие, которым располагает искусство для создания этого мира, — метафора, словесное превращение одного предмета в другой.

Такова теория.

Практика совершенно другая, и состоит, главным образом, в «разоблачении метафоры», в обнажении того, «как она делается».

Олеша и его критики много говорят о метафоре как основе его стиля. На самом деле, его стиль противоположен настоящему метафорическому стилю. Чтобы вспомнить, как выглядит настоящий метафорический стиль, достаточно открыть любую книгу Пастернака, хотя бы даже «Второе рождение», где этот стиль значительно ослаблен и разбавлен. Вот строки из первого же стихотворения:

Вот берег как скотом исшмыган.
Их (волн — Д.М.) тьма, их выгнал небосвод.
Он их гуртом пустил на выгон
И лег за горкой на живот.
Гуртом, сворачиваясь в трубки,
Во весь разгон моей тоски,
Ко мне бегут мои поступки,
Испытанного гребешки.

Это метафорический стиль с подлинными органическими корнями в мировоззрении поэта. Все предметы «соответствуют» друг другу. Все переходит во все. Все в одном. А вот Олеша:

«Леля быстро шла. Он (*влюбленный в нее Шувалов [— Д.М.]*) поднялся навстречу, сделал несколько шагов. Покачивались ветви с тrefовыми листьями. Шувалов стоял посреди дорожки. Ветви шумели. Она шла, встречаемая овалом листьев. Дальтоник... подумал... а ведь погода-то ветрена, и посмотрел вверх на листву. Листва вела себя, как всякая листва, взволнованная ветром. Дальтоник увидел качающиеся синие кроны. Шувалов увидел зеленые кроны. Но Шувалов сделал неестественный вывод. Он подумал: деревья встречают Лелю овалом листьями. Дальтоник ошибался, но Шувалов ошибался еще грубее».

Отрывок прямо просится в учебник теории познания, если есть такие. Так ясно показана роль различных субъективно искажающих факторов в восприятии объективной реальности. Образ «разоблачен» без остатка. Все сделано, чтобы показать, откуда возникает метафора, чтобы *не допустить* того, что является ее живой душой — отождествления одного предмета с другим.

Не случайно, что и формально Олеша пользуется не метафорой, а сравнением. Сравнение принципиально отлично от метафоры. Стиль поэтов, которые, как Гомер, Данте, Пушкин, пользовались сравнением преимущественно перед метафорой, — органически отличен от стиля поэтов метафорических. Сближая предметы, сравнение не отождествляет и не сливает их. Оно действует рационально, приемами, родственными приемам науки. Метафора в корне антирациональна и, в пределе, упирается в символизм и мифологию. Олеша в своих якобы «метафорах» подчеркивает и усугубляет этот «научный», рациональный характер сравнения.

Вся «Вишневая косточка» наполнена такими вскрытыми сравнениями, препарированными, как лягушки в лаборатории. Чисто исследовательски Олеша устанавливает объективную природу предмета и субъективные причины, обуславливающие его искаженные восприятия. Недаром он тут же рассказывает, как с детства его тянуло к работе инженера, к машинам, к аэропланам. «Кадык его имел форму кубка» — такими сравнениями мыслили анатомы, окрестившие (почти соседнюю с кадыком) железу щитовидной. Или уже совсем математически: «Движение происходило как бы по биссектрисе между стремительно суживающимися сторонами угла». Это вам не небосвод, легший на живот за горкой.

Олеша несколько раз упоминает о своей «инфантильности». Но если Олеша — ребенок, он похож на мальчика Александра, о котором он рассказывает: «мальчик действовал совершенно по-взрослому, больше того: он действовал так, как может действовать только некоторое количество взрослых: он действовал в полном согласии с наукой». Это из рассказа «Лиомпа»⁷, едва ли не лучшего из всего написанного Олешей. С изумительной яркостью и с необыкновенным лиризмом в нем даны три разных восприятия действительности, обусловленных тремя разными душевно-телесными состояниями — умирающего больного, совсем маленького мальчика, только начинающего видеть мир, и работающего в «согласии с наукой» мальчика Александра. «Лиомпа» — одна из вершин олешиного лиризма и, в то же время, «Лиомпа» — настоящее художественное опровержение субъективного идеализма. Олеша сам подсекает сук, на котором хотел бы сидеть. Прославляя иллюзию, он разоблачает корни иллюзии. Проповедь его неубедительна. Его новая позиция такая же донкихотская, как была в «Зависти». Требуя права на «третий

мир», Олеша признает это требование ошибкой. «Шувалов ошибался еще грубей». Олеша хочет, чтобы ему позволили ошибаться. «Позвольте мне ошибаться, я признаю мои ошибки, но они украсят вашу жизнь». В этой честности и в этом донкихотстве — добрая доля олешиного очарования. Советская общественность знает, что он свой и, несмотря на все его декларации, относится к нему с любовью.

У Олеси бездна лиризма. Но у него нет той выдумки, которая была «у Эдгара По и у Александра Грина». Его выдумка вся из лиризма, а не из воображения. И лиризм его весь — из чувства своего положения в истории общества. Играет ли он в поддавки в маске Кавалерова или рассказывает о том, как из него хотели сделать второго «господина Ковалевского» — домовладельца и важного чиновника, он весь свой лиризм извлекает из ощущения своего положения как мелкобуржуазного индивидуалиста при капитализме и при социализме. В последних вещах Олеша старается держаться по сю сторону своего лиризма, стараясь понять его субъективный механизм, стараясь разъять те способы, каким он может быть искусственно достигнут. Олеше надо дать волю своему лиризму. Забыть о его механике и вложиться целиком в его содержание. Он должен большим творческим усилием осознать свое отношение к коммунистической действительности не на прописных ситуациях, как в «Списке благодетелей», а во взлете свободных и стройных лирических образов, как в «Зависти». Олеша очень далеко ушел от «Зависти»: у него не может быть рецидива ее двусмысленности и ее ирреальности. В новом лирическом овладении своей старой темой Олеша может больше приблизиться к действительности и творящим ее массам, чем когда бы то ни было прежде, и раз навсегда от этой темы «отделаться стихами». Олешино будущее в том, чего он хочет — в утверждении его личности, но не в возне с оправданием ее особенности и ее права на мечту, а в смелом развороте ее творческих крыльев.

Замысел и выполнение

Выход в одном томе двух первых частей «Последнего из удэге»¹ позволяет поставить во всем объеме вопрос о творческом пути Фадеева после «Разгрома».

«Разгром» был этапом огромного значения в развитии советской литературы. Он давал первое полноценное художественное выражение той повседневной и прозаической героике, которая есть душа растущего на наших глазах реалистического искусства социализма. В «Разгроме» Фадеев осуществил то, что через восемь лет с большим треском и большой самоуверенностью попытался сделать Вс. Вишневский — подлинную «оптимистическую трагедию», рассказ о поражении одного отряда революционного пролетариата, весь звучащий неизбежностью близкой победы пролетарской революции. В противопоставлении Левинсона и Мечика он с большой глубиной показал противоположность между деловитым героизмом большевика и самовлюбленным индивидуализмом интеллигент-единоличника, ведущим его через трусость к предательству.

Со времени «Разгрома» советская литература ушла очень далеко вперед. Строительство социализма создало новую действительность, за овладение которой

усиленно борется литература. Укрепляя свои методы, расширяя свою тематику до включения в нее всего огромного богатства в небывалой эпохе, советская литература стоит на ступени существенно более высокой, чем восемь лет назад. И все-таки «Разгром» сохраняет и, наверное, навсегда сохранит свое очарование, очарование свежести и молодости героического и трудного расцвета эпохи социализма.

Но, перечитывая «Последнего из удэге», приходится констатировать, что сам Фадеев не только не вырос вместе со всей советской литературой, но не сумел удержаться на раз достигнутой высоте. Путь его со времени «Разгрома» в значительной мере заключался в развитии некоторых сторон его творческого метода в направлении ложном и, можно сказать, противоположном общему направлению роста советской литературы.

Когда перечитываешь «Разгром» в свете нашей нынешней литературы, бросается в глаза то, что политика в нем не упоминается и не показывается, а исключительно подразумевается. Мы узнаем, что Левинсон — коммунист, а Мечик — эсер-максималист, но их действия в романе никакого *высказанного* отношения к их партийной программе не имеют. Задача Фадеева — показать психологию и этику, типичную для определенных партий и классов. «Разгром» целиком построен на психологическом материале и на этических оценках. В пределах данного романа этот метод вполне себя оправдал. Фадеев сумел дать этические черты действительно типические, действительно существенные для политической и социальной характеристики его действующих лиц. Левинсон действительно давал законченный образ человека, насквозь проникнутого коммунистической этикой. В Мечике вскрывались действительно типические и решающие черты этики мелкобуржуазного индивидуализма. Прием «психологического подслушивания», заимствованный у Толстого и заключающийся в показе противоречия между подлинными чувствами человека и его внешним поведением, был применен удачно и закономерно. Этим путем Фадееву удалось показать и субъективно «благородные» переживания, которые приводят Мечика к совсем неблагородным поступкам, и огромную работу самодисциплины Левинсона, умеющего побеждать свою слабость, и ту психологическую темноту и некультурность, которые в Морозке или Варе делали невозможным адекватное внешнее выражение своих отношений к другим людям. Все это было и правдиво, и сильно, и, с некоторой окончательностью, выражало одну сторону дела. Но сторону ограниченную и подчиненную. «Разгром» был удачным парадоксом — политически заостренный роман, в котором политика выступает исключительно в облики морали. Метод был явно ограниченный и удался только потому, что и поле его применения было ограничено. Поскольку политика только подразумевалась и не показывалась, конкретное взаимодействие между политикой и этикой (и психологией) могло быть показано только, так сказать, однозначно. Показать все конкретное разнообразие большевистской психологии таким методом было нельзя. «Разгром» был большой удачей потому, что моральные эквиваленты, созданные Фадеевым, были максимально типичны, но именно поэтому метод моральных эквивалентов оказался исчерпанным. «Разгром» был конечным достижением метода и тем самым его самоупразднением.

Одержав этот крупный успех путем сосредоточения больших сил на небольшом участке, Фадеев задумал в следующем своем произведении охватить область неизмеримо более обширную. О замысле «Последнего из удэге» мы можем судить по предисловию первого издания первой части, вышедшему в 1930 г.² Заключается он в художественном воплощении маркс-энгельсовской концепции пути человечества от первобытного коммунизма и древнего родового общества через царство «воровства, насилия и обмана», которым является классовое общество, к научному коммунизму, который строит пролетариат. Этот грандиозный замысел должен был быть развернут на материале борьбы за советскую власть на Дальнем Востоке. Для осуществления его, пишет Фадеев, «потребовалось охватить в романе представителей различных слоев и классов общества... и различных национальностей, вплоть до народа удэге, живущего в условиях родового быта, хотя уже и распадающегося. Этим объясняются большие размеры романа и то, что приходится работать над ним дольше, чем хотелось бы».

Последняя фраза характерна. Все замедляющиеся темпы, которыми Фадеев работает над «Последним из удэге», говорят о том, что работать над ним ему хочется все меньше. В новом издании первых частей романа это предисловие не воспроизведено. Означает ли это отказ от самого замысла? Как бы то ни было, уже вполне ясно, что с замыслом своим Фадеев не справился и что вместо задуманного у него вышло и выходит что-то совсем другое.

В «Разгроме» Фадеев дал художественное воплощение знания, которое, в той или иной форме, составляет достояние всякого опытного и политически развитого коммуниста, часть накопленного им самим опыта. Замысел «Последнего из удэге», как он изложен в предисловии 1930 года, требовал другого — глубокого проникновения в основные проблемы исторического материализма и умения мыслить на языке своего искусства в большом историческом масштабе. Этого у Фадеева и не оказалось.

Начать с того, что неудачно выбран материал для показа родового строя. Если задачей Фадеева было показать доклассовое общество в тех «восторженных и мужественных» тонах, которые он находит у Энгельса, показать его «нравственную высоту», по отношению к которому классовое общество «представляется нам "трехопадением"», показать его как «низшую форму», но все же форму «свободы, равенства и братства» коммунизма, — то нельзя было представителем этого строя делать удэге, народ, больше полувека осажденный со всех сторон хищниками классового общества, оттесняемый все дальше и дальше и, по крайней мере, по показу Фадеева, вырождающийся. Сам Энгельс в главе, цитируемой Фадеевым, дает совершенно другие иллюстрации своих положений. Он приводит, как пример, ирокезов, столетие с лишком державших в почтительном страхе французов и англичан, зулусов, которые в своей героической борьбе с британским империализмом «делали то, что не могло бы сделать ни одно европейское войско»³. Выбрав удэге, Фадеев отказался от показа одной из самых ценных и ярких черт родового общества, делающего его особенно близким и понятным нам, — его военной доблести в борьбе за свою свободу и свою страну против хищников и захватчиков. У Фадеева удэгейцы пассивно уходят под давлением русских и китайцев и только

кое-как обороняются от хунхузов. Если удэгеец Сарл участвует во взятии Ольги партизанами, он выступает как рядовой боец, качественно ничем неотличимый от трудящихся в классовом обществе, а не как представитель племенного коллектива. Вообще же, из романа выходит, что роль удэгейцев в революции может быть только пассивной. Революция должна спасти удэгейцев от вырождения и вытеснения, но не может рассчитывать на их активность.

С другой стороны, возбуждает сомнение и самое изображение удэге как бесклассового общества. Племя, 60 лет окруженное эксплуататорами, вряд ли могло не вступить на путь классового расслоения. Практика советского строительства среди народов Севера всюду сталкивается с существованием более или менее отчетливой верхушки эксплуататоров, порожденных распадом родового строя, и, в свою очередь, ускоряющей этот распад. Вряд ли удэге, находившиеся в сфере интенсивного действия русского и китайского капитала (сам Сарл ведь работал на Сучанских коях), составляли исключение.

Независимо от их места в первоначальной концепции, само изображение удэгейцев не удалось Фадееву. Он старался соединить свои «личные наблюдения» с использованием печатной литературы об удэге и о других народах, «находящихся на той же или близкой к ней ступени общественного развития». Органического художественного соединения своих наблюдений с известным из книг не получилось. Из книг Фадеев усвоил прочнее всего едва ли не романы Фенимора Купера о краснокожих индейцах. Из Купера взято не только заглавие книги, но и ее главный удэгейский герой Сарл. Показ удэгейцев изнутри через психологию Сарла или через сказку, рассказываемую стариком Кимункой, остается совершенно книжным и безжизненным и не претворен ни в какое художественное единство с внешним показом их быта. (Последний Фадеев показывает через Сережу). Сережа хочет видеть в удэге поэтических индейцев, но этому мешает вошь, ползущая по шее Сарла, мешают блохи, не дающие Сереже спать, мешает «сйини» — пища, предварительно разжеванная удэгейскими женщинами, «чтобы гости могли прямо глотать, не затрудняя себя жеванием». Сережа не умеет этого увязать со своими романтическими представлениями. И Фадеев не умеет объединить в одну художественную концепцию свои личные, довольно поверхностные, наблюдения с цитатами из Энгельса о «нравственной высоте» доклассового человека. Другой серьезный недостаток всей темы удэге — то, что она может быть совершенно изъята из романа и все остальное останется на своих местах. Тема удэге связана с романом через Сережу и Мартемьянова, но роль Сережи сводится к аппарату, через который Фадеев заставляет читателя видеть удэге. В процессе восприятия удэге Сережа обнаруживает некоторые любопытные черты своего характера, но никакой роли в его судьбе они не играют. А пребывание Мартемьянова у удэге после бегства от властей, разыскивающих его за убийство, явным образом только предлог для ввода удэге, для характеристики Мартемьянова оно совершенно не нужно. В общем, вся тема удэге носит характер эпизода, вставной новеллы, не имеющей отношения к ходу романа, в том роде, как их, по примеру Сервантеса, так любили романисты XVII века. Может быть, в дальнейшем это удэгейское ружье и выстрелит, но пока оно остается

совершенно чужеродным телом в романе, и совершенно непонятно, зачем надо было мобилизовать глубокие концепции Маркса и Энгельса об отношении первобытного коммунизма к коммунизму, который возникает, как результат пролетарской революции, вне объяснения того, что, в сущности, является романом о судьбе двух молодых интеллигентов, сестры и брата Костенецких, во время борьбы за советскую власть на Дальнем Востоке.

Не справившись с огромной историко-философской темой, краеугольным камнем которой должно было быть совершенно не удавшееся ему изображение доклассового общества, Фадеев пошел по линии наименьшего сопротивления, занявшись показом современных героев, показом их психологии и с точки зрения их моральной ценности. Но плодотворные возможности этого пути были по существу исчерпаны в «Разгроме». И вот Фадеев занялся переоценкой ценностей, изобретением новых моральных эквивалентов политических сил.

То, как представлены двое молодых интеллигентных героев «Последнего из удэге», невольно наводит на мысль, что Фадеев ими как бы извиняется перед русской интеллигенцией за Мечика. Извиняться, казалось бы, не за что. Глубоко типическая правдивость образа Мечика — один из существеннейших моментов большой художественной и политической удачи «Разгрома». А что вся интеллигенция сводится к Мечику — не утверждалось и в «Разгроме». Кроме Мечика там еще есть и доктор Шешинский — самый доверенный помощник Левинсона. Но в «Последнем из удэге» реабилитация интеллигенции — полная. Мечиков в нем с огнем не сыщешь. Но элементы, из которых составилс Мечик, — его внимание к собственным переживаниям, его жажда особенного, его эстетическая разборчивость, его более нервная, чем эмоциональная гуманность — все черты самой коренной социальной типичности в новом романе складываются в совершенно иначе освещенные образы Лены и Сережи.

Особенно Лены. Сережа, хотя и занимает слишком много места, сохраняет вполне реальные пропорции. Он просто хороший, симпатичный, очень молодой мальчик, несомненный отпрыск славного рода графов Ростовых, но теперь перешедший к пролетариату и идущий на борьбу за рабочий класс с такой же молодой отвагой и наивным честолюбием, как его давний родственник Петя Ростов шел на войну за царя и отечество.

Гораздо больше места занимает, и гораздо монументальней, его сестра. Она — подлинная героиня романа. Перестановка глав, сделанная Фадеевым в новом издании первых частей, еще более выдвинула Лену Костенецкую на центральное место. Первоначально ее ранняя биография была выделена в особую вторую часть, которую можно было воспринимать как самостоятельный эпизод, как вставную новеллу. Передвинутая теперь к самому началу, она неизбежно воспринимается как некий ключ, определяющий тональность всего романа, который, таким образом, оказывается «под знаком Лены». Таким образом, роман, задуманный как эпос о пути от первобытного к пролетарскому коммунизму, превратился пока в «детство и отрочество» мелкобуржуазной по происхождению и буржуазной по воспитанию девушки, исключительно в силу своей нравственной высоты приходящей к революционному пролетариату.

Если бы история детства и юности Лены Костенецкой была отдельной самостоятельной повестью, можно было бы судить о ней совершенно иначе, чем мы судим о части большой эпопеи. В такой повести Лена была бы, так сказать, «подлежащим». И, оценивая правдивость ее образа, приходилось бы только отвечать на вопрос, возможен ли такой характер и такая биография, и если возможны — даны ли они в той правильной перспективе, которая в этом несомненно исключительном случае позволяла бы вскрыть типические моменты. Требование типичности, которое выдвигает социалистический реализм, вовсе не исключает выбор исключительного как «подлежащего» художественного произведения, если эта исключительность освещена с той точки зрения, которая одна определяет типичность и нетипичность социальных явлений с точки зрения пролетарской революции. Если бы Лена была таким подлежащим, можно было бы спорить о ее правдивости и возможности, о месте ее в общем процессе прихода лучшей части интеллигенции к пролетариату.

Но в «Последнем из удэге» подлежащее — не Лена. И тема Лены может быть только «сказуемым». А к сказуемому реалистического искусства мы предъявляем требования гораздо более строгие. Выбор подлежащего более или менее не ограничен. Но раз подлежащее выбрано, этим в значительной части предопределено и сказуемое. Подлежащее «Последнего из удэге» сформулировано самим Фадеевым. И при таком подлежащем сказуемое должно обладать очень высокой степенью обобщения. Есть ли в Лене такая степень обобщения? Типична ли она для интеллигенции, переходящей от буржуазии к пролетариату? Да и вообще, настолько ли типичное явление — такой переход буржуазных интеллигентов, чтобы давать ему центральное место в романе такого широко исторического охвата. Ясно, что нет. Ясно, что, дав Лене такое огромное место в своем «сказуемом» о пролетарской революции, Фадеев допустил грубое искажение перспективы.

В образе Лены Фадеев двигается от методов «Разгрома» не вперед, а назад. Если в «Разгроме» политическая и социальная природа героев показывалась через ее моральную надстройку, ее моральный эквивалент, в истории Лены — наоборот, моральная природа героини определяет ее политическую и социальную направленность. Левинсон стоит на большой нравственной высоте потому, что он большевик. Лена делается большевичкой потому, что она стоит на большой нравственной высоте. Изображением Левинсона Фадеев как бы говорит, что большевизм порождает такие нравственные качества, перед которыми нельзя не преклониться, независимо от сочувствия его политическому содержанию. Изображением Лены он говорит, что известные нравственные качества, независимо от их классовой природы, естественным образом приводят к большевизму. Точка зрения, с которой оцениваются эти нравственные качества, совершенно независима от политической точки зрения Фадеева, и сами качества оказываются не совсем того рода, который на самом деле свойствен пролетарскому революционеру.

Некоторую роль в приходе Лены к большевизму, кроме ее нравственных качеств, играют еще родственные чувства. Ее отец сельский врач и брат гимназист изображены людьми, которым естественно с того момента, что началась открытая борьба, оказаться в лагере пролетариата. Лену из капиталистического дома,

в котором она выросла, влекут к ним родственные связи. Но этот мотив играет очень второстепенную роль. Главный мотив, проходящий через всю историю Лены, — моральный.

Нравственный облик Лены характеризует две черты: сочувствие бедным и угнетенным и гордая сила воли. Ее сочувствие к бедным, основанное на чувстве жалости и стыда за свое буржуазное благополучие. Буржуазная филантропия, осложненная переживаниями «кающегося дворянина». Ее путешествие инкогнито на поле за базаром, где ютятся в землянках самые низы Владивостокской бедноты, путешествие, оставляющее неизгладимый след в ее сознании, самым определенным образом напоминает посещение Львом Толстым московских трущоб, описанное в «Так что же нам делать?». Ее отношение к подруге по гимназии, будущей большевичке Хлопушкиной, напоминает уже не Толстого, а самые щипательно-человеколюбивые страницы Достоевского. Окончательный перелом происходит в Лене, когда, после захвата города чехословаками, она видит из окон гиммеровского дома издевательство белых над пленными рабочими. Непосредственно перед этим Лена отнюдь не казалась близкой революции. Ее филантропические и «покаянно-дворянские» настроения со времени Февральской революции как будто заснули, и за несколько дней до переворота она отдалась его организатору белогвардейцу Ланговому, пленившему ее своей мужественной цельностью. Перелом происходит в ней как следствие чисто моральных переживаний. Впечатления от разницы между мужеством и твердостью побежденных рабочих и «выражением подлости», которое она видит в глазах победителя Лангового, когда на медленно ползущем автомобиле он везет мимо гиммеровского дома связанного большевистского руководителя Суркова, — эти впечатления ведут ее к полному перерождению, к разрыву с Ланговым и немедленным настойчивым попыткам связаться с большевиками. Племяннице и иждивенке первого в городе капиталиста и главного вдохновителя местной контрреволюции это оказывается не так легко. И дело кончается тем, что, не сумевши связаться с большевистским подпольем в городе, она силой своей воли заставляет все еще влюбленного в нее Лангового — знаменитого своей жестокостью и «идейного» белогвардейского вождя — помочь ей перебраться через фронт. Все это рассказано не без увлекательности. Но неужели же эта романтическая история мужественной барышни существенно необходима для понимания борьбы за советскую власть на Дальнем Востоке?

Впрочем, не все в истории Лены так плохо. Буржуазная среда, в которой она живет, показана живо и правдиво. Старик Гиммер, который примыкает к горьковским фигурам энергичных капиталистов «из народа», запоминается. Контраст между этим хищником-плебеем, собственной инициативой добившимся богатства, для которого жизнь невыносима без деятельности, и его глубоко паразитическим семейством, типичен и верен, хотя и не так уж оригинален.

Зато совершенно неудачен Ланговой. Тут Фадееву едва ли не сослужила плохую службу старая рапповская теория о том, что, изображая классового врага, не надо скрывать и «положительных» его сторон. Но, как бы ни оценивать эту теорию, она требовала изображения и положительных сторон в классовом враге,

во имя того, чтобы сделать его образ живым, правдоподобным, реалистически конкретным. Ланговой у Фадеева, наоборот, до крайности романтизован. Он изображен каким-то рыцарем без страха и упрека, согласно евангелию от Гумилева. Правда, Фадеев делает попытку нравственно разоблачить его, упомянув о «выражении подлости» в его глазах в момент его сомнительного торжества. Но это выражение видит только Лена. Читатель только узнает о нем, но не видит его. Ланговой не только не типичен. Он невозможен. Белогвардейцам, может быть, очень хотелось бы видеть себя такими. Но в реальной действительности таких белогвардейцев просто вообще не было. Изображая белогвардейского вождя таким, каким он никогда не был и быть не мог, Фадеев как будто сам заразился тем рыцарством, с которым выдуманный им Ланговой отвозит Лену на фронт и дает ей возможность перейти к красным. Ни выдумывать этого рыцарства, ни проявлять его не стоило.

Две тематических линии романа — основная, согласно замыслу, тема удэге и замыслом не предвиденная, но фактическая, оказавшаяся главной, тема Лены Костенецкой — совершенно неудачны. Остальная часть романа менее порочна. Но и там чрезмерную роль, отведенную Сереже, как не столько действующему, сколько воспринимающему лицу, следует признать неудачной. Прохождение через сережино сознание отнюдь не усиливает и не оживляет показ партизан. Наоборот, оно вносит лишний сбивающий момент. Так, например, шахтер Мартемьянов вообще показан как не гениальный, но крепкий, серьезный и энергичный политический работник. Но, на его беду, ему доводится попасть в сережино сознание в неблагоприятную минуту. Искусанный удэгейскими блохами, Сережа раздраженно реагирует на готовящегося проводить митинг Мартемьянова:

«Он глуп и тщеславен», вдруг неприязненно подумал он, вспомнив, что когда воззвания на съезде были отпечатаны на гектографе в количестве пятисот экземпляров, и обнаружилось, что перед подписью Мартемьянова случайно пропущено «зампредревкома», Мартемьянов, плохо владеющий пером, целые сутки от руки восполнял этот пробел».

Такое место сбивает. С одной стороны, за сережину неприязненность, как будто, явно ответственные блохи, но, в то же время, приводится совершенно конкретный факт такого рода, о котором по прямому показу Мартемьянова мы не могли бы догадаться. И автор как будто солидаризируется с этим «разоблачением» зампредревкома. Неудачна самая мысль давать партизанское движение через очень незрелое сознание гимназиста, которому политическая работа среди восставших крестьян, хотя «он отдается с большим жаром», все же представляется «не тем, чего он искал», и для которого «подлинная жизнь... в физическом и нравственном ощущении себя», в «ощущении своей самостоятельности», ощущении «женских взглядов на него и их ожидании». Конечно, и Сережа мог бы быть «подлежащим», но в своей роли «вспомогательного глагола» при сказуемом он только вносит совершенно лишнее искажение. А как самостоятельная часть этого сказуемого — он просто Мечик, переосмысленный в Петю Ростова. Положительно, любовь Фадеева к интеллигенции, которой он как бы старается замолить свой грех с Мечиком, следует признать несчастной.

Но Сережа характерен не только как радикальный пересмотр вопроса о Мечике. Он — хороший пример того, что можно назвать стилистической потерянностью Фадеева. Цитированное место насчет «глупости и тщеславности» Мартемьянова — не столько действительная попытка «разоблачить» его, сколько пример бесчисленных стилистических шатаний, возникающих из-за отсутствия твердой художественной установки. Некоторая стилистическая пестрота была и в «Разгроме». Но там толстовские приемы, довольно резко выделявшиеся на фоне в общем нейтрального реалистического рассказа, оправдывались художественным заданием, «психологическое подслушивание» нужно было для раскрытия образов Мечика, Левинсона и Морозки. В «Последнем из удэге» стилистический разнобой художественно не оправдан. Он просто вытекает из отсутствия определенных установок. Толстовские штампы, например, начинают жить своей независимой жизнью. И иногда заставляют Фадеева говорить совсем несуразные вещи. Так, говоря о нелепости работы прислуги у Гиммеров тоном, каким говорит Толстой, когда он хочет лишний раз напомнить о суете земной жизни и о том, что есть единое на потребу, Фадеев находит эту нелепость в том, что «в результате труда прислуги не возникало никаких новых вещей... полы натирали, чтобы их снова зашарпать, шторы поднимали утром, чтобы опустить вечером», готовили еду, чтобы ее уничтожить, и т.д. Но ведь совершенно то же самое можно было бы сказать о работе советской санатории или фабрики-кухни. Фадеев, конечно, отлично знает, что дело не в том, чтобы не создавались новые вещи, а в том, что все это шло на услаждение паразитов. Но, попав во власть штампа, он оказывается бессилем сказать это. Еще разительнее то, где он говорит о наивности капиталистической деятельности Гиммера. «Зачем все это было нужно ему, Гиммеру, об этом он никогда не задумывался и удивился бы, если бы кто-нибудь спросил его об этом». Тут не знаешь, толстовский ли штамп завел Фадеева в бессмысленный для марксиста риторический вопрос или в нем заговорил моралист и он высказывает свой обдуманный этический приговор над отношением Д-Т-Д.

Стилистические шатания Фадеева сосредоточены преимущественно в частях романа, имеющих дело с удэгейцами или с сестрой и братом Костенецкими. Там, где Фадеев стоит на твердой партизанской почве, где он пишет о реальной борьбе, не пытаясь воплощать глубоких историко-философских концепций и не стараясь видеть мир глазами благородных интеллигентов, он гораздо ближе к высокому уровню «Разгрома». Превосходен эпизод с хунхузами, хорошо показывающий социальное лицо хунхузничества. Особенно запоминается хунхузский предводитель Ли-фу, без акцента говорящий по-русски, знающий три европейских и японский языки, «с неподвижными без ресниц красными веками, глазами, из которых по его сухим щекам безостановочно катились слезы», и «лицом, которое выражало одновременно и какую-то мучительную жалобу, и жестокое бесстрашие». Хороша в начале третьей части фигура партизанского командира Бредюка, принимающего большевика Алешу-маленького, «обложенного со всех сторон пуховыми подушками и окруженного раблепным штабом». Хороша там же речь Алеши-маленького, особенно интересная тем, что здесь Фадеев в первый раз делает то, что давно уже превосходно умеют делать многие наши писатели,

делает политическую речь содержанием художественного образа. Все это очень хорошо, но этого мало, и не этого можно было ожидать от автора «Разгрома» ко второму году второй пятилетки.

Вырастая вместе с эпохой, советская литература достигла своего нынешнего высокого уровня без участия Фадеева. Чтоб подняться до этого уровня, Фадееву предстоит огромная работа, и едва ли не первым шагом в этой работе будет признание «Последнего из удэге» художественной ошибкой.

Михаил Шолохов

С первой частью «Тихого Дона» в советскую литературу вошла новая, большая сила. Пролетарские писатели того времени еще далеко не освободились от схематичности и, говоря словами Энгельса (письмо к Лассалю), «за идейным моментом забывали о моменте реалистическом»¹. Шолохов восстанавливал реалистический момент во всей силе, возвращая советской эпохе предельную насыщенность конкретным материалом. Еще резче непохож был новый роман на прозу попутчиков, не изживших наследие эстетизма и формализма, для которых роман или рассказ был, прежде всего, «вещью», самодовлеющим миром, заставляющим забыть, что есть еще что-нибудь вне его рамок.

«Тихий Дон» вносил в советскую литературу реалистическое наполнение и реалистический простор. Он не был отгорожен стеною от остальной действительности. Казалось, что Шолохов рассказывал лишь малую часть из того, что он знает. В советской литературе это было ново. Моложе Горького никто ничего подобного не умел.

Но сильный реалистической широтой и полнокровностью, в иных отношениях Шолохов был слабее многих своих современников. В «Тихом Доне» не было ясной идейной направленности Фурманова или фадеевского «Разгрома», не было в нем и художественной завершенности рассказов Бабеля или Тихонова. В «Тихом Доне» была нечеткость и неряшливость.

Особенно неряшлив был язык. Здоровая основа реалистического рассказа была беспорядочно испещрена лирическими тирадами и усеяна провинциализмами. Первая часть «Тихого Дона» могла бы послужить материалом для обвинительного акта против засорения языка. Впоследствии Шолохов постепенно освобождался от этих уродств, и третья часть «Тихого Дона» в этом отношении гораздо лучше первой.

Но композиционной неряшливостью «Тихий Дон» страдает от начала до конца. «Открытое», не отгороженное от остального мира повествование требует множества сюжетных линий и множества эпизодических лиц, на минуту вытягиваемых в роман, чтобы потом снова уйти из него. Именно такие эпизодические лица (вроде Кузьмы Крючкова) и создают то впечатление неотгороженности от всего моря действительности, того реалистического простора, который роднит «Тихий Дон» с «Войной и миром». Но в «Войне и мире» Толстой каждую минуту помнит все, что было и будет рассказано им. А Шолохов часто забывает. «Тихий Дон» полон ружей,

которые не стреляют, событий, происходящих и не оставляющих следа, сюжетных линий, богато развернутых и вдруг ни с того ни с сего бросаемых.

Возьмем всю линию помещиков Лестницких. Тут целый ряд заряженных и не стреляющих ружей. В первой части лейтмотив в изображении «старого пана» — его желудочная болезнь с ее весьма неаппетитными, но социально выразительными подробностями, но во второй части этот мотив совершенно забывается, и образ старого пана незаметно подменяется другим. Молодого Лестницкого в конце первой части Григорий Мелихов избивает за связь с Аксиньей. Для такого офицера и дворянина, как Лестницкий, это случай, который не легко забыть. Во второй части Лестницкий занимает очень много места, показывается постоянно изнутри, но этого избиения как будто никогда и не было. Под конец второй части Лестницкий уезжает от Деникина, женится и поселяется у себя в имении около хутора Татарского. Но в третьей части, которая разворачивается целиком в этом районе, Лестницкий совершенно исчезает, а, между тем, вокруг хутора и имения идет ожесточеннейшая борьба. Приходят красные, потом восстают казаки. Что в это время делает помещик и активный белогвардеец Лестницкий? Ликвидируют его вместе с имением? Или он уходит за Донец с белыми, или остается в подполье? Неизвестно. Лестницкий занимал слишком большое место в первых двух частях, как главный сгусток контрреволюционного офицерства, чтобы можно было о нем забыть. И он мог бы быть исходной точкой для очень ярких эпизодов в развернувшейся борьбе. И Шолохов, несомненно, отлично все знает. Он просто забыл рассказать об этом. Это забывчивость не от спешки, не от неуважения к читателю, это «затруднение от богатства». Если в третьей части нет Лестницкого, там много такого, ради чего читатель готов забыть о Лестницком. Тем не менее, это недостаток, и недостаток этот тесно связан с другим коренным недостатком «Тихого Дона» — его идейной нечеткостью.

Политическая нечеткость «Тихого Дона» — явление не столько идеологического, сколько художественного порядка. Шолохов еще не выработал способа художественного выражения политической идеи.

Конечно, политическая нечеткость «Тихого Дона» отражает, в конечном счете, колебания мелкобуржуазной массы. Но менее всего можно допустить какое бы то ни было, хотя бы и архисложное, уравнение Шолохова с Григорием Мелиховым. Шолохов отличается от почти всех наших лучших писателей глубокой эпичностью не только в смысле широкого реалистического охвата событий, но и в смысле полной неслитности автора с каким бы то ни было из его героев. То, что Шолохов сплошь и рядом как бы становится на точку зрения своих героев и отождествляет себя с ними, — отнюдь не следствие симпатического «вчувствования» в этих героев. Изображая героя изнутри, изображая его внутренний мир, Шолохов строит чисто познавательную гипотезу, нужную ему для объяснения действий этого героя. Это метод разведчика и следователя, метод, особенно подходящий для изображения врага. Шолохов входит в кожу врага не для того, чтобы почувствовать свое «человеческое родство» с ним, а чтобы лучше понять, чего от него можно ожидать. То, что Шолохову не всегда удается при этом избежать видимости сочувствия к изображаемому врагу, есть факт литературной неумелости, а не политического

либерализма. Вообще же, изображение классового врага у Шолохова — безо всякого сравнения — лучшее в советской литературе, и эта роль его как «литературного разведчика» — не последний момент в политической ценности и «Тихого Дона», и «Поднятой целины». Шолохов — крупнейший оборонный писатель. Правда, иностранных военных у него нет, но ведь мы знаем, что во всякой войне против нашей страны не последнюю роль будут играть русские белогвардейцы, а шолоховские белогвардейцы Лестницкий и Половцев правдивы и типичны.

О Шолохове много говорят как о живописателе казачьего быта и гораздо меньше — как о изобразителе гражданской войны. Между тем, эпизоды, связанные с Подтелковым в пятой книге, и история верхнедонского восстания 1919 г. В шестой книге «Тихого Дона» — не только лучшие части всего романа, но и едва ли не самое сильное и правдивое, что было написано о гражданской войне во всей нашей художественной литературе. Ибо за вычетом Фурманова, у которого подход к войне подлинно красноармейский, военно-революционный, гражданская война у многих писателей обычно или романтизована, или же она только фон для психологических наблюдений. Боевые главы «Тихого Дона» полны величайшей военно-познавательной ценности. Тут Шолохов особенно близко подходит к Толстому.

До еще большей высоты, политической и художественной, Шолохов поднимается в узловых сценах этих эпизодов — казни Подтелкова и его товарищей и в зверской расправе белоказаков над пленными коммунистами, взятыми при измене Сердобского полка. Это сцены самой недвусмысленной политической насыщенности. В них нет ни грамма лиризма. Но эта глубоко партийная эпичность дает еще более мощное выражение классовой ненависти. Сцены эти действуют как иные мопрровские фотографии², но умноженные на всю концентрирующую силу реалистического искусства.

Эти сцены — большие художественные победы. Но «Тихий Дон» как целое страдает от неумения Шолохова найти художественное выражение политической идеи. Идейное содержание вступает в противоречие с литературной формой, и это вносит глубокие противоречия в художественную систему романа.

Противоречия эти двух родов: композиционные и стилистические. Композиционные являются обратной стороной реалистической ширины Шолохова. Ранняя пролетарская литература достигала единства произведения посредством укладывания его в схему. Наследники и эпигоны эстетизма и формализма — путем трактовки произведения как замкнутой в себе «вещи» (Бабель, Тихонов) или как лирического единства ритма (Артем Веселый). Шолохов, отталкиваясь и от того, и от другого, не заменил их единства никаким другим. «Тихий Дон» не имеет формального стержня. В «Войне и мире», при той же широкой хроникальной манере, есть очень ясный (хотя и очень сложно построенный) стержень. Это морально-биологическая идея, — путь героев от суеты и страстей молодости к зрелому успокоению в семье или в примиренной смерти (князь Андрей), с подчеркиванием цикличности этого процесса рождением новой молодости и новой суеты в образе Николеньки Болконского. В «Тихом Доне» таким стержнем должна была бы быть политическая идея, путь от казачества как единого сословия «для себя» к казачеству, распавшемуся на борющиеся антагонистические классы. Отсутствие

такого стержня — одновременно формального и политического — и делает «Тихий Дон» композиционно бесформенным и идейно нечетким. «Тихий Дон» не кончен, но по первым шести книгам не видно никакого единого движения в эту сторону. В отдельных образах (Михаил Кошевой) идея эта получила глубокое, хотя и недостаточно ясное выражение. Но в основном образе, в Григории Мелихове, этого нет. Образ Григория разворачивается очень широко, но без направляющего стержня. Реалистический момент убил в нем и идейный, и формальный, и убил настолько основательно, что сам от этого серьезно пострадал: Григорий — не столько образ, сколько ряд последовательных образов, не столько лицо, сколько ряд «состояний». Реальный Григорий, например, очень легко мог в 20 лет хамски издеваться над любящей его Аксиньей, а в 22 года, рискуя жизнью, приходиться в ярость от издевательств казаков над Франей. Но в пределах шолоховского образа Григория эти два «состояния» не увязаны. Это пренебрежение формальным, имманентным книге единством образных и сюжетных линий — результат того, что идейный момент еще не овладел формой и не стал ее определяющим моментом — и приводит Шолохова к политической нечеткости.

Другое противоречие «Тихого Дона» — стилистическое. Шолохов — эпический художник, органически чуждый лиризма. Между тем, «Тихий Дон» усеян множеством лирических мест, придающих для многих читателей особую физиономию всей книге. Здесь нет нужды подробно входить в генезис этих лирических отступлений. Существенно то, что одно время такие отступления стали каноническими и превратились в штамп. Их функция у писателей, наиболее усердно их культивировавших, была противопоставить «вечную» природу суетной борьбе человека. Законные в художественной системе мелкобуржуазного писателя, у Шолохова они — несомненный признак неполной художественной зрелости, неполной выработанности собственной художественной системы. Они звучат в «Тихом Доне» как диссонанс, неся идейную нагрузку чуждого мировоззрения. Эта стилистическая инерция — следствие как бы некоторой нехватки творческой энергии на критическую переработку наследства. Но местами, как в пресловутом конце второй части «Тихого Дона», примиряющей часовней и выводком стрепетов над могилой подло убитого Подтелкова, стилистическая инерция перерастает в политическую фальшь.

«Поднятая целина» — во всех отношениях огромный шаг вперед по сравнению с «Тихим Доном». Основные недостатки первой книги, бесформенность и нечеткость, преодолеваются в ней тем, что идея книги становится в то же время ее композицией. Борьба за превращение мелкособственнической деревни в деревню социалистическую определяет все построение «Поднятой целины».

Это единство идейного и формального элемента возможно, мне кажется, только в социалистическом реализме. В старом реализме законченное единство могло быть внесено в роман только в ущерб реалистическому моменту, только путем «преображения» эстетически отграниченного куска действительности, эстетическое единство. Целесообразность художественного произведения вступала в конфликт с анархией жизни. Отсюда неистребимое стремление старого реализма ко все более «открытой» форме (хроника, автобиография) или ко все более скрытой,

все более «музыкальной» композиции. При социализме история получает преднамеренность и целесообразность, которые искусство может переводить на свой язык, не жертвуя реальностью.

В эпоху реконструкции это сближение искусства и жизни становится ясным. Но художественно использовать его не так-то легко. Взять проблему в лоб мог только художник, настолько сильный реалистическим моментом, что ему не грозит опасность оказаться простым съемщиком представляемых в действительности чертежей. Великая заслуга Шолохова, что он пошел на проблему в лоб. Великое свидетельство о силе и богатстве его реалистического дарования, что он с задачей справился.

На днях в беседе с сотрудником «Литературной газеты» А. Довженко сказал: «Хорошо, если бы все писатели были биологами, океанографами, судебными следователями, химиками, капитанами дальнего плавания, садовниками или Шолоховыми»³. То, что Шолохов есть Шолохов, как другие люди бывают садовниками, океанографами или капитанами, то, что свое природное дарование он постоянно усиливает практическим изучением своего материала, и позволило ему взять в лоб такую сложную проблему.

Только такая «реалистичность», основанная на глубоком и практическом знании, и может обеспечить выполнение основного требования реализма в изображении типических характеров. Ибо характер типичен только тогда, когда он характер, т.е. когда он вполне индивидуален. В этой диалектике индивидуального и типичного «Поднятая целина» стоит на первом месте во всей советской литературе. Каждая фигура в ней насыщено типична и каждая ярко индивидуальна. Они не дедуцированы из идеи вообще, как афиногеновская тетя Клара из идеи «старой большевички» или фадеевский Ланговой из идеи «идейного белогвардейца». Процесс создания их у Шолохова есть путь от хорошо знакомого, конкретного разнообразия к широкому социальному обобщению. Но в этом создании типических характеров реалистическое богатство конкретного наблюдения — необходимая, но еще недостаточная предпосылка. Из одного знания действительности нельзя еще создать типического характера — в смысле социалистического реализма. Типичность не есть некая средняя, в роде тех «обобщенных фотографий», на которой сохраняются только в расплывчатом виде общие всем черты. Типичность — понятие не статистическое, а политическое, и определяется не частотой явления, а его смыслом, т.е. отношением рабочего класса. Умение видеть типическое неотделимо от совершенной четкости политической линии и от умения находить художественную форму этой политической линии. В «Тихом Доне» почти нет типичных характеров. В «Поднятой целине» Шолохов строит характеры, как единство конкретной чувственной индивидуальности и политической роли. Герои «Поднятой целины» типичные не потому, что Шолохов научился лучше видеть конкретную индивидуальность, а потому, что научился изображать человека как участника классовой борьбы, занимающего определенное место в боевом порядке классов.

Из героев «Поднятой целины» замечательнее всего Островнов и Нагульников. Образ Островнова особенно интересен тем, что он является как бы прямой

иллюстрацией к речи Сталина «О работе в деревне»⁴. Это особенно убедительно говорит о глубокой партийности и научности художественной мысли Шолохова. В Островнове находили (И. Макарьев) излишнюю осложненность⁵: Шолохов показывает его увлекающимся колхозной работой, а это противоречит его недвусмысленной природе остервенелого собственника. Мне кажется, что здесь недоразумение. Именно в свете речи Сталина ясно, что «увлечение» Островнова — вовсе не колебание в сторону социализма, и что «увлекается» Островнов не существом социалистического хозяйства, а только «социалистической формой». Именно со стороны организации классовый враг «входит» в социализм и маскируется под социализм. Островнов именно тот «враг рабочих и крестьян», который начинает понимать, что колхоз — оружие, которое, при известных условиях, может послужить и ему, и что «все дело в том, в чьих руках находится это оружие и против кого оно будет направлено». Несомненно, по этой линии будет развернут Островнов во второй части романа, и тогда станет ясно, что его «торжествование» при виде налаженности колхозной работы — явление буквально того же порядка, что работа Половцева о колхозных лошадях.

Еще интереснее Нагульнов. Нагульнов — не только положительный герой, но и главный объект читательского сочувствия. Сцена его исключения из партии — сцена потрясающего трагизма, одна из сильнейших во всей нашей литературе. Нагульнов занимает в «Поднятой целине» то же эмоционально-вершинное место, какое в «Тихом Доне» занимает казнь Подтелкова и расправа над Иваном Алексеевичем и пленными коммунистами (характерно, что роль, которую в первом романе играют эти эпизоды, в «Поднятой целине» играет человек). Нагульнова принято расценивать как тип левака. Но в левачестве его нужно разобраться. Нагульнов — сельский коммунист, живущий при советской власти, но в океане мелкособственнической стихии. Он сам участник этой власти и, в то же время, бедняк, то есть, с точки зрения этой стихии, существо низшее. В этом противоречии сущность Нагульного. Отсюда его партийность принимает болезненно эмоциональные черты, выражаясь почти целиком в надрывной ненависти к окружающему собственническому миру и в «любви к дальнему», к еще не совершившейся мировой революции. Новая эпоха, эпоха социализма, должна вылечить Нагульнова от всех его травм и сделать из него нормального и здорового большевика.

«Поднятая целина» — книга очень большого и все растущего писателя и, по совокупности признаков, самое замечательное произведение реконструктивного периода. Но и в ней еще не вполне изжиты недостатки «Тихого Дона». Природа иногда входит органически в художественную систему книги, являясь как часть основной борьбы (ливень, после запрещения молебна о дожде; весенняя степь, когда Нагульнов идет домой после исключения из партии). Но нет-нет высколит и старый лирический штамп, в лучшем случае — ненужный, вроде начала первой главы, а в худшем — фальшивый, вроде всей тирады о степном кургане, «нерушимо властвующем над степью, как и полтысячи лет назад, когда возник он над прахом убитого и с бранными почестями похороненного половецкого князя, насыпанный одетыми в запястье смуглыми руками жен, руками воинов, родичей

и невольников»... Большому социалистическому писателю Шолохову должны быть не к лицу подобные эпигонские побрякушки.

К недостаткам «Поднятой целины» никак нельзя отнести то, что можно назвать ее деревенским ритмом. Медленное развитие сюжета, несколько тяжелые темпы повествования неотъемлемо принадлежат к индивидуальному стилю Шолохова и вполне соответствуют идейному содержанию книги. Но деревенская тема отражается в «Поднятой целине» некоторой — не идейной, но художественной — узостью горизонта. Книга выдержана в оттенках одного и того же черноземного цвета. В ней есть та же, что и в «Тихом Доне» неотграниченность от остального мира, но этот мир конкретно чувствуется почти только как безбрежная ширь донских хуторов и станиц. Не чувствуется, что есть еще и Сталинград, и Магнитострой, и Кузбасс. Строительство социализма «Поднятая целина» показывает со стороны его интенсивности и глубины, как исполинский плуг, поднимающий мощные пласты целины, но не со стороны его гигантского размаха в пространстве.

«Поднятая целина» — лучшая книга этих последних лет. Но было бы неправильно видеть в ней единственный путеводный маяк советской литературы. В этом отношении столь же большое значение имеют и другие книги. Одна из них — «Человек меняет кожу»⁶ Б. Ясенского, в которой особенно сильно выражено огромное разнообразие нашей эпохи, огромная разносторонность социалистического строительства, а наша действительность показана как непрерывная классовая борьба на множестве фронтов — военном, производственном, национальном, бытовом и т.д. Другая — «Большой конвейер»⁷ Якова Ильина. По художественной силе она не может сравниться ни с «Поднятой целиной», ни с романом Ясенского. Но в романе Ильина есть ценнейшие качества, очень редкие в нашей литературе, без которых ей, однако, никогда не подняться до уровня эпохи: Ильин умел думать, и роман его весь пропитан подлинной марксистско-ленинской мыслью сталинской эпохи. Его книга открыта мировым горизонтам, и СССР выступает в ней не только на фоне избяной России, но и на фоне капиталистической Америки.

Пути социалистического реализма многообразны, и каждое крупное произведение будет открывать все новое и новое. Шолохов первый пробил свой путь и дальше всех ушел по нему. Мы вправе видеть в нем большого мастера молодого социалистического реализма.

Александр Малышкин

О Малышкине наша критика пишет необыкновенно мало. Виноват в этом отчасти сам Малышкин. Он редко напоминает о себе читателю, не пишет статей, не делает выступлений, не дает интервью. Он выступает перед читателем только как писатель, только своими книгами¹. Последняя его книга вышла три года назад², и мало кто знает, что он работает все это время над новым большим романом «Тридцатые годы»³. Но критике нельзя заниматься писателями только в порядке рецензирования их новых книг. Малышкин — один из самых больших наших

писателей. Его «Севастополь»⁴ — одна из тех книг, которые недостаточно раз прочесть, ее нужно изучать, к ней надо возвращаться, с ней можно жить.

Малышкин вошел в советскую литературу почти с самого ее рождения. Его первая вещь, «Падение Даира»⁵, была одним из ярких явлений той литературной весны, которая была непосредственно порождена победой рабочих и крестьян в гражданской войне. «Падение Даира» — вещь очень незрелая. Недостатки ее очевидны и многочисленны. В ней много леонид-андреевского модернизма, который теперь кажется более устарелым, чем стихи Ломоносова. Любую другую вещь с таким содержанием этого модернизма нынче нельзя было бы читать. Но «Падению Даира» все прощаешь. Эта вещь пронизана таким молодым энтузиазмом, таким непосредственным веянием героических боев, что все эти модернистские прикрасы, невыносимые в отдельности, совершенно исчезают в могучем вихре ее движения, вихре, прямо и непосредственно возникающем из вихря большевистских побед. Малышкин очень далеко ушел от «Падения Даира», он легко мог бы его переделать, вытравив все эти модернистские прикрасы. Но он прав, что он не сделал этого. «Падение Даира» нельзя трогать. Оно должно остаться таким, каким оно возникло, одним из ярких выражений любви советской литературы к героизму Красной армии, сокрушившей контрреволюцию.

Огромный успех «Падения Даира» не соблазнил Малышкина на массовое производство новых «Падений Даира». Этот стиль, основанный на сочетании резкого натурализма с крайней абстракцией и модернистской поэтичностью, больше уже не встретится нам в его творчестве.

Сам Малышкин рос, упорно работая над собой в направлении искусства более строгого, более трезвого, более реалистического. Крупным мастером он показал себя уже в рассказе «Поезд на юг»⁶ (1925), одном из наиболее интересных по композиции рассказов в нашей литературе. Детальный анализ этой композиции, в основных чертах примыкающей к Чехову, был бы очень полезен для молодых писателей. Искусная композиция, большой художественный такт и экономия средств сочетаются в рассказе с полнокровной реалистической живописью множества действующих лиц. Особенно запоминается образ товарища Яковлева, в прошлом знаменитого партизанского командира, а в обстановке мирного времени скромно работающего на посту начальника уездной милиции. Тема контраста боевого прошлого и нынешних будней, излюбленная тогдашними попутчиками и трактовавшаяся ими обычно в плане трагического крушения героических иллюзий, у Малышкина дана без всякого пессимизма и разочарования, — в будничной серости товарища Яковлева он видит не только бывший героизм, но и неумирающую силу большевика, делающего свое дело на любом посту. При всей своей стилистической близости к Чехову, «Поезд на юг» проникнут атмосферой, противоположной всему чеховскому. Это одно из бодрых произведений советской литературы восстановительного периода.

Композиция ранних вещей Малышкина почти неизменно лирическая, задача их — выразить или создать определенную настроенность — будь то героика побед, как в «Падении Даира», или любовь к будничной, но прекрасной и бодрой советской повседневности, как в «Поезде на юг». В «Севастополе» Малышкин впервые

развернул большое реалистическое полотно, поставив себе определенную познавательную задачу и подчинив этой задаче всю композицию книги.

«Севастополь» — важная историческая веха в развитии советской литературы. Вместе с «Гидроцентральной» Мариэтты Шагинян — это одно из наиболее ярких выражений того перелома, который, в результате великих побед 1929–30 гг., происходил в творчестве лучших из прежних попутчиков, сбрасывавших с себя остатки прошлого и безоговорочно становившихся в ряды строителей социализма. Эти книги были не голыми декларациями, не громкими словами, а полноценными делами крупных художников, приходивших к пролетариату во всеоружии художественных произведений. Шагинян самой тематикой своей книги включилась в сегодняшнюю борьбу за социализм. Тема «Севастополя», на первый взгляд, не такая актуальная, на самом деле была не менее современна: это была *бесстрашная самокритика своей социальной прослойки, глубокий и мужественный анализ своего социального прошлого*. В книге Малышкина мелкобуржуазная интеллигенция сама себя увидела и взвесила свое прошлое с точки зрения пролетарской революции. Это была книга *завершающая*, ставящая вещи на место, снимавшая и разрешавшая проблемы целого поколения.

Шелехов, герой «Севастополя», — образ очень большой типической насыщенности. Как образ мелкобуржуазного интеллигента лицом к лицу с пролетарской революцией, он должен быть поставлен рядом с фадеевским Мечиком. Шелехов — не Мечик. Разница между ними существенная. Мечика далекая от жизни интеллигентская подготовка ставит в ряды пролетарской армии, и в этих рядах он оказывается чужим. Шелехов чужим промежуточным человеком сталкивается с революционной стихией, и эта стихия, отталкивая и захватывая его, ломает его и делает из него частичку революционной массы. Мечик от книжной революционности не может перейти к революционной действительности, испуганный конкретной реальностью дерущегося за свое дело пролетариата, реальностью, которой не может выдержать его барская любовь к себе, он, спасая свое жалкое «я», предательски бежит от бойцов революции. Шелехов, к революции не подготовленный, разумом почти равнодушный к революции, умеет пожертвовать своей индивидуальной особой и жизнью, сблизиться с матросской массой, умеет (в результате жестокой ломки и жестоких разочарований) освободиться от того чувства превосходства над «чернью», рабом которого остается Мечик.

Шелехов в «Севастополе» изображен в движении, развитии. Его характер не дан, а реализуется во взаимодействии с революционным развитием действительности. В композиции романа Малышкин сумел найти форму, максимально отвечающую этому его основному содержанию. Как в «Поезде на юг», он показал себя опять большим мастером композиции — искусства, которым у нас владеют очень и очень немногие.

«Севастополь» — глубоко реалистическая книга не только потому, что она имеет дело с глубоко типическим центральным образом, но и потому, что она совершенно свободна от «шиллеровщины» и населена толпой ярко индивидуализированных и социально выразительных действующих лиц. И эти лица тоже даны не статически, а в движении, во взаимодействии с революционным развитием

действительности. Так, каждый из морских офицеров, окружающих Шелехова, не только ярко индивидуален по чертам лица и звукам голоса, но по-своему индивидуально отражает общую судьбу контрреволюционного класса, идет к своей социальной гибели.

И основная композиционная линия, путь Шелехова к революции, менее всего схематична. Она сложна и «в профиле», и «в разрезе».

Малышкин владеет той художественной диалектикой, которая умеет видеть в данной перипетии внутреннее противоречие между ее видимым и непосредственным и глубоким и скрытым действием. В «Севастополе», когда Шелехов на митинге выступает с речью о том, что Ленин — честный революционер и что его «за золото не купишь», ждешь, что это прочный шаг к революционной массе, к стихийному большевизму, но именно на этом моменте обнажается вся глубина мещанского честолюбия Шелехова. Малышкин сразу же вскрывает противоречия этого момента. Смелое и неожиданное выступление за Ленина тут же ассоциируется в сознании Шелехова с жадной яркой, необычайной жизни и личного успеха:

«Нет, черт возьми, какой он учитель словесности. Нет, не будничную Людмилу ему со смиренным пуховым платком, а подайте одну из тех, которые еще год назад, где-нибудь на петроградской панели, пронося мимо недоступное свое сияние, презрительно отводили взор от обтрепанного, жалостно вождедеющего глазами птенца. В извращенном восторге ему захотелось даже настоящей опасности: взять да назло всем, и вот этой самой смиренно и умиленно целующейся с начальством толпе... пальнуть лозунгами из большевистского “Социал-демократа”».

«Извращенный восторг» проходит. Шелехов кончает свою речь банальным призывом слушать и Ленина, и Керенского, и самим выбирать свою линию, и его дальнейшее сближение с большевиками оказывается только исходной точкой для трусливого двурушничества, быстро доводящего его, любимца матросской массы, до роли орудия для их одурачивания. Окончательно приходит Шелехов к революционным массам совсем с другой стороны.

«В разрезе» основная линия политического развития Шелехова осложнена его любовной историей с Жекой, мотив, введенный Малышкиным в роман с величайшим искусством. Функция этого мотива двойная: с одной стороны, на истории с Жекой происходит расщепление единства между его общественными и личными надеждами, которое возникает у Шелехова после Февральской революции. Вождь матросских масс и обладатель «невыразимой» Жеки — таков Шелехов в своих мечтах, но с углублением революции общественный успех и личное счастье все больше и больше противостоят друг другу, и под конец Жека становится символом ухода от революции в маленькую, трусливую, мещанскую жизнь.

Но, в то же время, история с Жекой усиливает и подчеркивает одну из основных черт Шелехова — его неуверенное себялюбие и трусливую неудачливость. Так же как он хочет и не смеет овладеть Жекой, он хочет и не смеет делать себе карьеру на матросской массе. В решающую для его «революционной» карьеры минуту он боится присутствовать на собрании, где он должен пройти делегатом в исполком («а оттуда в учредительное собрание») и не проходит; в решающую минуту с Жекой он тоже уходит, предоставляя событиям совершаться самим собою,

дает ей запереться от него в его же каюте и ускользнуть от него к настоящему своему избраннику. Так же, как на митинге он не может решиться сказать, с какой же партией он идет, так и с Жекой он не знает и не говорит, чего он от нее хочет. Социальную природу этой трусости Шелехова с Жекой Малышкин резко подчеркивает эпизодом изнасилования портовой девушки, невесты матроса Любякина.

Место на верхушке буржуазного общества — слава и почести, обладание женщинами высшего класса — мечта Шелехова, которой он мучительно желает и которой у него нет воли добиваться. Шелехов — отдаленный потомок Жюльена Сореля, подлинный, но измельчавший настолько, насколько измельчали идеалы буржуазной демократии в эпоху пролетарских революций. Накануне Февраля он — робкий обыватель, и мечтательный, и робко озлобленный, мечтающий то о карьере ученого, то об офицерских погонах, боящийся наследственных офицеров из дворянской военщины и, когда приходит Февраль, еще более дрожащий перед страшной угрозой Кронштадта. Но страшный, уличный, кронштадтский Февраль поворачивается к нему своим розовым «демократическим» лицом, и перед Шелеховым вдруг возникает возможность осуществления его мечтаний: возможность карьеры и — как цель и спутник карьеры — возможность личного счастья с еще недавно «недоступными» женщинами.

Но февральская, буржуазно-демократическая, революция, открывшая карьеру «демократическим» талантам, была в России «трамплином» не для Шелеховых, мечтавших въехать к славе и почестям на матросских плечах, а для рабочих, разрушивших до основания весь мир, на вершины которого рассчитывал пробраться Шелехов. Мечты о личном успехе в годы реставрации, столь реальные и столь реалистически штурмуемые Жюльеном Сорелем, для Шелехова были с самого начала химерами. Мечтать о них можно было, только пока новый хозяин оставался неизвестным. Химеричности этих мечтаний соответствовали робость в борьбе за них. Глубоко типично для всей русской буржуазной демократии 1917 г., что на месте волевого упорства стендалевского молодого человека мы находим в ее представителе трусливость, отсутствие инициативы, боязнь действия, надежду, что судьба сама дастся в руки, и неумение ее брать, когда она, казалось бы, дается. Шелехов в борьбу за свою судьбу вкладывает не страстную волю, а только робкую надежду. В этом — исторически неизбежная слабость всей его социальной жизни, но, в то же время, в этом лично для него залог возможного социального спасения: в нем нет той последовательности лжи, которая была у его социальных родственников, сумевших сделать себе эфемерную карьеру в февральские дни. В Шелехове есть трусость Керенского, но нет его самоуверенности и выдержанного лакейства перед империалистами. «Демократическая совесть» в нем не умерла. А, главное, в нем есть подлинная классовая ненависть к дворянской военщине, и это его спасает. Ненависть эта в нем говорит на очень мелком и личном языке, но она есть, и она в нем побеждает. Чрезвычайно правдив и глубоко характерен для Шелеховых эпизод с казачьим есаулом, который хамски ведет себя с плебеями-прапорами в севастопольском поезде. Через много месяцев, в решающий момент, когда встает вопрос, идти ли с матросами на контрреволюцию или продолжать трусливо отлынивать и нейтральничать, это воспоминание всплывает в нем, и он

живо себе представляет, как эти есаулы будут расправляться с офицерами, сочувствовавшими революции. Это воспоминание вызывает у него страстные слова о том, что будет, если они придут к нам опять как хозяева...

«Помните: и того, товарищи, что будет... нельзя рассказать... ник-каки-ми... никак-кими... человеческими... словами».

Как ни мешански мелочен повод, он приводит Шелехова к демократически честному решению. Его глубоко искренний выкрик окончательно ставит его по эту сторону баррикады и окончательно связывает с матросской массой.

Но особенно характерно то, что следует дальше, после этой безоговорочной отдачи себя революции. По предложению боцмана Бесхлебного, героя похода ударников-моряков по Дону и Украине, Шелехова выбирают в командиры отряда. Он получает определенное ответственное место в революционных рядах, но это место он не умеет удержать. По внезапной тревоге матросы его отряда, «не дотерпев, похватав винтовки», врассыпную бросились бежать, куда бежали поднятые тревогой «кубрики и трюмы всего флота». «Никакого отряда больше не существовало», он растворился в революционной массе, и, узнав об этом, Шелехов «только вздохнул освобожденно». Руководителем, в какой бы то ни было степени, Шелехов не может стать. Он настолько освободился от своих «февральских» мечтаний, от мечты о карьере и от страха перед массой, что это его не только не отбрасывает, а наоборот, прочнее привязывает к пролетарской революции. Он растворяется в ней, жертвует ей своей личностью.

По замыслу Малышкина, только пожертвовав своей личностью революции и растворившись как крошечный «некто» в революционной массе, мог Шелехов сбросить с себя свое прошлое, свой мешанский индивидуализм и остатки своего интеллигентского высокомерия. Только освободившись от последней мысли о своем превосходстве, может Шелехов начать снова выковывать в себе новую пролетарскую революционную личность и перековать себя в сознательное и действительное звено революционного коллектива. Можно спорить с обязательностью такого полного самоуничтожения, но нельзя отрицать, что на данном этапе именно такой выход наиболее обеспечивал радикальную ликвидацию барских претензий и мешанских надежд мелкобуржуазного интеллигента. И конец «Севастополя», давая такое разрешение мечтаниям и колебаниям Шелехова, с максимальной силой бил по всему самому враждебному в мелкобуржуазном сознании, по всякой «мечиковщине».

Я сказал, что Малышкин сумел увидеть Шелехова с пролетарской точки зрения. Это утверждение требует уточнения. Развернутого показа пролетарской сущности Октябрьской революции в «Севастополе» нет. Но «Севастополь» — роман не об Октябрьской революции, а только об одной крошечной, хотя и типичной, судьбе в Октябрьской революции. Рассказ ведется с точки зрения Шелехова — он легко мог быть переключен на первое лицо. Революция предстает только в той мере, в какой ее видит Шелехов, и только в пределах его понимания. Но, излагая свою повесть в пределах точки зрения Шелехова, Малышкин сам стоит вне этой точки зрения. И если выбор и освещение событий определяются сознанием Шелехова, освещение этого сознания и его оценка определяются точкой зрения

советского писателя, видевшего Февраль и Октябрь с высоты усвоенного им пролетарского опыта четырнадцати лет пролетарской революции.

В понимании Шелехова Малышкин стоит выше своего героя и видит его с пролетарских, с социалистических позиций. Но полного эмоционального отделения от Шелехова Малышкин достигает не всегда. Говоря о мечтах Шелехова, о красивой, яркой жизни, язык и стиль «Севастополя» нередко вскрывают то, что эти мечты не совсем потеряли свою обаятельность и для самого писателя. Тон некоторого восхищения красивой жизнью, мечта о которой беспрекословно принесена в жертву революции, но которая от этого не перестает быть красивой, очень заметен в «Падении Даира», в описании — наивном и мелодраматическом — пира на вулкане в уже обреченном Даире. В «Севастополе» от этого тона осталось очень мало, но отголоски его еще звучат, когда Шелехов думает об «одной из тех, которые... пронесли недоступное свое сияние», или когда в «длинных язвительных» губах Жеки он узнает «те самые, которыми поманили однажды, обрекая тосковать по ним всю жизнь, бледные, размытые туманом фонарей Петербурга». Это «недоступно сияющая» или «бледно-размытая» лексика рассыпана по «Севастополю» — гуще в начале, реже в конце, — досадно нарушая классическую ясность замечательной реалистической книги.

Эти пятнышки не мешают «Севастополю» быть одной из самых замечательных книг советской литературы. По отрывкам, которые печатались Малышкиным в последнее время, видно, что он теперь ясно видит, насколько эти пятнышки ему не идут, и упорно освобождается от них. Мы можем думать, что их уже совсем не будет в «Тридцатых годах», которых мы ждем с глубоким волнением, как нового достижения одного из больших советских писателей.

Политика и эстетика (К пленуму правления ССП. Обсуждаем вопросы критики)

На первом съезде советских писателей как сами критики, так и вопросы критики занимали ничтожное место. Это не было случайным и не могло не обратить на себя внимания¹. На съезде великих достижений для критики не оказалось места. Этим подводился некоторый итог ее работе — итог малоудовлетворительный. Неудивительно, что сразу после съезда вопросы критики стали в центр внимания литературной общественности² и что борьба за полноценную советскую критику стала очередной задачей. Большим шагом, облегчающим эту борьбу, было создание секции критиков и литературоведов³. На предстоящем первом пленуме правления ССП вопросы критики будут поставлены на первое место⁴.

Сознание необходимости поднять советскую критику до уровня стоящих перед ней задач, необходимости упорно бороться за ее полноценность разделяется всеми. Но о путях, которые ведут к этому, существуют самые коренные разногласия. Многие критики оказались совершенно неподготовленными к пониманию

новых задач и, вместо того, чтобы перевооружиться для их разрешения, стали потихоньку, а иногда даже и с шумом, разоружаться. Другие, признавая на словах необходимость перевооружения, ничего не делали для его осуществления. В результате получается разброд. Растет отрыв критики от художественной литературы. Писатель интересуется критикой все меньше и меньше. Читатель стоит в недоумении перед ее растущей разногласицей, так как эта разногласица не разнообразие конкретных оценок — законное и, в известной мере, неизбежное, — а расхождение в понимании самых основ критической работы, самой природы критики.

При обсуждении вопросов критики необходимо избежать всякой путаницы и мнимых проблем. Между тем, тут многое уже напутано и поставлено много проблем совершенно не реальных. Такой мнимой проблемой является вопрос, так волнующий многих, должна ли критика быть «эстетической» или «публицистической». Такая постановка молчаливо предполагает, что одно исключает другое: это-то и создает путаницу и мнимую проблематику. Между тем, вопрос «эстетическая или публицистическая» в искаженном виде отражает реальную проблему, связанную с самым существом вопроса о неудовлетворительном положении нашей критики на новом этапе.

Характер нового этапа определяется одним основным фактом — огромными победами партии на путях строительства социализма, победами, которые подводят нас вплотную к бесклассовому обществу и положили начало социалистическому благосостоянию. Одним из первых результатов этих побед был окончательный переход советской интеллигенции и советской литературы на позиции партии. Этот переход был закреплен историческим решением 23 апреля 1932 г.⁵ и получил грандиозное всемирно-значимое завершение на первом съезде советских писателей. До этого перехода основной задачей советской критики была борьба за писателя, за переделку его. Вопросы собственно-художественные не стояли в центре внимания критики. Критика была скорей публицистикой по вопросам литературы. Критик судил не столько работу, сколько позицию писателя.

Политический авторитет, который критика имела для писателя, когда он был только попутчиком, исчез, когда писатель пришел в лагерь борцов за социализм, а другого авторитета критика завоевать себе не сумела. В результате — то полное игнорирование критики, которое стало теперь чуть ли не всеобщим у писателей. Требования эстетической — взамен публицистической — критики и есть искаженное отражение этих фактов.

Но и помимо этих глубоких изменений внутри литературы, новый этап социалистического строительства, этап освоения, социалистического благосостояния, небывалого культурного роста масс, этап, непосредственно вводящий в бесклассовое общество, ставит новые задачи перед всеми работниками советской культуры. Встает все требовательнее вопрос о качестве, о работе, в которой полноценно не только намерение, но и выполнение. Встает вопрос о *всестороннем* культурном строительстве, которое уже не может ограничиваться одними основными потребностями. Встает вопрос об эстетическом стиле социализма, о красоте как необходимом и существенном элементе социалистической жизни. То, о чем

поется в «Интернационале» в будущем времени — «мы наш, мы новый мир построим» — становится настоящим. Где были одни леса — уже возник вокруг нас новый мир, мир полный, богатый, прекрасный, обладающий всей конкретностью и полновесностью материи.

Новый этап был воспринят частью писателей и критиков как конец борьбы и начало некоей бесклассовой идиллии. Подлое преступление 1 декабря⁶ напомнило всем, что враг еще не уничтожен, и что с каждой победой революции он переходит ко все более подлым, все более пронырливым, все более скрытным способам борьбы, которые не только не допускают никакой демобилизации, но требуют повышенной, усиленной бдительности всех трудящихся нашей страны. Пусть гнусность и подлость врага — последние конвульсии добываемой гадины, но эта гадина тесно связана с не менее зловными врагами за границей, не только с такими же гадами белогвардейцами, но и со всем международным фашизмом, ненавидящим нашу страну ненавистью, которую нельзя назвать звериной только потому, что это прилагательное слишком слабо. Мы живем не только в век великих побед, кладущих начало социалистическому царству свободы, но также в век Гитлера и Араки⁷, век неслыханного звериного перерождения буржуазии, выродившейся и обреченной на смерть, но опасной, как опасна тоже обреченная на смерть бешеная собака. Это все углубляющееся вырождение буржуазии не есть какое-то поучительное зрелище, которое мы можем созерцать, радуясь превосходству социалистической культуры над буржуазной, а враждебный мир, готовящийся броситься на нас. Наши огромные победы делают нашу страну все более грозной силой, которую враг все более боится. Но со страхом растет и его злоба. И мы не должны ни на минуту допускать никаких идиллических настроений ни на одном участке, как бы далек он ни казался на первый взгляд от непосредственного фронта борьбы.

И советская критика, сознавая новые задачи, поставленные перед ней победами социализма, сознавая неудовлетворительность своей квалификации и необходимость усиленной работы над поднятием ее, ни на одну минуту не должна забывать о том неотъемлемом достоинстве, которое ей было всегда присуще, — что она была всегда оружием партии в борьбе за социализм. Первый и основной тезис, который должен быть принят на критическом фронте: критика не должна стать ни на йоту менее политической, чем она была.

Но требовать от критики, чтобы она оставалась стопроцентно политической и партийной, совсем не то же самое, что требовать «публицистической» критики в отличие от «эстетической». Конечно, критика должна быть, между прочим, и публицистической в том смысле, что она должна быть оперативной, что она должна откликаться на текущие явления и своевременно оценивать их. Но как основное требование, предъявляемое критике, слово «публицистическая» слишком узко. Критика должна быть марксистско-ленинской, а это значит — политической и *научной*. Мы слишком часто забываем, что большевистская партийность включает в себя научность, что «большевистская тенденциозность», о которой говорил тов. Жданов⁸, отличается от всякой другой тенденциозности тем, что ее субъективная тенденция есть в то же время объективная тенденция истории, что политическая

воля партии основана на глубоком научном знании действительности и скрытых в ней возможностей. Партийность критики — это не только преданность партии, а умение оперировать методами научного коммунизма, методом диалектического материализма, посредством которого партия одерживает свои победы.

Спор о том, есть ли критика наука — поскольку он не является глубоко вредной попыткой сделать критику непартийной, так как без научности нет большевистской партийности — есть спор о словах. Есть ли критика «самостоятельная» наука или только одно из проявлений другой «самостоятельной» науки — литературоведения, что ли, или эстетики, — совершенно безразлично. Важно не разграничение наук, а научный диалектико-материалистический подход к предмету. Предмет критики — художественная литература, один из видов искусства. Искусство — один из видов деятельности общественного человека. Азбучно для марксиста, что познание социального явления возможно только с партийно-политической точки зрения, т.к. она дает в руки тот критерий практики, который позволяет подходить к предмету без ползучего эмпиризма и без фантастической метафизики. Не менее азбучно, что понимать предмет, не понимая природы самого предмета, невозможно. Если «эстетическая» критика значит подход к художественному произведению как к художественному произведению, — критика может быть только эстетической. Вопрос «эстетическая или публицистическая» оказывается мнимым вопросом. На прежнем этапе критика была не вполне критикой, а, прежде всего, публицистической борьбой за политическую переделку писателей, что оправдывалось задачами того времени. Теперь нужна именно критика, которая не может не быть эстетической. Полноценная эстетическая критика есть, в то же время, политическая работа, часть борьбы за социалистическую культуру. Но и там, где перед критикой стоят более непосредственно политические задачи, они неотделимы от эстетических. Такой непосредственной политической задачей является борьба с еще очень многочисленными пережитками, психологическими и мировоззренческими, старого и чужого в творчестве отдельных писателей. Эта борьба неотделима от эстетического подхода, потому что эти пережитки в значительной мере являются добросовестными заблуждениями субъективно безукоризненных писателей и глубоко органически слились с их творческим методом. Критик может быть убедителен, только если он понимает связи и взаимодействие этих родимых пятен с существом этого метода.

Итак, отказ от эстетической критики означал бы отказ от критики вообще, означал бы дезертирство. Но лозунг «эстетической» критики часто означает лозунг «чисто эстетической» критики, т.е. критики, отрешающейся от политики, от партийной точки зрения, означает требования оценки на основании чисто эстетических критериев, которые предполагаются стоящими вне всякой политики. О растущих попытках изгнать политику из «эстетической» критики правильно и своевременно сигнализировала тов. Усиевич, окрестившая эти попытки кличкой «рококо»⁹. Это «рококо» тесно связано с рядом других явлений, с попытками подменить политические проблемы моральными под предлогом разработки социалистической этики; с попытками навязать «нашему стилю» критерии «левого» буржуазного эстетизма; с начинающимися разговорами о советской «классике»; с намечающимся, в связи

с повышенным интересом к «Эстетике» Гегеля, рецидивом некритического гегелианства. Все эти явления объединены тенденцией ослабить гегемонию политики в нашей жизни «идиллическими» настроениями, объективно преступными, пока есть фашизм и не уничтожены все гады, вроде Николаева¹⁰.

Но тенденция эта не могла бы возникнуть в советской критике, если бы тут не было реальной проблемы, трудно разрешимой с помощью того багажа, которым в прошлом располагала наша критика. В художественном произведении действительно есть элементы, на первый взгляд ничего общего не имеющие с политикой и с классом. В последнее время стало модно говорить о «технологии», как о каком-то таком внеклассовом моменте, который получает новый смысл в классово-новой среде точно таким же образом, как сделанная на капиталистическом заводе машина получает новый смысл, будучи поставлена на советский завод.

Термин «технология» — очень неудачный термин. Неудачный, прежде всего, потому, что возбуждает совершенно неверные ассоциации с материальной техникой, ассоциации, решительно ничем не помогающие понять в вопросе об отношении художественной формы к содержанию; неудачный и потому, что он обращает внимание на совершенно третьестепенные моменты. Правила ямба или правила рифмования могли иметь большое значение при классицизме. Мы очень далеко ушли от классицизма и его правил. Всякий поэт, как показал Маяковский, может опрокинуть все существующие правила и создать свои.

Но, бесконечно расширив выразительные средства советской поэзии и подняв на новый уровень нашу поэтическую культуру, Маяковский этим не создал никакой системы обязательных правил для других. Конечно, язык ставит известные границы свободе поэтов, но изучение этих границ есть предмет языкознания, а не «технологии». Отношение же художника к языку есть проблема отнюдь не технологическая, а всецело идеологическая. С другой стороны, в понятие «технологии» стараются втиснуть все явления формы вообще. Но форма есть движение содержания, а вовсе не что-то такое, что можно отделить от него. Понять это движение, понять внутреннюю логику вещи и ее отдельных образов, понять, что к чему, проделать, так сказать, за себя весь творческий путь автора, это и есть задача настоящей эстетической критики. Писатель будет уважать только того критика, который сумеет понять это движение содержания. Эдуард Багрицкий, возмущаясь критиками, писавшими о «Последней ночи», говорил: «Хоть бы кто-нибудь из них постарался понять и объяснить хотя бы смысл эпиграфов, которые я поставил к каждой из трех поэм этого цикла»¹¹. Это вовсе не «технология». В этих эпиграфах раскрывается та связь, которую поэт вставил в эти три поэмы, связь, без которой нельзя до конца раскрыть смысл и каждой из них. Наша поэтическая критика стоит, за немногими исключениями, на особенно низком уровне понимания этих вещей.

Образчиком этого низкого уровня может служить недавно напечатанная в «Литературной газете» статья А. Тарасенкова о молодом поэте А. Шевцове. Шевцов — один из талантливых наших поэтов. Он серьезно работает над созданием политической лирики. Он говорит о политических темах не заученными словами, а яркими, рожденными им самим, образами. Он один из очень немногих

умеет *строить* стихотворение, т.е. раскрывать его содержание по осмысленному плану. У Шевцова есть и серьезные недостатки. Это недостатки молодости и незрелости, от которых критика должна его отучивать. Один из этих недостатков — известная манерность, состоящая во внесении в стихи прозаических оборотов, которые в сочетании с абстрактными газетными словами дают эффект гротеска, иногда совершенно неоправданного содержанием. Этот манеризм, кстати, отсутствующий в лучших вещах сборника, единственное, что Тарасенков заметил у Шевцова. Шевцов был уличен в снобизме, в «заболотчине», в издевательствах над нашей действительностью¹². Достоинство Шевцова — политический пафос его поэзии — Тарасенков прозевал. Он только воспользовался книгой Шевцова, чтобы показать, какой он, Тарасенков, «бдительный» против всякой «контрреволюции формы», как когда-то выражались лефовцы. Именно такие критики, как Тарасенков, и создают нам, советским критикам, ту незавидную репутацию, которой мы пользуемся у писателей и особенно у поэтов. Писатель, обобщая такие явления, привыкает к мысли, что критик решительно ничего не понимает в природе тех явлений, которыми он занимается, и что лучшее отношение к критику — полное пренебрежение.

«Внеполитические» моменты искусства объединяют в понятие «мастерства». У нас господствует приблизительно такой взгляд: есть хорошие писатели, наши или близкие нам, и есть «мастера формы». Мастерство формы понимается при этом как нечто совершенно независимое от позиции писателя. Упадочник и декадент Джойс лучше и тверже направляет движение своего содержания, чем, скажем, Панферов. Он мастер, Панферов — хороший советский писатель, который «еще далеко не овладел формой». Но говоря о «форме» Джойса и «форме» Панферова, мы говорим о двух разных вещах. Форма Джойса очень адекватна его содержанию. Все ее моменты определены его художественным мировоззрением.

Это не «технология», которой можно просто научиться, как мы научились поточному производству у Форда. Приемы «мастера» могут быть использованы только при некоторой общности художественного мировоззрения, некоторой общности целей. Только при такой общности может быть реальная преемственность. Но такой общности с литературой упадочной буржуазии у нас нет.

Есть, однако, и другая сторона. Пушкин говорил, что гений есть терпение в высочайшей степени¹³. Мы можем то же сказать о мастерстве. Это терпение, дисциплина труда, внимание, добросовестность, культура. Этому, этой «производственной этике», этому *поведению* мастера можно и стоит учиться и у Джойса, и у всякого «мастера», независимо от конечной оценки его творчества. Но поведение не есть форма. Трагедия мастеров современного капиталистического мира в том и заключается, что никакое самое лучшее художественное поведение не спасает их от того убожества, на которое их обрекает их содержание, их классовая позиция, их роль симптомов предсмертной болезни буржуазии. Мастерство чуждого и упадочного писателя может быть ценно для нас как проявление трудовой культуры, как образец профессионального поведения. Приемы этого мастерства остаются вне пределов возможного использования. Чтобы эти приемы могли быть конкретно полезны, должно быть что-то общее в целях, т.е. в идеологической позиции. Это,

конечно, не значит, что такие приемы фактически не могут быть заимствованы. Мы очень хорошо знаем, что могут. Но если советский писатель, заимствующий эти приемы, не задается целью повернуть советскую литературу на декадентско-буржуазные пути (а такая цель будет целью *враждебной*), единственное, что выйдет из такого заимствования — уродливое искажение советского содержания, которое останется нераскрытым и произведением, как бы несостоявшимся. Мастерство не может определять конечной оценки произведения.

Проблема оценки — центральная проблема критики. Всякая оценка вытекает из основных принципов миросозерцания. И поскольку в нашем миросозерцании ведущее место принадлежит политике, всякая оценка для нас есть акт, в конечном счете, политический. Политический характер носит и эстетическая оценка. Основы такой оценки определяются общими задачами социализма и специальными задачами художественной литературы в социалистической культуре. Их специальные задачи с полной четкостью определены тов. Сталиным в двух формулировках: в лозунге социалистического реализма, требующем художественных обобщений, способствующих пониманию действительности в ее революционном развитии, и в положении, что писатели — это «инженеры человеческих душ»¹⁴, участники строительства нового, социалистического типа человеческого сознания. Это отправные точки для оценки нашей современной литературы. Но они же определяют и нашу оценку литературы прошлого. И в прошлом ценность произведений художественной литературы определяется тем же — познавательной ценностью ее реализма и ее ролью как момента в освобождении человеческого сознания от всяческих оков невежества, религии и т.п. В соответствии с этим мы и выделяем в прошлом три великие литературные эпохи: эпоху первого пробуждения свободного человеческого сознания личности и мысли в Греции; эпоху вторичного освобождения от христианско-феодальной ночи — ренессанс; эпоху великих буржуазных реалистов от XVIII в. до Бальзака и Толстого. Только с исторической вышки социализма возможно полное раскрытие всех этих великих творческих явлений. В той классовой обстановке, в которой они возникали, они сопровождалась явлениями, приводившими очень скоро к упадку и деградации. Всякий шаг вперед сопровождался шагом вниз. Только социалистическая культура может по-настоящему продолжать дело этих великих эпох.

Надо, однако, еще раз подчеркнуть, что лозунг строительства человеческих душ ни в какой мере не означает ставку на какой-то идеальный человеческий тип вне политических задач настоящего. Человеческие души, которые должны строить наши писатели, вовсе не означают каких-то благородных и великодушных джентльменов от социализма. Еще очень долго первым качеством человеческой души, души социалистического человека, будет качество бойца, и не только в общем смысле, но и в самом конкретном смысле чекиста и красноармейца.

Социалистический реализм и строительство человеческих душ для социалистического общества — вот два первых принципа нашей системы оценок, нашей *нормативной эстетики*. Вопрос о нормативной эстетике — один из центральных на данном этапе. Без нормативной эстетики не может существовать целенаправленная, оценивающая, партийная эстетическая критика. К этому вопросу

я надеюсь вернуться в ближайшее время. Пока же только считаю необходимым подчеркнуть, что социалистическая марксистско-ленинская нормативная эстетика, на которой должна быть основана наша критика, ничего общего не имеет с какой бы то ни было системой «правил», предписывающих и запрещающих. Нормативная эстетика — не нормативная поэтика, и социалистический Буало, каким бы модернизованным мы его себе ни представляли, такая же нелепость, как социалистический царь или социалистический бог.

Заметки о Толстом

1

Вся большая литература буржуазной эпохи человечества связана, так или иначе, с революцией. Ее пафос никогда не был пафосом утверждения победившей буржуазии. Вначале это был пафос освобождения от тюрьмы крепостничества и поповщины, пафос утверждения тех «общечеловеческих идеалов», которые были «хитростью истории», чтобы облечь в приемлемые и привлекательные цвета реальные интересы капиталистического развития, но все же заключали в себе зерно творческой мечты о той достойной человеческой жизни, которой буржуазия не могла и не хотела дать человечеству и которая только теперь, с победой пролетариата и строительством социализма, из мечты превращается в действительность. После победы буржуазии, когда с лица победившего класса спала маска и оно явилось во всей своей непривлекательной наготе, главной линией большой буржуазной литературы становится линия критического реализма, правдивого и осуждающего изображения буржуазной действительности, разоблачающего ее несовместимость с той мечтой о свободе и человечестве, которая одушевляла невольных трубочей еще не победившего капитализма. Расцвет буржуазного по происхождению, но антибуржуазного по установке критического реализма в творчестве Бальзака падает на время, непосредственно предшествующее (а хронологически отчасти совпадающее) первым выступлениям рабочего класса как сознательного могильщика буржуазии и единственного носителя прогрессивного будущего. С того момента, как единственным прогрессивным классом становится пролетариат, великий век буржуазной литературы приходит к концу. Искусство победившей буржуазии в своей лучшей части продолжает оставаться глубоко враждебным породившему его победителю. Но оторванное от всякой реальной прогрессивной силы, от единственного класса, способного перенести критику буржуазии на практическую почву «критики оружием», это искусство и в лучшей своей части или мельчает, или, приобретая глубоко болезненный, надорванный характер, теряет ту человеческую значимость, которая позволила «классикам» пронести свои создания через голову победившей буржуазии и передать их победившему пролетариату и социалистическому человечеству.

Буржуазия не смогла создать искусства сколько-нибудь большого и, в то же время, утверждающего сущность созданного ею мира. В той мере, в какой оно

было большим искусством, буржуазное искусство было в глубокой своей сущности антибуржуазным и создавалось, говоря словами Горького, «блудными детьми буржуазии». Искусство стопроцентно буржуазное, искусство, утверждающее буржуазию, — посредственно и пошло. Мелко-лживое и плоско-идеализирующее, оно лишено всего того, что делает искусство долговечным. Периоды наибольшего благополучия и «мирного» буржуазного прогресса художественно наиболее бедны и бесплодны. Америка после гражданской войны, Англия после поражения чартизма, Германия при Бисмарке выделяются своей художественной скудостью. Можно определенно сказать, что с середины XIX века творческий уровень искусства обратно пропорционален благополучию буржуазного строя. Яркий пример — нынешний блестящий расцвет революционной и антибуржуазной литературы на Западе.

В России, вступившей на путь капиталистического развития с большим опозданием, процесс измельчания и упадка буржуазной литературы также начался с большим опозданием, и век большой литературы затягивается до времени, когда на Западе он давно уже кончился. 50–70-е годы — время, когда, как прямое и своеобразное следствие русской отсталости, русская литература становится главной и сильнейшей во всем капиталистическом мире.

Русская литература этого периода теснейшим образом связана с подготовкой в России крестьянской революции, той великой «буржуазной революции без буржуазии», нарастание которой и составляет все содержание русской истории от момента окончательного кризиса крепостного хозяйства до момента выступления пролетариата как гегемона грядущей революции.

В начале периода, на его «гоголевском» этапе, крестьянская революция выступает как еще не осознанная и не осознавшая себя сила. От Гоголя до Тургенева, Гончарова и Островского русская литература еще не говорит от имени крестьянина. Но объективно ее содержание уже всецело определено нарастанием революционных возможностей. Если письмо Белинского к Гоголю, как указал Ленин, прямо отражало настроения революционизирующегося крестьянства, то само творчество Гоголя могло стать знаменем пионеров революционной демократии, потому что объективно его содержание было обусловлено той же революционной реальностью. Только на почве, порождавшей крестьянскую революцию, могла возникнуть такая гениально-обобщающая критика крепостнического государства и крепостнического общества, как «Ревизор» и «Мертвые души».

И в дальнейшем значение русского либерального, дворянско-буржуазного реализма — всецело в силе художественного обобщения образов крепостнического общества или «самокритических» образов протестующего бессилья, выросшего внутри крепостнического общества (лишние люди, Обломы). Тургенев, Гончаров, Островский подобны своим западным современникам в неумении создать положительного героя героического масштаба. Но они отличаются от своих современников тем, что отказ от положительного героя не связан у них еще ни с пессимизмом, ни с плоским принижением всего человечества до одного мещанского уровня. Их гуманизм связан с верой в то, что изменение обстоятельств приведет к изменению человеческого материала.

Западный реалист уже не мог возлагать надежд на изменение обстоятельств, так как «обстоятельства» уже достигли буржуазного, т.е. для него естественно-го и неизменного, состояния. С реформой 1861 г. кончается век либерально-оптимистического реализма и для России. Правда, Россия остается еще наполовину крепостнической, но все дальнейшие перспективы оказываются связаны с крестьянской революцией, которая для либерала страшней всех застенков Третьего отделения. Умеренный западник, прогрессивная фигура, еще в 40-х годах превращается в дюжинного европейского либерала, в «баден-баденского мещанина», как, бравлируя своим новоприобретенным мещанством, любил называть себя Тургенев. Большое искусство на почве либерально-реалистической критики крепостнической действительности становится невозможно. Крупнейший из либеральных реалистов — Тургенев — очень легко и быстро сливается с общим фоном западноевропейской литературы. После 1861 г. он уже такой же упадочник и пессимист, как Флобер или Мопассан. Передовая роль в мировой литературе уходит от русских либеральных реалистов. Критическое отношение к все еще на добрую половину крепостнической действительности, не связанное с критическим отношением к общекapиталистической действительности, становится творчески бесплодным. Большой литературой в дальнейшем может быть только литература, так или иначе воспринявшая точку зрения революционного крестьянства.

Такую литературу создает революционная демократия в лице Щедрина и Некрасова. Против нее дворянско-буржуазный лагерь выдвигает двух писателей исключительной гениальности: Достоевского и Толстого. Но и они оказываются самым тесным образом связаны с крестьянской революцией.

Достоевский и Толстой были возможны только на почве крестьянской революции, нараставшей против полукрепостнического государства и сопровождавшейся крестьянской критикой капитализма. Конечно, в самом общем смысле и Достоевский, и Толстой — буржуазные писатели не в меньшей степени, чем Гете, Шиллер и Байрон. Весь характер их творчества вытекает из предыдущего развития мировой буржуазной литературы, и их творческая генеалогия связана самым тесным образом с такими буржуазными писателями, как Руссо, Бальзак, Диккенс, Стендаль. То огромное углубление психологического реализма, которым мы им обязаны, — новый этап одной из магистральных линий европейской буржуазной литературы.

Но во второй половине XIX века Запад уже не был способен дать ни Достоевского, ни Толстого. Размах их творчества не мог вырасти на мещанской почве Запада. Самый их психологизм обязан своей глубиной страстной серьезности моральных проблем, на которые Запад был уже неспособен, ибо эти проблемы были неразрывны с борьбой за разные пути исторического развития России, тогда как перед западной буржуазией стоял вопрос не о выборе путей, а только о невозможности свернуть с пути, на который она вступила.

И характер связи с крестьянской революцией, и направление их развития — глубоко различны у Толстого и у Достоевского. Достоевский вышел из той самой среды, которая дала авангард крестьянской революции. Он был кровно связан с революционной демократией. В известном смысле, он носил ее в себе. Он

ненавидел западный капитализм ненавистью, которая могла корениться только в его демократической природе. Но он изменил демократии и поставил свой гений на службу реакции. Его критика капитализма, сохраняя всю темпераментность и всю остроту критики слева, перерождается в критику справа. Революционное сочувствие угнетенным и эксплуатируемым превращается в садистический культ страдания, в христианское освящение эксплуатации и угнетения как единственного источника христианских добродетелей. Революционная ненависть к существующему миру — в мистическое «неприятие мира», исключающее всякую борьбу за его изменение. Каждый момент революционно-демократического пафоса оказывается в руках Достоевского извращенным в свою противоположность. Все его творчество основано на гигантском искажении большой революционной правды. Эта правда и дает ему его огромную художественную силу. Если по силе реалистической действенности своих образов Достоевский не имеет равных, то эта действенность основана на *знании* правды и на очень смелом использовании ее до крайнего, совместимого с ее искажением, предела, превращающего великую художественную правду в великую ложь.

Все, что было сильного и действенного в реакционных идеологиях, всегда черпало свою силу в смелом искажении и извращении революционных идей. Но в длинном ряде ренегатов и мародеров революции никто не делал своего дела с таким гигантским размахом, как Достоевский.

Ренегатский и провокаторский характер творчества Достоевского в полной мере проявился только в европейском масштабе. До недавнего времени во всех капиталистических странах Достоевский был самой действенной силой разложения и развращения близкой к революции мелкобуржуазной интеллигенции, которую он с несравненным мастерством умел своими художественными софизмами сманивать с прямых путей революции в извилистые и темные коридоры «внутреннего опыта».

Путь Толстого противоположен пути Достоевского. Выйдя из самой гущи господствующего реакционного класса, он — в результате исключительного по своей гениальной честности пути — пришел к полному отрицанию всех интересов *своего* класса и к принятию идеалов класса-антагониста.

2

Творчество Толстого явственно распадается на два периода — до и после его перехода с помещичьих на крестьянские позиции. Но при всей явственной разнице между двумя периодами Толстого, не менее ясна их связь, их глубокое внутреннее единство. Крестьянская точка зрения, уже в своеобразной и сложной форме, имеется в произведениях «помещичьего» периода Толстого, и это сосуществование и внутренняя борьба двух антагонистических позиций и составляет предпосылку их исключительного размаха и глубины.

С другой стороны, не следует упрощать и идеализировать позднейшего Толстого, не следует забывать, что переход на крестьянские позиции был для него, в то же время, «обращением» к «одной из самых гнусных вещей, какие только есть

на свете» — к религии. Говоря о «противоречиях» Толстого, Ленин противопоставляет не раннего Толстого позднему, а, прежде всего, «гениального художника, давшего не только несравненные картины русской жизни, но и первоклассные произведения мировой литературы» — «помещику, юродствующему во Христе¹», т.е. Толстого, который содержится уже в «Детстве» и «Войне и мире», такой стороне его деятельности, которая принадлежит, преимущественно, его позднему «крестьянскому» периоду. Помещик никогда до конца не умер в старике Толстом, и эта живучесть его первоначальной классовой природы сказывается не только в красочных, но все же редких взрывах дворянского атавизма, не только в том бытовом компромиссе, в котором он продолжал жить, но и в самых основных фактах крестьянского периода — в той пассивной и религиозной форме, которую он так упорно и последовательно придавал воплощаемому им крестьянскому протесту. Именно помещичий классовый интерес сказывался в том, что Толстой, при всей яркости его обличения помещиков и капиталистов, не только не вышел за пределы «бунта на коленях», но неустанно изыскивал всяческие моральные и религиозные средства, чтобы удержать крестьянский бунт в этой рабьей позе и не дать ему подняться с колен.

Старый, крестьянский Толстой противостоит, конечно, раннему, помещичьему Толстому. Но старый Толстой, развертывая «беспощадную критику капиталистической эксплуатации, разоблачение правительственных насилий, комедии суда и государственного управления, вскрытие всей глубины противоречий между ростом богатства и завоеваниями цивилизации и ростом нищеты, одичалости и мучений рабочих масс» **, с другой стороны, проповедуя «непротивление злу насилием» и религию, где «на место попов по казенной должности» были бы поставлены «попы по нравственному убеждению», создает *систему*, — пресловутое толстовство, которое в своей положительной части обуздывает, обессиливает и демобилизует крестьянскую критику помещика и капиталиста, удерживая ее от перехода к критике оружием. Это демобилизующее действие толстовской проповеди и было тем, что либералы, лицемерно прославляя «великого богоискателя», по-настоящему ценили в нем.

Старый Толстой — крестьянский идеолог, ранний Толстой — на первый взгляд — идеолог дворянский. Но в старом Толстом великого художника и великого обличителя эксплуататоров и насильников тянет вниз проповедник «непротивления злу» и «поп по внутреннему убеждению». В раннем Толстом великого художника усиливает и удваивает великий искатель, который, убедившись в неразрешимости главной для него задачи соответственно интересам своего класса, бесстрашно перейдет к решению ее против своего класса.

Основной задачей для раннего Толстого было примирить помещика и крестьянина, и притом так, чтобы крестьянин не только признал право помещика на существование, но со своей крестьянской точки зрения оправдал помещика в самой его классовой сущности, оправдал его именно как помещика.

* Сочинения. 3-е изд., т. XII, стр. 332.

** Ленин. Там же.

Задача примирения помещика с крестьянином была в 50–60-х годах задачей не одного Толстого. Она была центральной и для либералов. Но для них она просто и ясно сводилась к задаче обезопасить крестьянина, чтобы избежать крестьянской революции. Это достигалось минимальными, мнимыми уступками, видимостью реформ, совершенно не считавшихся с действительными интересами крестьянства. Что крестьянин думал — было для либерала совершенно второстепенно, лишь бы он не бунтовал.

Для Толстого главное было именно то, что крестьянин действительно думал. Правда, и Толстой еще не заботится о подлинных интересах крестьянства, но он очень занят его подлинным мнением. И этим он уже потенциально стоит на крестьянской точке зрения. Ему нужно, чтобы крестьянин действительно, от всего своего классового сердца, оправдал и принял помещика, и только это может его успокоить. И когда он убедится в том, что мнение крестьянина о помещике определяется подлинными интересами крестьянина, и что помещик исторически бессилен «понравиться» крестьянину, он поймет, что помещик оправданию не подлежит, и разорвет с родившим его классом.

С самого начала Толстой идет очень далеко навстречу крестьянину. Он отвергает и осуждает, наряду со всяким помещичьим капитализмом, весь аппарат помещичьего государства. Стремление оправдать помещика распространяется только на определенную часть помещичьего класса, только на того помещика, который живет рядом с крестьянами, который на своей земле делает в большом масштабе «то же самое», что крестьянин на своем курином наделе.

Не следует думать, что, отрицая город и государство, Толстой отрицает всякий капитализм вообще. В «Анне Карениной» он довольно ясно показывает, сочувствуя им, стремления Левина поставить крупное капиталистическое хозяйство в деревне. Но, как часто бывает с буржуазными мыслителями, он хочет только одной «хорошей» стороны капитализма, отвергая «дурные».

И в ходе своей защиты помещика перед крестьянином Толстой движется в кругу идей, выработанных буржуазией в борьбе с феодализмом, оперируя понятиями естественного права и естественного человека, вообще, по стилю своей мысли примыкая, ближе чем к кому бы то ни было, к основоположнику буржуазного демократизма, Жан-Жаку Руссо.

Позиция Толстого в 50–70 гг. имеет много общего с позицией славянофилов. И те выдвигали естественную близость крестьянина и помещика, как людей «земли», в противоположность людям города. И те хотели приспособления помещика к капиталистическим условиям, и те осуждали бюрократию и развращенную аристократию столиц. Но, при всем сходстве программ, между Толстым и славянофилами было одно решающее различие. Славянофилы были дворянско-буржуазными политиками, добивавшимися определенных выгод для своей социальной группы. Толстой был одиноким и искренним искателем, от которого его классу, как от козла, нельзя было ждать ни шерсти, ни молока.

У славянофилов отрицание бюрократического государства было демагогическим приемом, нужным для определенных политических целей. Отрицая якобы бюрократию вообще, они на самом деле отрицали только определенную

политику николаевской бюрократии, политику, недостаточно считавшуюся с интересами определенных помещичьих групп. Когда им представилась возможность взять в свои руки часть бюрократического аппарата, они, в лице Самариных и Черкасских, сумели самым бюрократическим образом использовать в своих интересах бюрократическое государство².

У Толстого отрицание бюрократии и государства — не демагогический маневр, а глубоко искреннее, органическое отвращение. Именно оно и позволяет, даже для 50-х и 60-х годов, говорить о крестьянине, который уже тогда сидел в Толстом. Переводя их идеи на язык реальной политики, можно сказать, что и славянофилы (вначале), и Толстой, стремясь к перерождению помещичьего хозяйства по прусскому типу, в то же время отрицали прусское государство. Такая позиция была, конечно, утопической. Вся разница между славянофилами и Толстым сказалась тогда, когда стала ясной невозможность осуществления этой комбинации. Когда славянофилы убедились в ее невозможности и увидели, что реальные интересы помещиков требуют не ослабления, а усиления государства, они очень легко отказались от своего «анархизма». Толстой, когда он увидел утопичность своей программы, отказался не от ее «анархического» элемента, а от ее классовой сущности. Если оставаться в пределах внутренней диалектики воззрений Толстого, момент его перехода с одних классовых позиций на противоположные им наступает тогда, когда, убедившись в нереальности помещика, хотя бы и самого «деревенского» и «крестьяноподобного», без прочной защиты со стороны помещичьего государства, он отказывается от своего идеала «крестьянствующего» помещика и, вместе с тем, от всего помещичьего во имя идеалов патриархального крестьянина.

3

Раннее творчество Толстого (до конца 70-х годов) проходит через три фазы. В первой Толстой ищет и мечется, не находя удовлетворяющего решения, утончая исследование человеческой души (прежде всего своей, неудовлетворенно-помещичьей), ища в ней ответов на основные вопросы, взвешивая возможность сбросить с себя скверну городской и государственной культуры. Но ответов на свои проклятые вопросы Толстой не находит. Как в «Утре помещика» разоблачаются попытки сближения с крестьянством на почве помещичьей добродетели, так в «Казаках» вскрывается невозможность для помещичьего интеллигента сделаться «естественным человеком», психологически подобным крестьянину*. В эту эпоху метаний, накануне и непосредственно после 1861 г., когда крестьянская революция нависает особенно близкой угрозой, Толстой дальше всего от какой-либо законченной системы. Все положительные решения, к которым он приходит, сугубо временны и неудовлетворительны и очень скоро отменяются.

* Герои «Казаков» — казаки, но они выступают как художественные представители крестьянства. Заменяя нищего и крепостного великорусского крестьянина свободным и зажиточным гребенским казаком, Толстой старался сблизить два социальных полюса крестьянина и помещика и все же показал их глубочайшие расхождения.

Реформа 1861 г. и то, что крестьянская революция оказалась надолго отсроченной, приводит Толстого к некоторому успокоению и равновесию. В «Войне и мире» он ближе всего подходит к созданию помещичьей *системы**. Но и здесь, где он ближе всего к оптимистическому утверждению помещичьего бытия, он, в конечном счете, остается тем же беспокойным искателем и разрушителем, что и в предшествующем периоде. Помещичий оптимизм «Войны и мира» основан на предположении, что естественное оправдание помещика заключается в его «вечности», в его над-историчности, в том, что под внешней видимостью исторических событий, волнующих только поверхность жизни, течет неизменяемый поток бытия, некая естественная, зоологическая не-история, бесконечно меняющаяся, но бесконечно тождественная. Это предположение возникло у Толстого под влиянием непосредственных последствий крестьянской реформы. Почти несомненная в 1861–1862 гг., крестьянская революция не состоялась. Имущественное положение Толстого и некоторой близкой ему части дворянства, пожалуй, даже улучшилось. Но положение было преходящее. Очень скоро Толстой почувствовал, что история все же реальна, что действительно «все переверотилось», и что помещичье бытие вовсе не обеспечено законами природы. Тем самым, почва под помещичьим оптимизмом «Войны и мира» безнадежно заколебалась.

Но и независимо от этого Толстой в своем великом романе с необыкновенной силой представил и осудил мир помещичьего города и помещичьего государства, мир помещичьей культуры и помещичьей классовой организации, мир Ростопчиных, Курагиных и Друбецких, беспощадно четко сузив свою базу до той части помещичьего класса, которая не желает и неспособна участвовать во власти. В жизненном крушении князя Андрея, который оказывается разбитым именно и только потому, что он не пошляк и не мерзавец и потому неспособен к власти и успеху, Толстой развенчал всякую мысль о дворянской героике, всякую дворянскую попытку направить ход истории. Наконец, в окончательном раскрытии образов Николая и Наташи он с гениальной реалистической честностью обнажил их подлинную сущность, показав вопреки интересам своей *системы*, что единственные с точки зрения этой системы, вполне удовлетворительные помещичьи особи, при всей своей биологической и половой привлекательности, представляют человеческий тип, очень не далекий от животного.

С «Анной Карениной» Толстой вступает в третий фазис своего «помещичьего» периода. От оптимизма «Войны и мира» уже остается очень мало. Реализм Толстого приобретает более исторически-конкретный характер. Это уже не двенадцатый год, потрясший русское дворянство только для того, чтобы все вернулось в прежнее состояние равновесия, а конкретно осознанная «эпоха 1861–1905 годов», когда «все переверотилось», и никакой помещик, каким бы деревенским медведем он ни оставался, не в силах укрыться от этого переверачивания. Левин — прямое отражение новых критических поисков и тревог Толстого после короткого «положительного» периода «Войны и мира». От атмосферы «Войны и мира» в «Анне

* Подробно об этом моменте в творчестве Толстого см. мою статью «О “Войне и мире”» в «Лит[ературном] совр[еменнике]», № 11.

Карениной» остается (и усиливается) только изображение враждебного Толстому мира государства. В гениальном образе Алексея Александровича Каренина Толстой поднимается на высшую ступень по сравнению с князем Василием и прочими. Он здесь входит в душу классового врага (*наше* слово «классовый враг» здесь вполне уместно, ибо Толстой смотрел на Каренина потенциально-крестьянскими глазами), чтобы в самой его человечности показать его еще более ненавистным, чем это могла сделать самая злая карикатура. Алексей Александрович тем замечателен, что Толстой тут воочию разбивает либеральный (и «толстовский») принцип, что «все понять — все простить», и дает образец психологической трактовки врага, на котором советская литература еще слишком мало училась.

Но не только благодаря Алексею Александровичу «Анна Каренина» представляет собой новый и высший обобщающий этап толстовского реализма. При всей своей большой исторической конкретности образы «Анны Карениной», в то же время, гораздо шире и емче образов «Войны и мира». Люди «Войны и мира» двупланны. Их первый план — русский помещик, второй план — биологический, «естественный» человек. Люди «Анны Карениной» трехпланны. Они не только русские помещики и не только особи вида «человек» — они, в то же время, собственники, люди эксплуататорской верхушки всякого европейского общества. В Наташе за графинюшкой Ростовой сразу проступают животные и стихийно-половые черты обобщенной человеческой самки. В Анне за урожденной княжной Облонской, женой министра Александра II, выступает не «женщина как таковая» (говоря об Анне Карениной, трудно не говорить языком стихотворения Асеева, «Три Анны», этого замечательного образца умной лирики), а женщина-жена в собственнической семье. В любви Анны и Вронского, композиционно дублированной отношениями Долли и Стивы, Толстой изображает половые и семейные отношения всякого собственнического общества в их общесобственнической специфике с большей степенью реалистического обобщения, чем какой-либо другой мировой писатель. У великих французских реалистов, например, это отношение дано в его чисто буржуазной, мещанской форме, и поэтому их обобщения не затрагивают всю историческую толщу собственнического общества. А великие поэты Ренессанса, идеализируя его человечность, выходили за пределы реального классового общества, и, гиперболизируя человеческие черты в новой (по отношению к средним векам) действительности, остаются реалистами не столько в отношении тогдашней действительности, сколько в отношении ее только теперь осуществляющегося революционного развития. Толстой же в светском помещичьем романе раскрыл трагедию женщины — «обреченной самки» — всякого собственнического общества, от патриархального до капиталистического. То, что Толстой-моралист ханжески осудил Анну и «воздал» ей «отмщение», нисколько не меняет дела. Толстой-моралист совершенно оттерт Толстым-художником, который подвел под трагедию. Анны неумолимо прочный фундамент, композиционно укрепив ее трагедией Долли, добродетельной жены, обреченной на старость и гадость семейного очага, иронически подчеркнув эту параллель родством и семейным сходством Анны и Стивы.

Искания Левина и беспощадный образ Каренина делают «Анну Каренину» непосредственным преддверием позднего, крестьянского Толстого. Но центральная

сюжетная линия романа (Анна — Вронский), являясь, с одной стороны, тоже таким преддверием, с другой — делает этот роман, в известной мере, высшей точкой критического реализма Толстого. Та критика эксплуататорского общества вообще, через его конкретные проявления в русской полу-крепостнической, полукapиталистической действительности, то вскрывание общеэксплуататорского и общесобственнического в полу-крепостническом дворянском, которое мы находим в истории Анны и Вронского, становятся основной чертой дальнейшей, уже сознательной, крестьянской критики Толстого, основным содержанием «Смерти Ивана Ильича» и «Воскресения». Но, в то же время, эта критика становится все более узко-сатирической; она бьет по наиболее явным угнетательским, эксплуататорским и лицемерным проявлениям буржуазно-дворянского общества — по суду, по тюрьмам, по проституции, по чувственному эгоизму высших классов в отношении низших. Там же, где Толстой имеет дело с самой природой человеческих отношений внутри эксплуататорских классов — отношений, которые, не забудем этого, обусловили почти всю литературу нового времени, — Толстой уже не поднимается до высоты «Анны Карениной». Ханжеское морализирование «попа по внутреннему убеждению» именно в этих темах пересиливает зоркость гениального художника. Только в «Живом трупе» Толстой снова подходит к этим темам с величайшей человеческой теплотой и лиризмом, но уже без того обобщающего реализма, который мы находим в «Анне Карениной». При всей исключительной поэтической прелести «Живого трупа» нельзя не признать, что высокая и смелая трагедия Анны Карениной заменена в нем элегической грустью, не без примеси старческой усталости.

4

Ленин оценивал Толстого как «шаг вперед в художественном развитии человечества». Это значит, что Толстой не только дал человечеству замечательные художественные произведения, но что он открыл новые области художественного познания и новые способы их художественного освоения. Таких писателей, представляющих собой новый этап в художественном развитии человечества, не так много. Творчество Пушкина, например, гениально воссоздавшее для одной страны многовековый предшествующий опыт исторически старейших народов, не было таким этапом в мировом масштабе. Толстой в этом отношении стоит в одном ряду с такими людьми, как Шекспир, Сервантес, Руссо, Гете, Байрон и Бальзак, и со строителями первой человеческой литературы — великими поэтами классической Греции.

Сравнивая Толстого с другим гениальнейшим романистом XIX века — Бальзаком, мы находим между ними глубокую и существенную разницу. Бальзак изображает общество как целое. То, что бессильна была сделать буржуазная наука — дать обобщающую и одновременно конкретную картину буржуазного общества, в лице Бальзака достигает искусство. Отдельные человеческие образы Бальзака складываются в один объединяющий образ современного общества, возникающего из взаимодействия их воли и поступков.

У Толстого нет единого обобщающего образа современного общества. Образ общества не возникает у Толстого из совокупности и взаимодействия составляющих его людей, а присутствует как некоторый художественно подразумеваемый фон, на котором выделяются индивидуальные фигуры, так или иначе окрашенные этим фоном, но сами его не определяющие.

Русский писатель был бессилён дать тот обобщающий образ целого капиталистического общества, какой дал Бальзак. Для этого русская действительность была ещё слишком отсталой. Русский писатель мог дать объединяющий образ только крепостнического общества. Это и сделал Гоголь в «Ревизоре» и «Мёртвых душах» и, позже, Щедрин в «Господах Головлёвых» и «Пошехонской старине». Но «период 1861–1905» был слишком переходным, слишком «перевороченным», он слишком много таил в себе ещё невыясненных возможностей для всех классов, чтобы можно было подойти к нему по-бальзаковски. Русская литература второй половины XIX века не создала и не могла создать цельной и связной «человеческой комедии» своего времени. Величайший революционный реалист 60–70-х годов, Щедрин давал образы классового врага — капиталиста, помещика и чиновника, но положительные силы оставались вне поля его художественного зрения. Только уже в XX веке и с точки зрения нового революционного класса Максим Горький мог поставить и разрешить задачу такого обобщающего охвата. Гениальнейший художник второй половины XIX века, Толстой мог только отразить отдельные стороны действительности.

Зато в лице Толстого русская литература пошла гораздо дальше западной в изображении индивидуального человека изнутри, в исследовании пружин человеческих действий и человеческих взглядов. В утончении и углублении изображения конкретного человеческого мира, в его индивидуальной «неповторимости» Толстой, прежде всего, и являет собой новый момент в развитии художественной литературы человечества.

От эпохи Возрождения до XIX века европейская литература шла ко всё более сознательной, подробной и конкретной индивидуализации человеческого образа и, в то же время, ко всё более глубокому проникновению в «механизм», как обыкновенно говорится, или в «диалектику», как удачнее сказал Чернышевский, человеческой души.

Эти две линии развивались, в общем и целом, параллельно, но далеко не всегда равномерно проявлялись у отдельных художников. Так Гоголь, достигнув новой и небывалой яркости в изображении чувственной человеческой индивидуальности, как она воспринимается непосредственно зрением и слухом других, совершенно вылутил из своих героев всякую психологию (тем, несомненно, крайне усилив сатирический эффект своего изображения *скотского* царства николаевской России). Наоборот, Стендаль, до крайности усложнив и уточнив психологическое изображение своих героев, почти лишил их всякой чувственности, так что в его романах действующие лица похожи на китайские тени, за которых говорят отражённые в них, но сами невидимые актёры.

Толстой, так сказать, соединил в высшее единство методы Гоголя и Стендаля. И в каждом из этих методов, отдельно взятых, Толстой выходит за пределы

созданного Гоголем и Стендалем. У Гоголя предельная чувственная индивидуализация преследует исключительно комические и сатирические цели. Здесь Гоголь — наследник очень старого воззрения, согласно которому всякая резкая особенность внешнего облика есть всегда уродство, всякая индивидуальность всегда карикатурна, а положительное должно быть «абсолютным», приближаясь к неким априорным, заранее заданным канонам чистой красоты и чистого добра. В этом отношении Гоголь — писатель архаического типа, уже преодоленного писателями XVIII века, много сделавшими для утверждения в литературе сочувственного изображения индивидуальности.

Толстой, правда, тоже пользуется чисто сатирическими «метящими» признаками в изображении своих отрицательных персонажей, вроде «круглого смеха» Сперанского или «больших ушей» Каренина. Но это — только частные приложения метода, получающего гораздо более широкое применение. При этом метод бесконечно утончается. Верхняя губа и усики маленькой княгини так особо запоминаются, что они представляют собой сравнительно грубый случай его применения. Гораздо трудней вкратце определить, как Толстой достиг чувственной индивидуализации Наташи, у которой нет ни одного «метящего» признака, ни одной опознавательной родинки. Чувственная безусловность ее образа достигнута сложным соединением небольших черт, складывающихся в образ исключительно динамический и исключительно «неповторимый». Основную роль тут играют динамические образы — порывистый строй ее речи, быстрота и неожиданность ее движений, видимая безмотивность ее поступков, сила и стихийность реакций.

Томимая бездельем, Наташа ходит по отрадененскому дому и не находит себе занятия. Она заходит в комнату гувернанток:

«Наташа присела, послушала их разговор с серьезным задумчивым лицом и встала.

— Остров Мадагаскар, — проговорила она. — Ма-да-га-скар, — повторила она отчетливо каждый слог и, не отвечая на вопросы М-ме Schoss о том, что она говорит, вышла из комнаты».

Этот «бессмысленный», неизвестно откуда взявшийся «остров Мадагаскар», совершенно не выводимый ни из какого априорного образа очаровательной героини, «работает» на создание толстовской Наташи не менее сильно и не менее верно, чем обоснованный с полной драматической убедительностью образ Наташи после крушения ее плана побега с Анатолем.

«И Мария Дмитриевна, и Соня удивились, увидав лицо Наташи. Глаза ее были блестящи и сухи; губы поджаты; щеки опустились.

— Остав... те... что мне... я... умру... — проговорила она, злым усилием вырвалась от Марьи Дмитриевны и легла в свое прежнее положение».

Отдельные писатели из предшественников Толстого (особенно некоторые писатели XVIII века — Сен-Симон — мемуарист, Руссо в «Исповеди», Стерн) приближаются к такому предельно чувственному, конкретному воспроизведению человеческой индивидуальности. Но только у Толстого, абсолютно овладевшего этой техникой и сознательно положившего ее в основу своего художественного

письма, она приобретает новое качество, становясь существеннейшим моментом того нового, что Толстой вносит в художественный опыт человечества.

Это чувственно-конкретное воспроизведение индивидуальности человека, не оторванное, а органически слитое с психологическим анализом и с драматической характеристикой (т.е. характеристикой через поступки), и обуславливает то впечатление, которое испытывают многие читатели Толстого, — впечатление, что действующие лица его романов не литературные персонажи, а реальные знакомые «из жизни».

Чувственный метод индивидуализации, примененный Толстым с таким особым блеском к Наташе Ростовой, не висит в воздухе и не является чем-то самодовлеющим. Он тесно связан с идейным замыслом «Войны и мира». Задача Толстого — заставить читателя полюбить его дворянских героев — прежде всего идеально «естественных» Ростовых. Заставить их полюбить можно только за их чисто индивидуальные, иррационально-физиологические черты, ибо Толстой отлично понимает, что больше любить их не за что. Как гениальный художник, он напрягает все свои силы, чтобы воссоздать художественным словом то, чем Наташа так безошибочно побеждает в жизни. Как бы принимая вызов своего приятеля Фета, именно в 1865 г. — первый год работы над «Войной и миром» — написавшего известные строки:

Но что один твой выражает взгляд
Того поэт пересказать не может, —

Толстой победоносно «пересказывает» столько «взглядов» Наташи и других, сколько ему нужно для его замысла, достигая такой передачи самого трепетания жизни, к которой никто до него и не приближался.

Но как великий и честный реалист, мобилизуя в пользу Наташи все, чем она может и умеет пленить, Толстой не прибавляет к ней ни одной идеализирующей черты. И создает молодую человеческую самку, предельно пленительную в своем половом бытии — и этим ограниченную.

В дальнейшем, начиная уже с «Анны Карениной», этот вполне освоенный метод применяется уже независимо от «апологетических» (ставлю это слово в кавычки, так как апологетика Толстого слишком реалистична, чтобы быть апологетически удачной) задач «Войны и мира», для самых разнообразных целей, которые объединяет только общее стремление к максимальной конкретности.

Другой основной метод Толстого, метод детального «психологического подслушивания», возникает на иной почве. Недаром автор выражения «психологическое подслушивание», оголтелый реакционер, но тонкий критик, Константин Леонтьев, так не любил этого приема³. «Подслушивание» было теснейшим образом связано с тем стремлением срывать все и всяческие маски, которое с самого начала сидело в Толстом. По дневникам Толстого можно нащупать, как оно возникает прямо из его работы над критическим самопознанием. Уже в первом юношеском произведении «История вчерашнего дня» «психологическое подслушивание» разворачивается вовсю. Толстой здесь сразу почти достигает своих

предельных глубин, и можно сказать, что дальнейшая работа в этом направлении была в значительной мере обузданием, художественным упорядочением этой бурной стихии самоанализа.

Самоанализ Толстого вовсе не был самодовлеющим копанием в душе, как единственной сокровищнице ценностей, каким он является, например, у Марселя Пруста. Не был он и чисто индивидуалистическим самоисследованием французских психологических реалистов. Он теснейшим образом связан с моральными задачами Толстого, а его моральные задачи, как мы знаем, были своеобразным отражением политической реальности. «Копаясь в душе» своих героев, «подслушивая» их тайные мысли, Толстой, с одной стороны, старается найти правильную оценку того типа «думающего» помещика, к которому он сам принадлежит, и с другой — фактов, разоблачающих «дурной» тип помещика, помещика, связанного с властью и государством. Толстой ставит ясные классовые границы предмету своего анализа. Он подслушивает только себя и своих классовых родственников. Это нисколько, однако, не ограничивает общей значимости его анализа. Он работает над хорошо знакомым материалом и работает так, что освещает его с гораздо высшей и более широкой точки зрения, чем точка зрения тех, над кем он работает. Константина Леонтьева как раз и возмущало, что Толстой, как фокстерьера в темную барсучью нору, впускал кого-то чужого в самый тайник помещичьей души. И этот фокстерьер тормозил и не давал покоя благородным дворянским переживаниям.

Сочетание интимного знания классового материала с оценкой, идущей со всем с другой стороны, и делает толстовский анализ таким исключительно глубоким и острым. Природа «наблюдателя», проникающего в дворянскую душу, с самого начала потенциально-крестьянская. Правда, она вполне раскрывается как крестьянская только значительно позже. Вначале она более неопределенна и «деклассирована», отражая своеобразный процесс становления крестьянского идеолога внутри «думающего помещика». Присутствие крестьянского элемента в толстовской позиции, как какого-то еще не вылупившегося существа, живо чувствовала революционно-демократическая критика 50–70-х годов, начиная с Чернышевского.

Генетически эта «пред-крестьянская» «заноза» в Толстом теснее всего связана с идеями Ж.-Ж. Руссо, содержание которых, конечно, соответствовало крестьянскому будущему Толстого. Но спор помещика с будущим крестьянским идеологом шел упорный, ожесточенный, подробный, и нередко помещик побеждал. Но побеждал так, что никакой прочной пользы ему от этого не было. Художественно столь прочное и субъективно столь помещичье, здание «Войны и мира» с точки зрения практической апологетики оказалось карточным домиком. Наоборот, там, где будущий крестьянин побеждал, реалистические победы художника оказывались одновременно и прочными идейными обобщениями, политически значимыми. Таково крушение стремлений Оленина превратиться в естественного человека, крушение государственной героики князя Андрея или вскрытие «вечнособственнического» лицемерия и ханжества в Алексее Александровиче Каренине.

5

Достигнув в «Анне Карениной» непревзойденных вершин в искусстве конкретного изображения живого человека, Толстой в произведениях последнего периода существенно меняет свои основные творческие установки, теоретически осуждая чрезмерную индивидуализацию и конкретизацию своих прежних романов. На практике он не отказывается от нее вовсе, но она отходит на второй план, и ведущая роль переходит к совершенно другим художественным задачам.

Очень многое в позднейших произведениях Толстого испорчено отвратительным ханжеством и поповщиной. Как общее правило, они поэтому и не имеют того художественного совершенства, которое мы находим в «Войне и мире» и «Анне Карениной». Мы не воспринимаем кустарную и реакционную философию «Войны и мира» как художественный недостаток, так как в ней живет свободная, живая и искренняя мысль, по-своему оттеняющая и усиливающая образы великой эпопеи. Наоборот, в «Воскресении» «толстовская» фигура Нехлюдова с его пасторской религиозностью и непомерное обилие евангельских текстов и евангельской морали — подлинный художественный порок, сильно понижающий ценность романа.

Но ценность эта, несмотря на Нехлюдова и Евангелие, необыкновенно велика. Не только и не столько потому, что в «Воскресении» есть главы (молодость Масловой), по своей художественной конкретности стоящие на высшем уровне «Анны Карениной», сколько потому, что там есть вещи, которых вовсе нет в ранних произведениях Толстого, главы, в которых крестьянский протест против дворянско-буржуазного общества выражен с величайшей сатирической силой и с полной классовой ясностью. Таков, прежде всего, весь гениальный эпизод суда в первой части романа. По своей сдержанно-бешеной и убийственно-осведомленной правде эти главы мало имеют равного в мировой революционной литературе.

Но особенно характерно и ново для последнего периода Толстого не столько реалистическое разоблачение дворянско-буржуазной жизни в таких вещах, написанных для интеллигентного читателя, как «Воскресение», «Смерть Ивана Ильича» или «Крейцерова соната», и как адресованное тому же читателю реалистическое изображение «нищеты, мучений и одичалости» крестьян во «Власти тьмы», сколько рассказы и повести, написанные «для народа». Сюда, кроме «народных», в собственном смысле, рассказов, относятся: «Отец Сергий», «Фальшивый купон» и «Хаджи-Мурат».

И здесь Толстой, «юродствующий во Христе» и «поп по внутреннему убеждению», очень заметен. Читая «Отца Сергия», нужно сделать известное усилие, чтобы отвлечься от проникающей рассказ религиозной тенденции. Но невозможно сразу не увидеть, что здесь не только дана убийственно верная и глубокая психология монашества, но что, кроме того, здесь достигнута какая-то совершенно особенная и новая ступень в искусстве рассказа. Еще легче и полней мы можем оценить это небывалое искусство в «Хаджи-Мурате», где религиозная изнанка

Толстого почти вовсе исчезла. Эту счастливую особенность разделяет с «Хаджи-Муратом» из последних произведений Толстого только «Живой труп», эта удивительная лебединая песнь великого художника, столь непохожая на все остальное, написанное им, и в то же время как бы содержащая в себе какую-то окончательную выжимку всего его художественного опыта.

При всем своем несходстве со стилем «Анны Карениной», стиль «Хаджи-Мурата» и «Отца Сергия» связан с ним глубоким единством. И когда мы признаем Толстого величайшим мастером русского литературного языка и русской художественной прозы, это в одинаковой мере относится к «Анне Карениной» и к «Отцу Сергию». Толстой — величайший мастер русской прозы и русского литературного языка, более великий, чем Пушкин, Лермонтов и Чехов, потому что проза Толстого — идеально прозрачная среда, не вносящая никакого искажения между смыслом и восприятием. Это идеально-реалистическая проза.

К идеальной прозрачности стремилась классическая проза. Ее добивался в свое время Цезарь, позже Паскаль и Вольтер, у нас — Пушкин. Но добиваясь своей «прекрасной ясности», и Цезарь, и великие французы, и Пушкин добивались не столько полной, подчиненной смыслу, прозрачности, сколько известного положительного, эстетически-ощутимого изящества. Их простота щегольская. И она неразрывна с ритмом, нарочито нестихотворным, но воспитанным на стихотворных навыках*. Пушкин обнажил природу такой прозы в известном отрывке, начинающемся: «Цезарь путешествовал», и довел до грани автопародии в «Путешествии в Арзрум». Отточенность и изящество такой прозы возбуждает в читающем подозрение, что писателю не так важно содержание того, о чем он пишет, как его способ обращения с этим содержанием. «Искажающая» среда им не устранена. Между смыслом и читателем стоит некий прекрасный стилистический узор, очень простой и сдержанный, но определенно приглашающий любоваться собою, а ровный и сдержанный ритм создает инерцию чуть-чуть убаюкивающую, чуть-чуть отвлекающую от содержания. В прозе типа пушкинской форма не до конца подчиняется примату содержания.

С пушкинской прозой у толстовской прозы общее то, что и она избегает всяких украшений. В ней нет статических, недвигающих тем описаний (которыми так изобилует проза Аксакова, Гончарова, Тургенева); нет традиционных перемигиваний с читателем (которые так безобразят манеру того же Тургенева). В ней нет ничего внелогического, ничего такого, чтобы доходило помимо или через голову прямого смысла слов, ничего импрессионистического, ничего подчеркнуто-метонимического, то есть такого, что нагружало бы отдельную деталь нераскрытым значением. Торжество прозаической манеры Толстого, между прочим, как раз в том, что он своих предельно-конкретных, «иррациональных» эффектов достигает чисто рациональным путем. Там, где иррациональное прямо вторгается в толстовский текст, как в разговорах Наташи и Николая во время зимней поездки к соседям, оно вторгается не как авторское изображение действительности, а как дополнительная характеристика его персонажей.

* Относительно пушкинской прозы это конкретно показал Б. Эйхенбаум⁴.

Но при всем этом сходстве с классической прозой, толстовская отличается от нее отсутствием нарочитого лаконизма, отсутствием ритмической инерции, отсутствием той тонкой, но несомненно «искажающей» среды, того стилистического узора, который всегда присутствует в прозе пушкинского типа.

То, что многие критики считали недостатком толстовской прозы, ее корявость, ее якобы затрудненность и неуклюжесть, на самом деле — ее величайшее достоинство. Толстой не допускает никакой инерции, никакого сглаживающего и убаюкивающего «течения» речи. Его речь движется так, что изменениями темпа, задержками и толчками, она ни на минуту не дает читателю оторваться от непосредственного соприкосновения со смыслом.

С другой стороны, Толстой, достигая, как мы знаем, предельно конкретных и чувственных эффектов, отнюдь не ограничивает себя одними конкретными, зрительными словами. Много писалось о толстовском приеме «остранения», заключающемся в том, чтобы вместо названия предмета и действий их социально-утвержденными названиями, описывать их, разлагать их на более простые составные части и тем вынимать из них их социально-утвержденный смысл. Этот прием Толстого связан с его методом психологического подслушивания и срывания масок и, подобно последнему, служит, прежде всего, орудием крестьянской критики дворянско-буржуазного лицемерия и обмана. Но было бы неверно расширять стилистическое значение «остранения» до основного приема. Толстой никогда не отказывается от пользования самыми обобщающими, самыми нечувственными словами, где это ему нужно. Этим он отличается от Пушкина, который в своей прозе отступает от строго зрительного, «графического» стиля только в пользу не менее нарочито-отточенных абстрактных афоризмов.

Общеизвестно, что начало «Анны Карениной» возникло под прямым влиянием пушкинской прозы. Но после действительно чисто «пушкинского» афоризма в первом абзаце, Толстой сразу же отступает от канонов пушкинской графичности. «Гости съезжались на дачу» породило «Все смешалось в доме Облонских». Но в толстовской фразе, при всей ее лаконичности, нет нарочитой зрительности Пушкина. «Все смешалось в доме Облонских» не дает никакого чувственного образа. Это чисто «историческая» констатация социального события, складывающегося из бесконечного количества индивидуальных действий и реакций. Это отсутствие нарочитой конкретности во всякой данной фразе, при неимоверном умении добиваться предельной конкретности всеми способами, играет очень важную роль в укреплении свободы и прозрачности, т.е. абсолютной реалистичности толстовской прозы.

В позднейших своих вещах Толстой отказался от достигнутого им в деле детальной передачи диалектики души и неповторимой индивидуальности. Это было связано с новой установкой на общепонятность, на такую литературу, которая была бы одинаково доступна «и русскому мужику, и китайцу, и африканцу, и ребенку, и старому, и образованному, и необразованному». Новая поэтика Толстого в своем теоретическом изложении, как и вся философия Толстого, соответственно природе его социальной позиции, — двойственна. В ней есть ценнейший демократический, подлинно народный элемент, но и есть элемент реакционный, поповско-

«толстовский», хвостистский по отношению к данному уровню культуры русского мужика и «так называемого Востока». Но теория и практика Толстого не совпадали, и для нас гораздо важнее последняя.

В теории Толстой провозглашал вневременный, отвлеченно-общечеловеческий стиль рассказа, реально отражавший косность и отсталость мужицкого и «восточного» сознания. Образцом повествовательного искусства он объявил библейский рассказ об Иосифе. «Специальные подробности времени и места» он осудил, как мешающие рассказу стать одинаково понятным «и китайцу и африканцу». В провозглашении истории Иосифа образцом всякого рассказа ярко сказался реакционный антиисторизм Толстого. Но на практике, в «Хаджи-Мурате», он дал исключительно яркое и конкретное изображение жизни кавказских горцев — аварцев и чеченцев — и русской военной и придворной среды в начале 50-х годов XIX века. Столь же конкретно-историчны и «Отец Сергей» и «Фальшивый купон».

«Хаджи-Мурат» — одна из вершин мировой литературы, наряду с «Войной и миром» и «Анной Карениной». Его исключительные достоинства неотделимы от той позиции крестьянского протеста, на которой стоял Толстой и которую, как я уже указывал, Толстой сумел здесь — почти единственный раз — сохранить чистой от обычного ушата религиозного дегтя. «Хаджи-Мурат» — гениальное выражение мужицкого протеста против великодержавных хищников, разрушающих жизнь, имущество и свободу трудящихся. В мировой литературе нет ничего равного по силе ненавидящего протеста той главе «Хаджи-Мурата», где описывается разрушение чеченского аула русскими войсками.

«Хаджи-Мурат» лаконичен и немногословен. Но это — не нарочитая лаконичность пушкинской прозы, диктуемая стремлением к определенному стилистическому узору и подчиняющая задачу изображения действительности требованиям этого изысканно-сурового узора. Лаконичность «Хаджи-Мурата» диктуется не стилистическими требованиями узора, а требованиями самой темы. Тема этой повести — противопоставление двух социальных миров, горцев и великодержавной России. Во всей повести нет ни одной детали, не насыщенной ее социально-историческим содержанием.

Конкретная ненависть к конкретному русскому военно-феодальному империализму приводит Толстого, вопреки его теории, к полному использованию своего реалистического зрения для создания художественного произведения из величайшей исторической конкретности. Тут не прекрасный Иосиф, выходящий в другую комнату, чтобы скрыть от братьев свои слезы, а реальный Николай Палкин, прадед реального Николая Кровавого, реальные Воронцовы и Столыпины, еще правившие страной, когда писался «Хаджи-Мурат». Именно в «специальных подробностях времени и места» Толстой, реалистической зоркостью художника и классовой зоркостью крестьянского идеолога, находит подлинную общечеловеческую правду, правду трудящихся, правду ненависти к дворянско-буржуазному государству и борьбы за свободу.

«Хаджи-Мурат» — замечательнейшая школа художественного вкуса в самом подлинном смысле слова. Толстой как учитель вкуса — особая тема, на которую я могу сейчас только обратить внимание. В русской литературе он разделяет это

положение с одним Пушкиным. В известном смысле вкус Пушкина был чище — он не допустил бы такой безвкусицы, как толстовское христианство. Но это последнее, при всей своей назойливости, легко извлекается из творчества Толстого, и когда оно извлечено, мы видим, что вкус Толстого был органичней и естественней пушкинского. У Пушкина нередко есть нажим и подчеркивание, намечающее переход к дендизму, т.е. к превращению в собственную противоположность. Мерилом вкуса Толстого может служить тот факт, что хотя он писатель «без улыбки», писатель, лишенный «чувства юмора», читатель этого не замечает, и если обратить его внимание на это — удивляется.

Корни вкуса Толстого именно в его серьезности, в его отношении к своему искусству, как глубоко ответственному делу. А эта серьезность прямо связана с той крестьянской, трудовой установкой, которая лежит в основе его творчества.

Из всех произведений Толстого «Хаджи-Мурат» есть, по преимуществу, школа вкуса, потому что он свободен и от дворянских точек зрения раннего Толстого, и от поповщины, столь редко отсутствующей в произведениях позднего. «Хаджи-Мурат» — школа лучшего русского языка и лучшей повествовательной прозы, школа композиции, но в особенности — это школа выбора и меры, школа того, как выбирать в изображаемой действительности то, что нужно для идеи и действительности произведения, и того, когда останавливаться, не допуская, чтобы отдельный мотив непомерно разросся.

Я думаю, что не будет преувеличением сказать, что из всех произведений мировой художественной прозы «Хаджи-Мурат» — то, которое советский писатель должен чаще всего перечитывать.

Шекспир на советской сцене

Не для нас одних, но и для все увеличивающейся части западной интеллигенции стало ясно, что в условиях всеобщего вырождения капиталистического строя страна строящегося социализма — единственный наследник и продолжатель всей прошлой культуры, всего ценного, что было создано человечеством. Это — уже не только теоретическое положение и не заявка на будущее, а самая конкретная реальность сегодняшнего дня.

Одно из самых разительных выражений этого вступления во владение мировым культурным наследством — бурное шествие Шекспира по советской сцене¹. Советский театр — самый передовой, самый творческий и самый культурный театр в мире, единственный театр, могущий решить трудную и ответственную задачу овладения величайшим из драматургов. Советский Шекспир становится для нашего времени единственно подлинным Шекспиром. Если и в лучшее свое время буржуазный театр мог дать только очень одностороннее, очень ограниченное воплощение искусства, то теперь быстро катящаяся к последнему вырождению и варварству буржуазная культура окончательно утрачивает общий язык с поэтом величайшей культурной революции прошлого. Такая скверная пошлость, как фашистская постановка «Гамлета» в Дании, о которой недавно сообщали наши

газеты, пока еще крайний случай, но случай, говорящий о том, куда идет буржуазное искусство.

Советский театр не сразу пришел к Шекспиру. Овладение его творчеством тесно связано с новым этапом социалистической революции, этапом освоения и всестороннего обогащения. В позднем приходе к Шекспиру виновато отчасти наше литературоведение, долгое время не умевшее правильно подойти к проблеме классиков вообще и Шекспира в частности и поставленное на правильный путь только благодаря конкретным указаниям руководящей партийной мысли. Освоение Шекспира советским сознанием и одновременное завоевание Шекспиром советской сцены шли за последние два-три года быстрыми темпами. О масштабах этого завоевания можно судить уже по простому перечню шекспировских спектаклей, идущих в данный момент в Москве и в Ленинграде²: «Двенадцатая ночь» в МХАТ II, «Антоний и Клеопатра» («Египетские ночи») в Камерном, «Ромео» в театре Революции (премьера в ближайшие дни), «Ричард III» в Ленинградском большом драматическом, «Ромео и Джульетта» в студии Радлова, «Укрощение строптивой» в Ленинградской комедии. Такое разнообразие (от «Отелло» до «Укрощения строптивой»!) шекспировских спектаклей вряд ли знала какая-либо другая сцена. Советские национальные театры не менее активны в этом овладении Шекспиром. Восточные народы, до революции отрезанные от всякой связи с классическим искусством Европы, сейчас впервые овладевают Шекспиром. «Гамлет» идет в турецком театре в Баку³. Государственный еврейский театр в Москве своей постановкой «Короля Лира» становится на первое место среди шекспировских театров. Намечается стремление еще более увеличить разнообразие шекспировского репертуара и выйти за пределы освященных буржуазной традицией пьес. В этом отношении характерна подготавливаемая А. Диким постановка всегда игнорировавшегося «Тимона Афинского»⁴.

Но количеством не исчерпывается рост советского Шекспира. История последних постановок Шекспира — история углубления социалистического понимания Шекспира. Театры сознательно работают над правильным марксистско-ленинским пониманием Шекспира. В этом отношении весьма показательна издательская инициатива Ленинградского большого драматического театра, издавшего книгу шекспиролога А. Смирнова «Творчество Шекспира»⁵.

Овладение Шекспиром — дело большое и сложное. Оно не может совершаться без ошибок и срывов. Нужно найти правильный путь социалистического понимания Шекспира. Отказаться от приписывания ему того, чего в нем нет. Но выдвигать не то, что в нем есть традиционного, косного и связанного с прошлым или с ограниченным настоящим, а то, что в нем было нового, что указывало в будущее, что воспитывало высокое достоинство человека, недостижимое для буржуазии и доступное только социалистическому человечеству.

Наиболее правильную линию понимания Шекспира как поэта Возрождения и как стихийного реалиста и избегающую модернизующей вульгаризации ведет С. Радлов. Его режиссерская работа в сочетании с гением Михоэlsa, создавшим потрясающий образ Лира, и с блестящей игрой Зускина⁶, давшего шута, которого Шекспир наверняка признал бы своим, делает постановку «Короля Лира»

в Госете лучшим воплощением подлинного Шекспира, которого хочет знать наша страна.

Театр полнокровного, свободного и поэтического реализма, театр больших страстей и предчувствий неограниченных человеческих возможностей — таков советский Шекспир.

«Ромео и Джульетта» в Театре Революции

Постановка «Ромео и Джульетта» в Театре Революции не представляет собой принципиально нового этапа в освоении Шекспира советским театром и, в этом отношении, не идет в сравнение с постановкой того же «Ромео» студией Радлова и «Короля Лира» в Госете. Она интересна, скорее, как показатель того уровня, который достигнут советским театром в борьбе за Шекспира. Уровень этот несомненно высок. Многие из того, что еще недавно было совершенно неясно, теперь прочно вошло в наше театральное сознание. Еще два-три года тому назад такой спектакль был бы немыслим. Несмотря на свои серьезные недостатки, постановка «Ромео и Джульетты» Театром Революции позволяет с уверенностью смотреть на будущее советского Шекспира.

В основном, режиссер А. Попов¹ идет по пути, указанному Марксом и Энгельсом и ныне конкретно разрабатываемому на сцене С. Радловым и в литературоведении С. Динамовым², по пути толкования Шекспира как великого реалиста и гениального выразителя идейной революции Ренессанса, близкого нам тем, что близко нам в высших проявлениях этого «величайшего прогрессивного переворота, пережитого до того времени человечеством». В статье об идее своей постановки («Правда», 8 апреля) А. Попов правильно подчеркнул прочно вошедшее в наше сознание положение о том, что герои Шекспира (как и вообще люди Возрождения) стоят выше и своих феодальных предшественников и своих буржуазных наследников. Представляя собою, так сказать, потолок досоциалистического человечества, они подают нам руку через голову буржуазной эпохи. В этом — главное и основное, что делает Шекспира актуальным и близким для нас.

Такая точка зрения определяет и ответ на вопрос, поставленный Поповым (в статье «Наши требования к критике». «Литературная газета», № 25), в какой мере Ромео и Джульетта являются для нас положительными образами. Из всех шекспировских героев Ромео и Джульетта — едва ли не наиболее положительные, так как в них идейно-революционный порыв Возрождения дан в наиболее чистом виде. Пафос этих образов — в борьбе за человеческую свободу против тюремного строя средневековья, в героической направленности их воли вопреки всем враждебным силам косной и дикой действительности. Любуясь своими героями, Шекспир, в то же время, с самого начала боится за них, боится, что в этом максимализме человеческой воли таится неизбежность гибели, что этот неудержимый порыв разобьется о жестокую действительность. В максимализме одновременно

«трагическая вина» Ромео и Джульетты и, в то же время, их высшее оправдание; цель их — личная цель, но, добиваясь этой цели, они не стараются так или иначе любыми средствами обеспечить себе обладание счастьем, а готовы идти на гибель во имя принципиального утверждения своего права на свободу. Эта центральная идея трагедии с (редкой для Шекспира) прямоотой раскрыта в замечательной первой сцене Ромео у монаха Лоренцо. Сцена эта А. Поповым опущена, и этот пропуск очень характерен для всей постановки.

Теоретически понимая сущность шекспировских характеров, Попов не сумел дать ей конкретного воплощения. Центральные образы Ромео и Джульетты, данные Театром Революции, не соответствуют такому пониманию Шекспира. Они не подчинены общему замыслу, не связаны между собой и, вместо того, чтобы явиться основным объединяющим моментом спектакля, способствуют тому отсутствию единства, которое так в этом спектакле поражает.

Бабанова³ играет со свойственной ей необыкновенной прямоотой и создает образ, полный очарования. Некоторые ее интонации (например, в стихе «Иду. Монтеки милый мой, будь верен»), некоторые движения рук совершенно незабываемы. Вся сцена на балконе и последняя сцена изумительны по прелести и теплоте. Но прелестью и теплотой образ Джульетты не исчерпывается. Ее героичности, ее инициативности, ее неколебаемой воли Бабанова не передает, да, по-видимому, и не старается. Она играет изумительно, но играет не Джульетту. Трудно сказать, лежит ли подлинный образ Джульетты вне возможностей Бабановой, или это просто результат неясности режиссерского замысла. Во всяком случае, тем, что Бабанова не дала Джульетты, не решается вопрос об ее будущем как исполнительницы Шекспира. Можно с уверенностью сказать, что она была бы несравненной Офелией, и мечтать о том, чтобы увидеть ее в роли Имогены («Цимбелин»).

Совершенно неудачен Ромео в исполнении Астангова⁴. Нервная и беспокойная игра этого талантливого актера совершенно противоречит основному в образе Ромео — прямоте и ясности его порыва, его целеустремленности и цельности. Астангов играл не Ромео, а какого-то мятущегося героя из немецкого театра штурм-унд-дранга.

Неправильная трактовка двух главных героев, вместе с пропуском важнейшей сцены с Лоренцо, лишают пьесу того стержня, который ей дал Шекспир. Этот шекспировский стержень не заменен никаким другим. Спектакль представляет собой не художественное единство, а ряд сцен, из которых некоторые удачны, другие неудачны, но которые связаны между собой только общностью действующих лиц. Отсутствие единства усугубляется тем, что как раз наиболее удачные сцены наименее необходимы. Это относится, например, к сцене боя в первом акте. Реальная и убедительная ярость боя — в сочетании с мастерским распределением дерущихся по сцене, с превосходными декорациями и великолепными костюмами — делает эту сцену едва ли не лучшим боем, какой мне когда-либо доводилось видеть на сцене. Но превращение простой драки в большое сражение с убитыми драматически совершенно не оправдано. Оно резко нарушает то драматическое нарастание, которое у Шекспира делает первую смерть в пьесе — смерть Меркуцио — переломом действия от лирической комедии к трагедии.

Такое же отсутствие единства между образами отдельных действующих лиц. Капулетти-отец почему-то загримирован под Шукина в «Егоре Булычеве»⁵ и говорит с сугубо-расейскими интонациями старого бытового театра; а его жена — светская дама из французского романа конца XIX века. Меньше всего в этом разное и пестрое можно винить актеров. Многие из них играют превосходно. Очень хорош Белокуров⁶ и, особенно, Пыжова⁷ в роли няни. Стоит пойти на «Ромео» ради одного того, чтобы посмотреть эту замечательную комическую актрису. Но единству спектакля Пыжова наносит лишний удар. Во-первых, она слишком русская и бытовая для своего пышного и пестрого ренессансного костюма и для всего спектакля, она заставляет думать не о Ренессансе, а о «Женитьбе» Гоголя. Во-вторых, самая удача ее чрезмерна для единства спектакля. Зал принимает ее живей и сочувственней всех, и ее громкий комизм настраивает зрителя на комическую реакцию, дезориентирует его настолько, что он смеется и в трагических местах.

Наконец, окончательный удар единству спектакля наносят совершенно неоправданные режиссерские выдумки, единственная мотивировка которых — «почему бы нет?». Так, например, совершенно непонятно, зачем А. Попову понадобилось рядить Ромео в медвежью шкуру. Решительно ничего, кроме досадной пестроты, этим не достигается.

Безусловно сильной стороной спектакля является работа художника Шлепянова⁸. Насыщенные итальянским искусством Возрождения, стройные и ясные декорации вполне отвечают стилю Шекспира. Некоторые костюмы, например, белокурого бородача в кирасе и двух слуг в кожаных жилетах, запоминаются как образы, созданные Дюрером и Тицианом. Особенно хороша архитектура, подлинное видение Италии Возрождения. Но и здесь есть некоторое отсутствие единства. Большая часть сцен дана в обобщенно-реалистической трактовке, которая и должна была бы определять стиль спектакля (улица в Вероне, сад и балкон, склеп). Но комната Джульетты (сама по себе прекрасная, особенно восхитительна винтовая лестница) нагружена натуралистическими предметами, а улица в Мантуе дана одними голыми стенами вращающейся сцены. Этот неоправданный разноречивый еще увеличивает пестроту спектакля.

К сильным сторонам спектакля принадлежит еще и текст Анны Радловой. Ее переводы — несомненно лучшие из всех русских переводов Шекспира⁹. Однако и их нельзя считать окончательными. Шекспир в них все же оказывается несколько упрощенным, и упрощенным в определенном направлении. Металлическая, несколько сухая четкость, свойственная стиху Радловой, очень хорошо передает стих «Ричарда III», наименее лирической из пьес Шекспира (и превосходно передавала бы «мощный стих» гениального предшественника Шекспира Марло, к системе которого так близок «Ричард III»). Но ту гибкость, нежность и богатство шекспировского стиха, которые впервые раскрываются именно в «Ромео», А. Радлова передает далеко не полностью. Мы боремся с буржуазной сентиментализацией и романтизацией Шекспира, но отождествлять его нежность и богатство с сентиментальностью и романтизмом — значило бы становиться как раз на точку зрения сентиментализаторов и романтизаторов.

Подводя итоги, мы должны признать, что для режиссера спектакль не является победой. Отсутствие ясной режиссерской мысли — его основной недостаток. Но работа большинства актеров, художника и переводчика сделала то, что спектакль, несмотря на свои недостатки, полон Шекспира. И если бабановская Джульетта — не Джульетта, она полна поэзии шекспировских девушек. Как показатель растущего сближения Шекспира с нашей страной, «Ромео и Джульетта» в Театре Революции безусловно заслуживают положительной оценки.

Григорий Быков и его убийцы

С глубоким удовлетворением встретила страна приговор над убийцами Григория Быкова и Дмитрия Кедуна¹. Следствие, выкорчевывая этот участок подпольного мира трусливых и злобных остатков прошлого, раскрыло его во всей его гнусной уродливости.

«Подрядчики», трактирщики, самогонщики, белогвардейские добровольцы и колчаковские доносчики, вредители, хулиганы и злостные лодыри Криворучкины и Перепелкины, — на них теперь брошен полный свет пролетарского правосудия, очищающего от них советскую землю. Этот же самый мир цепляющихся за «священные права» эксплуататора — менее полно и всесторонне, чем в следственном материале, но с яркостью политически насыщенного и конкретного слова — был изображен на страницах «книги, в которую стреляют», автобиографии горняцкого коллектива Высокогорского рудника — «Были горы Высокой». И самые острые страницы в ней, начиненные конкретными именами, фактами, датами, свидетельствами очевидца, принадлежали герою-рабкору Григорию Быкову².

Убийцы знали, в кого они стреляли. Быков был беспощадным обличителем их темного царства. В его рабкоровских корреспонденциях и в написанных им главах «Былей горы Высокой» он выступал как революционный судья; эксплуататорское охвостье читало в них свой приговор. Убийством из-за угла они попытались отменить его. Но смерть Быкова была его победой. Она повела к полному раскрытию и ликвидации змеиного гнезда тагильского кулачья. Приговор суда над убийцами явился завершением того дела, которому посвятил свою жизнь убитый. Быков умер, побеждая. Как Дзержинский в стихах Багрицкого говорит каждому из нас:

Да будет почетной участь твоя,
Умри, побеждая, как умер я³.

Жизнь Григория Быкова глубоко значительна. В ней выразилась вся история Высокогорского железного рудника последнего двадцатилетия. Один из самых отсталых отрядов русского пролетариата — с тяжелым наследием двух веков крепостничества и еще накануне революции почти по-крепостному эксплуатируемый вельможной пиявкой Демидовым⁴, — разоренный колчаковцами, восстановленный героизмом умиравших от голода горняков, он в годы реконструкции выходит технически и политически в передовые ряды победоносного пролетариата

и первый берет инициативу такого огромного культурного дела, как та книга, которую не удалось убить Криворучкиным и Перепелкиным. Так и Быков, неграмотный, сирота, беспризорник, в процессе восстановления и реконструкции рудника, под руководством партии из хулигана делается активистом, ликвидирует неграмотность, овладевает техникой, вырастает сначала в рабкора, потом в одного из главных авторов книги, которой восхищается Максим Горький и которую читает весь Союз. Он дальше работал над собой, повышая свою литературную квалификацию, готовя себя к новым боям, когда подлое убийство вырвало его у страны. Жизнь Быкова — глубоко типичная жизнь человека, рождающегося и растущего в великой борьбе за социализм. Его жизнь и его работа должны стать широко известными. Сотни тысяч прочли и прочтут «Были горы Высокой», и в готовящемся втором издании Быков и его смерть на боевом посту займут еще более видное место. Но следовало бы и помимо «Былей» дать более оперативную и популярную биографию Быкова, биографию человека, созданного социалистическим строительством, так много давшим ему, и отдавшего за него свою жизнь.

Должен быть освещен и осмыслен и литературный путь Быкова. Путь рабкора, вырастающего в рабочего автора всесоюзного значения — не проселок советской литературы. Это — одна из магистральных линий, по которым растет первая в мире литература трудящихся, первая подлинно народная литература, литература первой страны, где литературная квалификация перестает быть привилегией и становится достоянием масс. Быков стоял в начале своего литературного пути, и для изысканных читателей Флобера и Проспера Мериме написанное им может казаться примитивным. Но в нем есть то, чего приобрести никакой «техникой», никакой профессиональной писательской культурой нельзя, в нем есть та *содержательность*, которая дается глубоким жизненным убеждением в важности того, о чем пишешь. Быков писал и работал над своей литературной квалификацией не потому, что ему хотелось писать о чем-нибудь, а потому, что ему было о чем писать. Слишком часто писатель — человек, который владеет некоторой суммой писательских навыков и ищет, к чему бы их применить. Такой писатель может, если найдет тему, которая сумеет взять его в руки, создать ценные произведения. Но основной тип советского писателя — это человек, который работает над собой, чтобы стать писателем, потому что у него уже есть тема, часть великой общей темы всей советской литературы: новый человек социалистического общества.

Вокруг таджикской литературы

Таджикская литература, литература младшей из союзных социалистических республик, занимает не последнее место среди братских литератур Советского Союза.

Ее ведущие писатели Лахути¹ и Айни² — фигуры всесоюзного и мирового значения. Лахути — поэт революционного Ирана, ставший народным поэтом советского Таджикистана, делегат нашей страны на Парижском съезде защиты культуры, яркий выразитель конкретного интернационализма мировой пролетарской

поэзии. Айни в своем романе «Дохунда» создал произведение мировой значимости, осуществив в нем то, что еще недавно могло казаться невозможным парадоксом и что сделали возможным только головокружительные темпы пролетарской революции в Средней Азии: современник и очевидец почти чистого средневекового феодализма, он изображает его методами социалистического реализма, с точки зрения победившего социализма.

Лахути и Айни дают таджикской литературе исключительное место среди литератур Советского Союза. Но Лахути и Айни — люди старшего поколения, и младшее поколение таджикской литературы как будто еще не показало себя способным дать смену, достойную своих отцов. Кому не показало? Что мы об этом знаем? Разве мы их читали или читали что-нибудь о них? Так *говорят* в Сталинабаде. Но сколько-нибудь развернутую, обоснованную оценку молодой таджикской литературы вы в Сталинабаде не получите. Молодые таджикские писатели живут какими-то невидимками. Физически они вполне реальны. Вы можете видеть их на Ленинской, в Доме печати или друг у друга. Но если вы не владеете их языком и не можете обратиться к их книгам, вам очень трудно узнать что-нибудь об их творчестве. О них не пишут, друг друга они как будто не читают. Молодой таджикской литературе особенно важно усвоить во всем их глубоком значении слова т. Постышева об отношении к победам и достижениям товарища, как к своим собственным.

Но, вообще, в столице Таджикистана литературная общественность развита очень слабо. Молодой таджикский писатель живет в условиях, совершенно ненормальных для советского гражданина — почти вне критики и самокритики. Произведение его может получить признание советской власти, как получила его пьеса молодого драматурга Гани Абдулло³ «Вахт», получившая премию ЦИК Таджикской ССР; но почти нет надежды, чтобы оно получило конкретную и мотивированную оценку. В Таджикистане нет критики и нет критиков. Не то, чтобы там не было людей с подходящей квалификацией. Они есть и среди иранских коммунистов-политэмигрантов, людей богатого революционного опыта и нередко большой культуры, и среди литературного молодняка. Но они отвлечены другой работой и не занимались литературной критикой систематически, и естественно, что критика отстает от новых требований, которые советская действительность ставит ей и до которых критика в центре, так или иначе, подтягивается. Отсюда в той критике, которая есть (и о которой можно составить себе представление из разговоров), неизбежное кустарничество, повторение старых ошибок, неясность критериев.

Таджикистан вряд ли в этом отношении составляет исключение. Судя по всему, положение дел на критическом участке очень сходно во многих других республиках и областях. И, думается, вопрос о создании национальных критических кадров и о помощи им должен быть поставлен в межнациональном масштабе.

Должна быть осознана необходимость создания достаточно мощной и квалифицированной критики в каждой из национальных литератур. Без критики национальная литература — не многим более, чем совокупность писателей-одиночек. Критика — важнейшее условие существования литературы как целого, как единого движения.

Во-вторых, должна быть осознана необходимость всячески поддерживать национальную критику, всячески помогать ее росту. Национальный критик должен находиться в живой, конкретной связи со всей советской критической и литературоведческой мыслью. Эта связь не должна быть односторонней. Таджикский, киргизский, дагестанский критик не только должен учиться у советской критики, не только должен расти вместе со всей советской критикой. Он должен чувствовать «локоть» критиков других национальностей. Он должен чувствовать товарищеский интерес к своей работе, слышать товарищескую критику, подвергать свою работу товарищеской проверке. Только такая живая связь уберет его от лишних ошибок, от кустарнического одиночества, которому не место в социалистической литературе.

Как практическое мероприятие наиболее целесообразным была бы организация межнациональных курсов подготовки критических кадров при правлении ССП⁴. Устройство таких курсов в Москве предпочтительнее, чем командировка «центральных» критиков и литературоведов в республики и области. Оно обеспечит привлечение к работе разнообразных сил, оно сблизит молодых критиков разных национальностей и тем будет способствовать конкретному единству советской литературы. Наконец, ни для кого не секрет, что на местах будет чрезвычайно трудно обеспечить освобождение молодых критиков от нагрузок, которые могут свести на нет систематическую учебу: молодые критики будут, конечно, в огромном большинстве состоять из крепко грамотных коммунистов и комсомольцев, которым на местах всегда найдется довольно работы, чтобы отвлечь их от учебы.

Круг обучения молодых критиков должен включать, прежде всего, марксизм-ленинизм в его конкретном приложении к вопросам художественной литературы, ориентировку в мировой литературе, историческую эстетику и знакомство с классиками русской демократической критики, от Белинского до Добролюбова; ориентировку в мировой литературе и, главное, практическую работу в форме докладов как о своей национальной, так и об общесоветской литературе.

Как дополнение и следствие этой учебы было бы чрезвычайно желательно появление в центральной литературной прессе статей национальных критиков о своей национальной литературе с целью не только информировать об этой литературе, но и практически демонстрировать достижения национальной критики.

В отношении таджикской литературы, однако, очень остро стоит другой вопрос, не возникающий в том же объеме в других национальных литературах. Это вопрос о критическом освоении литературного наследства. По языку своему таджики — наследники одной из величайших литератур Востока — литературы фарсийской (иранской). Фарсийская литература создана совместно иранцами и таджиками Средней Азии. До революции она входила в тот круг мусульманской учености, который проходили старшие поколения таджикской интеллигенции. Она вошла в фольклор и в быт таджиков. Между тем, дело ее критического освоения поставлено в Таджикистане крайне неудовлетворительно, и даже, можно сказать, вовсе не поставлено.

Учившиеся в старой мусульманской школе имеют с фарсийскими классиками иногда весьма широкое знакомство, но знакомство это некритично, неисторично

и случайно. Одного поэта знают наизусть вместе с комментариями, о другом, иногда более значительном, ничего не слышали. Знание истории чисто «старометодное»: знают анекдоты о поэтах, о святых и о шахах, но никакого представления о подлинных исторических реальностях нет. Эти кустарные знания перешли к некоторым из молодых писателей. Об *истории* своей классической литературы молодые таджикские писатели не имеют представления. Они не знают истории ни Ирана, ни Средней Азии. Крупнейших поэтов они знают только понаслышке. Зато некоторые из них хорошо знают поэта Бедиль⁵. Бедиль был любимец ученых мусульманских богословов Бухары и Самарканда. Поэтому экземпляры его «дивана» многочисленны в Средней Азии. Это случайное обстоятельство, а отнюдь не мистицизм Бедилья, обусловило его популярность у молодых таджикских писателей. Характерно, что ни один из них не мог мне сказать, когда и где жил Бедиль. Одни говорили, что он был узбек, другие — индус. Что же касается времени, то молодые таджикские писатели не пользуются хронологическими датами, а говорят «шестьсот лет тому назад», «тысячу лет тому назад», и связать эти сроки хотя бы с датами Тимура или монгольского завоевания совершенно не умеют. Отмечу, что Бедиль не упоминается в «Литературной энциклопедии» ни на букву «Б», ни в статье «Персидская литература». Впрочем, это еще не доказывает его незначительности: словник «Литературной энциклопедии» иногда весьма своеобразен⁶, например, он не включает такого отнюдь не второстепенного писателя, как Платона, — не Платон, митрополит московский, а Платон, ученик Сократа и высший мастер аттической прозы.

Монополия систематического знания фарсийской литературы принадлежит в Таджикистане бывшим националистам, как Фитрат⁷ и Бекташ⁸, которые ее и преподают и пишут о ней в общей прессе. Вряд ли такая монополия может способствовать правильному марксистско-ленинскому освоению иранских классиков.

Правильная постановка второго вопроса тем более важна, что механическое перенесение европейского опыта здесь невозможно. Классические вершины европейских литератур очень легко и прозрачно увязываются с великими прогрессивными движениями античного и раннебуржуазного общества. Фарсийская литература, в основном своем массиве феодальная, этой связи не обнаруживает. На этом основании еще недавно было широко распространено левацкое отрицание фарсийских классиков. Это отрицание бесповоротно осуждено и ликвидировано.

Но от него можно очень легко качнуться в сторону не критического приятия той мистической поэзии, которая занимает центральное место в классической иранской литературе. Не подлежит сомнению, что иранские классики, в общем и целом, более чужды и более далеки социалистическому человечеству, чем европейские классики от Гомера до Гете. В частности, стихийный реализм, играющий такую видную роль у последних, гораздо менее заметен у первых. Все это ставит вопросы, которые не могут быть разрешены ни абстрактно, без конкретного изучения материала, ни кустарно, без твердой теоретической подготовки. Здесь нужно тесное сотрудничество лучших сил марксистско-ленинского литературоведения, таджикской общественности и — это особенно важно — советской иранистики. Наша страна имеет замечательных иранистов, в том числе выдающихся

иранистов-марксистов. Они должны осознать свой долг перед седьмой советской республикой. Они должны в конкретной и доступной форме пойти навстречу ее очередным культурным потребностям.

Фарсийские классики должны быть даны трудящимся Таджикистана в новых изданиях латинским шрифтом. Эти издания должны быть снабжены историческими и критическими введениями. Должна быть написана популярная, строго научная по качеству содержания, история фарсийской литературы и издана по-таджикски (а заодно уж и по-русски). Наконец, наряду с правильной постановкой преподавания истории Средней Азии, в соответствии с последними решениями партии, должна быть написана популярная, научная и достаточно конкретная, гражданская история Ирана и прилегающих стран, без которой невозможен исторический, а, следовательно, и критический подход к великим художникам фарсийского языка.

«Отелло».

Театр-студия п/р. С. Радлова

Сергей Радлов, несомненно, ведущий режиссер в деле освоения Шекспира советским театром¹. Его постановки «Ромео и Джульетты» (1934) и «Короля Лира» (Госет, 1935) составили эпоху и уже, можно сказать, положили основание новой советской *школе* театральной трактовки Шекспира. Перенеся центр тяжести «Ромео» с любовных переживаний героев на их борьбу за осуществление своего права на любовь без санкции семьи и центр тяжести «Лира» с трагедии неблагодарности — на трагедию власти собственности, Радлов преодолел инерцию буржуазно-психологической трактовки Шекспира и, отметая формалистические и ложноклассические пути Акимова («Гамлет») и Таирова («Египетские ночи»)², дал решения одновременно подлинно шекспировские и подлинно советские. Подлинно шекспировские, ибо он в полной мере донес до зрителя шекспировскую и ренессансную установку на человеческую индивидуальность; подлинно советские, ибо он сумел вскрыть за человеческим и индивидуальным историческое и социальное.

«Отелло» гораздо туже поддается такой трактовке и ставит перед советским режиссером проблемы более трудные, чем «Ромео» и «Лир». Найти прямое социальное содержание за трагедией ревности Отелло не так легко, и мы его еще не нашли. Конечно, возможны упрощенные и вульгаризирующие решения, вроде выпячивания момента расового неравноправия или перенесения центра сочувствия с Отелло на Яго, борющегося за свою судьбу плебея. Такие выходы могут быть только грубо искажающими. Изю всех пьес Шекспира «Отелло» — самая ясная, самая договоренная, самая однозначная. В отличие от других великих трагедий, кроме «Макбета», действие в ней развивается прямолинейно, с какой-то почти нешекспировской прямолинейностью (особенно интересна редкая у Шекспира строгая драматическая подчиненность второстепенного действия — линия

Кассио–Бьянка — главному действию). В то же время, текст роли Отелло, если можно так сказать, неисказим; его поэтическая и драматическая сила такова, что он рвет всякую оболочку и доходит до зрителя почти независимо от актера.

Но эти исключительные и для Шекспира качества сочетаются с содержанием, с темой, которая остается в значительной мере неприемлемой для советского зрителя. Шекспир мобилизует наше сочувствие к Отелло вопреки огромному сопротивлению с нашей стороны. Переделанная *иначе*, чем у Шекспира, трагедия Отелло сразу теряет свою притягательную силу. Замечательно, что поэты — от английских лириков XVIII в. до Пастернака и Петровского — создавшие столько лирических вариаций на темы Шекспира, всегда обходили самого Отелло и из этой трагедии останавливались только на Дездемоне.

Все это ставит проблему величайшей ответственности — как дать социалистическому зрителю материал колоссальной непосредственной доходчивости и, в то же время, как будто не поддающейся какому бы то ни было *приближающему* идеологическому переосмыслению.

Радлов, в отличие от «Ромео» и «Лира», здесь пошел по пути традиционному и дал трактовку, в которой, в сущности, нет качественно нового. Его «Отелло» не имеет того революционизирующего значения, которое имели «Ромео» и «Лир». Из этого не следует, что «Отелло» — не превосходный спектакль. Радлов очень хорошо сделал, что отказался от дешевой «социологизирующей» отсебятины. Он дал подлинного Шекспира и из существующей традиции выбрал лучшую. У него нет «рычащего» Отелло, эксгибициониста, выставляющего напоказ ужасную язву своей ревности. У него жалкий, затравленный, обманутый Отелло, Отелло — жертва. Рядом с ним Яго, тоже идущий по лучшей из существующих традиций, Яго, родственник героев Марло, умный и неразборчивый «макиавеллист», злоба которого — прямой продукт его индивидуализма.

Но увязать Отелло и Яго в драматическое единство Радлов не сумел и, может быть, не добивался этого. Яго остается какой-то чуждой силой, извне входящей в судьбу Отелло; его существование не обусловлено внутренней логикой образа Отелло. Понять Яго как необходимый момент в *образе* Отелло — и было бы, я думаю, прочесть Шекспира по-новому и дать качественно новое воплощение трагедии. Надо признать, что текст, как будто, дает очень мало для такого чтения. Высокое драматическое единство этой трагедии покоится в своих исходных данных на некоем дуализме, на столкновении внешних друг другу Отелло и Яго.

Какова бы ни была эта взаимная внешность Отелло и Яго в постановке Радлова, каждый из них в отдельности получил очень удовлетворяющее выражение. Еремеев³–Отелло держит зал в неослабевающем напряжении. Его Отелло — простой наивный мужчина и герой в своей военной сфере, но почти ребенок — вне службы. Очень убедителен Отелло второго действия, ребячески счастливый с Дездемоной и мужественно-деловой с подчиненными. Такой Отелло в дальнейшем развитии действия возбуждает все нарастающую жалость, которая в сцене убийства доводит зрителя почти до пароксизма. Очень хороши проходящие через всю роль «прибедняющиеся» интонации, на которых он переходит от наигранно-наивного извинения за свою солдатскую простоту («уж не обессудьте — какой

есть») к жестокой и мучительной иронии к Дездемоне («Как и не шлюха вы?» — в конце IV акта). Единственное досадное место в исполнении Еремеева — это рассказ Отелло сенату о том, как его полюбила Дездемона. Здесь слишком много «актерской» интонации. Хотелось бы больше простоты и достоинства. Впрочем, и в этом монологе есть один прекрасный и глубоко волнующий момент, где он говорит о том, как Дездемона «клялась, что странно это, очень странно, что жалостно, что жалостно и чудно».

Хорош и Дудников–Яго. Им очень правильно взят основной тон спокойного и скромного достоинства, мотивирующий глубокую убежденность Отелло в его «честности».

Очень хорошо, что этот тон остается неизменным в обоих ликах «двуличного» Яго, что лишает эту двуличность всякого мелодраматического привкуса.

Очень хорошо проводит Дудников сцену с Родриго в конце первого действия: это — высшая точка комической линии спектакля. Раздражает только молчаливое (отсутствующее в тексте) получение золотой цепи от Родриго — деталь, без нужды снижающая образ Яго. Лишним и нарушающим скромный и достойный стиль Яго представляется и его беспокойное бегание за кулисы и назад в центральной сцене обмана Отелло.

Гораздо менее удачна, чем две главные мужские роли, Дездемона–Якобсон. Она слишком суха и холодна; слишком дама и недостаточно девушка. Ее спокойная «царственность» совершенно не вяжется с шекспировским образом.

Неудовлетворяющее впечатление усилено неудачным костюмом в первых действиях (пелерина и шляпа), который, может быть, археологически и верен, но неизбежно ассоциируется с гораздо более новыми временами и, в то же время, старит: во втором действии ей нельзя дать меньше 30 лет. Эмилия–Сошальская хороша сама по себе (особенно в 5-м акте), но — в сочетании с чрезмерно «дамственной» Дездемоной — слишком смахивает на девчонку. Если традиция давать Эмилию матроной средних лет не оправдывается текстом (Яго только «четырежды семь» лет), все же она должна быть явно взрослей и «опытней» Дездемоны.

Зато я самым определенным образом протестую против Бьянки. Грубый сексуальный комизм этого персонажа, использующий чисто физиологические средства воздействия (выпяченный вперед живот и ужасный дребезжащий смех), переступает границу художественно допустимого. Это грубая безвкусица, которую в дальнейшем хорошо бы устранить.

Из режиссерских выдумок вызывает сильнейшие возражения немая сцена превращения сенаторов в инквизиторов в черных капюшонах как совершенно лишняя, ненужная и никак не работающая. Не говорю уже о том, что Венецианская республика никогда не допускала у себя инквизиции.

Очень хорошее впечатление производят декорации Басова⁴.

Перевод Анны Радловой — первый по времени из ее шекспировских переводов и наименее совершенный⁵. В нем довольно много неловкостей в расположении слов, вроде таких фраз, как «нос небо зажимает». Такие неловкости легко исправляются правильной интонацией актера. Хуже обстоит дело с пропуском

местоимений и тому подобных служебных слов ради размера и эквиритмии. Два таких пропуска есть в знаменитом «цитатном» двусишии:

Она за бранный труд мой полюбила,
А я ее за жалость полюбил.

Кого полюбила? За жалость к кому? Получается впечатление, что слово «мой» здесь ради размера поставлено вместо «меня». В старом переводе Вейнберга эти два стиха звучат лучше⁶. Но эти недостатки, отсутствующие в позднейших переводах А. Радловой, все же только пятна. В целом, ее перевод неизмеримо лучше вейнберговского. В нем есть жизнь, сжатость (иногда чрезмерная) и драматизм, и если гениальный текст так безошибочно доходит до зрителя, то в этом, прежде всего, заслуга переводчицы.

Кукрыниксы

Все знают Кукрыниксов как блестящих и остроумных карикатуристов. Но очень немногие оценивают их значение как художников, место, занимаемое ими в общем движении советской живописи. Кукрыниксы очень тесно связались с литературой и печатью. А. Архангельский, который в своих пародиях проявил себя таким умным и тонким литературным критиком, так много сотрудничал с ними, что почти стал четвертым Кукрыниксом¹. Некоторые из самых популярных циклов Кукрыниксов, как «Почти портреты», посвящены литературной жизни². В иллюстрациях к «Климу Самгину» они проявили редчайшую для иллюстраторов верность тексту³ и правильное его понимание. Все это, как будто, заставляет думать о них как о каких-то специфически-литературных художниках, интересных по материалу и по остроумному подходу к нему, но которых их «литературщина» отделяет от основного массива живописи, как таковой.

Более близкое знакомство с работой Кукрыниксов легко обличает всю неверность такого мнения. Среди советских художников Кукрыниксы принадлежат к числу наименее зараженных литературщиной. Самыми прочными и многочисленными корнями они уходят в подлинно-специфическую почву своего искусства. Они свободны от «литературщины» в своей трактовке чисто «литературных» тем, потому что, не обедняя и не выхолащивая такой темы, они умеют целиком перевести ее на язык живописи (ибо и в графике они глубоко живописны), целиком овладевают темой, средствами своего искусства. По этому сочетанию литературности с полным отсутствием литературщины Кукрыниксы — прямые наследники Домье, которого у нас достаточно хорошо знают как великого революционно-демократического карикатуриста, часто не подозревая, что он был в то же время одним из гениальнейших живописцев XIX в., соизмеримым с Рембрандтом и Гойей.

Конкретное ученичество у Домье и глубокая внутренняя близость к нему сказываются, больше всего, в картинах Кукрыниксов, особенно в последней серии

портретов вождей белогвардейщины⁴. Эти изумительные и далеко недооцененные вещи — едва ли не самое значительное, что до сих пор создано всей советской живописью. Чисто живописное разрешение темы, подлинно живописное качество фактуры, «поверхности» картины сочетаются в этих портретах с глубочайшей идейной насыщенностью, с исторически-обобщающими образами русской контрреволюции. Это то же сочетание высокой реалистической насыщенности (внутренне родственной творчеству великих реалистов литературы) с предельно живописной фактурой и с живописной выразительностью композиции, что, например, в «России третьего класса» Домье⁵. Перед «Махно» и «Анненковым» Кукрыниксов невольно думаешь о Маяковском, о лучших вещах его последнего периода, вроде «Теодора Нетте» или стихов, посвященных Есенину, где острейшая агитационность соединяется с мощным лиризмом и высочайшей стиховой культурой.

Живописная культура Кукрыниксов не ограничивается их преемственностью от Домье. Они впитали в себя наследство всей великой реалистической живописи французского XIX в., не только Домье, но и Курбе, Манэ и Ренуара, и той линии русской живописи, которая наиболее близка к этой величайшей живописи нового времени (Серов). Эта общая почва творчества Кукрыниксов особенно бросается в глаза при знакомстве с «единоличным» творческим хозяйством каждого из них. «Единоличные» этюды Куприянова, Крылова и Ник. Соколова очень мало похожи, например, на последние антифашистские карикатуры Кукрыниксов в «Правде» и очень схожи между собой. Эта близость в сфере, столь непохожей на их коллективную работу, подчеркивает органичность творческого единства этой тройки. Конечно, по своему значению «единоличное» творчество Куприянова, Крылова и Соколова — явление того же порядка, что творчество Кукрыниксов, хотя за последнее время, особенно Крылов — и независимо от своей кукрыниксовской работы — выдвигается в первые ряды советской живописи (в таких вещах, как «Завтрак», «Портрет Колачевой», «Портрет Е.К.», «Наташа Куприянова»), но как питательная среда, как постоянный фонд богатой и многосторонней живописной культуры значение «единоличного» творчества отдельных Кукрыниксов огромно.

В настоящее время Кукрыниксы, по-видимому, все больше поворачивают от графики к живописи, и этот поворот закономерен, так как все их творчество в основе живописно. Другие советские карикатуристы — чистые графики. Они работают исключительно линией и контуром. Рисунки Кукрыниксов живописны. Их контуры лишены линейной сухости. Как бы они ни обобщали и упрощали третье измерение, их рисунки всегда трехмерны. Пусть, как в «Почти портрете» Юрия Либединского (на обложке альбома «Почти портреты»), они обнажают графический прием, выводя из росчерка пера волосы своей натуры, — шевелюра Либединского воспринимается не как узор на бумаге, а как реальная конструкция из тонкой проволоочки или жесткого волоса. Эта трехмерность делает понятным их недавний переход к скульптуре (статуэтки-шаржи Мейерхольда, Станиславского, Сергея Прокофьева). Но и в скульптуре они остаются живописцами. Их трехмерность ничего общего не имеет с абстрактной,

стереометрической «объемностью» Фаворского. Их образы — не «объемы», а живая, осуществленная человеческая плоть. В передаче выразительных частей человеческого тела они несравненны. Достаточно вспомнить совершенно изумительный правый глаз Юрия Олеши в сборнике пародий Архангельского («О Бабеле и т.д.»)⁶.

С величайшим интересом мы ждем задуманных Кукрыниксами больших полотен и монументальных росписей. Единственная пока осуществленная роспись (две комнаты в Доме печати) носит характер чисто шутильной. В ней есть изумительные по своей веселой выдумке детали, вроде Ципина, нюхающего розу, или Карла Радека в виде античного лучника, пускающего стрелы в мишень капитализма. Вся роспись полна живости, остроумия и вкуса. Но это, конечно, не «потолок» Кукрыниксов. Мы ждем от них глубокой по своей политической тематике и грандиозной по размаху большой живописи. Это очередная задача их творчества. Этому они должны посвятить свои силы.

Конечно, советская печать не освободит их от обязанностей текущей «промывки» всякого бюрократизма и головотяпства, от ежедневной борьбы с фашизмом и империализмом. Но у Кукрыниксов достаточно художественного кругозора и достаточно творческой энергии для такого совместительства.

Поэты и критики

Здесь говорили, что поэты пишут мало и плохо¹. Это неверно. Затвердила со-рока Якова: поэзия отстает, поэзия отстает... В прошлом году было довольно тяжелое положение с поэзией. Намечалось очень неправильное, во всех отношениях вредное направление (я имею в виду все то, что концентрировалось вокруг имени Павла Васильева). Сейчас это направление, мне кажется, изжито², но наблюдается другое, правда, менее вредное явление: огромное количество стихов, которые пишутся, очень плохи. Но это не страшно: так всегда было; поэзию в каждый данный момент создают очень небольшие кадры, актив в 10–20 человек. Только они и представляют интерес.

Вообще, истекающий год в поэзии должен быть оценен как урожайный. Несомненно, происходят какие-то сдвиги в том смысле, что поэты больше прислушиваются к себе, начинают идти своим путем. Кирсанов, например, который до недавнего времени был главный апологет поэзии «на заказ», поэзии «под диктовку», написал «Золушку». Эта вещь написана «от себя». Это симптоматичная вещь, независимо от оценки. Симптоматичны в этом отношении последние вещи Луговского.

Когда было обсуждение моей статьи, на всех участвовавших очень тяжелое впечатление произвели «молодые поэты». Их было человек 20 — довольно активных и очень плохих безличных молодых поэтов.

Сельвинский. Это — будущие прозаики.

Уткин. Может быть, и критики.

Мирский. Боюсь, что это будущие поэты. (Смех.)

Прежде, чем говорить об отставании поэзии, надо освободиться от гипноза всех этих подражателей, эпигонов и молодых чиновников от поэзии. Может быть, их почему-нибудь и нужно печатать, но они даже не составляют фона нашей поэзии. Они даже не проблема.

Но кроме этой безликой толпы есть настоящая, подлинная молодая поэзия, и ряды ее растут сейчас очень быстро.

Из молодых, еще не получивших общего признания поэтов я особенно отмечу Влад. Державина, написавшего в этом году замечательную вещь, «Арктическую поэму» (еще не напечатанную)³, затем Вадима Стрельченко⁴, Панченко⁵ и Семынина. В последних двух номерах «Молодой гвардии» (№ 8 и 9) напечатаны прекрасные вещи двух последних. Из них Семынин появляется, кажется, впервые⁶, но в его стихотворении «Негр» виден уже вполне зрелый мастер⁷. Я считаю нужным особенно подчеркнуть эти два номера «Молодой гвардии» и, в связи с этим, большую и ценную работу, которую ведет Владимир Луговской по отбору, оплачиванию и воспитанию молодых поэтов⁸.

Говорить об общих чертах намечающегося нового движения в советской поэзии еще трудно. Семынин очень мало похож на Стрельченко, но, кажется, общее всем — это глубоко органическое чувство родины как основная лирическая тема и, в то же время, гораздо более ясное понимание того, в чем заключается «специфика» поэзии и чем она отличается от рифмованных «упражнений на тему».

Большее понимание того, что такое поэзия и как к ней подходить, несомненно, замечается и у критиков. Они начинают понимать, что нельзя подходить к поэзии с навыками, выработанными на одной беллетристике. Это очень верно отметила Е. Мустангова⁹ в своей недавней статье «Поэзия и проза».

«Горе уму»

На премьере «Горе уму» я испытал то глубокое волнение, которое вызывает первая встреча с большим созданием искусства современного художника. И я думаю, что все присутствовавшие на спектакле разделяли это чувство. Создания Мейерхольда в прошлом вызывали страстные споры, утверждались и отрицались, принимались и отвергались. Это была законная и почетная судьба великого новатора. Я не вижу, какие споры может вызвать «Горе уму». Мне представляется очевидной бесспорность этой постановки. Это не значит, что искусство Мейерхольда утратило свою остроту и неожиданность. Это значит, что Мейерхольд нас воспитал, и что это воспитание стало прочной частью нашего художественного миро-созерцания.

Я не собираюсь писать развернутую рецензию на «Горе уму». Мне это было бы тем более трудно, что я не видел первой редакции 1928 г. Я хочу остановиться только на некоторых сторонах мейерхольдовского решения в отношении к грибоедовскому тексту¹. Я думаю, что это решение не только правильное, не только глубоко грибоедовское, но что оно впервые дает сценическое раскрытие великой комедии в полном ее объеме. Решение Мейерхольда — глубоко

революционное и современное, такое, какое было возможно только с точки зрения нашей эпохи, и раскрывает замысел Грибоедова в плане его революционного развития. Центральные моменты мейерхольдовской концепции — образы Чацкого и Молчалина и тот коллективный образ дворянского общества, который характеризуется двумя эпиграфами к XI эпизоду: «О праздный, жалкий, мелкий род!» и «Прошедшего житья подлейшие черты».

Чацкого Мейерхольд освободил от того груза риторики и красноречия, который на него наложил театральная традиция нескольких поколений. Чацкий, каким его играет Царев², мягче и лиричнее того Чацкого, которого мы себе обычно представляем. Некоторым зрителям он сперва напомнил даже Ленского. Но эта мягкость и лиричность неотделимы от гораздо более многосторонней человечности и молодости. В этом Чацком есть веселость и легкость, тот «моцартизм», который мы распознаем в первом поколении русских революционеров. Это Чацкий, созданный тем Грибоедовым, которому Кюхельбекер говорил:

...Тебе даны рукой судьбы
Душа живая, пламень чувства,
Веселье светлое³.

Это Чацкий и Грибоедов, с которых наша эпоха, окончательно ликвидировавшая «прошедшее житье» и уничтожившая «праздный, жалкий род», сняла страшную могильную плиту 14 декабря. Чацкий, созданный Мейерхольдом и Царевым, — ранний гуманист, воспринятый и преображенный современниками последней и решительной победы нового, подлинного гуманизма.

«Чацкий есть наш единственный герой, т.е. единственный положительный, борющийся в той среде, куда судьба и страсть его забросили»⁴. Эти слова Аполлона Григорьева совершенно верны, если их ограничить пределами литературы либерального дворянства, литературы русского до-демократического гуманизма. Да, в этой стадии русской классической литературы Чацкий — единственный герой, одновременно положительный, активный и реальный. И в трактовке Мейерхольда мягкость и лиричность гуманиста не мешают его героичности, а подчеркивают ее. Она особенно ярко звучит в последней сцене, которая, вопреки всякой традиции, но в полном согласии с внутренней правдой нашего Грибоедова, кончается на мажорной ноте.

Чацкому противостоит фамусовский мир и Молчалин. Фамусовский мир представлен в особенно сильном обобщении в «сцене сплетни» (XI эпизод). Хронологическая пестрота костюмов — от Анны Иоанновны чуть не до Николая II — остро подчеркивают единство и непрерывность «жалкого рода» царской и помещичьей России. Это мир монстров, которому противостоит человек. Чацкий и его друзья, появляющиеся в V эпизоде. Этот эпизод с эпиграфом

Товарищ, верь, взойдет она,
Заря пленительного счастья

с особой четкостью подчеркивает стержневую идею спектакля. Сцена разделена на две половины: в левой — уставленный шампанским и яствами стол, пестрая шелковая обивка стен, какой-то пудренный монстр «времен очаковских и покоренья Крыма» спит безмятежно-пьяным сном: здесь происходит разговор Фамусова со Скалозубом. В правой половине — голые стены, полки с книгами, вокруг простого стола сидят «приятели Чацкого» — офицеры в армейских сюртуках без орденов, молодой штатский в очках — они молча читают газеты. Изредка один начинает читать «Исповедь Наливайки»⁵ или «Любви, надежды...», и все поднимают глаза от газет и слушают. Эти декабристы даны так, что в них подчеркнуто не специфически декабристское, а общепросветительское. Перед этой строгой простотой и деловитым молчанием думаешь о Чернышевском и Рахметове.

Эта сцена — «выдумка», но это выдумка, которая глубоко врывается в подлинное содержание грибоедовской пьесы и, по-нашему, раздвигает его. Другое новшество, колоссально углубляющее грибоедовский образ, — трактовка Молчалина. Молчалина Мейерхольд и играющий его Геннадий Мичурин⁶ трактуют не как мелкого подхалима и труса, во всем зависимого от Фамусова и дрожащего перед начальством, а как солидного и самоуверенного карьериста, знающего себе цену и отнюдь не ослепленного величием своего патрона. Этот будущий министр Николая I (такого Молчалина как бы предчувствовал Достоевский, когда писал о его будущем — «Зимние заметки о летних впечатлениях», 1863 — «Он посвятил себя отечеству, так сказать, родине. Теперь до него и рукой не достанешь; Фамусова он и в переднюю к себе не пустит... Он при делах и нашел себе дело... Он знает Русь, и Русь его знает»).

Сперва эта трактовка кажется странной и необидительной: она явно противоречит многим местам текста. Но постепенно раскрывается вся глубина этой концепции. Молчалин становится синтетическим образом всей российской бюрократии, и этот образ почтенного и серьезного «делового человека» оказывается футляром простого и мелкого «подлеца» («Подлец» — эпиграф к VII эпизоду). Так Мейерхольд расширяет и возвышает Молчалина «до степеней известных», чтобы вновь показать его на этих самых степенях во всей первобытной подлости. Этот глубокий и объемлющий образ с полной силой раскрывает IX эпизод — диалог Молчалина и Чацкого перед балом — может быть, самая гениальная сцена всего спектакля.

Я не мог и не хотел дать исчерпывающей характеристики спектакля. Театральной критике предстоит здесь еще большая и благодарная работа. Я хотел здесь только указать на огромное познавательное значение «Горе уму», которое средствами высочайшего сценического искусства, с исторической вышки социалистической эпохи, открывает нам новые стороны не только в великом творении Грибоедова, но и в прошлой русской действительности и русском историческом процессе.

Моим критикам

Моя статья «Проблема Пушкина» написана была почти два года назад, хотя и опубликована только через год после ее написания¹, — темпы для «Литературного наследства» обычные.

Статья имела своей целью вывести Пушкина из заколдованного круга «социологических» характеристик и поставить вопрос о том, почему он продолжает доставлять художественное наслаждение классово столь далекому от него советскому читателю. В то время в критике никто этого вопроса не ставил, литературоведение считало неприличным заниматься такой «вкусовщиной». С тех пор очень много переменялось. «Вкус», «красота», «художественное наслаждение», «эстетическая оценка» перестали быть страшными словами для наших критиков и перестают быть страшными словами даже для литературоведов. По своей основной установке моя статья соответствовала направлению, в котором росла наша критика. Если я не ошибаюсь, она была одной из первых — после Луначарского — подошедших к Пушкину с этой точки зрения².

Я считаю неотъемлемым достоинством моей статьи то, что она двигалась в русле, которое было руслом всей советской критики. Именно поэтому то, что я в ней полемически утверждаю, стало теперь общим местом. Она потеряла свою остроту и злободневность, и на первое место выдвинулись ее недостатки.

Эти недостатки стали ясны мне самому раньше, чем за них взялись мои критики. Главным недостатком по существу я считаю недооценку субъективной лирики Пушкина, или вернее недооценку ее значения и действенности в наше время. Тут я виноват в том, что во мне не хватило доверия к себе отождествить мое личное отношение к этой стороне пушкинской поэзии с отношением новых поколений советских читателей.

Другой недостаток моей статьи, на который правильно указал тов. Свирин*, в том, что я говорил об узко-национальном значении Пушкина недиалектически, не указывая, что ограниченность действия его поэзии национальными рамками была явлением историческим и что с изменением мировой роли нашей страны и русского языка меняется и роль великого русского национального поэта в мировой культуре. Октябрьская революция, превратившая ту Россию, в которой задышался Пушкин, в колыбель всемирного социализма, создала предпосылки для того, чтобы Пушкин стал поэтом мировым, как он уже стал поэтом всех народов Советского Союза.

Есть в моей статье и другие недостатки, и я вовсе не собираюсь отстаивать каждое ее слово и каждую ее формулировку. В частности, я считаю преувеличенными и ненужными слова о сервилизме и лакействе³. К сожалению, мои критики притворились, что они не поняли, в каком смысле я употребил эти слова. Я, очевидно, должен был разжевать для них казавшееся мне само собой очевидным, что я вкладывал в эти слова не абстрактно моральное, а чисто политическое содержание.

* Н. Свирин. О национальной ограниченности Пушкина и европейских масштабах Д. Мирского. «Литературный Ленинград» от 14. VII. 1935.

Не имея возможности вступать сейчас в полемику по существу, я надеюсь вернуться к некоторым из спорных положений моей статьи в близком будущем и в ином контексте.

Но теперь же я должен решительно протестовать против попытки толковать мою статью, как попытку умалить значение Пушкина. Я знаю очень хорошо, что я люблю Пушкина больше, чем кто бы то ни было другой — *this side of idolatry* — «оставаясь по сию сторону идолопоклонства», как сказал Бен Джонсон о Шекспире⁴. Не случайно в «Правде» от 17 декабря 1935 г. имя Пушкина оказалось связанным с именем Маяковского⁵. Мы должны любить Пушкина, как его любил Маяковский, любить сильно, «но живого, а не мертвого»⁶, без идолопоклонства и без автоматических «обязательных» деклараций.

В заключение я хотел бы возразить против наметившейся тенденции выдвинуть на первое место в оценке Пушкина его «реализм». Мои критики были правы, указывая на недооценку мной реализма «в энгельсовском смысле» у Пушкина. Мне это было ясно раньше, чем они начали свои бранные труды. Но надо определенно подчеркнуть, что вопрос о реализме «в энгельсовском смысле» не имеет прямой связи с вопросом о продолжающейся эстетической действенности Пушкина. О реализме писателя может судить по-настоящему только тот, кто знает изображенную писателем действительность, по меньшей мере, не хуже этого писателя. Маркс мог судить о реализме Бальзака. Ленин мог судить о реализме Толстого. Белинский мог судить о реализме Пушкина. Советский читатель может судить о реализме Шолохова или Якова Ильина и это суждение неотъемлемо входит и в его эстетическое восприятие их книг. Лживое, нереалистическое изображение советской действительности может для советского читателя убивать эстетическую действенность произведения современного писателя.

Но тот массовый советский читатель, который так любит Пушкина, имеет обычно смутное представление о пушкинской России, часто он знает о ней только из произведений самого Пушкина. Ясно, что объективная типичность пушкинских образов никак не участвует в эстетической действенности на него пушкинской поэзии. Зато колоссальную роль в этой действенности играет их внутренняя, имманентная правдивость, их «правдоподобие», как говорила классическая теория, их «убедительность». Эта убедительность — главный момент в эстетической действенности Пушкина, как и других великих художников прошлого. Она самым тесным образом связана, с одной стороны, с совершенством и выразительностью формы, с другой — с той долговечной значимостью чувств и мыслей, которыми проникнуто творчество Пушкина, величайшего русского выразителя того старого гуманизма, который начинает по-настоящему звучать и получает полноценный смысл только в нашу эпоху рождения нового социалистического гуманизма.

Эти три момента — главные в основной для нас теме: «Пушкин и социалистическое человечество».

Владимир Яхонтов

Пролетарская революция создала условия для тесного и глубокого единства между поэтом и массой: советский поэт имеет возможность говорить со стасеми-десятимиллионным народом, одушевленным теми же идеями, теми же желаниями. Но советские поэты до сих пор лишь в малой мере использовали эту возможность. Один Маяковский сумел стать тем поэтом-трибуном, каким должен быть поэт социалистической страны.

Но то, что в столь недостаточной степени делают современные поэты, получило новое, теоретически непредвиденное воплощение в искусстве хорошо известного и любимого нашими аудиториями, но далеко не достаточно оцененного критикой, Владимира Николаевича Яхонтова¹. Недооцененность Яхонтова, несомненно, в известной мере — следствие своеобразности созданной им формы искусства. С. Третьяков недавно озаглавил свою заметку о нем в «Правде» «Актер-трибун». Мне кажется, что к этим двум определениям надо присоединить еще третье — поэт.

Искусство Яхонтова очень многообразно. В нем можно различить трех, относительно независимых (хотя и объединенных внутренним единством) мастеров — чтеца стихов, актера и, наконец, создателя таких «композиций», как недавно выпущенные им «Новые плоды»².

Как чтец стихов, Яхонтов занимает исключительное место. Он — целая школа, школа, далеко еще не оказавшая достаточного влияния. Его стиль возник в своего рода борьбе «на два фронта» — против «выразительного» чтения актеров, разрушающего стихотворную форму и заменяющего все стиховые средства выразительности одной театральной интонацией, и против «завывающего» чтения самих поэтов, заменяющих дифференцированную игру интонаций однообразной интонационной схемой, развертывающейся независимо от смысла. Только Маяковский читал иначе, и несомненно, что стиль Яхонтова генетически связан именно с Маяковским. Стиль этот основан, во-первых, на предельно четком сохранении ритмической структуры стиха — в этом Яхонтов резко отходит от актеров и смыкается с поэтами. Но «поэтического» завывания в чтении Яхонтова нет. Интонация его подчинена смыслу, и хотя характер его интонаций резко отличается от «классического» мхатовского стиля, это — актерская, театральная, драматическая интонация. Также и жест, очень экономный и сдержанный, остается жестом актерским.

Стиль Яхонтова-чтеца необыкновенно богат и разнообразен. Необходимо самое пристальное и детальное изучение его с профессиональной точки зрения. С точки же зрения литературной необходимо подчеркнуть, во-первых, то, что Яхонтов ярко *индивидуализирует* каждый читаемый им поэтический текст. Стихи в чтении Яхонтова никогда не «стихи вообще», как они слишком часто бывают в чтении поэтов, а именно эти стихи. Во-вторых, чтение Яхонтова есть всегда, в то же время, творческое раскрытие смысла стихов, творческий комментарий к ним. Его чтение имеет большое познавательное литературоведческое значение. Яхонтов-чтец есть в то же время Яхонтов-критик и литературовед, делающий

гораздо больше для критического освоения нашего литературного наследства, особенно Пушкина, чем некоторые профессионалы-литературоведы.

Вторая сторона Яхонтова это — Яхонтов-актер и создатель театра «Современник»³. В известном смысле, эта сторона самая главная, так как она определяет остальные, и без нее не было бы и «композиций». Здесь Яхонтова нельзя рассматривать в отрыве от коллектива, в частности, от его долготелней сотрудницы Ел. Поповой⁴. Театру «Современник», несомненно, принадлежит большое будущее⁵.

О Яхонтове как актере, в собственном смысле слова, мы можем судить по исполняющемуся иногда теперь спектаклю «Петербург»⁶, композиция которого принадлежит режиссеру Владимирскому⁷. Спектакль этот, несомненно, блестящий. Без декораций, без костюмов, с минимальным количеством предметов один актер держит вас в напряжении в течение целого вечера. Но «Петербург» создан много лет тому назад и не представляет нынешнего этапа театра «Современник».

Для оценки высших достижений Яхонтова, того «потолка», которого он достиг на сегодняшний день, надо обратиться к его «композициям» и, прежде всего, к его последней композиции — «Новые плоды».

Чисто внешнее описание яхонтовской «композиции» свелось бы к признанию, что это только «монтаж» отрывков из произведений Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина, Кирова, из Пушкина, Толстого, Некрасова, Маяковского, Хлебникова, Дм. Петровского, Адалис, Петрарки, из воспоминаний старых большевиков, из биографий Циолковского и Мичурина, из стенограммы лейпцигского процесса, сообщений ТАСС, письма туркменских конников Сталину, рассказов парашютисток и других источников. Отрывки следуют один за другим в порядке, который может показаться произвольным, и который дал повод рецензенту «Большой советской энциклопедии» сказать о Яхонтове, что он соединяет отрывки «при почти полном игнорировании логической связи»⁸.

На самом деле, отрывки связаны между собой глубокой внутренней логикой. Яхонтов недаром называет свои создания «композициями», ибо они подчинены очень четкому композиционному замыслу. Замысел этот по природе своей поэтичен. Он одновременно эпичен и лиричен. Он лиричен, ибо не дает последовательного рассказа о событиях, а вызывает отдельные яркие моменты, сближая их не с ближайшими по времени, а с близкими по политическому смыслу и эмоциональному качеству. Он лиричен потому, что он обращается к чувству, к страстям аудитории, к высшим политическим страстям, рождающимся из отношения к революции, к партии, к социализму. Но лиризм Яхонтова — не личный лиризм. Это лиризм общественный, массовый, объединяющий всю аудиторию, всю страну на этих высших страстях. Это дает возможность искусству Яхонтова быть одновременно и эпическим. Оно эпично, ибо его материал взят из героической эпопеи пролетарской революции, из истории партии, из развертывающегося на наших глазах эпоса строительства нового мира и борьбы со старым миром собственников.

Все это делает его искусство массовым, народным. Кто был на вечерах Яхонтова, видел то, о чем мечтал Баратынский, — толпу, «жадную восторгов мусикийских»,

ее сочувствие трибуну-поэту, славящему народную фортуна, ее «плесканье без конца»⁹. Мне кажется, нет натяжки в сравнении композиций Яхонтова с хоровой лирикой древних греков. Оды Пиндара тоже одновременно лиричны и эпичны, тоже объединяли поэта с народом в едином чувстве.

«Новые плоды» построены как большая лирико-философская поэма о создании нового мира большевиками. Первая часть посвящена созданию той партии, которая переделывает мир. В ней центральное место занимают «Что делать» Ленина и эпизоды из жизни Сталина. Роль подчиненных и подчеркивающих мотивов играют Циолковский и Мичурин, одиночками, еще не зная о единстве своих задач с пролетариатом, работавшие на своих участках над переделкой мира, над овладением землей и воздухом. Вторая часть строится на теме противопоставления двух миров — нового, созданного большевиками, и разлагающегося старого мира капитализма. Здесь центральное место занимают сцены лейпцигского процесса, где в лице Димитрова герой нового мира непосредственно сведен с монстрами старого — Герингом и Геббельсом; и тема итало-абиссинской войны, с необыкновенно острым противопоставлением империалистического варварства фашистов возвышенным мечтам Петрарки. В третьей части показаны «новые плоды». Композиционным стержнем здесь взято письмо туркменских конников Сталину, как самое яркое свидетельство о новой, цветущей колхозами земле братского союза советских народов. Сопровождающими мотивами снова идут темы Мичурина и нового советского садоводства, и Циолковского, и советской авиации.

Так, с большим лиризмом трибуна и мыслителя, ищущего художественного выражения великим историческим процессам социалистической революции, построена поэтическая композиция Яхонтова.

Но этот поэт, явно обличающий свою поэтическую природу и в общем замысле композиции, и в каждом ее отдельном звене, не имеет своих слов. Он говорит словами вождей и героев социалистической революции, и поэтов прошлого и настоящего. И несомненно, что этот поэт, не имеющий своих слов, создает более значительную, более действенную поэзию эпохи социализма, чем некоторые современные нам профессиональные поэты-стихотворцы. Наши поэты еще не научились тому, чему уже в первые годы революции научился ее величайший поэт, Маяковский: находить адекватно сильные слова, чтобы выразить высшие страсти нашего времени. Яхонтов находит эти слова в словах вождей и героев социализма, в словах непосредственных очевидцев их героической жизни. Он вскрывает всю огромную эмоциональную, поэтическую содержательность этих слов и доносит ее до аудитории. Нужны величайший художественный такт и величайшая революционная искренность, чтобы справиться с такой задачей. И то, что Яхонтов с ней справляется, уже говорит о том, что он художник высокого качества, революционный художник-трибун.

Основной стержень композиции Яхонтова — это ответственные политические тексты. Тексты художественные играют роль поэтического комментария, поэтического окружения этих ведущих текстов. Сближения Яхонтова поэтически усиливают основной текст. Анализировать все приемы сближения здесь нет возможности. Я ограничусь одним примером.

После цитат из воспоминаний о том, как Сталин отправился из Баку в ссылку в Сибирь, и как его провожали его бакинские соратники, Яхонтов дает отрывок из Лермонтова:

...И золотые облака
Из южных стран издалека
Его на север провожали¹⁰.

Подчеркивая и выдвигая публицистичность и актуальность яхонтовской композиции, нельзя ни на минуту забывать о другом, необходимом дополняющем ее качестве: о высокой любви Яхонтова к искусству и большом профессиональном мастерстве. Любовь его к поэзии ярко сказывается в умении находить поэтический материал не только на больших и общеизвестных дорогах. Так, он широко использует стихи все еще мало признанного Дм. Петровского¹¹. Так, он в итало-абиссинскую тему «Новых плодов» вводит стихи мало оцененного у нас сербского революционного поэта Стиенского¹², кончающиеся великолепным двустихьем:

И новый Пушкин о сраженьях с Римом
Напишет на амхарском языке.

Любимые поэты Яхонтова — Пушкин и Маяковский. Его предпоследняя, заслуженно-популярная композиция «Поэты»¹³ построена на соединении великого русского поэта XIX в. с великим советским поэтом. Особенно близок Яхонтов к Маяковскому. В поэзии Маяковского великое революционное содержание сочетается с полной властью над техникой своего искусства, с профессиональной квалификацией высшего порядка, с принципиальным отказом от малейших компромиссов в вопросах качества. И в этом отношении Яхонтов — достойный ученик Маяковского.

Сад советской поэзии. Литература Грузии

Советская Грузия, празднующая в эти дни свое пятидесятилетие¹, — наследница огромной национальной культуры исключительного богатства. Грузинская литература много старше русской. Ей, по крайней мере, пятнадцать веков.

Древнейшая грузинская литература — церковная, но уже в XII–XIII веках возникает светская поэзия исключительного блеска. Это было временем расцвета феодальной Грузии, достигшего высшей точки при знаменитой царице Тамаре, когда грузинская культура была ведущей на всем Кавказе, и влияние ее достигало Византии и, тогда еще гораздо более отсталой, Суздальской Руси. Церкви Владимира-на-Клязьме построены под явным влиянием грузинской (и армянской) архитектуры. В эти годы создается в Грузии рыцарский эпос непревзойденного

значения. Вершина этой поэзии средневековой Грузии — Шота Руставели с его знаменитой поэмой «Вепхис Ткаосани», «Барсова шкура», или точнее «Носящий тигровую шкуру».

Поэма Руставели — подлинно народное достояние. В Грузии не редкость крестьяне, знающие ее наизусть. В 1934 году на осеннем празднике в Аллаверды (так ярко изображенном в «Стихах о Кахетии» Ник. Тихонова) пришлый кузнец вызывал грузинских поэтов на соревнование по знанию «Барсовой шкуры» и победил их.

Поэма Руставели занимает первое место в поэзии феодального рыцарства в мировом масштабе. Как ни чужда нам феодальная культура, Руставели близок нам своим гуманизмом, своим высоким представлением о достоинстве человека, своим чисто земным, реальным мировоззрением, совершенно свободным от поповщины и мистики. Перед нашими поэтами-переводчиками стоит почетная и трудная задача — дать русскому советскому читателю великую грузинскую поэму, сохранив ее совершенную поэтическую форму и высокую культуру стиха.

«Золотому веку» феодальной Грузии положили конец монгольское завоевание и последовавшие за ним столетия войн и упадка. Только в XVII веке грузинская литература начинает вновь возрождаться. Возрождение это происходит на фоне непрекращающихся бедствий. Грузия становится колонией великодержавного Ирана. Многие из ее царей оказываются предателями и агентами угнетателей. Феодальная Грузия идет к своему разложению. Но грузинская литература дает таких замечательных представителей, как блестящий прозаик Сулхан-Саба Орбелиани²; как очень большой поэт Давид Гурамишвили³, прошедший почти всю свою жизнь в изгнании и умерший на Украине, в Миргороде; как другой большой поэт Габашвили, известный под именем Бесика⁴; как народный певец Саят-Нова⁵, слагавший песни на трех языках Закавказья — армянском, грузинском и тюркском.

В 1800 году Грузия стала колонией русского царизма, узницей в общей тюрьме народов. Грузинское дворянство становится в основном агентом по удержанию грузинских крестьян в покорности и по покорению других народов Кавказа русскому царю. Но лучшие из дворянской интеллигенции остро ощущают свое трагическое положение, и на этой почве возникает поэзия грузинских романтиков — Александра Чавчавадзе⁶ (дочь которого была женой Грибоедова), Григория Орбелиани⁷, Вахтанга Орбелиани⁸. Выше их всех поднимается поэзия Николая Бараташвили, давшего в своей лирике глубоко искреннее выражение трагедии грузинской дворянской интеллигенции, чувствующей свое унижение и бессильной вывести свою страну на иные пути.

Во второй половине XIX века грузинская литература вступает в период демократизации. Во главе ее остаются писатели, вышедшие из дворян, Акакий Церетели⁹, Илья Чавчавадзе¹⁰, Александр Казбеки¹¹, но содержание их творчества уже не дворянское, а буржуазно-демократическое.

Вместе с тем поэзия перестает быть монополисткой, и возникает новая, реалистическая проза. Создаются первые кадры недворянских писателей. В 60-х годах Чонкадзе¹², близкий по духу к русским революционным демократам 60-х годов,

пишет свою резко антидворянскую «Сурамскую крепость». Наконец, в конце века выступает первый грузинский пролетарский писатель Ниношвили со своим романом о крестьянском восстании в Грузии.

Совершенно особое место в эти годы занимает поэт, которого грузины ставят в ряд с величайшими из своих поэтов, Важа Пшавела¹³. От развивающегося капитализма Важа Пшавела ушел в самый отсталый, в самый неприкосновенный район Грузии — Пшаво-Хевсуретию, жившую в основном еще родовым, дофеодальным бытом. Там он создал грандиозную поэзию первобытного человечества и грозной первобытной природы, являющуюся мощным протестом против обезличивающего шествия капитализма и царского угнетения. Важа Пшавела глубоко проникает в самый дух глубочайших пластов народного творчества, к самым источникам художественного мышления. Его поэзия не имеет аналогий в литературе других народов. Об ее исключительном своеобразии русский советский читатель может составить себе понятие по превосходным переводам двух его поэм — «Змеед» Бориса Пастернака и «Гость и хозяин» Бориса Брика (в журн. «Октябрь» 1935 г. № 7).

Накануне Великой пролетарской революции грузинская литература вступила было на общий европейским литературам путь упадочного декадентства. Но победа пролетарской диктатуры и строительство социализма быстро положили конец этому процессу. Декадентство оказалось поверхностной и неглубокой болезнью.

И борцы за «новую» декадентскую поэзию, поэты группы «Голубые роги» — Паоло Яшвили¹⁴, Тициан Табидзе¹⁵, Георгий Леонидзе¹⁶, Валериан Гаприндашвили¹⁷ — сбросили с себя ее шелуху и выросли в подлинных советских поэтов, поэтов социализма.

Пятнадцать лет советской власти были для грузинской литературы периодом блестящего возрождения.

Грузинская проза, до революции замалчивавшаяся русской буржуазией и почти неизвестная вне Грузии, завоевала теперь многонационального советского читателя. Всем известны такие ее достижения, как исторический роман Мих. Джавахишвили¹⁸ «Арсен из Марабды» (являющийся творческой обработкой замечательной грузинской народной поэмы о разбойнике — народном герое, боровшемся с дворянами и царскими чиновниками) и роман молодого и даровитого пролетарского писателя Константина Лордкипанидзе¹⁹ «Долой Кукурузную республику» — одно из произведений, наиболее полно осуществившее метод социалистического реализма. Заслуживает более широкой известности творчество Серго Клдиашвили²⁰, тонкого мастера, автора отточенных и сжатых новелл о старой Грузии и замечательного романа «Пепелище», отразившего с исключительной силой и тонкостью крестьянское восприятие империалистической войны.

Советская Грузия — это сад советской поэзии, сад исключительно богатый и благоуханный. Благодаря великолепным переводам двух больших русских поэтов Пастернака и Тихонова поэзия советской Грузии прочно вошла в нашу поэтическую сокровищницу. Работу Пастернака и Тихонова продолжают другие блестящие поэты-переводчики — Павел Антокольский, Сергей Спасский, Борис Брик.

Имена советских поэтов Грузии перестали быть для нас одними именами — они обросли плотью, они стали лицами. Мы знаем в лицо народного поэта Грузии, тончайшего лирика и яркого революционного певца Галактиона Табидзе, его сверстников кахетинца Шаншиашвили и тифлисца Гришашвили, блестящих мастеров, воспитанных на буржуазном символизме, но сумевших вырасти в поэтов социализма — Паоло Яшвили, Тициана Табидзе, пленительного Георгия Леонидзе, Валериана Гаприндашвили, Николо Мицишвили²¹, Раждена Гветадзе²², Ило Мосашвили²³, бывшего футуриста, выросшего в большого реалиста Симона Чиковани²⁴, строгого мастера Константина Чичинадзе²⁵, старейшего пролетарского поэта Сандро Эули²⁶ и молодых пролетарских поэтов Карло Каладзе²⁷, Алио Машашвили²⁸, Ираклия Абашидзе²⁹, Константина Лордкипанидзе, не менее одаренного в поэзии, чем в прозе. О каждом из них можно и нужно говорить много и долго. Но у всех есть общее. Это все поэты социализма и социалистической Грузии. Их пафос — пафос любви к советской родине, пафос социализма, пафос социалистического преображения каждой пяди грузинской земли, пафос превращения старой Грузии в Грузию социалистическую. И как особо актуальный лирический мотив проходит через их стихи счастливая гордость, что на грузинской земле родился величайший вождь человечества — Сталин.

Поэзия Грузии

— Товарищи, 1935 год будет, несомненно, отмечен, как год подъема советской поэзии. Этот год завершился в своем последнем месяце большим праздником для советской поэзии, — словами, ставшими историческими, словами Сталина о Маяковском¹. Эти слова должны дать ключ к подъему советской поэзии, который на наших глазах происходит.

Одно из крупнейших событий последнего года и всего периода, истекшего после 1-го съезда писателей, — это конкретное сближение разных национальных поэзий Советского Союза.

Я хочу остановиться на поэзии, которая мне более знакома, чем другие, на поэзии Грузии.

Огромная роль в деле сближения принадлежит двум замечательным русским советским писателям, отдавшим немало времени своей творческой жизни освоению и передаче русскому читателю сокровища грузинской поэзии, это — Пастернак и Тихонов. (*Аплодисменты*).

Говоря о Пастернаке и Тихонове, мы отнюдь не должны забывать, что они не одни, что у них есть уже целая школа, целый отряд блестящих поэтов-переводчиков, работающих над переводами с грузинского языка, как Павел Антокольский, Сергей Спасский, Борис Брик². (*Аплодисменты*).

Товарищи, я сделаю маленькое отступление. Я не хотел говорить специально о Пастернаке, кроме как в связи с переводами, но здесь была попытка вычеркнуть Пастернака из советской поэзии.

(Голос с места: «Это ложь».)

Нет, это не ложь. Безыменский сказал: «Из Пастернака хотят сделать классика русской поэзии. В нашей стране классиком иной русской поэзии, кроме советской, стать нельзя»³. Из этого прямо логически следует, что Пастернак принадлежит к какой-то современной русской поэзии, которая не есть советская поэзия.

(Голос с места: «Пастернак будет принадлежать и принадлежит нам». Аплодисменты).

Поэзия Пастернака принадлежит к советской поэзии, как полноценная, равноценная ее часть. *(Аплодисменты).*

Мустангова была права, сказав, что, когда приветствовали Пастернака на парижском съезде обороны культуры против фашизма, в его лице приветствовали советскую поэзию *(аплодисменты)*, в его лице приветствовали Советский Союз как родину поэтов⁴ *(аплодисменты)*. Я скажу, что поэзия Пастернака имеет огромное политическое международное значение.

И, тов. Безыменский, поэзия Пастернака играет большую роль в пропаганде советской культуры, в завоевании для нас лучшей части западной интеллигенции, чем поэзия Безыменского. *(Аплодисменты).*

(Голос из президиума: «Это еще спорно».)

(Голос из президиума: «Это бесспорно неверно». (Оживление в зале).

Это было отступление. Теперь возвращаюсь к грузинской поэзии.

Я хочу сказать несколько слов о поэте, которого грузинские поэты единогласно считают очень большим поэтом, — Галактионе Табидзе⁵.

Через все творчество Галактиона Табидзе проходит тема будущей второй мировой войны, эта тема делает творчество Галактиона Табидзе особенно актуальным в настоящий момент.

Я бы хотел указать на некоторые особенности грузинской поэзии, представляющей огромный интерес и значение для всей советской поэзии.

Я не знаю достаточно поэзии всех национальностей, но черта эта в русской поэзии почти отсутствует. Эта особая любовь к данной местности, особый географический пафос «пяди земли» имеет огромное значение *(бурные аплодисменты)* в отношении к магистральной теме нашей поэзии — теме родины. Когда мы говорим, что ни одной пяди земли мы не отдадим⁶, то каждая эта пядь встает как нечто конкретное, индивидуальное, за что можно отдать свою кровь, как за любимого человека.

Я писал — и против этого возражали — о влиянии грузинской поэзии на Тихонова⁷. Я бы хотел конкретизировать эти слова.

Я вовсе не хочу сказать, что Тихонов в каком-то смысле обокрал грузин, что ли, но от соприкосновения с грузинской поэзией в Тихонове развилась новая сила, новая поэтическая свобода, которой за последние годы перед этим у него не было. В связи с другой национальной поэзией Асеев говорит о своем долге Павлу Тычине⁸. И я думаю, что такие случаи не единичны.

Что касается Тихонова, то грузинская поэзия сыграла для него роль толчка, она дала ему новую силу, и он после работы по переводу грузинских поэтов создает замечательные свои стихи о Западе, которые по-новому ставят тему об империалистической войне в советской поэзии⁹ так, как она раньше не была поставлена.

Эти стихи свидетельствуют о большом подъеме советской поэзии, который происходит на наших глазах.

Товарищи, в этом подъеме большую роль играют и молодые поэты. Эти молодые поэты не те, что были год назад. У нас с молодой поэзией было долгое время неблагополучно. Над молодой поэзией царила тень Павла Васильева. И в этом был грех нашей критики. Теперь положение другое. Лягушачья поэзия, как сказал Алексей Максимович, существует, но она теперь не характерна для нашей молодой поэзии¹⁰.

Это уродство еще не изжито, но что это растущая наступающая опасность — нельзя сказать.

Меня упрекали в том, что я перехваливаю молодых поэтов. Меня упрекали в критической беспринципности. Я конкретно и детально сейчас возражать против этого не могу из-за недостатка времени, но я скажу, что когда говорят о вкусовщине, в самом этом слове имеется что-то неправильное. Мне вспоминается эпитет, которым это слово сопровождалось — разнузданная вкусовщина¹¹. Это характеризует уровень вкуса наших критиков на известном, уже пройденном этапе. Но я считаю, что говорить о поэзии, не имея вкуса к поэзии, невозможно (*аплодисменты*).

И если мы против лягушачьей поэзии, мы должны быть и против лягушачьей критики, которая говорит о поэзии без взволнованного отношения.

Я хочу протестовать против того, что тов. Сурков говорил о моей оценке стихов Семьинына. Ни одного аргумента Сурков не привел против того, что эти стихи хороши. Если бы он цитировал эти стихи, если бы он показал на конкретном материале, что нельзя говорить в применении к этим стихам, как о почти зрелом мастерстве, я бы не возражал, но тут можно только протестовать. Выходит, что зрелыми мастерами могут только быть генералы поэзии, что молодых поэтов нужно охаивать, пока они не достигнут генеральского чина.

Я повторяю, что эти стихи замечательны, прекрасные стихи по мастерской форме, такие стихи, которые нам нужны, стихи о родине, об интернациональной солидарности рабочих, глубоко конкретно и в самом глубоком смысле реалистические.

Товарищи, я хочу отметить особую черту лучшей части нашей молодой поэзии — это глубокую серьезность, ту серьезность, которую можно противопоставить крайнему легкомыслию и идейной жидкости тех молодых поэтов, которые господствовали у нас, скажем, в 1934 году. У молодых поэтов нельзя отделять поэзию лирическую от политической. Политической темой социализма эта поэзия проникнута насквозь. (*Аплодисменты*).

На два фронта

— Тут говорилось уже несколько раз о том, что борьба против извращений в искусстве есть борьба на два фронта. Иногда говорят о том, что эти два фронта — формализм и натурализм. Это, конечно, неверно. Два фронта — это, во-первых,

борьба против пережитков упадочной, чуждой и враждебной нам буржуазной культуры и, во-вторых, борьба против некультурности, против плохой работы, против недобросовестной работы, против халтуры.

Происхождение этих двух явлений разное. Но, в конечном счете, они одно и то же: и то, и другое связано, хотя и различным образом, с пережитками капиталистического сознания. Первое — это пережитки буржуазного миросозерцания, а второе — результат неполноты, неполноценности, недоразвитости революционного миросозерцания.

Борьба с каждым из этих явлений должна быть разная. И то, и другое связано с отсутствием всестороннего революционного миросозерцания. Формализм остается главным пережитком упадочно-буржуазной культуры, потому что он — та ее последняя фаза, где содержание культуры доведено до минимума, где цельного миросозерцания уже нет, а есть остатки его: опустошенность, нигилизм.

Исторически формализм возник на развалинах последнего цельного буржуазного миросозерцания в нашей литературе, — на развалинах символизма. Сам символизм не был формалистичен, в нем формалистические тенденции проникались определенным содержанием. Формализм же, по существу дела, лишен миросозерцания, и поэтому *формализм есть явление в сущности глубоко антикультурное, потому что он — отрицание того, что дает единство культуре, отрицание мировоззрения.*

Мне кажется, что остатки враждебного миросозерцания в виде пережитков декадентства, формализма имеют тем сильнее корни, чем менее всесторонне и глубоко революционное социалистическое миросозерцание. *Поэтому борьба на эти два фронта связана одним и тем же — борьбой за наше миросозерцание.* Вот это мне кажется центральным вопросом.

Борьба против формализма, с одной стороны, и против неряшливости, халтуры и так далее, с другой, — есть борьба за насыщение литературы и искусства нашим социалистическим миросозерцанием, нашей марксистско-ленинской революционной теорией. Это есть основная положительная сторона борьбы.

Теперь я хотел бы сказать несколько слов по более частному вопросу, обострившемуся за последнее время, — о Дмитрие Петровском. Я никак не могу согласиться с тов. Ставским в характеристике Петровского как формалиста¹. Наоборот, я бы сказал, что главный недостаток Петровского — это бесформенность, недостаточная работа над формой. Это серьезный недостаток, о котором я, может быть, недостаточно определенно говорил в моей статье о Петровском. Другой недостаток Петровского, несомненно относящийся к пережиткам старого миросозерцания и особенно сказавшийся в его последнем цикле стихов, это по существу индивидуалистическая установка. Формализма же я тут никакого найти не могу, и, тем более, не могу найти левацкого уродства, что нашел в нем тов. Субоцкий².

Борясь с декадентством, нужно помнить, что есть трагедия декадентского писателя. Он не может применить своих творческих сил к достойному этим творческих сил содержанию. В этом, а не в простом оскудении талантами сказывается упадочность поздней буржуазной литературы.

«У Днепра»*

Давид Бергельсон, крупнейший еврейский писатель, открывший собою новый период еврейской литературы еще до войны, в последние годы вырос в одного из значительнейших социалистических писателей нашей страны¹. Его роман «У Днепра» — первая часть большой реалистической эпопеи² о еврействе Правобережной Украины, о его дореволюционной жизни и революционной борьбе. Первая часть — история детства Пенэка Левина на фоне жизни среднего еврейского местечка Киевщины в конце XIX века. Пенэк младший — сын Михоэла Левина, самого богатого человека в местечке. Нелюбимый матерью и ее старшими детьми, он растет на кухне, среди прислуги. Стараясь как можно меньше бывать дома, он бегаёт по окраинам местечка, по кривым закоулкам, где ютится беднота. Ненавидящие богатых пассивной ненавистью, но связанные с ними еще всевластной религией, бедняки чуждаются Пенэка как порождения ненавистного им мира, и в то же время презируют его как «задрипанного барчука», нелюбимого семьей оборванца. Это двойственное промежуточное положение делает мальчика отщепенцем. Но постепенно, стихийно он входит, однако, в мир бедноты, связывается с ним и уже сознательно переходит на его сторону.

Основная линия романа — разностороннее и последовательное изображение роста детского сознания Пенэка. С этой точки зрения книга Бергельсона примыкает к тому замечательному ряду «детств», которыми так богата русская литература.

В романе наряду с внутренним миром Пенэка Бергельсон раскрывает то, что питает этот внутренний мир, рисует разнообразную жизнь, которая формирует сознание Пенэка. Украинское еврейство дано с полнокровным реализмом и богатством живых человеческих образов, сближающих Бергельсона с Горьким. От молодого миллионера Шавеля Ейниссона, презирующего «жаргон» и разговаривающего с местечковыми жителями по-немецки, до нищего маляра Нахмана перед нами проходит множество людей, каждый из которых живет своей жизнью, каждый запоминается.

Сквозь специфические национальные черты, разговоры о Мишне и о Маймониде, зубрежку казуистических задач из талмуда проступают «вечные» и «общечеловеческие» черты людей, живущих культом религии, семьи и частной собственности. Богатство бытовых деталей определенной национальной среды служит Бергельсону для широкого обобщающего образа собственнического общества.

Из отдельных образов замечателен отец Пенэка — Михоэл Левин. Умный и энергичный, он — единственное, что связывает Пенэка с его буржуазной семьей. Но Михоэл Левин — до мозга костей буржуа. Он приучил себя не видеть того, чего не хочет видеть, и он не замечает окружающих его противоречий, как и не видит травли Пенэка всей семьей, хотя сам по-своему любит Пенэка.

* Роман Давида Бергельсона. Авторизованный перевод с еврейского Б.Х. Черняка. Государственное издательство «Художественная литература».

Композиция романа построена на двух параллельно разворачивающихся мотивах, — на умирании старика Левина и «социальном воспитании» Пенэка. Пенэк детской дружкой привязывается к самым активным, самым свободным и независимым из бедняков. И из чувств детской дружбы он, сам того не создавая, оказывается организатором первой стачки в местечке: с помощью ряда проделок — вплоть до кражи денег из кошелька старших брата и сестры — он дает возможность двум подмастерьям портного Исроэла устоять в борьбе с хозяином.

Умирает старик Левин — и Пенэк оказывается не упомянутым в завещании. Так рвутся его последние связи с семьей. Пенэка все время тянуло к Боруху и Иоселю, мальчикам немного постарше его, но уже работающим. До сих пор они чуждались его, не доверяя ему, презирая его. Но, узнав о его помощи подмастерьям, они принимают его, как своего.

Судить в полной мере о качествах перевода нельзя, не зная языка подлинника, языка богатого и трудного для перевода. Но читатель не может не обратить внимания на чрезмерное пристрастие к специфическим «русизмам», словам, прочно связанным именно с русским бытом (вплоть до такого, как «брательник»). В то же время переводчик не в полной мере владеет русским языком. Он называет дома украинских крестьян «избами», употребляет слово «свояк» в смысле «зять» и иногда вследствие неумелого употребления союзов затемняет интонационно-синтаксическую связь между предложениями.

Великий инженер социалистических душ

Нам, знавшим Алексея Максимовича, невозможно сегодня думать о нем только как о великом художнике, только как о великом строителе новой социалистической культуры, только как о великом трибуне, голос которого доходил до трудящихся всех стран, всех народов. Писатель бессмертен; его создания навсегда вошли в железный фонд нового социалистического человечества. Но человек умер, человек исключительного своеобразия, необыкновенного обаяния, большого сердца, человек, чье участие и забота так много сделали стольким и стольким из нас, человек, которого мы любили, как можно любить только Человека.

«Двадцать шесть и одна», «Мать», удивительное «Детство» и его удивительные продолжения, «Клим Самгин» и «Егор Булычев», гениальное создание его старости, — принадлежат к тому лучшему, что дает нам возможность, по слову Ленина, сохраненному Горьким, гордиться тем, «какие чудеса могут делать люди». Но сегодня я с особенным волнением вспоминаю несравнимые страницы, написанные им о Толстом, эти единственные в мировой литературе страницы, где великий художник создал образ другого великого художника, силой своей правды побеждающий смерть.

Горький был наследник Толстого, наследник лучшей традиции прошлого, великой русской реалистической школы XIX века. Живое звено между искусством классиков и новым искусством социалистического человечества, живой символ

того, что единственный путь от лучших достижений прошлого идет в мир, который строят трудящиеся великой советской демократии, руководимые Сталиным.

Горький — человек нашего, сталинского времени, пионер социалистического гуманизма. Главное в Горьком — страстная любовь к человеку, страстная гордость человеком, любовь и гордость, которые рождают непримиримую ненависть ко всем древним и новым гнусностям, уродующим, калечащим и душащим человека, к религии, к частной собственности и к новейшей сверх-гнусности — фашизму. Он учит нас социалистической этике, он воспитывает в нас социалистический строй чувства. Он — великий инженер социалистических душ.

Первый художник пролетариата

Люди моего поколения помнят непосредственные отголоски той огромной славы, которая сопровождала первое появление Максима Горького. Слава эта была в подлинном смысле небывалая; она сметала все рамки; она выходила далеко за пределы привычного круга читающей публики; она создавала новых читателей. Самое небывалое в ней была ее интернациональность, мгновенное донесение рассказа Горького до самых дальних концов Америки и Азии. Слава Толстого к этому времени была столь же интернациональная. Но она создавалась медленно и окончательно сложилась только к четвертому десятилетию его творческой деятельности. Слава Горького сразу сравнялась с ней. Горький был первый русский писатель, сразу и одновременно завоевавший слух России и всего мира. И мир правильно понял Горького как воплощение самой сущности новой России. России, противоположной ненавистной жандармской империи Александров и Николаев, России — родины великих художников слова и назревающей великой революции.

Последний из великих классиков дореволюционной России, отец и основоположник новой пролетарской и социалистической литературы советских народов, Горький, — живое звено между лучшим искусством прошлого и новым искусством социалистического человечества. Только в России была возможна эта непосредственная связь. Запад имеет великих художников-реалистов, пришедших к пролетариату и ставших в ряды бойцов за социализм. Но эти писатели оторваны исторической пропастью от великой классической литературы своих стран. Они были долго оторваны и от живых сил единственного революционного класса. Им пришлось долго блуждать, прежде чем страстная жажда подлинного гуманизма и человеческой правды привела их к маяку построенного большевиками социализма. Горький вошел в литературу как законный наследник лучших заветов и лучших достижений великой школы русского критического реализма и в то же время как буреизвестник самого революционного класса, гегемона начинающейся революции.

Именно на Горьком обнаружилось, что только художник пролетариата может быть законным и полноценным наследником великой реалистической традиции. Если до 1905 г. вокруг Горького еще группируются полудемократические

полуреалисты, в той или иной мере старавшиеся односторонне развивать отдельные стороны реалистической традиции, и эта группировка еще пользуется поддержкой либеральной и демократической буржуазии, то после 1905 г. полуреалисты отходят от Горького, скатываясь разными темпами к открытой контрреволюции, а буржуазная критика провозглашает «конец Горького». «Мать» действительно была «концом» Горького как писателя, приемлемого для буржуазии. В «Матери» Горький открыто и безоговорочно выступал как партийный художник-революционер, каждая строка которого была не только по гнилым твердыням царизма, но и по гнилым душам трусов, ренегатов и предателей, была во имя диктатуры пролетариата, была в лоб, не оставляя никаких лазеек для неопределенных толкований.

Художник революционного пролетариата, Горький был в то же время единственным художником-реалистом. Вся буржуазная (в широчайшем смысле этого слова, т.е. включая и буржуазно-демократическую) русская литература тех лет изменила реализму и окончательно влилась в ряды декадентских литератур Европы. Не все там было гнило и реакционно; были там и смутные предчувствия революции, и трагически-бессильная ненависть блудных детей буржуазии (по замечательному слову Горького) к переродившему их миру, но все это было болезненно искривлено и перепутано, безнадежно оторвано элементарнейшими условиями реализма от всякого реального чувства действительности. Этой декадентской литературе противостоял Горький, последний наследник классического реализма и первый художник пролетариата. Это «одиночество» Горького в русской литературе после 1905 года, «одиночество» одновременно как реалиста и как пролетарского писателя, с необыкновенной конкретностью подчеркивает тот факт, что единственным наследником всего лучшего в искусстве прошлого, и прежде всего его классического реализма, могут быть только пролетариат и та новая культура, которую создает великая пролетарская революция.

Непосредственная конкретная связь Горького с великой традицией русского XIX века особенно ясна в тех из его произведений, которые в наиболее чистом виде отвечают понятию критического реализма (тоже исчерпывающе удачный термин, созданный Горьким). В таких вещах как «Детство», «В людях» и «Мои университеты» Горький непосредственно примыкает к беспощадному разоблачающему реализму «Мертвых душ», «Истории одного города», «Господ Головлевых», «Бесприданницы», «Воскресения». Здесь реализм Горького основан на более глубоком и страшном знании подполий, Глузовых и темных царств царско-буржуазной России и на последовательно-революционной, партийной оценке этого материала. Эти гениальные книги еще более раздвигают широкие рамки зоркого реализма великих русских писателей. В «Матери» Горький создает еще более качественно новое, выходя за пределы чисто критического реализма, единственно доступного великим писателям буржуазной эпохи. «Мать» — это рождение нового, пролетарского, героического реализма положительных образов, реальных героев, свободных от идеализации и свободных от посредственности. «Мать» — первоисточник всего социалистического реализма, первоисточник, до сих пор непревзойденный.

С самого начала Горький был писателем народным, писателем с небывало широким читательским кругом, массовым писателем революционного класса. Великая пролетарская революция создала условия для еще более огромного круга. Социализм создал десятки миллионов новых читателей, и эти десятки миллионов в первую голову стали читателями Горького. Всенародность Горького не имеет ничего подобного себе в прошлом. Только в стране победившего социализма могла создаться такая всенародность писателя, и только такой писатель, как Горький, мог привлечь к себе это всенародное чувство. Мы знали об этой всенародной любви к гениальному писателю, творцу «Матери», верному другу трудящихся, другу Ленина и Сталина. Но вчера и сегодня не могло не поразить и не взволновать то, как советские люди, совсем далекие от литературы, никогда не видевшие Алексея Максимовича, особенно молодежь, отнеслись к его смерти как к личному горю, со страстью единственной любви.

Это глубокое личное отношение говорит очень многое о Горьком и говорит очень многое о нашем времени. Горький жил 68 лет, но если из этих 68 лет выбрать то время, которому он больше всего принадлежит, с которым он больше всего внутренне связан, то это, конечно, — наше нынешнее время, время стахановцев, время сталинской заботы о человеке, время сталинской Конституции.

Горький был великий гуманист, гуманист, совершенно свободный от гуманной мягкотелости того, что буржуазные краснобаи называют гуманизмом. Великая любовь к человеку, великая гордость человеческой природой и ее возможностями были неотделимы в Горьком от той великой ненависти, которая одна делает любовь достойным человеческим чувством. В Горьком жила беспощадная ненависть к врагам трудящегося человечества, ко всему, что калечило и калечит человеческую душу, — к религии, к частной собственности, к фашизму, этому предсмертному зловонию капитализма. Но эта ненависть рождалась и страстным стремлением построить мир, достойный возможностей человека.

Этой любовью и гордостью порождена вся огромная деятельность Горького за последние годы. Он создал историю гражданской войны, чтобы увековечить в сознании советских людей героизм тех, кто в боях создавал советское государство. Он создал институт экспериментальной медицины, чтобы поднять борьбу с природой за достойный человека организм на новую ступень, доступную только в социалистической стране. Достойный своих возможностей человек, как создатель и создание социализма, — вот главная тема творчества Горького. И наша глубокая скорбь над могилой любимого и удивительного человека сопровождается укрепляющим сознанием того, что, умирая, Горький знал это: дело социализма и дело человечества в надежных руках, каждый год, каждый месяц, каждый день, возводя все выше здание социализма, все шире и шире будет раскрывать неограниченные возможности человека.

О прозе Александра Блока

1

Проза Блока, объединяемая под общей рубрикой «статьи», включает не только статьи в собственном смысле, т.е. логические по форме рассуждения на определенные литературные, общественные или иные темы, но и такие произведения, которые принадлежат скорее к художественной прозе. Таковы, например, в VIII томе «Сограждане»¹ и «Русские дэнди»², в IX — «Безвременье»³, «Девушка розовой калитки» и «Муравьиный царь»⁴, отделы «Молнии искусства»⁵ и «Автобиографическое». Один из отделов IX тома носит название «Лирические статьи», но в сущности все статьи Блока — «лирические статьи», и тот или иной удельный вес лирики в их составе не составляет в них существенного качественного различия.

Не более определяющим признаком может служить и номинальная тема статьи. В сущности, тема блоковской прозы всегда одна и та же, и эта тема — его поэзия. Работы, на первый взгляд носящие самый наукообразный характер, вроде вступительной статьи к стихотворениям Аполлона Григорьева⁶, на поверку оказываются не научным исследованием о другом, а своеобразным исследованием самого себя, попыткой с помощью новых опосредствований осветить и защитить свое творчество.

Только такие чисто компилятивные работы, как студенческое сочинение о Новикове и Болотове⁷ и обзор критической литературы о Грибоедове⁸, или, на другом конце его литературного пути, основанная на материале Чрезвычайной следственной комиссии Временного правительства сводка «Последние дни императорской власти»⁹ не подходят под это общее определение блоковской прозы.

Остальные статьи Блока самым тесным образом связаны с его поэзией. И ценность их определяется этой связью. Они проникнуты тем же лиризмом, которым живут его стихи. Только лиризм этот в них заемный. Он живет жизнью блоковской поэзии и самостоятельного художественного бытия не имеет. Поэтому авторская воля Блока, которой мы обязаны следовать в расположении и циклизации его стихов, теряет свою обязательность по отношению к его прозе.

Наоборот, хронология приобретает первостепенное значение. В предисловии к «Возмездию» Блок писал: «Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в *данное время* (курсив мой. — Д.М.) и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор»¹⁰. «Данное время», *дата* играет определяющую роль во всем, что писал Блок. И в статьях его номинальная, прозаическая тема почти всегда отступает на задний план перед лирическим восприятием «данного времени».

Несмотря на неустойчивость и изменчивость во времени, в Блоке была большая цельность. Во всякое данное время в нем всегда действовал «единый музыкальный напор». Он был чужд той раздельности разных сфер сознания, которую мы знаем по Пушкину. Он был лирик во всем. Как письма, дневники и записные книжки, так и статьи Блока все во власти одного и того же лирического синкретизма.

Всегда тесная связь статей Блока с его стихами бывает разнообразна. Иногда статья — полуфабрикат или отходы лирического творчества. Это относится особенно к наиболее «художественным» статьям. «Безвременье», «Девушка розовой калитки», «Молнии искусства» полны перекличек со стихами соответствующего периода. Не только темы и мотивы, иногда самые сочетания слов одни и те же в прозе и в стихах. Так, в прозаическом очерке о Перуджии («Немые свидетели»¹¹) мы находим те же «виноградные пустыни», что и в знаменитых стихах о Равенне¹². Топографическое приурочение другое, но смысловая функция в обоих случаях та же: и тут и там «виноградные пустыни» говорят о мертвости итальянской провинции, о том, что «весь воздух как бы выпит мертвыми» («Немые свидетели»), что «дома и люди — все гроба» (Равенна). Немного дальше в том же очерке говорится о гербе Перуджии, грифе, изображенном уже этрусками на гробнице Волумниев: «на некоторых саркофагах — гриф явственно когтит человека». В стихотворении «Благовещение», тоже посвященном Перуджии, подчеркнутые мною слова повторяются уже в другом смысловом применении:

А над ними — символ своеволя –
Перуджийский гриф когтит тельца.

Эти словесные переклички отнюдь не ограничиваются «художественными» и откровенно лирическими статьями. Мы встречаем их иногда в самых неожиданных местах. Так, стихи «Май жестокий», датированные 28 мая 1908 г., кончаются:

Но достойней за тяжелым плугом
В свежих росах по утру идти.

А в статье «Солнце над Россией»¹³, написанной к восьмидесятилетию Толстого (т.е. не позже августа 1908 г.), мы находим такое место: «Пока Толстой жив, идет по борозде за плугом, за своей белой лошадкой, — еще росисто утро, свежо и нестрашно, упыри дремлют». И это бросает совершенно новый свет на стихотворение. Та же статья, между прочим, говорит об «упыре» Победоносцеве¹⁴ словами, содержащими в себе зародыши знаменитых стихов начала второй главы «Возмездия».

Не следует однако думать, что прозаический контекст, в котором появляются лирические образы Блока в его статьях, до конца объясняет и вскрывает их смысл в поэтическом контексте. В прозаической статье они могут оказываться упрощенными, лишенными той многопланности, которой они облечены в стихах. Так, в статье «Народ и интеллигенция»¹⁵ (т. VIII) образы Куликовской битвы, легшие в основу лирического цикла «На поле Куликовом»¹⁶, получают однозначное толкование — шумящий татарский стан сближается с шумной интеллигенцией, тишина над станом Дмитрия Донского с молчанием «народа». Но было бы ошибкой принимать эти сближения как решающий ключ к циклу. В драме «Песня Судьбы» (т. VI, стр. 151) те же образы проходят в ином контексте, и как бы нарочно

предостерегая от их слишком упрощенного истолкования, в примечании к перепечатке «На поле Куликовом» в первом издании своего третьего тома (1912) Блок пишет: «Куликовская битва принадлежит, по убеждению автора, к символическим событиям русской истории. Таким событиям суждено возвращение. *Разгадка их еще впереди*» (курсив мой. — Д.М.).

В других статьях Блока их связь с его поэзией определяется не такими перекличками, а сознательной задачей авто-комментария. Одна из главных автокомментаторских статей этого рода — «О современном состоянии русского символизма» (т. IX). Это доклад, прочитанный Блоком 8 апреля 1910 г. В так называемой «Академии» при редакции «Аполлона». Доклад этот был собственно содокладом к прочитанному за несколько дней до того докладу Вяч. Иванова. Блок себе поставил задачей «конкретизировать, что говорит В. Иванов, раскрыть его терминологию, *раскрасить свои иллюстрации* к его тексту»; ибо, продолжал он, «я принадлежу к числу тех, кому известно, какая реальность скрывается за его словами, на первый взгляд отвлеченными; к моим же словам прошу отнестись, как к словам, играющим служебную роль, как к Бедкеру, которым по необходимости пользуются путешественники» (курсив мой. — Д.М.). Из сопоставления отвлеченных рассуждений Вяч. Иванова и *конкретных иллюстраций* Блока ярко выступают особенности блоковской «статейной» прозы.

Вяч. Иванов и Блок говорили о том, что им самим и сочувственным слушателям представлялось одною, общей им и другим, «высшей реальностью», о мистических переживаниях, «свидетельствующих» о некоем объективном мистическом бытии, соприкосновение с которым одно способно поднять поэзию символистов над «рабской речью» обыкновенного, не мистического искусства. «Объективное» бытие этих «реальных» миров и мистические «закономерности», ими управляющие, нас ни в какой мере не интересуют. Поэтому те наукообразные, философически-отвлеченные сведения об этом «реальном содержании» символизма, которые дает Вяч. Иванов, для нас не интересней и не умней любого богословия. Они представляют только исторический интерес — прежде всего в той мере, в какой «теория» этого рода имела влияние на поэтическую практику символистов, затем как материал для изучения упадочно-мистической философии предреволюционной буржуазной интеллигенции.

У Блока совершенно другое. Его доклад вводит нас в сферу поэтической практики. Блок не рассуждает, а *показывает* «раскрашенные» им «иллюстрации», художественное бытие которых несомненно и ощутимо. Философемы Вячеслава Иванова облакаются если не плотью и кровью, то краской и чувством. Возникают яркие зрительные картины и драматические положения. Картины сильнейшим образом окрашены реминисценциями из картин Врубеля, умершего за несколько дней до того, и смерть которого сильнейшим образом оживила в Блоке образы его творчества (лишнее свидетельство первостепенной роли «данного времени», даты для Блока). Красочность блоковского «Бедкера» еще оставляет нас холодными. Символика золотого, пурпурного и лилового лишена для нас смысла. Но эти краски только аккомпанемент к проникающему весь доклад лиризму, лиризму, который ищет воплощения в «действующих лицах» мистической драмы и обнаженно

звучит в самой ораторской речи Блока. Этот лиризм страсти и тоски уже говорит языком человеческих чувств, уже двигает лирическими образами, уже несет в себе все богатство блоковской лирики. Здесь мы уже слышим человеческое содержание, голос человеческого чувства, то утешенного, то обманутого мистическими иллюзиями. За этим человеческим содержанием мы видим подлинное историческое содержание, преломленную во множестве искажающих зеркал революционную действительность. Доклад Блока хочет дать ключ ко всей его поэзии, дать ее обобщающее объяснение. Объяснение, мистифицированное и явно впадающее в логическую ошибку, «*ignotum per ignotius*»¹⁷ (объяснение неизвестного через еще менее известное), но сами объяснения живут конкретной, хотя бы и недооволащенной жизнью поэтического искусства, давая новое художественное опосредствование лирическому содержанию Блока. Поэтому, несмотря на нелепость теоретической позиции Блока, несмотря на мистификацию его объяснений, статья «О современном состоянии русского символизма»¹⁸ живет тою же жизнью, что и его поэзия.

Можно даже утверждать, что статья эта конкретней и художественно сильней, чем некоторые его формально-художественные произведения. Сам Блок указал, что она другими словами рассказывает то, что рассказано в пьесе «Песня Судьбы»¹⁹. И несомненно, что художественно и поэтически доклад стоит выше драмы. В «Песне Судьбы» наружно-конкретная оболочка образов действующих лиц не спасает их от абстрактности чисто рассудочного обобщения. В докладе образы не доходят до полного художественного бытия. Но путь, которым они идут, — путь художественного (лирического) обобщения. Последний, завершающий акт художественного созидания заменен логическим, прозаическим рассказом о недооволащенных образах. Доклад «О современном состоянии...» подобен режиссерской «экспозиции», докладу художника сцены о созревших, но еще неосуществленных образах спектакля. В «Песне Судьбы» мундир художественного образа надет на обобщения, построенные по существу прозаическими, отвлеченно-схематическими путями.

Конечно ни «О современном состоянии...», ни какая другая статья Блока не являются самоценными художественными произведениями. Их художественность в конечном счете паразитична по отношению к стихам Блока. Они ценны и интересны своим отношением к этим стихам, к тому целому, которое мы называем Александр Блок и которое существует только благодаря его поэзии.

2

Так тесно связанная с его поэзией критико-публицистическая деятельность Блока распадается на периоды, вполне соответствующие основным периодам его поэтического творчества. Эти основные периоды определены самим поэтом, разделившим в соответствии с ними свою дооктябрьскую поэзию на три тома²⁰.

* То, что Блок «докладывал» об образах, уже осуществленных в его поэзии, не меняет дела, так как он перевоплощает их по новому, из старых образов создавая — и недосоздавая — новое лирическое обобщение.

Деятельность Блока естественно и органически входит в рамки четырех периодов: I, II и III томов и периода послеоктябрьского.

Но относительный вес каждого из этих четырех периодов в общей массе поэзии и критико-публицистической прозы Блока далеко не одинаков. I, II и III тома стихов Блока — величины вполне соизмеримые как количественно, по объему созданного, так и качественно, ибо хотя гениальный Блок содержится почти целиком в III томе и поэмах, Блок I тома и Блок II тома каждый представляют собой большого и самостоятельного поэта, создавшего свою индивидуальную поэтическую систему и оставившего глубокий и независимый след в русской поэзии.

Проза же первых двух периодов гораздо менее значительна и меньше дает для понимания современной ей поэзии, чем проза периода III тома. В послеоктябрьское время, наоборот, проза после «Двенадцати» и «Скифов» (т.е. с февраля 1918 г.) выходит на первое место, становясь по существу единственным памятником отношения Блока к революционной действительности.

Граница между первым и вторым этапом блоковской прозы хронологически не вполне совпадает с границей между I и II томом его стихов. Тот глубокий кризис «светлой» мистики I тома, который в лирике Блока начал намечаться уже в 1903 г. и быстро привел к созданию новой поэтической системы, во многом противоположной «Стихам о прекрасной даме», был Блоком критически осознан с опозданием, только на рубеже 1905–1906 гг., в дни революции и в первые месяцы реакции.

Как критик (как публицист Блок в эти годы еще не выступает) Блок до самого 1906 г. остается «блокистом», «соловьевцем», «светлым», «белым» мистиком «Стихов о прекрасной даме». Этап этот представлен статьями (преимущественно рецензиями), напечатанными в «Новом пути» (1903–1904) и «Вопросах жизни» (1905) и отчасти в «Весах» (1904–1905). Направление этих статей определяется двумя моментами: во-первых, еще полной преданностью ортодоксально-«соловьевской» мистике, мистике, если и не во всем подчиняющейся официальной церкви, то во всяком случае желающей быть церковной; во-вторых, «декадентской» и символистской «партийностью», предписывавшей одинаково положительное отношение ко всей «новой» поэзии и искусству, к Брюсову и Мережковскому, к Бальмонту и Вяч. Иванову.

Первостепенного интереса статьи этого периода (собранные в X томе) не представляют, так как на этих ортодоксальных и «партийных» позициях Блок выступал как почти рядовой символист-мистик, и наиболее интересные для нас стороны его личности менее всего могли себя проявить. Мистика для него стоит открыто на первом месте. В рецензии на «Горные вершины» Бальмонта он упрекает последнего за недооценку мистики в поэзии Тютчева и Фета²¹.

Рецензия (1903) на «Драматическую симфонию» Белого даже вовсе не рецензия, а обнаженная перекличка с родственным мистическим «опытом»²². Характерно начало рецензии: «Все это снилось мне когда-то. Лучше: грезились мне на неверной вспыхивающей черте, которая делит краткий сон отдохновений и вечный сон жизни». И ее конец: «Я говорю, что это не книга. Пускай гадают сердцеведец, торопится запоздалый путник и молится монах. Уж этот сон мне снился».

Но не менее характерно, и говорит уже об отходе от соловьевской чистоты, безмерное, почти ошеломленное восхищение Брюсовым, выпустившим в 1903 г. свою лучшую книгу «Urbi et Orbi». Брюсов имел огромное творческое влияние на Блока на переломе от I ко II тому. Он мощно помог ему выйти из бесплотного мира «белой» мистики в «грешный» и разнообразный мир чувственного существования. В рецензии на «Urbi et Orbi» Блок говорил, между прочим, о том, как далеко Брюсов ушел от «беспочвенного декадентства»²³, путь к которому «окончательно загражден». Но именно Брюсов помог Блоку прийти в мир декадентства, имевшего очень реальную почву в русской действительности.

Декадентство Блока достигает полного выражения и до конца осознает себя в самый момент первой русской революции. Потеряв свою оптимистическую и успокаивающую мистику предшествующих лет, Блок отдается разнообразию переживаний, мистически окрашенных, но питающихся уже не прежней полу-религиозной мистикой, а эстетизированным восприятием окружающей действительности.

1905 г. несомненно затронул Блока. В стихах 1905–1906 гг. явственно звучит сочувствие революции. Впоследствии (в статье «О современном состоянии...») Блок пытался осмыслить первую русскую революцию как эпизод того же «восстания лиловых миров», гораздо более существенным выражением которого ему представлялась его собственная поэзия тех лет. Однако в наиболее конкретно связанных с революцией стихах, в таких стихах предреволюционных и революционных лет, как «Фабрика»²⁴, «Сытые»²⁵, звучат не демонически-бунтарские «скрипки» «лиловых миров», а гораздо более реальные и человеческие чувства возмущения «голодом голодных и сытостью сытых», мотивы явственно перекликающиеся с его позднейшей «толстовской» тягой к социальной правде.

Но эта социальная нота звучит очень слабо. Основные мотивы стихов 1905–1906 гг. — «пузыри земли»²⁶ — эстетизованная магия русской природы; демонические видения города, опирающиеся на творческий пример Брюсова, но развивающиеся в самостоятельном, далеком от Брюсова направлении («В кабаках, в переулках, в извивах»²⁷, «Незнакомка»); романтическая ирония, доходящая до злого сарказма над своей *прежней мистической верой* («Балаганчик»). Большую роль играет расплывчатая, туманная и грустная красивость, которая стала одним из основных компонентов русской вульгарно-буржуазной поэзии предоктябрьских лет («В голубой далекой спаленке»²⁸ в исполнении Вертинского!). Все это объединено эстетизмом, аморализмом и отказом от всякой утешающей религиозной иллюзии.

Исторически это декадентское содержание несомненно связано с русской буржуазной революцией, но связано именно с ее буржуазной, а не революционной стороной. Демократическая революция была разбита, но русская жизнь и русская культура в результате 1905 г. сделали большой шаг в сторону «европеизации», в сторону приближения к порядкам империалистического капитализма. Для известной части буржуазии и известных сторон буржуазной культуры события 1905–1907 гг. представлялись не в виде революции, за которой следовала реакция, а в виде прямолинейного процесса европеизации и модернизации, а сама

революция досадным, но устраненным осложнением на этом пути. Декадентство в широком смысле и было одним из выражений этой буржуазной «европеизации», развивавшейся во время подъема демократической революции и после ее поражения.

Поэтому не случайно, что широкую популярность среди буржуазной интеллигенции Блок приобрел впервые именно как поэт-декадент, как автор II тома. Тут было все то, что щекотало катастрофически «европеизующегося» и «модернизирующегося» культурного буржуа: интригующая непонятность, прятая красивость, огромное расширение источников эстетического возбуждения, уводящее очень далеко от пресности «Русских богатств» и «Вестников Европы», отсутствие каких бы то ни было норм, полное «все позволено», — но без надрыва и без трагедии. Объективно в стихах II тома Блок был вполне буржуазным писателем. Недаром он впоследствии с такой нелюбовью относился к этому тому.

Большая часть II тома состоит из лирики красивого и неопределенно-неуловимого, но завершается он циклом «Снежная маска», о которой Блок впоследствии («Записка о “Двенадцати”», 1920 г., VIII том) говорил как о первой своей «отдаче себя стихии»²⁹. «Снежная маска» — узловая вещь. Она одновременно завершает собой II том предельным утверждением индивидуалистического декадентского «все позволено» и включает в себе первые предчувствия Блока III тома, гениального поэта трагической человеческой страсти и отчаяния. Стилистически «Снежная маска» тоже, с одной стороны, доводит до крайнего предела чистую, декадентскую «музыкальность» стихов 1905–1906 гг., с другой, содержит уже первые мощные примеры нового «классического» стиля, страстного и строгого («Второе крещение»³⁰). В «Снежной маске» кульминирует то «восстание лиловых миров», которое Блок представлял себе как антитезу «светлой» мистике I тома. В статьях, написанных в ближайшие за этим месяцы (начало — середина 1907 г., особенно в статье «О лирике»), Блок «теоретически» оправдывает и утверждает это «восстание»^{*}.

В плане историческом «восстание» декадентов, частью которого было блоковское «восстание лиловых миров», было в первую голову восстанием против либерально-народнической общественности, против устарелых, с точки зрения империалистического XX века, идеологий, но в плане личном Блок восставал прежде всего против «светлой», интимно-семейной мистики своего раннего периода, в которой были и дворянские и церковные элементы, во имя нового буржуазного индивидуализма и личной свободы.

Таким образом «восстание» Блока двойственно, в нем есть антисемейная (анти-консервативная) и анти-общественная (анти-прогрессивная) сторона. Субъективно первая была нередко важнее. Блоковские «кошунства» по отношению к его недавней мистической вере, злая сатира на «блокистов» в «Балаганчике» вызывали страшное возмущение в самих этих бывших «блокистах», особенно

^{*} Однако в тех же статьях (особенно «О реалистах») появляются впервые в еще зачаточной форме мотивы «правды», которые были развернуты после перелома второй половины 1907 года.

в сохранившем свою мистическую ортодоксию Сергее Соловьеве. Именно против Соловьева, ведущего, после «Балаганчика», бешеную травлю Блока в «Весах», заострены слова Блока о том, что никто не имеет права требовать от поэта, «чтобы зеленые луга нравились ему больше чем публичные дома»³¹. Эти слова — самая острая формулировка в той декларации прав лирика, которую содержит статья «О лирике» (X том настоящего издания); основное «теоретическое» выражение декадентского периода Блока, периода II тома. Но статья «О лирике» уже почти непосредственно предшествует резкому перелому, в результате которого возникает Блок III тома, тот Блок, который и есть настоящий подлинный Блок. Статья «О лирике» напечатана в июне 1907 г., перелом явственно намечается в октябре того же года.

3

Перелом этот в восприятии самого Блока определился в плане стилистическом поворотом к «реализму», в плане идейном — поворотом от чистого декадентского эстетизма к признанию и исканию «правды», к «общественности», «народу», к «России». Он сопровождается усилением интереса к русской действительности и принципиальным отказом от «европеизации». Блок начинает резко противопоставлять русский символизм западному. В одной из первых статей, свидетельствующих о переломе («О современной критике», 4 декабря 1907 г., см. X том), он настаивает на «движении русского символизма к реализму и полном несходстве его в этом отношении с западным». А немного позже (22 июля 1908 г.) записывает в записной книжке (Записные книжки Ал. Блока, стр. 88):

«Мечты о журнале с традициями добролюбовского “Современника”... Дряньность “западнических” компаний (“Весы”, мистический анархизм и т.п.)... Чтоб не пахло никакой порнографией, ни страдальческой, ни хамской... *Бойкот новой западной литературы*. Революционный завет презрения» (курсив мой. — Д.М.).

В этом отречении от декадентского запада Блок угадывал факт величайшего значения, то, что при всем сходстве с литературой империалистического запада русская литература XX века даже в буржуазном своем секторе таила и иное, и что это иное было связано с революционными задачами, стоявшими перед страной.

Но Блок обманывался, говоря о повороте русского символизма. Поворот, по существу, совершал он один, и этим поворотом он отрывался, поднимаясь над ней, от своей литературной школы. Судьба Блока и судьба русского символизма далеко не одно и то же, и наше отношение к тому и к другому тоже разные...

Только Андрей Белый шел отчасти сходным путем, и не случайно, что он и Блок одни из символистов оказались в рядах советской литературы*. Белый повернул к «реализму» и к «общественности» раньше Блока («Пепел» включает стихи 1904–1907 гг.), но поворот этот оказался у него гораздо менее решающим. После «Пепла» Белый отклоняется на все более ирреальные и объективно (хотя

* Брюсов пришел к коммунизму, конечно, не как символист, а вопреки своему символизму.

и не всегда субъективно) реакционные позиции. Своеобразие Блока в том, что его поворот к «реализму» и к «народу» совпадает как раз с резким углублением реакции, окончательным закреплением столыпинского режима.

Я не случайно оставляю слово «реализм» в кавычках. Подлинным реалистом Блок, как правильно указывал Луначарский во вступительной статье к настоящему изданию, никогда не стал³². Ни в «Возмездии», ни в «Двенадцати», ни в такой лирике как «Грешить бесстыдно, непробудно» нет реализма в нашем смысле слова. Блок везде оставался лириком, для которого подлинной реальностью были не реальные люди и реальные события, а субъективно воспринимаемый «музыкальный напор» «более реальных миров». Только через эту субъективную и мистифицированную «музыку» отражалась в творчестве Блока материальная действительность истории. Все же в применении Блоком термина «реализм» к своему творчеству есть и реальное содержание. Если в I томе образы его лирики вневременны и бесплотны, а во II, облекаясь в своеобразную «магическую» плоть, остаются оторванными от реального движения истории, или вернее связанными с ним через ряд очень искажающих и внетворческих опосредствований, в III томе получают уже прямую связь с реальными явлениями русской действительности, принимая отчасти их облик. Лирика Блока становится исторической. Ее «музыкальный напор» определяется движением истории. Самые образы освобождаются от тех нарочитых искажений, которыми они нагружены в более ранних стихах. Внешние приемы приближаются к реализму. Временами Блок даже становится стихийным реалистом, т.е. дает правдивые, не искажающие отражения реально-типичного (хотя бы то же «Грешить бесстыдно, непробудно», «Петербургское небо мутилось дождем»). Но установка его всегда антиреалистична. Он проверяет свои образы не непосредственно действительностью, а своим субъективным «слухом», своим чувством мировой музыки. И это находится в полном согласии со всем его мировоззрением, очень мало систематически и теоретически продуманным, но очень устойчивым в своей «гносеологической» части, в оценке тех или иных способов познания.

Если нельзя говорить о реализме Блока, можно несомненно говорить о его сближении с классикой, с великой эпохой ранне-буржуазной поэзии. И в этом сближении Блок одинок (опять-таки за исключением Белого, «Урна» и «Пепел»). Это не стилизация, которая прикрывает чистый академизм у Юрия Верховского³³ или предельно-декадентское содержание у Владислава Ходасевича. Сближению стиля (освобождение от декадентских погремушек, возрождение фразеологии, ритмики и композиции классиков) соответствует внутреннее сближение с «последними поэтами» XIX века, с Байроном, Гейне и Лермонтовым. Это поэзия больших человеческих страстей, поэзия личного чувства (не настроения, не «неуловимого»), раздвинутая до широкой типичности, поэзия страстной ненависти к буржуазной «пошлости и прозе» во имя достоинства человека. Поэзия Блока в этом отношении составляет исключительное явление в европейской литературе XX века. Это

* Выражение Баратынского, перекликающееся со знаменитыми словами Маркса о капитализме, как «веке, враждебном поэзии».

возрождение раннебуржуазной классики* в эпоху империализма возможно было только в России. Существо этого явления еще ждет своего исследователя, но несомненно, что оно стоит в какой-то связи с общей «отсталостью» России от Запада, с тем, что русская буржуазная революция еще не была завершена. Единственный другой поэт XX века, у которого мы находим то же классическое содержание (хотя и без характерной для Блока формально-стилистической близости с классиками), поэт русской революционной демократии, молодой Маяковский.

Поворот к «реализму», или к классике, идет у Блока параллельно повороту к «общественности», «народу» и «долгу». Все эти слова приходится ставить в кавычки, так как Блок вкладывал в них весьма субъективное содержание, ничему реальному не соответствовавшее.

Надо очень твердо помнить, что Блок до конца оставался мистиком. В одной из статей, отразивших самый момент перелома («Литературные итоги 1907 г.», см. т. X), Блок говорит о себе как о человеке, который «родился в глухую ночь, увидел сияние одной звезды и простер руки к ней, к ней одной»³⁴. Веру в эту звезду, прямым проявлением которой он считал свою Прекрасную Даму, Блок сохранил навсегда. Но видений у него уж больше не было. Мистика Блока теряет всякую утешающую силу и становится безнадежной. Эта безнадежность — лейтмотив его позднейшей поэзии. Говоря о ней, он находил потрясающего лиризма слова, простые и очевидные как слова самых великих поэтов:

Да, знаю я: пронзили ночь от века
Незримые лучи.
Но меры нет страданию человека,
Ослепшего в ночи.

(В. Бестужеву, 1912).

Это не просто горе мистика, потерявшего «ритм астральных видений своих», горе, которое проходит красной нитью через II том и над которым сам Блок неоднократно издевался. Это отчаянье человека, потерявшего последнюю надежду.

Мистика, удовлетворенная или обиженная, певца Прекрасной Дамы нас не трогает. Она антиобщественна и поэтому нереальна и античеловечна. Стихи раннего Блока доходят до нас только помимо и вопреки этой основной их теме. Совершенно иначе звучит мистическое отчаянье III тома. Тут дело вовсе не только в огромном росте поэта и в освобождении от «пестрых лоскутьев» декадентства, а в том, что в творчество Блока вошел новый человеческий и общественный мотив, мотив «правды», мотив некоей человеческой и общественной нормы, противопоставляемой грязи и мерзости той «глухой ночи», в которой он родился. Эта глухая ночь — не только ночь русской реакции, победоносцевской или столыпинской, но и еще более страшная ночь «высокого» и «позднего» капитализма, XIX и XX века,

* Само собой разумеется, что термин «классика» употребляется здесь без всякого противопоставления романтике, а в том смысле, в каком мы называем классиками великих поэтов ранней буржуазной эпохи, в том числе и таких романтиков, как Байрон или Лермонтов.

тот «мрак ночной, беззвездный», о котором Блок с такой потрясающей силой отчаянья писал в «Возмездии». Если бы не было этой *ночи*, русская реакция была бы не так страшна. Но победа над русской реакцией ведет за собой кошмар «европеизации», кошмар уж окончательно беспросветный.

Вопреки отчаянью в Блоке возникает идея долга, идея правды, идея народа. Возникает образ «России», который Блок хочет лирически отождествить с прежней «одною звездой». Этот образ России очень мистифицирован и двусмыслен. Дать его историческую (политическую) расшифровку невозможно. Объективно он несомненно отражает в какой-то мере перспективы крестьянской революции. Но эта крестьянская революция, во-первых, субъективно далеко не до конца осознанная и принятая, во-вторых, совершенно отделенная не только от пролетарского руководства, но и от сколько-нибудь ясной демократической программы, в-третьих, воспринятая не политически, а «музыкально». Реакционные элементы в блоковской концепции России и народа не подлежат сомнению*. Но решающими являются не они. Это особенно ясно, если сравнить блоковское нападение на интеллигенцию с почти одновременными «Вехами». «Музыкальная», выражаясь по-блоковски, связь этого нападения с «Вехами» несомненна. Но несмотря на эстетизм, на антисемитизм (которого не позволили бы себе искушенные политики из «Вех»), на нелюбовь (очень устойчивую) к Белинскому (которой, однако, надо противопоставить не менее постоянное влечение к Горькому), не подлежит сомнению, что Блок нападает на интеллигенцию не справа, а слева, и что главный его удар направлен не на демократическую интеллигенцию, а на либеральную.

Столь же несомненно, однако, что Блоку не была ясна собственная политическая позиция, и что до конца он оставался не только мистиком, но и эстетом, для которого искусство всегда оставалось более важным и более «реальным» делом, чем политика.

Этот никогда не изжитый эстетизм и есть то, что делает Блока, несмотря на всю его ненависть к капиталистической действительности, поэтом буржуазным. Эстетизм был той веревкой, за которую буржуазия держала его на привязи. Отсюда возможность таких фактов, как длительное (примерно 1913–1916 гг.) подчинение влиянию «просвещенного» капиталиста Терещенко. Реальные силы, тянувшие Блока в разные стороны после 1907 г., были не «одна звезда» и «темные» лиловые миры, а мистико-идеалистический эстетизм и смутное чувство поднимающейся русской революции. Если бы не было последней, Блок несомненно примирился бы с буржуазной действительностью через искусство. Подобно стольким художникам-эстетам Запада, он нашел бы корректив к своей ненависти в создаваемом им мире красоты, в «трагической красоте» резины, которая так почти примирительно звучит в самой «терещенковской» его вещи, драме «Роза и крест». Чувство реальной близости *подземных* революционных сил, особенно ярко сказавшееся в замечательной статье «Стихия и культура», и было то, что влекло Блока

* Однако не все, что на первый взгляд кажется реакционным в Блоке, действительно реакционно. В частности, как показывают приведенные выше цитаты о Западе, в его национализме были и революционные элементы: он был заострен прежде всего против империалистического Запада и закономерно завершился «Скифами».

от самодовлеющего искусства к «народу», к «правде», которая могла бы каким-то образом связать и сблизить его, с его безнадежной верой в «одну звезду» и ищущую «правды» народную стихию.

В этой связи особенно интересно то впечатление, которое произвело на Блока Мессинское землетрясение 1908 г. Для Блока оно явилось исходной точкой нескольких лирических тем — темы клокочущей подземной стихии крестьянской революции, темы бессилия человека перед природой (злорадно выдвигавшейся Блоком против капиталистического прогресса) и наконец — особенно в статье «Горький о Мессине» — темы благородства «обыкновенного человека», так хорошо показавшего себя перед страшным испытанием³⁵. Эта демократическая вера в человека не выдвигается в первые ряды его лирических тем, но она очень показательна для блоковского народничества этих годов.

Другая черта чрезвычайно показательного для этого момента наибольшего напряжения антибуржуазности Блока и его народолюбия — его отношение к Толстому. Юбилейная статья «Солнце над Россией» (том IX) — одна из центральных статей этого периода. Тема родства Блока с Толстым, слегка затронутая Луначарским, еще ждет своего исследователя. Несходство Блока с Толстым слишком очевидно, чтобы на нем настаивать. Русская революционная действительность отразилась в творчестве того и другого совершенно противоположными путями. Блок был, конечно, в очень большой мере духовным сыном Достоевского. Об этом достаточно говорилось и самим Блоком, и другими. И все же в одном, очень важном и решающем, Блок с Толстым, а не с Достоевским. Выражаясь очень грубо и упрощенно — путь Достоевского был слева направо, путь Блока, как и путь Толстого, был справа налево*. Конечно, как Толстой был отрезан от подлинного демократизма своей глубочайшей антиреволюционностью, так и Блок был отрезан от подлинной революции своим мистическим эстетизмом. Но все же стрелка его творчества смотрит в нашу сторону, и в конечном счете он наш, он из тех, за кого мы боремся. И это направление стрелки имеет особенно решающее значение в наше время, время анархистов, троцкистов и «Edelkommunist'ов», делающихся фашистами, и буржуазных гуманистов, эстетов и либералов, честно становящихся под знамена революционного пролетариата.

4

Послеоктябрьская судьба Блока приобретает особый интерес в наше время, когда борьба за чуждую по своему происхождению интеллигенцию капиталистических стран стала одной из важных революционных задач. Судьба Блока глубоко поучительна. В его протесте против буржуазного мира и влечении к революции было два основных момента, которые можно условно назвать ницшевским и толстовским. Первый возникает из эстетического и индивидуалистического бунта

* Я здесь ни в какой мере не равняю Блока с Толстым, а только указываю некоторое сходство их путей. Само собой разумеется, что уже то, что Толстой был великим реалистом, поднимает его в план, совершенно недоступный Блоку.

против капитализма и приводит к апологии революции как иррациональной стихийной силе, разрушающей уродливый и пошлый мир буржуазии. Второй возникает из человеческого возмущения гнетом и эксплуатацией и сочувствия страданиям и приводит к принятию пролетарской революции как справедливого торжества угнетенных над угнетателями. Луначарский сближает Блока с сюрреалистами³⁶. Это справедливо только односторонне. В сюрреалистах «нищевский» эстетический бунт против капитализма не осложнен толстовским гуманизмом. Поэтому так мало должен нас удивлять их нынешний фактический поворот к фашизму. В Блоке этот нищевский момент был силен. Но в Блоке был силен и другой момент, момент признания *справедливости* революции, справедливости революционного насилия бедных над богатыми, угнетенных над угнетателями. И хотя на этом пути тоже неизбежны либерально-«гуманные» колебания, в конечном счете он прочней и крепче приводит интеллигента к революции. Это путь Ромэна Роллана, долгие сомнения которого в прошлом завершились всецелым и полным переходом на сторону революции, когда он воочию увидел плоды революции.

Этот «толстовский», «роллановский» момент был в Блоке, и именно через него Блок особенно искренно и органически приблизился к революции. Но окончательно он в нем не возобладавал, и до конца революционным поэтом Блок не сделался. Последнего испытания революцией Блок не выдержал, и если он революции все же не предал, его после-октябрьские писания говорят о мучительной внутренней борьбе неумиравшего в нем эстета и «нищевца» с по существу непонятной ему революцией. Ибо, поставленный лицом к лицу с великой пролетарской революцией, Блок ничего по-настоящему в ней не понял. Самое понятие пролетариата, самое представление о пролетариате как о победителе и строителе нового общества, наследующего все ценное, созданное прежним обществом, но во всех отношениях поднимающегося неизмеримо выше этого прежнего общества, осталось ему навсегда чуждо. И революционная теория пролетариата до конца осталась для него книгой за семью печатями, о самом существовании которой он в сущности не подозревал.

На примере Блока особенно явственно раскрывается внутреннее бессилие культуры буржуазного декаданса, ее глубочайшая несостоятельность именно как культуры. Законный наследник, лично гениальный носитель этой культуры, Блок был не только безоружен и бессилён перед задачей понять великие события (которые, надо помнить, он по своему, смутно, но несомненно предчувствовал), но бессилён почувствовать собственную безоружность и бессилие. До самого конца Блок считал свою мистико-«музыкальную» точку зрения высшей точкой зрения и глубоко презирал всех, чуждых этой музыке.

Бессилие Блока перед революцией привело его после высшей вспышки его гения в «Двенадцати» к творческому бессилию. После января 1918 г. он пишет только остающиеся совершенно зародышевыми наброски, или стихи на случай на невысоком уровне творческой энергии, или работает над старыми замыслами. Проза его поэтому приобретает в эти годы особое значение, так как она является основным свидетельством о его реакции на действительность.

В период после создания «Двенадцати», этого высшего приближения Блока к подлинному овладению действительностью, хотя и через фантастическое

опосредствование, его проза начала, было, приобретать те же реалистические качества. Такой небольшой отрывок как «Сограждане» обнаруживает качества, которых прежде почти нельзя было в нем подозревать: эти зарисовки трусливых и злобных бывших людей, с наганами охраняющих свою оставшуюся собственность и расплывающихся в улыбку при одной мысли о возможности белого террора, принадлежат к самым ярким, емким и правдивым, правдивым силой своей зоркой и знающей ненависти, образам классового врага в советской литературе. Но этот реализм проходит вместе с напряжением революционного чувства, и статьи последних трех лет Блока — при всем своем прошлом значении для понимания его личности и творчества — принадлежат к самому трагически-смутному из всего им написанного.

Особенно смутно и слепо было состояние Блока весной 1920 г., когда трагически-органическое бессилие понять революцию довело его до бредовой концепции (взятой у левых эсеров) о том, что Октябрьская революция кончилась летом 1918 г. Крайним раздражением и озлобленной слепотой поражает особенно «Записка о «Двенадцати»» (май 1920 г., том VIII) с ее выходками против «политики» вообще как мелкой и грязной «Маркизовой лужи»³⁷. Эти враждебные настроения были преходящими. Но и тогда, когда Блок серьезно и без враждебного раздражения пытается осознать смысл революции, он прежде всего выдает свое органическое бессилие понять революцию. Особенно интересна в этом отношении статья «Крушение гуманизма»³⁸, занимающая такое же центральное место для послеоктябрьского Блока, как доклад «О современном состоянии символизма» для его первых этапов. И тут и там он делает огромное познавательное усилие и напрягает все свое сознание, дабы разобраться в важнейших для него проблемах.

«Крушение гуманизма» поражает близостью к концепциям Шпенглера (противопоставление «культуры» и «цивилизации», взгляд на барокко как на последнее проявление «культуры», и на XVIII век как на момент смены «культуры» и «цивилизации»). Трудно предположить, чтобы Блок мог к этому времени знать Шпенглера³⁹. Тем более знаменательно это совпадение с характернейшим выразителем упадочно-буржуазной идеологии. «Крушение гуманизма» говорит об усилении «ницшевского» элемента в сознании Блока — недаром самый основной термин его концепции — «музыка», в смысле иррациональной первоосновы человеческого творчества, взят прямо у Ницше. В противопоставлении «культуры» и «цивилизации» звучит старое блоковское и обще-символистское противопоставление иррационально-мистической струи русской мысли — просветительству, противопоставление, генетически связанное с идеями Аполлона Григорьева, и, конечно, имеющее много общего с концепциями «Вех». Но, как я уже указывал, от веховцев Блока отделяет совершенно иное наполнение двух сторон этой дилеммы. Просветительство, «цивилизация» ненавистна Блоку прежде всего своим родством с буржуазным позитивизмом. «Культура» дорога ему своим динамизмом

* В Германии на Шпенглера обратили внимание как раз около этого времени, но культурный обмен Советской России с Германией был в это время еще очень мало налажен. Кроме того знакомство со Шпенглером несомненно оставило бы следы в дневниках Блока и отразилось бы в самой статье более текстуально.

и бунтом против буржуазного благополучия. Но главное в «Крушении гуманизма», что отделяет Блока от контрреволюции, это утопическое представление о внутреннем родстве «культуры» со «стихией», о том, что аристократические носители «музыки» и культуры ближе к стихийным «массам», чем те или другие к носителям «цивилизации», к рационально-научной интеллигенции.

Критиковать эту концепцию не стоит. Она типична для того исторического сумбура, который царил в сознании Блока. «Цивилизация» объединяла для него и буржуазный позитивизм, и демократическое просветительство, и марксизм большевиков (впрочем, как я уже говорил, о марксизме и революционной большевистской теории Блок не имел в сущности никакого понятия и не интересовался ими — они не помещались в его историко-мистические схемы). Из всей интеллигенции Блок выделяет по существу только символистов. В объявлении, написанном от издательства «Алконост», он прямо говорит, что одни символисты носители «духа времени» — духа революционного послеоктябрьского времени! У Блока были минуты, когда он знал, что из всей интеллигенции именно символисты и близкие им особенно «недоступной чертой»^{*} отделены от народа⁴⁰. В черновых набросках заключительного слова к докладу «Народ и интеллигенция» (1908, печатается впервые) он определенно говорил о «лириках, декадентах... ежедневных самоубийцах» как именно «той части интеллигенции, которой закрыты пути к народу». И естественно, что концепция о близости носителей «культуры» к массам не могла явиться питательной почвой для углубления связей Блока с революцией. В последние два года жизни Блока эти связи слабеют. Ни «толстовская» идея о справедливости восстания угнетенных против угнетателей, ни «нищевская» идея о родстве революционной стихии с мистической «музыкой» культуры, не были достаточны для прочного органического сближения великого поэта из блудных детей буржуазии с пролетарской революцией. Такое сближение было невозможно без хотя бы смутного и стихийного понимания *созидательной силы пролетарской революции как строительницы социализма*.

В 1920 г. Блок удаляется от революции и, не становясь на контрреволюционные позиции, замыкается в позицию безнадежного и непонимающего протеста.

Нужны были зримые и ощутимые победы социалистического строительства и непосредственное зрелище мерзости фашизма, чтобы на Западе люди типа Блока, люди «музыкальной» культуры, могли перестроить свое восприятие истории в сторону понимания пролетарской революции, как единственного спасения человечества, его культуры и его правды.

К последним месяцам жизни Блока принадлежат две статьи, имеющие центральное значение для понимания его эстетических взглядов: «Без божества, без вдохновенья»⁴¹ (апрель 1921 г.) и «О назначении поэта»⁴² (январь — февраль 1921 г.). Первая из них, направленная против Гумилева и против бурно возрождавшегося (в определенной литературной среде) акмеизма, интересна не только как выражение взглядов величайшего из русских символистов: из всех статей Блока

^{*} Фраза из стихотворения Пушкина «Под небом голубым», которой Блок неоднократно пользуется в статьях о России и интеллигенции.

она, может быть, сохраняет для нашего времени большую актуальность. Это протест страстного и человеческого поэта против «холодного болота бездушных теорий и всяческого формализма», против замыкания в узко-эстетические рамки чисто-литературных задач, против разрыва между отдельными областями культуры и искусства, за синтетическое единство культуры и мировоззрения. Та культура и то мировоззрение, единство которых Блок отстаивал, нам глубоко чужды, но самый призыв к борьбе за идейное, содержательное и страстное искусство, органически проникнутое волнами, идущими из всех областей творчества и культуры против «всяческого формализма», приобретает для нас глубокий и актуальный смысл, который самому Блоку не мог быть понятным, но который делает его нам особенно понятным и близким.

Если в «Без божества, без вдохновенья» Блок выходит из своей ограниченности и явственно перекликается с нами, то статья «О назначении поэта» особенно отмечена той ограниченностью и замкнутостью, которые так выросли в последние годы его жизни. Страстно отстаивая свободу поэта, его право творить, не подвергаясь вмешательству общества, Блок оказывается бессилем представить себе иное отношение между поэтом и обществом, чем то, которое сложилось в буржуазную эпоху. Поэт, все содержание которого было в бунте «блудного сына» против породившего его буржуазного мира, Блок и в пролетарском государстве консервирует свою позицию аристократического, чувствующего себя выше всех, отщепенца, «блудного сына», твердо решившегося не позволять «отцу» влезать в его душу. Пользуясь фразой Фета, он отождествляет свободу поэта с его «безумной прихотью»⁴³, т.е. по существу все с тем же эстетическим и индивидуалистическим «все позволено». Другая, высшая свобода, свобода, возникающая из свободного единения поэта с обществом, поэта с революционным классом, осталась Блоку недоступна и непонятна. Эту свободу нашел другой поэт, тоже начавший блудным сыном буржуазного общества, индивидуалистом и отщепенцем, но сумевший мощным творческим усилием слиться с революционным классом. Маяковский, начав, подобно Блоку, как индивидуалистический поэт, поэт человеческого сердца, задыхающегося в буржуазном аду, сумел поэтому стать основоположником новой поэзии, поэзии социализма. Блок был бессилем перейти «недоступную черту», отделяющую буржуазного поэта от народа. Он остается последним великим поэтом буржуазии, проклявшим породивший его класс, но всем своим духовным строем оставшимся частью разорванного и противоречивого буржуазного общества.

Письмо в редакцию

Напечатанная в «Правде» (28 августа) статья Д. Заславского «Рекорды критика Мирского» правильно указывает на грубые ошибки, допущенные мною в моей статье «Проблема Пушкина» («Литературное наследство» № 16–18) и моем «Ответе критикам» («Пушкинский временник»). Резкость, вызванная развязным и недостаточно ответственным тоном моего «Ответа», подчеркивает необходимость для меня выправить эти ошибки и сделать выводы относительно будущей моей работы.

Ошибки моей статьи коренятся, прежде всего, в том, что я не сумел продумать основную проблему классического наследства, проблему неразрывности высших художественных достижений прошлого с содержанием, которое не только исторически прогрессивно для своего времени, не только не теряет своей ценности для социалистического человечества, но в полной мере раскрывается только при социализме, когда великие писатели прошлого впервые становятся достоянием народных масс. Начав с утверждения прогрессивности творчества Пушкина, я не сумел по-настоящему раскрыть характер этой прогрессивности и дал вульгарно-социологическое понимание сущности пушкинского творчества, как «буржуазного», с «дворянскими» пережитками.

Чисто абстрактное, вульгарно-социологическое представление о «дворянском поэте» привело меня к совершенно ложному, противоречащему фактам, обвинению Пушкина в «лакействе» и «сервилизме» перед царем. Неумение понять, что прогрессивное содержание классиков полностью раскрывается только для социалистического человечества, привело к мнению, что лирика Пушкина чужда советскому читателю, потому что содержание этой лирики «буржуазное». Характерное для вульгарного социологизма сосредоточение на субъективной стороне творчества привело к пренебрежению пушкинским реализмом и попытке ограничить его значение. Наконец, признав реакционным содержание некоторых из наиболее гениальных произведений Пушкина, я неизбежно приходил к формалистическому пониманию великого поэта как «только художника», только мастера формы.

Все эти ошибки сочетались с утверждением узко-национального значения Пушкина, корнящимся в механически вывернутой наизнанку буржуазно-националистической концепции Пушкина.

Придя к пониманию некоторых из этих ошибок, я признал их (на пушкинском совещании в конце декабря 1935 г.) с недостаточной мужественностью и полнотой, утверждая, что я пришел к их пониманию независимо от критики. В моем печатном «Ответе критикам» это признание повторено в таком тоне, который только усиливал первоначальные ошибки и вызвал статью «Правды».

Работая в настоящее время над биографией Пушкина и над большой статьей о его творчестве (первая часть уже сдана в альманах «Год XIX»)¹, я надеюсь на практике выправить мои ошибки и с большим чувством ответственности перед многомиллионным социалистическим читателем дать правильное понимание великого поэта.

Английская поэзия с середины XIX века

[Предисловие к «Антологии новой английской поэзии»]

В период французской буржуазной революции и наполеоновских войн английская поэзия была в тесном родстве с поэзией континента. Поэты «Озерной школы» – Уордсворт, Кольридж, Саути, — начав с бурного сочувствия революции,

вскоре переходят на теоретические позиции, во многом напоминающие реакционную эстетику немецких романтиков.

Еще более явная перекличка с поэзией континента у английских романтиков «второго призыва» — Байрона и Шелли, непосредственно связанных с национально-освободительным движением на юге Европы. В годы войны с республиканской, а потом наполеоновской Францией в Англии продолжался промышленный переворот, но реакционное английское правительство, насмерть напуганное «якобинской угрозой», не желало идти ни на какие уступки связанному с этим переворотом радикальному движению. Именно это и создало в Англии необычайно накаленную атмосферу, в которой только и могла возникнуть и расцвести бунтарская поэзия Байрона и Шелли. Их герои восстают и богохульствуют.

Байроновские пираты, курсирующие под черным флагом, Каин, призывающий к ответу творца неразумной действительности, Прометей Шелли, который не склоняется перед громовержцем, — ни у кого из этих героев не оказалось потомков. В начале от творчества великих романтиков поэзия викторианцев приобретает сугубо «островной» характер и сознательно игнорирует «антипатриотическое» творчество Байрона.

В 1848 г., расправившись с чартистским движением, английская буржуазия вступает в полосу процветания. У Англии в эту пору нет экономических соперников, она становится настоящей «мастерской мира». Годы 1850–75 являются апофеозом английского либерализма.

Одна из основных примет викторианской поэзии — ее безудержный оптимизм. Другая — ее явный антидемократизм: избирательная реформа 1832 г., которую не удалось бы провести без поддержки широких народных масс, явилась по существу новым компромиссом между землевладельцами и промышленной буржуазией. В соответствии с этим, викторианская поэзия с большим недоверием относится ко всему, что пахнет лозунгами французской революции. Больше не разговаривают о «естественных правах человека». Торжествует плоская мораль. Эта викторианская «мораль» уродует даже лучшие произведения эпохи, накладывая на них антиреалистический отпечаток. Можно без всякой натяжки сказать, что некоторые главы байроновского «Дон Жуана» до сих пор остаются вершиной реализма в английской поэзии.

В творчестве Теннисона дух викторианской эпохи нашел свое ярчайшее воплощение. Честертон шутил насчет того, что вкус лауреата ни в чем не расходится со вкусом королевы Виктории. В послесловии к грандиозному циклу эпических поэм «Идиллии королей» Теннисон прямо пишет, что в них он воюет с «разрушителями веры», с искусством, «отравленным французским ядом». Король Артур под пером лауреата превратился в воплощение викторианской добродетели, все рыцарские войны ведутся у него в целях филантропических, а любовь находит свое завершение в благочестивом браке. Все чувственное из средневековой легенды беспощадно изгнано. Основные вещи Теннисона имеют идиллический и пасторальный характер, потому что, в какую бы эпоху он ни погружался, поэт не может обойтись без этической стилизации. Только тогда, когда Теннисон спускается с небес своей пасторальной лирики и «снисходит»

до ненавистной ему бытовой действительности, он создает произведения, исполненные очень мрачного реализма. В «Северном фермере» старый крестьянин толкуывает своему сыну, что главное на свете — деньги, и этот мотив подхватывает почти зловеще звучащий рефрен — «собственность, собственность, собственность» («property, property, property»). Но таких «уступок реализму» у Теннисона очень мало.

Рядом с Теннисоном Браунинг, самый крупный поэт послеромантического периода, кажется наделенным почти шекспировским темпераментом, хотя и ему не удалось совершенно порвать с викторианским мировосприятием. Так, например, одним из следствий наступившего «золотого века» было возрождение просветительского оптимизма, на который в своих мистериях когда-то обрушился Байрон. В эпоху Теннисона и Браунинга эта оптимистическая философия приобрела отчетливо-религиозный характер. Своеобразие браунинговской поэзии в том, что в ней стихийный «шекспиризм» вступает в спор с боязливой религиозностью. В драматической поэме «Пиппа проходит» людьми управляют реальные страсти любви и ненависти. Но в этот вполне шекспировский мир врывается наивная песенка маленькой итальянской работницы — настоящего воплощения викторианского оптимизма. «Все мы — куклы господ», — поет Пиппа, проходя по улицам города, и, заслышав эту песню, преступники моментально раскаиваются в своих черных делах, а добродетельные — в греховных помыслах. Вообще же необходимо отметить подлинно-героический характер поэзии Браунинга, объясняющийся несокрушимой верой поэта в торжество чисто-человеческих сил. Сквозь все препятствия добираются его герои до желанной цели. В «Похоронах Грамматика» ученый хочет знать «все на свете» и для этого отказывается от мирской жизни; в балладе «Как привезли добрую весть из Гента в Ахен» гонцы ценой невероятных усилий спасают обреченный город; Роланд сквозь все фантастические ужасы доходит до «черного замка». Заключительные строки стихотворения «Роланд до замка черного дошел» могут служить хорошим эпиграфом ко всей поэзии Браунинга. Подобно Теннисону Браунинг отворачивается от буржуазной «материальной практики», но он находит прибежище не в воспоминаниях о воинственной веллингтоновской Англии, а в ослепительном зрелище культуры, созданной всей историей человечества. После Браунинга английская поэзия уже не знала такого здорового упоения искусством и наукой.

Он словно нарочно сталкивает две точки зрения — «мирскую» и религиозную, и действительная победа всегда остается за первой. Это столкновение двух мировосприятий иногда создает почти парадоксальные ситуации. В стихотворении «Епископ заказывает себе могилу в церкви св. Пракседы» «слуга господ», умирая, больше всего заботится о том, из какого камня будет надгробная плита, и просит положить в гроб кусок ляпис-лазури. В «Письме, содержащем странное медицинское наблюдение Каршиша, арабского врача», почтенный араб довольно иронически описывает историю своего нового пациента — чудесно воскресшего Лазаря; в «Монолог в испанском монастыре» какой-то посаженный на жалкую диету жизнелюбец печалится о своей судьбе и т.д. Словом, каковы бы ни были

субъективные намерения Браунинга, в большинстве его вещей мы видим победу шекспировской стихии над плоской буржуазной моралью.

Первым критиком безудержного викторианского оптимизма можно считать Матью Арнолда. Он первый заговорил о том, что поэзия должна быть «критикой жизни». Островной гордыне, уверенности в превосходстве англосаксонцев над народами континента он противопоставляет своеобразный космополитизм, призывая учиться у блестящих французских прозаиков. Арнолд в известном смысле предвосхищает антикапиталистическую эстетику прерафаэлитов, уже он показывает, что английский капитализм враждебен подлинной культуре. Подчеркнутый эллинизм Арнолда-поэта направлен прежде всего против пуритански окрашенной морали победившей буржуазии. Уходя от современности, он воскрешает античные мифы, стремится к созданию монументально-эпического искусства. В «Рустеме и Сохрабе» — прямое подражание величественным образам гомеровского эпоса.

Если для Арнолда при всей трагедийности его мировосприятия характерна все же позиция гордого стойка, то в творчестве прерафаэлитов уже начинают звучать «декадентские» мотивы. «Прерафаэлитское братство» (возникло в 1848 г.) присоединилось к эстетическому «крестовому походу» против машинной цивилизации, возглавленному Рескином. Нападая на буржуазный строй, знающий одни количественные мерилы, превращающий когда-то свободных ремесленников в жалкие придатки машины, Рескин оглядывается на средневековье, когда искусство еще и не отделилось от ремесла. Рескин не жалеет черных красок, рисуя уродливое лицо капиталистического быта с его торгашеским презрением к прекрасному. Мелкобуржуазный утопизм, реакционный в своей положительной программе, характерен и для эстетики прерафаэлитов. Своими учителями они считают итальянских примитивов — Боттичелли, Фра Анжелико и др., творчество которых, в противоположность послерафаэлевской живописи, отличает «верность природе». «Возвращение к природе» и борьба со стилизацией — такова программа «Прерафаэлитского братства». Его журнал «Росток» («The Germ»), начавший выходить в 1850 г., имел подзаголовок «Мысли о природе в поэзии, литературе и искусстве». На самом деле борьба прерафаэлитов со стилизацией означала войну против обезличенности, свойственной буржуазному быту и утверждающей его поэзии. Недаром у прерафаэлитов — совершенно китсовская любовь к сочной детали и нестандартизованной вещи.

Данте Габриэль Россетти часто вдохновлялся темами, заимствованными из христианской мифологии, но в трактовке их у него нет ничего мистического. Буржуазная критика довольно справедливо прозвала его главой «плотской школы». Он очень умело пользуется своеобразным фетишизмом католического культа. Россетти оставляет нетронутыми его чувственные образы, но лишает их всякого религиозного содержания. Его стихи и картины на самые мистические темы исполнены достаточно откровенной чувственности. В стихотворениях, по форме напоминающих средневековые мистерии, Елена Троянская обращается с любовной мольбой к Венере, а Лилит, первая жена Адама, нашептывает что-то соблазнительное лукавому змею.

Этический пафос Рескина у прерафаэлитов уже пошел на убыль, но антикапиталистическая направленность их эстетики все время дает себя знать. Ни у кого из них нет теннисоновского оптимизма, а в творчестве Кристины Россетти появляются уже подлинно-мистические мотивы «отречения от плоти» и христианского смирения.

Гораздо значительнее была творческая работа Морриса, которого роднит с прерафаэлитами горячая любовь к бытовому укладу средневековья и раннего Возрождения. У Морриса дело не ограничилось поэтическими экскурсиями в эту эпоху: необычайно сильное ощущение уродливости капиталистической цивилизации заставило его принять участие в социалистическом движении. «Поэт-обойщик» сознательно имитирует средневековый эпос и рыцарские романсы. Во вступлении к громадному циклу поэм «Земной рай» он просит читателя «забыть о шести графствах, окутанных дымом, о шипении пара и ударах поршня, о разрастающемся отвратительном городе». Его настоящий идеал — мелкобуржуазная культура чосеровской Англии. Будучи социалистом, он написал «Марш рабочих» и свой гневный «Реквием», но самые заветные мысли Морриса — в архаическом «Видении о Джоне Боле», где он показывает столкновение мелкобуржуазной культуры с феодализмом. Так велика привязанность Морриса к Чосеру, что он пользуется его архаическим словарем и его «героическим куплетом» даже в тех эпических произведениях, материалом которых служат античные и скандинавские мифы («Жизнь и смерть Язона» и т.д.). В своих имитациях средневекового эпоса Моррис, в противоположность Теннисону, не занимается «спиритуализацией» грубоватых героев. Наоборот, он любит все то, что возмущало лауреата — откровенностью страсти и жестокой мужественностью (см., например, «Сток сена на болоте»).

Уже у прерафаэлитов викторианское мировосприятие дает трещины, но настоящий его крах происходит в поэзии Суинберна. Для большинства поэтов-викторианцев учителем был Китс, а поэзия Суинберна запоздалым эхом откликается на голоса Байрона и Шелли. Как эти романтики, он становится певцом национально-освободительного движения в Италии. Подобно им же он яростно защищает права естественности, издеваясь над пуританским лицемерием. В «Аталанте в Калидоне», подражая «Раскованному Прометею» Шелли, он пользуется формой античной драмы для того, чтобы предаться богохульству. В «Раскованном Прометее» Юпитер — злобный тиран, и в суинберновской трагедии боги являются враждебной человеку силой. Суинберн ведет борьбу против всякой религиозной опеки, с которой легко примирялись правоверные викторианцы. Как Байрон и Шелли, Суинберн — неистовый «язычник», поющий громогласные гимны дружественной человеку природе. Несмотря, однако, на некоторые элементы революционного романтизма, Суинберн никогда не мог подняться до подлинного демократизма Шелли. Политическая лирика Суинберна очень скоро превращается в буржуазно-радикальную болтовню, а к началу англо-бурской войны он становится ярым империалистом. Здоровая эротика Байрона и Шелли у Суинберна вырождается в воспевание всяческих извращений, и он первым начинает пересаживать на английскую почву бодлеровские «цветы зла». Суинберна

следует считать не потомком левых английских романтиков, а прямым предшественником с одной стороны — буржуазных декадентов, с другой — империалистических «активистов» — Хенли и Кипплинга.

Примерно с 1875 г. английский капитализм начинает терять свое исключительное положение на мировом рынке, потому что у него появляются молодые и опасные конкуренты — Германия и Америка, и в последнюю четверть XIX века происходит распад идеологии викторианского либерализма. На эти же годы падает окончательное разочарование в тех возможностях человеческого благоустройства, которые, как думали викторианцы, таятся в развитии промышленности и науки. Поэзия проникается все более пессимистическим настроением.

Настоящий монумент безвыходной скорби, «Город страшной ночи» Джеймса Томсона послужил образцом для поэзии Харди и Хаусмана. Пессимистическая поэзия начинается с того, что отрицает существование какого-то благоприятствующего человеку «провидения». Религии викторианцев пессимисты противопоставляют науку, подобно Байрону делая из ее открытий невеселые выводы. В томсоновском «Страшном городе», где протекает «река самоубийц», проповедуют, что вселенной управляет не бог, а «одна необходимость». «Необходимость» становится постоянным мрачным припевом в лирике пессимистов. «Уэссекские стихи» Харди ничем не напоминают обычных умиротворенных пейзажей. Поэт все время показывает, какие шутки проделывает с его героями «лисья хитрость госпожи природы». В ряде стихотворений («Похороны бога») Харди оплакивает крушение викторианской веры, но сам остается на позициях пессимистического детерминизма. «Династы», посвященные эпохе наполеоновских войн, — едва ли не самое яркое выражение фаталистической концепции. В истории, в отчаянной схватке народов поэт не видит ничего кроме трагической бессмыслицы. Харди — самый крупный представитель антиимпериалистической и принципиально-«провинциальной» поэзии, возникшей почти одновременно с английским декадентством и ему враждебной. Война представляется ему массовым уничтожением бедной человеческой плоти, которой и так-то не весело живется на свете.

Своим «провинциализмом» и последовательно пессимистическим мироощущением очень близок Харди замечательный поэт Хаусман, книга которого «Шропширский парень» перекликается с «Уэссекскими стихами». И здесь всем управляет слепой случай, безжалостно играющий человеком. В стихах Хаусмана награда всегда достается не тому, кто трудился, жених попадает в могилу, а невеста его — в объятия другого, «девушкам с красными губами» и «быстроногим парням» суждено умереть, жизнь вообще не стоит ни гроша. Хаусман даже создает своеобразный жанр крошечного трагического гротеска. Примером может служить стихотворение о Дике, который «сделал себе шубу из морей и суши», т.е. отправился в могилу.

В противоположность пессимистам английские декаденты 80-х и 90-х гг. во многом явились предшественниками империалистического искусства. Именно декаденты во главе с Оскаром Уайльдом резко порывают с сентиментальной моралью либерального викторианства. Естественно, что на первых порах декадентам в их борьбе с либеральной традицией пришлось заняться эпатированием буржуазного

читателя. Вместо викторианского благочестия здесь — принципиальный аморализм. Расставание со всем викторианским происходит в казино, публичных домах и в подозрительных притонах, куда очень часто заглядывает поэзия Саймонса, Даусона и других декадентов. Декаденты — в отличие от викторианцев — поняли, что буржуазное общество есть «война всех против всех», но это открытие их вовсе не испугало. Эстетское хищничество Дориана Грея, для которого важнее всего его личная прихоть — настоящий идеал Оскара Уайльда. Основное в декадентской эстетике — то, что они резко разорвали с антикапиталистическими тенденциями Рескина и прерафаэлитов.

Английское декадентство резко враждебно возникшей в 80-х годах поэзии социализма и рабочему движению. В стихотворении «*Libertatis sacra fames*» Уайльд прямо нападает на восставших рабочих. «Поэтому я не люблю их, чьи грязные руки водружают красный флаг на развороченных мостовых... Под их невежественным правлением выцветут искусство, культура, честь и благочестие». Конечно, декадентское движение, главными органами которого были журналы «Желтая книга» (1894–1897 гг.) и «Савой» (с 1896 г.), не было чем-то единым. Рядом с Уайльдом, Саймонсом, повторявшим зады французского символизма, работает, например, Джон Дейвидсон — поэт с темпераментом Рембо. Дейвидсона кое-что роднит с Джеймсом Томсоном, но в отличие от него он не ограничивается трагическими lamentациями. Он — материалист воинствующий и зло издевается над христианской мифологией, по-бунтарски расправляясь со всеми религиозными заветами. «Баллада преисподней» — яростная пародия на сентиментальные баллады о «любви до гроба». Дейвидсон славословит «достоинство и чистоту материи».

Декадентов следует считать «переходниками», потому что у них в конце концов ничего не вышло с реабилитацией хищного буржуазного человека. Данный ими пароль, переосмыслив его, подхватывают уже завязтые империалисты, а их незадачливый глава Уайльд отказывается от своего нищезанятия. В «Балладе Редингской тюрьмы» на смену утверждению откровенного хищничества пришли мотивы христианской «любви к ближнему». Теперь Оскар Уайльд трагически воспринимает антагонистичность человеческих отношений в буржуазном обществе: «*Yet each man kills the thing he loves*» («Каждый человек убивает то, что он любит»). Эта трагическая фраза постоянно возвращается в поэме, показывающей, как размалывает человека страшная машина буржуазного «правосудия». Ряд черт сближает с английскими декадентами поэтов так называемого «ирландского возрождения». На протяжении всего XIX века Ирландия ведет ожесточенную борьбу за самоуправление, но своеобразие литературы, связанной с революционно-освободительным движением, в том, что у нее очень мало общего с политическим национализмом. Она говорила от лица той мелкобуржуазной Ирландии, которая была насмерть напугана успехами капиталистического развития. Именно поэтому писателей «ирландского возрождения» — Ейтса, А.Е. (Д. Рассел) — многое роднит с бельгийскими декадентами — Метерлинком и Роденбахом. Почти все крупные ирландские поэты были на ножах с буржуазными националистами. Синга, например, буржуазные националисты просто считали клеветником на ирландский народ.

Как драматургия, так и поэзия «ирландского возрождения» находятся как бы под перекрестным влиянием националистических идей и общеевропейского декаданса. Так, не в пример английским декадентам, в творчестве Ейтса нет принципиального аморализма. Нет в нем и эпикурейского любования вещами. Наоборот, Ейтс тоскует по «хижине из глины и ветвей» и уходит из быта в какую-то чудесную страну, населенную выходцами из народных поверий. Влияние националистического движения сказывается в том, что материалом его стихов часто служит ирландская мифология. Мифология для Ейтса и Синга — это стусок того «примитивного сознания», которое они противопоставляют современному интеллектуализму. Налет «язычества» на поэзии Ейтса объясняется общей всем поэтам «ирландского возрождения» борьбой с узкой буржуазной моралью; против нее у них высылается вольная стихия природы. «Поглядеть бы сквозь тонкую заячью кость на печальный наш мир, где венчаются в церкви», — пишет Ейтс.

Особое место в поэзии «ирландского возрождения» занимает Синг — один из крупнейших драматургов XX века. У него ненависть к ханжеству приводит к грубому живописанию «жестокостей» (см. балладу об убийстве Данни). В предисловии к единственному и посмертному сборнику своих стихотворений Синг пишет: «Можно сказать, что прежде, чем снова стать человеческим, стих должен научиться быть животным».

Поэты «ирландского возрождения» — Уайльд и сотрудники «Желтой книги», бунтарь Дейвидсон и благочестивый католик Франсис Томсон, — такие разные люди принимают участие в «декадентском» движении. Их идеалы часто имели мало общего друг с другом, но в целом декадентское искусство находится в гораздо более близком родстве с творчеством империалистических поэтов, чем обычно принято думать. В поэзии Хенли «волевые» империалистические мотивы чередуются с традиционными мотивами декаданса. Прикованный к постели инвалид славит подвиги англо-саксонских пиратов, сочиняет песнь о всепобеждающем мече, утверждает образ активного человека. Уже Хенли расстается с эвфуистическим языком английских «александрийцев», учась у французских натуралистов. В цикле стихов «В госпитале» он смело овладевает темами, к которым до сих пор не отваживалась подступаться английская поэзия. Он подробно рассказывает об операциях, рисует реалистические портреты больных, сиделок. Декаденты, борясь с викторианской традицией, вводят в свои стихи сумасшедших, курильщиков опиума, проституток и прочих «экзотических» героев. Империалистические поэты сентиментальному психологизму викторианцев противопоставляют подчеркнуто натуралистический метод, с наслаждением живописуя подвиги грубо-животной силы.

В конце XIX в. Англия, начавшая терять свое до того никем не оспариваемое первенство на мировом рынке, выходит на путь усиленной империалистической экспансии, и буржуазная поэзия срочно «подтягивается», быстро разделяваясь с последними остатками анархического индивидуализма и с эстетской болезненностью.

По сравнению с Киплингом — Хенли, Стивенсон только предтечи. В лице Киплинга империалистическая Англия нашла барда, беззаветно преданного ее

интересам. Киплинг идет еще дальше Хенли в опрошении поэтического языка. Он сознательно борется с «интеллигентской» поэтикой прерафаэлитов и декадентов и свои «Казарменные баллады» пишет даже на особом солдатском жаргоне. С нескрываемой ненавистью относится он к потребительскому искусству английских декадентов, в «Мери Глостер» и «Томлинсоне» жестоко расправляясь с людьми, обладающими «душой, вычитанной из книг». В первых своих книгах Киплинг говорит от лица маленького англо-индийского чиновника, от лица Томми в красной куртке. Он даже позволяет себе слегка критиковать неумелую политику Англии в отношении Индии. Но период демагогического демократизма в поэзии Киплинга был очень непродолжителен. В «Семи морях» и «Пяти народах» он становится в позу библейского пророка, предсказывая великие судьбы англо-саксонцам. Насколько подчеркнуто натуралистичен стиль Киплинга в «Казарменных балладах», настолько торжественен он там, где находят поэтическое воплощение уже общеидеологические лозунги английского империализма. Империалистический бард с небывалой готовностью откликается на «социальный заказ» своего класса, надо ли поэтически доказать тезис об «англо-саксонской избранности» или сказать что-нибудь веское насчет «взаимонепроницаемости» белой и цветных рас. Любопытно, что и Киплинг, порывая с викторианской этикой, аргументирует «от науки». Культ силы, циническое прославление хищнической психологии подкреплены тем, что Киплинг вслед за империалистическими «философами» применяет к обществу дарвиновскую теорию борьбы за существование.

Для нас поэзия Киплинга представляет ценность лишь там, где, борясь с потребительски-пассивной психологией, он создает замечательные образы «людей действия». В лучших своих балладах он поет хвалу человеческому мужеству, и его котиколовы, рыбаки, матросы, отважно борющиеся со стихией, достаточно близки советскому читателю.

Внешне Киплингу очень близок Честертон, тоже открыто разрывающий с александрийской традицией и опирающийся на «низовую эстетику». В своих сатирических балладах Честертон, подобно Киплингу, разговаривает на языке газетчика и темпераментного спорщика. Однако у честертоновского «демократического» стиля совсем другие корни. Честертон во многом идет по следам Рескина и Карлейля, но в годы развитого социалистического движения эта антикапиталистическая философия не могла не приобрести демагогического оттенка. Его привлекает не столько средневековое искусство, сколько «коллективистический» быт «доброй старой Англии». Он объявляет себя поэтом «скрытного» английского народа и на первых порах довольно резко нападает на буржуазный индивидуализм, на парламентскую болтовню и т.д. Для того, чтобы как-нибудь гальванизировать умершие естественной смертью католические лозунги, Честертону приходится прибегать к сложнейшим парадоксам, т.е. бороться против ненавистных ему «модернистов» с помощью ими же изобретенного оружия.

В 1900-х годах, после англо-бурской войны, британский империализм переживает период некоторого экономического подъема. В 1906 г. возвращаются к власти либералы, и после многолетней реакции, связанной с империалистической «перестройкой» Англии и с безраздельным владычеством консерваторов,

наступает пора, когда опять пышным цветом расцветают все демократические иллюзии и возрождается уверенность в возможности мирного усовершенствования капиталистического общества.

Английская поэзия осваивает методы критически окрашенного буржуазного реализма, возрождение которого падает на эти годы. Однако даже Мейзфилду, воскрешающему уже начавший было вымирать жанр большой эпической поэмы, не удалось подняться до бесстрашной правдивости лучших реалистов. Он с любовью пишет о маленьких людях, несущих «слишком тяжелую ношу», но, отмахиваясь от всех социальных вопросов, он отдает дань христианскому морализированию. И для Мейзфилда характерен своеобразный демократизм, и у него подчеркнут реалистический язык, не брезгающий никакими «низкими словами». В «Посвящении», открывающем его первую книгу стихов, он объявляет себя поэтом «праха и накипи этой земли». Мейзфилд остается верным своему обещанию, повествуя в «Мазилке» не только о художнике-неудачнике, но и о тяжелой жизни «тружеников моря»; в «Вечной милости» он рассказывает довольно сентиментальную историю о старом пьянице и браконьере, ставшем под конец на путь христианской истины, и т.д. Реализм мейзфилдовских «морских» поэм явным образом противопоставлен империалистической романтике «Семи морей» Киплинга.

Мейзфилд потом вошел в группу «георгианцев» (по имени короля Георга V, вступившего на престол в 1910 г.). На годы нового расцвета английского либерализма (1906–1910 гг.) падает начало творческой работы и других будущих членов этой группы — Дейвиса, Уолтера де-ла Мара и др. Четыре сборника «Георгианской поэзии» вышли лишь с 1911 по 1919 г. По существу «георгианское» движение было вполне эпигонским. Большинство георгианцев исполнено чисто-викторианского оптимизма, но в отличие от Теннисона и Браунинга они тщательно избегают религиозно-философских тем. Они резко враждебны декадентскому упадочничеству, а киплинговскому империализму противопоставляют свой тихий пацифизм.

Больше всего эстетическая позиция георгианцев напоминает, пожалуй, поэтическую теорию «Озерной школы». Как у «лекистов», темы у них незатейливые — природа, мирная любовь, досуг, старость и детство, звери и птицы и прочие «недискуссионные» предметы. Лучшим образцом георгианской поэтики может служить стихотворение Дейвиса «Отшельник». В нем особенно последовательно проведена «поэтизация» мелочей, особенно чувствуется любовь к «тривиальным» деталям, тоже заставляющая вспомнить о поэтах «Озерной школы». У Дейвиса «мышь как тигр прогрызает себе дыру в стене», «бабочки так сильно бьют крыльями о подушку, что отшельник боится, как бы они не переломали ему все кости», «маленькая птичка кричит как какое-то большое животное среди мертвых, сухих листьев». На стихах георгианцев лежит печать какой-то нарочитой инфантильности. У Ходжсона в одном из стихотворений Ева перед грехопадением, стоя по колена в траве, лакомится ягодами и сливами, а свидетелями грехопадения оказываются синица и крапивник. Под таким же подчеркнута «детским» углом зрения георгианцы видят любую тему. Их основной лозунг — «довольство

малым» — является своеобразным сентиментальным ответом на хищнический гедонизм декадентов. С антииндустриализмом георгианцев связана их любовь к спокойному пейзажу и «зоологической тематике» (см. «Бык» Ходжсона). Даже Мейзфилд, автор реалистических поэм о маленьких людях, хочет «разуметь речь зверя и сон зерен».

С мирной эпигонской поэзией георгианцев не в ладах «имажизм», возникший в последние годы перед войной. По возродившимся было иллюзиям мирного буржуазного прогресса еще перед войной сильно ударило необычайное усиление революционности английского пролетариата. 1911–1913 гг. ознаменовались крупнейшими стачками (в 1911 г. стачка лондонских транспортников, затем — всеобщая стачка горнорабочих и т.д.). Это, конечно, способствовало развитию декадентских тенденций в буржуазной поэзии. «Имажизм» — совершенно мертворожденное течение, не давшее ни одного крупного поэта, — сыграл определенную роль в приобщении английской поэзии к декадентским школам европейского континента и Америки.

Теоретиком имажизма стал английский ученик философа Бергсона — Хьюм, сам написавший всего несколько стихотворений. Имажизм в поэзии непосредственно связан с усилением декадентского антирационалистического течения в буржуазной философии. Наиболее полный отголосок это течение нашло позднее в «интроспективных» романах Джойса и Лоренса, но уже на первых имажистских стихах лежит печать антирационализма. Борьба за «чистую образность» означала войну с конструктивной мыслью, как-то организующей сырой материал. Образ как чувственно конкретное Хьюмом противопоставляется абстрагирующей деятельности интеллекта. В коротеньких, напоминающих японскую «танку» стихах Хьюма, Олдингтона, Лоренса был таким образом нанесен удар «здоровой» буржуазной поэзии. Уже у имажистов между образами одного стиха не обязательно эмоционально-логическая связь, потому что они принципиально втаскивают в стих необработанное «сырые ощущений».

Война не дала окончательно созреть имажизму и развеяла пасторальное благополучие георгианского мирка. В Англии, однако, не было в эти годы ничего похожего на немецкий экспрессионизм, на обличительные произведения Бехера и других писателей, уже тогда распознавших империалистическую природу войны. Английским поэтам внутренний механизм войны был неясен, и социальные нотки в их стихах звучат лишь изредка. Стихи некоторых георгианцев — Брука, Мейзфилда — даже нельзя назвать антивоенными, потому что в них часто нет ничего, кроме элегической покорности неотвратимой судьбе, тоски по «милым вещам» обихода. Только у Сассуна и Оуэна — никаких элегий и резкие сатирические выпады против империалистов. Они идут наперекор «патриотической» традиции, разоблачая всю лживость ее романтических лозунгов (см. «Мемориальную доску» Сассуна и «*Dulce et decorum est*» Оуэна).

Война вызвала необычайный подъем гуманизма. Никогда еще поэзия не была проникнута такой воинственной человечностью. Далеко не случайно те современные английские поэты, которые преодолевают традицию индивидуалистического декадентства, учатся у крупнейшего антивоенного поэта Оуэна.

Антивоенные стихи влились оздоравливающей струей в английскую поэзию, но это не помешало, конечно, дальнейшему усилению декадентских тенденций, связанному с общим загниванием буржуазной культуры. По сравнению с Лоренсом, Т.С. Элиотом, Джойсом и другими декадентами «новой формации» Оскар Уайльд и эстеты «Желтой книги» кажутся наивными позерами. Для Лоренса, Элиота характерно необычайно сильное ощущение неизбежной гибели своего класса, и вместо эпикурейского эстетства в их творчестве — настоящие отходные гибнущей культуре капитализма.

Лоренс отворачивается от буржуазной демократии, становится ярым машинборцем, но позиция, с которой он критикует буржуазное общество, является откровенно реакционной. В его творчестве особенно дает себя знать влияние фрейдизма, с которым неразрывно связано послевоенное декадентство. Для него вся беда в том, что человек современности живет слишком интеллектуальной жизнью. Люди перестали прислушиваться к «голосу крови», и Лоренс начинает вести борьбу за «голого человека», освобожденного от интеллекта. У него человек тем выше, чем больше он похож на какую-то функцию пола. В своей апологии инстинкта и подсознательного Лоренс заходит так далеко, что начинает прославлять зверей, живущих «мудрой жизнью природы». Так возникают замечательные стихи о животных, при всей парадоксальности иных сравнений необычайно точные и предельно изобразительные. Как в киплинговских «Джунглях», звери не только уравниваются в правах с человеком, но окружаются величественно-таинственным ореолом, в котором людям Лоренс решительно отказывает. Змея кажется ему «царственной», изгнанным величеством, низложенным в подземном царстве; у кенгуру «длинное аристократическое лицо» и т.д. Все социальное Лоренс воспринимает как «пошлость». У этих экскурсий в мир зоологии, как будто совершенно невинных и безобидных, имеется, однако, свой политический смысл. Лоренс как бы противопоставляет буржуазной демократии этот мир, где все держится на трепете и подчинении. В «Библз» он издевается не столько над любвеобильной, «пропитанной Уот Уитманом» собачонкой, сколько над всеми демократическими лозунгами. Из капиталистических бед Лоренс видит выход в господстве «аристократии духа».

У Т.С. Элиота нет такого любовного погружения в глубины бессознательного, но в его поэзии распад буржуазной культуры тоже нашел страшное отражение. Он идет дальше по пути, намеченному «имажистами». Его стихи часто состоят из ряда внешне разъединенных образов, расшифровать которые можно, только найдя особый элиотовский ключ. Элиоту крушение буржуазной культуры представляется «концом света», и он постоянно сравнивает своих жалких героев — Пруфрока и Суини — с героями античности, чтобы совершенно исчезло ощущение разницы между эпохой буржуазного распада и «молодостью человечества». Элиот прекрасно знает, что его «свет» кончается не «взрывом, а взвизгом», что в этом конце нет ничего величественно-трагического, но заодно он хочет опорочить всю человеческую культуру. Поэтому так силен в его творчестве элемент пародии. Джойс сравнивает своего Блума с Улиссом, а Элиот в стихотворении «Суини среди соловьев», описав, как подготавливается ограбление пьяного героя, неожиданно вспоминает об «Агамемноне в окровавленной роще». Блум Джойса,

Пруфрок, Суини — это воплощения расслабленной пошлости, но вокруг них по воле их творцов все время выются чрезвычайно величественные образы.

У Элиота дело не ограничилось имажистской несвязанностью между отдельными частями стиха. Так как для него перед лицом неминуемой гибели капиталистического мира все отступает на задний план, в его поэзии появляются какие-то устойчивые трагические символы. «Бесплодная земля» средневековой легенды у Элиота становится символом буржуазной действительности. Этот основной символ дает ответвления: «полые люди», образы засухи, бесплодия, импотенции, — все это должно выразить элиотовское ощущение вселенского кризиса. Начав с богемно-романтической критики уродливого буржуазного быта, Элиот потом создает проникнутые религиозным настроением произведения, и образцом для нового «монументального» искусства начинает считать «Божественную комедию» Данте. Теперь Элиот все надежды возлагает на возрождение «авторитарного принципа», и соответственно этому его лозунгом становится «англо-католицизм в религии, классицизм в литературе и роялизм в политике».

Примерно до 1931 г. декаденты и георгианского типа эпигоны являются основными фигурами английской поэзии. Конец временной стабилизации капитализма, политический кризис 1931 г., успехи социалистического строительства в СССР — все это вызывает к жизни гораздо более здоровое поэтическое течение. Идеи коммунизма начинают влиять на левое крыло английской поэзии. В 1931 г. появляется «Первый гимн Ленину» шотландца Мак-Диармида. В 1932 г. группа левых поэтов выпускает антологию «Новые подписи», а в 1933 г. — сборник «Новая страна», в котором принял участие такой крупный поэт, как Оден. Оден, Дей-Льюис, Спендер — лучшие из числа поэтов-интеллигентов, которые враждебны капитализму и тянутся к революционному мировоззрению. Эта тяга, правда, часто не дает ощутимых творческих результатов, потому что они еще не освободились от декадентских влияний. Так, скажем, Оден очень остро ощущает то, что творится с современным капиталистическим обществом, но он склонен прописывать ему лекарства, явно приготовленные по рецепту Лоренса. «Добродетель — это здоровье, а порок — болезнь», — таково убеждение Лоренса. В своих едких сатирах Оден иногда действует по фрейдистскому методу Лоренса, нападая на «негативизм воли», «засилие разума», «нервный зуд», вместо того чтобы бить по действительным социальным бедам. Влияние Лоренса сказывается и в творчестве Спендера. Его поэма, посвященная революционному восстанию в Вене, заканчивается строками, где он занимается утомительным «самоанализом» в духе Фрейда. В книге «Разрушительная стихия» («The Destructive Element»), где речь идет о проблемах современной поэзии, психоаналитический метод он считает не менее научным, чем метод революционного марксизма. Отголоски лоренсовских призывов к борьбе с «чрезмерным интеллектуализмом» имеются и в творчестве других более или менее революционных поэтов. Уорнер призывает петь гимны «всем, кто жизнь полюбил», рабочим, серпу, молоту и... крови. «Кровь», любимое словечко декадентского примитивиста, слишком часто еще мелькает в революционных стихах. Влияние фрейдистских теорий опасно тем, что молодые поэты подчас ищут в них ключ к объяснению больших политических событий. Из этого, конечно, не может

получиться ничего, кроме вредной путаницы. Действенность культивируемого Оденом жанра «докторской» сатиры весьма незначительна.

Вместе со всем этим у Одена, Спендера, Дей-Льюиса — необычайно острое ощущение трагической обезличенности человека в буржуазном обществе и тоска по здоровым человеческим отношениям. Именно здесь им помогает поэзия Оуэна с ее воинственным гуманизмом. Можно сказать, что со времени великих романтиков — Байрона и Шелли — никто в английской поэзии так не чувствовал античеловечность капиталистических отношений, как поэты «Новой страны». «Наша цель — человеком пусть будет человек», — пишет Спендер. В другом стихотворении:

Здесь ты увидишь,
Как работа, деньги, дела, постройки скрывают
Живую и осязаемую любовь одного человека к другому.

Антииндивидуалистическая установка левых поэтов находит даже внешнее выражение в образной ткани их стихотворений. При всей зашифрованности поэтической речи, сила поэзии Одена, Дей-Льюиса, Спендера — в ее тесной связи с текущей действительностью; она все более становится чувствительным сейсмографом, записывающим все подземные толчки, от которых начинает колебаться поверхность буржуазного быта. Все они резко враждебны георгианской пасторальности и усиленно вводят в стихи всякого рода технические образы. Так велико их стремление подойти вплотную к реальной жизни, что, например, Дей-Льюис даже о самом интимном говорит на языке, полном технических терминов. То, что в его «Свадебной песне» речь идет о манометрах и поршнях, — это не странная причуда вкуса. Просто, в отличие от георгианцев, у левых поэтов личная тема перестала быть чем-то изолированным от конкретной социальной действительности. Естественно, что на первых порах эта тяга к «социологизации» лирики находит слегка парадоксальное выражение, и последовательный «техницизм» лирического поэта Дей-Льюиса в этом отношении может служить хорошим примером.

Путь молодых поэтов к коммунистическому мировосприятию вовсе не является безукоризненно прямолинейным. Часты рецидивы анархического индивидуализма; некоторые поэты, в том числе и Спендер, продолжают яростно настаивать на праве «надпартийности»; имеются случаи и прямого отхода от позиций народного фронта. Однако в самые последние годы появился ряд революционных поэтов, уже совершенно свободных от декадентских пережитков. Консолидации революционной поэзии немало помогло появление «Левого журнала» («Left Review»). Вместе с Дей-Льюисом и другими поэтами «Новой страны» в нем печатается и Сильвия Таунсенд Уорнер — писательница старшего поколения, которая всегда была в стороне от модернистских течений. Весьма показателен ее переход от сельских элегий, от любовного вглядывания в психику «людей земли» к боевой революционной теме. Дальнейший рост революционной поэзии зависит прежде всего от успешности борьбы с декадентскими влияниями, которые особенно мешают талантливейшим поэтам «Новой страны».

ПРИМЕЧАНИЯ

Статьи Мирского уже несколько раз выходили отдельными изданиями, однако до сих пор никак нельзя сказать, что они собраны и введены в научный и читательский оборот хоть в какой-то полноте.

Не считая переизданий отдельных книг, до настоящего времени опубликованы пять сборников избранных работ Мирского (1978; 1987; 1989; 1997; 2002*), различной степени полноты и репрезентативности. В советских изданиях (1978; 1987) представлены написанные по-русски историко-литературные и литературно-критические работы Мирского исключительно советского периода. В 1987 содержится также большая доля перепечаток из 1978.

В двух сборниках, подготовленных Дж. Смитом (1989; 1997), Мирский представлен в англо- и русскоязычных текстах как поэт, литературный критик, историк литературы и идеолог евразийства (в 1989 тексты Мирского воспроизведены репринтным способом). Все четыре издания (1978; 1987; 1989; 1997) сопровождаются вступительными статьями (наиболее обстоятельная из них — в 1989), однако лишены комментариев.

Издание 2002 носит синтетический характер, содержит значительное число перепечаток из 1978, 1987, 1989, 1997, а также небольшое количество текстов, перепечатанных и/или переведенных на русский язык впервые. Издание сопровождается комментарием, однако его уровень не соответствует требованиям, предъявляемым к комментированию подобных текстов.

В настоящем издании представлено свыше ста историко-культурных и литературно-критических текстов Мирского, ранее не перепечатывавшихся (среди них 45 англоязычных текстов, ранее не переводившихся на русский язык**). Заведомо не претендуя на полноту (для чего потребовался бы не один том), составители стремились включить наиболее интересные из нерепубликованных текстов Мирского, печатавшихся в эмигрантской периодике, англоязычных изданиях, со-

* Список условных сокращений см. в: «Д. Мирский (Д.П. Святополк-Мирский): Материалы к библиографии» (в наст. изд.).

** За исключением десяти переводов, недавно опубликованных составителями наст. изд.: «Судья строгий, но праведный»: Статьи и рецензии Д. Мирского в журнале «The Slavonic Review» (1922–1929) / Публ., вступит. ст. и коммент. О.А. Коростелева и М.В. Ефимова; пер. с англ. М.В. Ефимова // Русская литература. 2013. № 2. С. 199–232.

ветских журналах и альманахах. Решено было отказаться от перепечатки многих принципиально важных для понимания Мирского как критика и историка литературы текстов, если те были републикованы в предшествующих изданиях*. За пределами настоящего издания осталось тем не менее значительное количество неперепечатывавшихся литературно-критических работ Мирского (в том числе англо-, франко- и немецкоязычных статей, рецензий и предисловий, опубликованных в периодических и книжных изданиях, словарных статей, посвященных русской и английской литературам). Публицистические и исторические работы Мирского (в подавляющем большинстве также не переиздававшиеся) целесообразнее собрать в отдельные тома. Настоящее издание является одним из этапов в подготовке Собрания сочинений, которое включит все выявленные на сегодняшний день тексты Мирского, в том числе эпистолярное наследие.

Все русскоязычные тексты печатаются по текстам первых публикаций. Переводы англоязычных текстов выполнены М. Ефимовым по текстам первых публикаций; в примечаниях к переводам сохранены выходные данные в латинской транскрипции — как для библиографической точности в каждом конкретном случае, так и для соотнесения библиографических описаний в примечаниях с общей библиографией работ Мирского в настоящем томе.

Тексты даются в книге в хронологическом порядке, показывая творчество Мирского во всей его сложности и раскрывая эволюцию. Публикация в книге переводов англоязычных текстов Мирского рядом с его русскоязычными текстами (часто тематически весьма близкими) призвана показать Мирского — критика и историка литературы — в двух различных, но полноправных для него языковых измерениях. При этом стиль англоязычных работ Мирского значительно отличается от стиля тех, что написаны по-русски. Переводчик не пытался привести переводы к некоему общему знаменателю «русского Мирского» (поскольку и стиль русскоязычных текстов претерпевал значительную эволюцию), будучи согласен с В. Марковым в том, что «перевод прежде всего копия; он должен казаться переводом, и ничего зазорного в этом нет» (Опыты. 1958. Кн. 9. С. 101).

Тексты печатаются по современным нормам орфографии и пунктуации, с сохранением особенностей авторского написания. Авторские транскрипции иноязычных (большей частью — англоязычных) имен и названий оставлены в большинстве случаев без изменений, поскольку они свидетельствуют об эволюции транскрипции и, соответственно, дают важный материал к истории рецепции английской литературы в русской культуре. Без оговорок исправлены заведомые опечатки и иные дефекты верстки.

Слова и предложения, написанные курсивом или разрядкой, в настоящем издании даются курсивом. Все примечания, сопровождающие текст при первой публикации (авторские или редакторские), воспроизводятся здесь в виде подстраничных примечаний. Примечания составителей вынесены в конец книги, носят преимущественно библиографический характер, общеизвестные имена

* Исключение сделано для статьи «Веяние смерти в предреволюционной литературе», поскольку в 1989 опущен принципиально важный для понимания текста постскрипtum.

и реалии не комментируются. Конъектуры и редакторские пометы даны в квадратных скобках.

Составители считают своей приятной обязанностью искренне поблагодарить всех, кто на разных стадиях выполнения проекта так или иначе помог в работе — советами, справками, делами и предоставленными материалами: Михаил Викторович Архиреев (Москва), Mel Bach (European Collections and Cataloguing, Cambridge University Library, Cambridge), Аркадий Борисович Блюмбаум (Европейский университет / "Антропологический форум", Санкт-Петербург), Николай Алексеевич Богомолов (МГУ, Москва), Anthony G. Cross (The University of Cambridge, Cambridge), Edythe Haber (University of Massachusetts, Boston), Wojciech Janik (UCL School of Slavonic and East European Studies Library, London), Александр Юрьевич Галушкин (ИМЛИ, Москва), Вера Викторовна Жирмунская-Аствацатурова (Санкт-Петербург), Евгения Викторовна Иванова (ИМЛИ, Москва), Дмитрий Яковлевич Калугин (СЗИУ РАНХиГС, Санкт-Петербург), Daria Kim (Hong Kong), Александр Васильевич Лавров (ИРЛИ, Санкт-Петербург), Юрий Левинг (Dalhousie University, Halifax), Михаил Борисович Мейлах (Université de Strasbourg, Strasbourg), Марина Юрьевна Мелкова (Дом-музей Марины Цветаевой, Москва), Николай Георгиевич Мельников (Дом русского зарубежья, Москва), Юлия Игоревна Мошник (Выборг), Юрий Николаевич Прокопчук (Государственный музей Л.Н. Толстого, Москва), Андрей Рогачевский (The University of Glasgow, Glasgow), Наталья Васильевна Рогожина (Дом русского зарубежья, Москва), Вера Александровна Соколова (Дом русского зарубежья, Москва), Владимир Хазан (The Hebrew University, Jerusalem).

Особые слова благодарности — Барбаре Уилли (Barbara Wyllie) («The Slavonic and East European Review», London) за разнообразную помощь и содействие.

Составители особо признательны Джеральду Смиту (Gerald S. Smith) (The University of Oxford, Emeritus Fellow of New College, Oxford) и Ричарду Дэвису (Richard Davies) (Leeds Russian Archive, Leeds) за неизменно терпеливую поддержку, многообразную щедрую помощь и содействие, без которых эта книга не могла бы появиться в ее нынешнем виде.

[Рец.:] **Валерий Брюсов. Наука о стихе. Часть 1: Частная метрика и ритмика русского языка. Москва: «Альциона», 1919**

Опубл.: *D.S.M. Nauka o stikhe. Chast 1: Metrika i Ritmika russkago yazika* <sic> (The Science of Verse. Metrics and Rhythmics). Valery Bryusov. Moscow («Altsiona» Press). 1919 // The Slavonic Review. 1922. Vol. 1. № 1. P. 265–266.

¹ ...курса лекций, прочитанных Брюсовым в «Студии стиховедения» в Москве весной 1918 г. ... — В начале апреля 1918 г. по инициативе В.Я. Брюсова и В.И. Иванова при Литературной секции Московского союза учащихся искусству (ул. Большая Молчановка, 34) была организована Студия стиховедения, в которой читали курсы лекций, помимо организаторов, А. Белый и М.О. Гершензон, а также велись практические семинары. В.Я. Брюсов в июне–июле 1918 г. прочитал

в Студии курс лекций «Введение в теорию стиха», тексты которых и легли в основу вышедшей в сентябре следующего года книги.

² *Востоков* Александр Христофорович (наст. имя Александр-Вольдемар Остенок; 1781–1864) — поэт, филолог, один из первых исследователей русского стихосложения, член Российской академии (1820), академик Петербургской АН (с 1841). Мирский, по всей вероятности, имеет в виду его работу «Опыт о русском стихосложении», опубликованную впервые в «Санкт-Петербургском вестнике» (1812. № 6), а затем вышедшую отдельным изданием (СПб., 1817). Мирский указал 1820 г. по ошибке, поскольку именно в 1820 г. в «Трудах Московского общества любителей русской словесности» была опубликована одна из главных работ Востокова «Рассуждение о славянском языке, служащее введением к грамматике сего языка, составляемой по древнейшим оного письменным памятникам».

³ *Сэйнтсбери* Джордж Эдвард Бэйтмен (Saintsbury; 1845–1933) — английский писатель, критик и историк литературы. Учился в Королевском колледже Лондонского университета, затем в колледжах Оксфорда и Манчестера, был журналистом, преподавателем, профессором Эдинбургского университета (в 1895–1915). Его главные работы по стихосложению: *Saintsbury G. A History of English Prosody from the 12th Century to the Present Day*. 3 vols. London: MacMillan, 1906–1910; *Saintsbury G. A Historical Manual of English Prosody*. London: MacMillan, 1910.

[Рец.:] **В. Жирмунский. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Петроград: «Эльзевир», 1922**

Опубл.: *D.S.M. Valery Bryusov i nasledie Pushkina* (Bryusov and the Legacy of Pushkin). V. Zhirmunsky. Petrograd («Elzevir»). 1922 // *The Slavonic Review*. 1922. Vol. 1. № 1. P. 266.

¹ ...прекрасной статье о «задачах поэтики»... — Жирмунский В.М. Задачи поэтики // Начала. 1921. № 1. С. 51–81.

² ...уже рецензированном первом номере «Начал»... — «Начала», «журнал истории литературы и истории общественности», выходил в Петрограде в 1921 г. под ред. С.Ф. Ольденбурга, С.Ф. Платонова, Э.Л. Радлова и А.С. Николаева. Рецензия Мирского на № 1 журнала «Начала» шла вслед за рецензией на книгу Жирмунского (*The Slavonic Review*. 1922. Vol. 1. № 1. P. 266–267) (см. в наст. изд.).

³ *vide infra* — см. ниже (лат.).

⁴ *procédé* — прием (фр.).

⁵ ...выполненное Брюсовым продолжение пушкинской «Клеопатры»... — Стихотворение Пушкина «Клеопатра» (1824; 2-я ред. 1828) было включено им в оставшуюся незавершенной повесть «Египетские ночи» (1835). В 1914–1916 гг. Брюсов дописал к 111 сохранившимся стихам Пушкина еще 551 строку и выпустил отдельным изданием: *Брюсов В. Египетские ночи: Поэма в 6 главах. Обработка и окончание поэмы А.С. Пушкина*. М.: Тип. торг. дома «Мысль», 1916. Вторая глава работы Жирмунского называлась «“Египетские ночи” Валерия Брюсова»

и была посвящена этому эксперименту, впрочем, далеко не единственному; о многочисленных попытках дописывания «Клеопатры» Пушкина см., в частности: *Панова Л.Г.* Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина: В 2 т. М.: Водолей Publishers; Прогресс-Плеяда, 2006. Т. 1. С. 228–237; *Она же.* Вторая жизнь «Египетских ночей» А.С. Пушкина: к 170-летию публикации // Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия: Материалы международной научной конференции (Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, Москва, 24–28 мая 2007 г.). М.: ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН, 2007. С. 132–143; *Она же.* Финал, которого не было: модернистские развязки к «Египетским ночам» А.С. Пушкина / Поэтика финала: Межвузовский сборник научных трудов / Под ред. Т.И. Печерской. Новосибирск: Изд-во НПГУ, 2009. С. 68–94.

[Рец.:] **Начала: Журнал истории литературы и истории общественности.** Под ред. акад. С. Ольденбурга и С. Платонова, проф. Э.Л. Радлова и А.С. Николаева. № 1. Петроград, 1921

Опубл.: D.S.M. Nachala. Zhurnal istorii literatury i istorii obshchestvennosti (First Principles: A Review of Literary and Social History). Edited by the Academicians S. Oldenburg and S. Platonov, Prof. E.L. Radlov and A.S. Nikolayev. № 1. Petrograd, 1921 // The Slavonic Review. 1922. Vol. 1. № 1. P. 266–267.

¹ ...Этот журнал — результат краткого возрождения издательского дела... — Любопытно, что и другие отзывы на журнал начинались с констатации этого факта, пусть и с другой эмоциональной оценкой, см., например, в рецензии С. Боброва: «Литературное оживление пока что имеет самый хаотичный и пренелепый в некоторых отношениях характер. Наряду с немногочисленными порядочными и серьезными книгами на рынок вываливается значительное количество любительской макулатуры» (Красная новь. 1922. № 1. С. 317).

² ...Второй номер обозрения, кажется, уже не вышел... — Второй номер «Начал» все же появился в 1922 г. и советской критикой был встречен более скептически, см., например, в рецензии А. Цейтлина: «2-ой номер “Начал” эклектичен еще более, чем первый. Статьи, содержащиеся в нем, не объединены каким бы то ни было планом» (Леф. 1923. № 3. С. 170).

³ ...Четвертый раздел посвящен текущей литературе Запада. Что неожиданно, он не слишком устарел... — С. Бобров отозвался об этом разделе «Начал» с гораздо большим восхищением: «Замечательнее же всего в “Началах” — это их “Хроника интеллектуальной жизни Запада”, которой отведено 40 страниц петита. Описаны Германия, Англия, Франция и Италия. Обилие материала прямо оглушает читателя» (Красная новь. 1922. № 1. С. 321).

⁴ ...«Спасение цивилизации» Уэллса... — Wells G. The Salvaging of Civilization. L., 1921. Русский перевод: Уэллс Г. Спасение цивилизации. [Пг.]: «Мысль», 1923. Ср. у Тынянова в «Записках о западной литературе» (1921): «У англичан дело гораздо проще. Уэллс спасает цивилизацию очень скоро, очень просто и очень дешево. В своей книге “Спасение цивилизации” он рекомендует образование мировых

соединенных штатов и всеобщее воспитание в духе всемирного патриотизма. Тогда, по слову Надсона, “не будет на свете ни слез, ни вражды” (Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 124–131. Впервые: Книжный угол. 1921. № 7. С. 31–36. Подп.: Ю. Ван-Везен).

⁵ ...новое издание *«Стихосложения Мильтона» Роберта Бриджеса...* — Книга английского поэта-лауреата (1913–1930) Р. Бриджеса (Bridges Robert Seymour; 1844–1930) *«Milton's Prosody, with a chapter on Accentual Verse and Notes»*. 1-е изд.: 1889, 2-е исправл. изд.: 1921.

Новые книги о Пушкине и его эпохе

Опубл.: D.S. Mirsky. Recent Books on Pushkin and His Times // The Slavonic Review. 1922. Vol. 1. № 2. P. 475–478.

¹ ...Слова Достоевского «Пушкин — наше всё» — Достоевский развивал эти мысли в своей пушкинской речи 1880 г., но впервые это выражение было высказано двумя десятилетиями ранее в работе Аполлона Александровича Григорьева (1822–1864) «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина», опубликованной в № 2 журнала «Русское слово» за 1859 г. (ст. 1, разд. 2): «Пушкин — наше всё: Пушкин представитель всего нашего душевного, особенного, такого, что останется нашим душевным, особенным после всех столкновений с чужими, с другими мирами. Пушкин — пока единственный полный очерк нашей народной личности» (Григорьев А. Литературная критика. М.: Художественная литература, 1967. С. 166).

² «духа мощного господством, утонченной жизни цветом» — Цитата из стихотворения А. Фета «На книжке стихотворений Тютчева» (1883).

³ ...Ходасевич предвещает грядущее затмение Пушкина ~ явление непостижимого прошлого... — в своей речи на Пушкинском вечере в петроградском Доме литераторов 14 февраля 1921 г., которая была опубликована под названием «Колеблемый треножник», В.Ф. Ходасевич говорил: «Многое в Пушкине почти непонятно иным молодым поэтам — потому, между прочим, что они не всегда достаточно знакомы со всем окружением Пушкина, потому, что дух, стиль эпохи его им чужд, и остатков его поры они уже не застали. <...> Все это — следствие нарастающего невнимания к Пушкину; возникает оно из того, что эпоха Пушкина — уже не наша эпоха» (Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. М.: Согласие, 1996. Т. 2. С. 82).

⁴ ...Брюсов — редактор официального издания Пушкина, выпущенного Госиздатом... — Речь о первом советском Полном собрании сочинений А.С. Пушкина под редакцией В.Я. Брюсова, которое задумывалось трехтомным, однако вышел лишь первый том (М.: Госиздат, 1919), издание оказалось неудачным и не было завершено.

⁵ ...публикация рукописей, принадлежащих А.Ф. Онегину... — Онегин Александр Федорович (наст. фам. Отто; 1845–1925) — коллекционер, собиратель пушкинской коллекции, в 1866 г. принял фамилию Онегин (узаконена указом Александра III в 1890 г.). С 1879 г. жил в Париже, где в своей квартире (rue de Marignan, 25)

основал первый в мире музей Пушкина. В 1909 г. заключил договор с Российской Академией наук о передаче коллекции Пушкинскому Дому после своей смерти (согласно завещанию коллекция поступила в Пушкинский Дом в 1927 г.), но публикация материалов началась еще при жизни владельца, в частности, сборник, о котором идет речь, был опубликован в виде трудов Пушкинского Дома при Российской Академии наук: *Неизданный Пушкин: Собрание А.Ф. Онегина*. Пб.: Атений, 1922. Помимо Гофмана в подготовке материалов принимали участие Б.В. Томашевский, Б.М. Энгельгардт, Н.В. Измайлов, Б.Л. Модзалевский, Н.В. Яковлев, Б.И. Коплан.

⁶ ...*два совершенно новых стихотворения*... — В сборник вошли 35 поэтических текстов Пушкина, в основном неизвестные ранее варианты, переводы, отрывки и т.д. «Совершенно новыми» Мирский, вероятно, называет открывающие сборник юношеские стихотворения «Царское Село» («Хранитель милых чувств и прошлых наслаждений...») (С. 3) и «Там у леска, за ближнюю долиной...» (С. 10).

⁷ ...*подготовленное Б. Томашевским новое издание «Гавриилиады»*... — Пушкин А.С. *Гавриилиада: Поэма* / Ред., примеч. и коммент. Б. Томашевского. Пб., 1922. (Труды Пушкинского Дома).

⁸ ...*Другое издание Пушкинского дома ~ священным залогом безопасности нации*... — Пушкин. Достоевский: Сборник. Пб.: Изд-во Дома Литераторов, 1921. Книга открывалась призывом петроградского Дома литераторов и Пушкинского Дома ежегодно чествовать память Пушкина в день его смерти. Далее Мирский называет некоторые из материалов сборника, в котором были опубликованы: стихотворение М.А. Кузмина «Пушкин» («Он жив! у всех душа нетленна...»), статьи А.А. Блока «О назначении поэта», В.Ф. Ходасевича «Колеблемый треножник», А.Ф. Кони «Общественные взгляды Пушкина», Б.М. Эйхенбаума «Проблемы поэтики Пушкина», А.Г. Горнфельда «Два сорокалетия», А.М. Ремизова «Огненная Россия». С.О. Карцевский в своем отзыве на книгу объяснял ее состав: «Сборник является отражением, хотя и неполным (в нем отсутствует по разным причинам целый ряд статей Сологуба, Лернера, Котляревского, Щеголева и др.), Пушкинских дней в 84-ю годовщину смерти и поминок по Достоевскому по случаю 40-летия со дня смерти, справленных Домом литераторов в феврале 1921 г.» (*Карцевский* С.О. [Рец.:] Пушкин. Достоевский: Сб. Пб.: Изд-во Дома Литераторов, 1921 // *Современные записки*. 1922. № 10. С. 390).

⁹ ...*«Радуге», и специальные публикации были посвящены Некрасову и Дельвигу*... — Радуга: Альманах Пушкинского Дома. Пб.: Кооперативное издательство литераторов и ученых, 1922. В книге среди прочих материалов были опубликованы стихотворения А.А. Дельвига «Жаворонок», «Фани: Горацианская ода» и «К ласточке», а также некрасовские стихи на смерть Д.И. Писарева и записка.

¹⁰ «*И мнится ~ мой Дельвиг милый*» — Цитата из стихотворения Пушкина «Чем чаще празднует лицей...» (1831; опублик. 1841).

¹¹ *Верховский* Юрий Никандрович (1878–1956) — поэт, переводчик, историк литературы. Преподаватель литературы в Тифлисе (в 1911–1915), в Перми (в 1918–1924), с 1924 г. в Москве, член-корреспондент ГАХН (в 1925–1930). Точное название его книги, упомянутой Мирским: *Верховский Ю.Н. Барон Дельвиг*. Материалы биографические и литературные. Пг.: Изд. А.С. Кагана, 1922.

О современной английской литературе (Письмо из Лондона)

Опубл.: С.Д. [sic] Мирский. О современной английской литературе (Письмо из Лондона) // Современный Запад. 1923. № 2. С. 139–150.

¹ *Блэка* — Имеется в виду Уильям Блейк. Ср. высказывание Г.В. Иванова в письме к В.Ф. Маркову (1955): «К Вашему сведению — Blake — произносит-ся Блэк, а отнюдь не Блейк» (*Ivanov G. / Odojevceva I. Briefe an Vladimir Markov: 1955–1958 mit einer Einleitung herausgegeben von Hans Rothe. Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reihe B, Editionen, 6 (21). Köln: Böhlau, 1994. S. 7*). О том же писала В.Ф. Маркову и И.В. Одоевцева 1 февраля 1956 г.: «Хочу только выяснить одно из моих “недоуменных недоумений” насчет Blake’a. Почему Вы называете его Блейком? <...> я тысячи раз произносила его имя — и всегда Блэк» («Если чудо вообще возможно за границей...»: Эпоха 1950-х гг. В переписке русских литераторов-эмигрантов / Сост., предисл. и примеч. О.А. Коростелева. М.: Русский путь, 2008. С. 700).

² «Приятной, сладостной, полезной, / Как летом сладкий лимонад» — Из оды Г.Р. Державина «Фелица» (1782).

³ ...*Сейнтсбери ~ о винах своего погреба...* — Речь о книге: *Saintsbury G. Notes on a Cellar-Book* (L.: Macmillan and Co., 1920).

⁴ *Томпсон* Францис (Francis Thompson; 1859–1907) — английский поэт. Опубликованные им в 1888 г. стихи вызвали восторженный отклик Р. Браунинга. В 1892–1896 гг. жил около францисканского монастыря в Уэльсе; в течение этого времени им написаны «Sister Songs» (1895) и «New Poems» (1897). Также писал прозу, опубликованную большей частью посмертно, в т.ч. эссе о Шелли (1909). Его наиболее известное стихотворение — «Небесная гончая» («The Hound of Heaven»).

⁵ ...*Вогну (Vaughan)...* — Имеется в виду Хенри Райс Воан (Henry Rice Vaughan; 1621–1695), английский (уэльский) писатель и поэт. В работе «Барокко и английская литература» (1937) Мирский писал: «Воан оказал влияние на Вордсворта, которого он очень часто напоминает. Русский читатель, читая Воана, будет невольно поражаться его нередкими переключками с Тютчевым» (*Мирский Д.П. Статьи о литературе / Сост. М. Андронов. Вступ. статья Н. Анастасьева. М.: Художественная литература, 1987. С. 58*). В «Истории русской литературы с древнейших времен до смерти Достоевского» (1926), говоря о поэзии Ф.Н. Глинки, Мирский отмечал: «Стиль его явно родственен стилю великих англиканских мистиков Герберта и Вогана» (*Святополк-Мирский Д.П. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Р. Зерновой. — 3-е изд. — Новосибирск: Изд-во «Свиныйн и сыновья», 2007. С. 181*).

⁶ ...«*грубая случайность*» («cross casualty») — Правильно: «Crass Casualty». Выражение из сонета Томаса Харди «Нап» (1898) («Crass Casualty obstructs the sun and rain, / And dicing Time for gladness casts a moan»).

⁷ *Бриджес* Роберт (Robert (Seymour) Bridges; 1844–1930) — английский поэт. Автор книг стихов «Shorter Poems» (1890, 1894), «New Verse» (1925), поэмы «The Testament of Beauty» (1929). Друг и издатель Д.М. Хопкинса. В примечаниях к

«Антологии новой английской поэзии» Мирский писал о нем: «Мастер “чистой” пейзажной лирики, во многом близкий к георгианцам. Его полуэстетская позиция проявляется в бесчисленных ритмических экспериментах, имеющих принципиально технический характер. Никогда не отказываясь от своих нейтральных тем, в последние годы из мирного эпигона Бриджес превратился в “модерниста”, пользующегося белым стихом, который ритмически напоминает “неуклюжий стих” Хопкинса <...> Об этой неожиданной и поздней “модернизации” престарелого поэта свидетельствует его последняя книга “Завет красоты” (1927). Бриджес — крупнейший знаток английской просодии (исследование “Просодия Мильтона” и т.д.)» (Антология новой английской поэзии / Вступ. ст. и коммент. М. Гутнера [Д. Мирского]. Л.: ГИХЛ, 1937. С. 434).

⁸ Хаусман Альфред Эдуард (A.E. Housman; 1859–1936) — английский поэт. При его жизни были опубликованы лишь две книги его стихов: «A Shropshire Lad» (1896) и «Last Poems» (1922). С 1911 г. преподавал латынь в Кембриджском университете. Редактор (1903–1930) собрания сочинений Манилия. В примечаниях к «Антологии новой английской поэзии» Мирский писал о нем: «В стихах Хаусмана налицо как будто все принадлежности условной пасторали: ручьи и поляны, парни и девушки, но по своему смыслу стихи эти — лишь трагическая пародия на пасторальную лирику. В “Шропширском парне” и “Последних стихах” очень много конкретно реалистических подробностей, деталей сельского быта, и все-таки в этих книгах ясно ощущается влияние греческой лирики с ее выразительным лаконизмом. Хаусман, как подлинный ученик греков, скрывается за своими простыми героями, с которыми так жестоко играет судьба, и его стихи, благодаря этой принципиальной “безличности”, превращаются в маленькие “трагедии рока”» (Антология новой английской поэзии / Вступ. ст. и коммент. М. Гутнера [Д. Мирского]. Л.: ГИХЛ, 1937. С. 436–437).

⁹ Бранский Николай Аполлинариевич (1870 — не ранее 1934) — редактор-издатель журнала «Русская школа», переводчик Мольера, Байрона, Шекспира, Мильтона.

¹⁰ «Желтая книга» («The Yellow Book») — английский литературный журнал, издавался в Лондоне в 1894–1897 гг. Элкином Мэтьюсом (Elkin Mathews) и Джоном Лэйном (John Lane), под редакцией Хенри Харланда (Henry Harland). В журнале активно сотрудничали О. Бердслей, М. Бирбом, А. Беннетт, Г. Джеймс, Э. Госсе и др.

¹¹ Дуасон — Имеется в виду Эрнест Даусон (Ernest Dowson; 1867–1900), английский поэт-декадент. Автор книг «Verses» (1896), «Decorations in Verse and Prose» (1899), пьесы в стихах «The Pierrot of the Minute» (1897). У.Б. Йейтс признавал значительное влияние Даусона на свою поэзию. См. о нем: Gardiner B. The Rhymers' Club: a social and intellectual history. N.Y.: Garland, 1988; Adams J. Madder music, stronger wine: the life of Ernest Dowson, poet and decadent. L.: I.B. Tauris & Co, 2000.

¹² Саймонс — Имеется в виду Артур Симонс (Arthur Symons; 1865–1945), английский поэт и критик. Член «Клуба рифмачей» («Rhymers' Club»), в который входили Э. Даусон и У.Б. Йейтс. Редактор журнала «The Savoy» (1896), в котором художественным отделом заведовал О. Бердслей. Автор книг стихов «Days and

Nights» (1889), «Silhouettes» (1892), «London Nights (1895), книги «The Symbolist Movement in Literature» (1899), оказавшей влияние на У.Б. Йейтса и Т.С. Элиота. Имел прозвище «белокурый ангел» («the blond angel»).

¹³ ...славное на всем континенте имя Уайльда... — В примечаниях к «Антологии новой английской поэзии» Мирский писал: «Свои силы Уайльд пробовал в самых различных жанрах: он романист, поэт, драматург, эссеист, ловко играющий парадоксами. Был признанным главой декадентского движения, но его блестящая карьера оборвалась в 1895 г., когда он был приговорен к тюремному заключению за преступление против нравственности. В ранних своих стихах Уайльд борется с пейзажной лирикой викторианцев, противопоставляя природе все “сделанное”, любуясь дорогими тканями, изящными вещами и т.д. Руководствуясь собственным лозунгом “Искусство выше жизни и природы”, он никогда не снисходит до реальной действительности, предпочитает присматриваться к ее “отражениям”. Гораздо больше значения имеет “Баллада Редингской тюрьмы” (1896). Здесь Уайльд расстается с “пряной” поэтикой своих прежних стихов» (Антология новой английской поэзии / Вступ. ст. и коммент. М. Гутнера [Д. Мирского]. Л.: ГИХЛ, 1937. С. 435).

¹⁴ *Йейтс* — В примечаниях к «Антологии новой английской поэзии» Мирский писал об Уильяме Батлере Йейтсе (William Butler Yeats; 1865–1939): «Один из основных деятелей “Ирландского возрождения”, создатель самостоятельной ирландской литературы. В своих стихах Йейтс непосредственно связан с западноевропейским романтизмом XIX в. Он ориентируется на кельтскую мифологию, вдохновляясь старинными сагами. Как для немецких романтиков, поэзия для него — своеобразный род магии. Йейтс возвещает “конец критического века”, проповедует новое мифотворчество. У ирландского поэта было немало стычек с католической буржуазией, обвинявшей его в “язычестве” и богохульстве. Особенное негодование вызвала постановка его драмы “Графиня Катлин” (“The Countess Cathleen”), где героиня продает свою душу дьяволу, чтобы спасти от голода бедный народ. “Языческий” национализм Йейтса и Синга был неприемлем для буржуазных националистов. Йейтс, как и большинство деятелей ирландского возрождения, стоял в стороне от революционной борьбы за самоуправление Ирландии» (Антология новой английской поэзии / Вступ. ст. и коммент. М. Гутнера [Д. Мирского]. Л.: ГИХЛ, 1937. С. 437–438).

¹⁵ *А.Е.* (Æ, AE) — псевдоним ирландского писателя и поэта Джорджа Уильяма Рассела (George William Russell; 1867–1935).

¹⁶ *Тренч* Херберт (Frederic Herbert Trench; 1865–1923) — ирландский поэт. Некоторые его стихотворения положены на музыку Дж. Холброком (Joseph Holbrooke) и А. Баксом (Arnold Bax).

¹⁷ *Мойра О’Нейл* (Мойра О’Нил, Moira O’Neill) — псевдоним ирландско-канадской поэтессы Агнесс Шекспир-Хиггинсон (Agnes Shakespeare Higginson; 1864–1955).

¹⁸ *Синг* Джон Миллингтон (John Millington Synge; 1871–1909) — ирландский драматург, автор пьес «In the Shadow of the Glen» (поставлена в 1903), «Riders to the Sea» (1904), «The Well of the Saints» (1905), «The Playboy of the Western World» (1907), «Deirdre of the Sorrows» (поставлена посмертно в 1910). В примечаниях

к «Антологии новой английской поэзии» Мирский писал о нем: «Живя в Париже, намеревался стать критиком, но по совету Ейтса отправился изучать примитивный быт крестьян западной Ирландии. В своих пьесах “Удалой молодец — гордость Запада”, “Источник святых” и др. вел борьбу с ибсеновским интеллектуализмом в драматургии. В этих пьесах он выступает поэтом “примитивного сознания”, защитником раскованной естественности. Постановка “Удалого молодца” из-за его “непристойности” еще недавно была запрещена в Америке. Та же борьба со всякими сентиментальными условностями, подчас переходящая в любование “жестокостью”, — характерна и для единственного поэтического сборника Синга, вышедшего посмертным изданием» (Антология новой английской поэзии / Вступ. ст. и коммент. М. Гутнера [Д. Мирского]. Л.: ГИХЛ, 1937. С. 438).

¹⁹ *«Его в небо упирающееся смирение ~ священные кощунства»* — Мирский в собственном переводе цитирует высказывание Честертона, см. оригинал: «...his sky-scraping humility, his mountains of mystical detail, his occasional and unashamed weakness, his sudden and sacred blasphemies» (Chesterton G.K. The Victorian Age in Literature. L.; N.Y.: Henry Holt and Co., 1913. P. 203).

²⁰ *Крашо* (Крэйшо, Крэшо) Ричард (Richard Crashaw; ок. 1613–1649) — английский поэт. В работе «Барокко и английская литература» (1937) Мирский писал: «Крэшо после Кальдерона несомненно крупнейший поэт контрреформационного католичества XVII в. <...> Крэшо самый барочный, самый неанглийский из поэтов английского барокко, и место, занимаемое им в английской поэзии, совершенно своеобразно» (Мирский Д.П. Статьи о литературе / Сост. М. Андронов. Вступ. статья Н. Анастасьева. М.: Художественная литература, 1987. С. 58).

²¹ *Перефразируя слова Честертона ~ совершенно для нее не типичен...* — Мирский имеет в виду выражение Честертона из той же работы: «Perhaps the shortest definition of the Victorian Age is that he stood outside it» (Chesterton G.K. The Victorian Age in Literature. L.; N.Y.: Henry Holt and Co., 1913. P. 203).

²² *Мейнелл* (Мэйнелл) Элис Кристиана Гертруда (Alice Christiana Gertrude Thompson Meynell; 1847–1922) — английская писательница и поэтесса, критик, издательница, суффражистка.

²³ *...двух старых дев ~ Майкэл Филд...* — Псевдонимом Майкл Филд (Michael Field) пользовались английские писательницы Кэтрин Хэррис Брэдли (Katherine Harris Bradley; 1846–1914) и ее племянница Эдит Эмма Купер (Edith Emma Cooper; 1862–1913).

²⁴ *...замечательны их трагедии (главным образом, «Mariamne»)*... — Речь о драме в стихах «Queen Mariamne» (1908). Всего Брэдли и Купер написали свыше двадцати стихотворных драм.

²⁵ *Геббель* (Хеббель) Фридрих Кристиан (Friedrich Hebbel; 1813–1863) — немецкий драматург, автор трилогии «Нибелунги» (1862). В России в начале XX в. творчество Геббеля пропагандировала В.Ф. Комиссаржевская (постановка «Юдифи» в 1909).

²⁶ *Беллок* Хилэр (Belloc; 1870–1953) — английский писатель и историк французского происхождения; тесно сотрудничал с Г.К. Честертоном и Б. Шоу.

²⁷ Его стихи англичане считают «нехудожественными» ~ Стихи его откровенно публицистичны, — говорит ли он против принудительной трезвости, против парламентской олигархии или против врагов христианской демократии. — См. новейшую биографию Честертона, в которой обсуждаются, среди прочего, затронутые Мирским вопросы: Ker I. G.K. Chesterton: A Biography. Oxford: Oxford University Press, 2011.

²⁸ «Чудовищные пустяки» — Речь о книге: Chesterton G.K. Tremendous Trifles. L.: Methuen, 1909.

²⁹ «*The Ballad of Lepanto*» — Стихотворение Честертона из книги «Poems» (1915). Переведено на русский язык А. Сергеевым под названием «Лепанто».

³⁰ ...его последних книгах ~ «Европа и вера» и «Евреи»... — Речь о книгах: Belloc H. Europe and the Faith. New York: The Paulist Press, 1920; Belloc H. The Jews. London; Bombay; Sydney: Constable and Co.; Boston; New York: Houghton Mifflin, 1922.

³¹ «*On Nothing*» («Ни о чем») — Имеется в виду книга Беллока, посвященная Морису Берингу: Belloc H. On Nothing & Kindred Subjects. L.: Methuen & Company, 1908.

³² «*The South Country*» («Юг») — стихотворение Беллока из сборника «Verses» (1916).

³³ Уолтер Де-ла-Мар (*De-La Mare*, p. 1873) — Современное написание: Деламар (де ла Мар) Уолтер (Walter de la Mare; 1873–1956), английский писатель. В примечаниях к «Антологии новой английской поэзии» Мирский писал о нем: «Хотя Уолтер де-ла-Мар хочет “уйти от реализма”, в его причудливом мире больше от оптимистической детской сказки, чем от “критической” фантастики романтиков. Его сказочность родственна непоколебимой “наивности” Дейвиса, Ходжсона и других георгианцев» (Антология новой английской поэзии / Вступ. ст. и коммент. М. Гутнера [Д. Мирского]. Л.: ГИХЛ, 1937. С. 439).

³⁴ Мэзфилд (Мэйсфилд) Джон (John Masefield; 1878–1967) — английский поэт, автор повествовательных поэм «*The Everlasting Mercy*» (1911), «*Dauber*» (1913), «*Reynard the Fox*» (1919), приключенческих романов «*Sard Harker*» (1924), «*Odtaa*» (1926), «*Basilissa*» (1940), стихотворных драм «*The Tragedy of Nan*» (1909), «*The Tragedy of Pompey the Great*» (1910). В примечаниях к «Антологии новой английской поэзии» Мирский писал о нем: «Подобно Дейвису был бродягой, менял профессии, работая пекарем, сезонником и т.д. Ему удалось воскресить жанр большой повествовательной поэмы, которая в его руках приобретает реалистический характер. Мейсфилд, как большинство георгианцев, воюет с интеллигентской изысканностью и в поэме “Художник-Мазилка” (“*Dauber*”, 1913) рассказывает, как море обучает настоящей жизни и товариществу художника-неудачника. В 1930 г., при лейбористском правительстве, Мейсфилд, воспевавший людей “со слишком тяжелой ношей”, становится “поэтом лауреатом»» (Антология новой английской поэзии / Вступ. ст. и коммент. М. Гутнера [Д. Мирского]. Л.: ГИХЛ, 1937. С. 439–440).

³⁵ *nursery rhymes* (детские стихи) — Первые образцы «детских стихов» были записаны во Франции в XIII в. В английской традиции к наиболее древним образцам относятся «*Handy, dandy, prickly, pandy, which hand will you have?*» (записан

в 1598). Большинство «детских стихов» датируются XVIII в. Первым изданием «детских стихов» стало двухтомное собрание «Tommy Thumb's (Pretty) Song Book» (Лондон, 1744), включавшее «Little Tom Tucker», «Sing a Song of Sixpence», «Who Killed Cock Robin?». В 1781 г. было опубликовано собрание «Mother Goose's Melody: or Sonnets for the Cradle», включавшее 51 образец «детских стихов», в т.ч. «Jack and Jill», «Ding Dong Bell», «Hush-a-bye baby on the tree top». В XIX в. стандартный репертуар пополнился такими текстами, как «Twinkle, Twinkle, Little Star» (1806) Энн и Джейн Тэйлор и «Mary Had a Little Lamb» (1830) Сары Джозефы Хейл.

³⁶ *Его стихи и, в еще большей мере, его повести полны искусно внушенного чувства незримых присутствий.* — Ср. у В. Набокова в рассказе «Месть» (1924): «... так жаль ей было всегда, что он, изучающий все пылинки жизни, не хочет войти к ней в мир, где текут стихи Деламара и проносятся нежнейшие астралы» (Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений: В 5 т. / Сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. Прим. М. Маликовой. СПб.: «Симпозиум», 2000. Т. 1. С. 58–59).

³⁷ «The Listeners» («Слушающие») — Стихотворение У. Деламара, давшее название его книге «The Listeners and Other Poems» (L.: Constable and Company, 1912).

³⁸ ...его последняя книга («Motley» — «Пестрядь», 1919) — Книга была выпущена годом раньше двумя издательствами: *de la Mare W. Motley and Other Poems* L.: Constable & Co, 1918; New York: Henry Holt, 1918.

³⁹ «Reynard the Fox», 1919 — Отдельным изданием поэма вышла чуть позже (New York: Macmillan, 1921). После ее выхода критики сравнивали Мэйсфилда с Чосером.

⁴⁰ «Right Royal», 1921 — Первое издание поэмы вышло годом раньше (L.: William Heinemann, 1920), книге было предпослано авторское примечание: «The persons, horses and events described in this poem are imaginary. No reference is made to any living person or horse».

⁴¹ ... наиболее интересна и характерна «Biography» (1911) — Впервые опубликована в кн.: *Georgian Poetry 1911–1912* / Ed. by Sir Edward Howard Marsh. L.: The Poetry Bookshop, 1912.

⁴² *Имя георгианской поэзии (Georgian Poetry — от короля Георга V, ныне царствующего в Англии) выдумал Эд. Марш, издавший в 1912 г. первый выпуск антологии молодых поэтов под этим заглавием.* — Георгианской поэзией называлось течение в английской поэзии XX в., к которому принадлежали Лесли Аберкромби, Хилэр Беллок, Эдмунд Чарлз Бланден, Руперт Брук, Уильям Генри Дэвис, Ральф Ходжсон, Джон Дринкуотер, Джеймс Элрой Флекер, Уилфред Уилсон Гибсон, Роберт Грейвс, Уолтер Деламар, Харольд Монро (редактор «The Poetry Review»), Зигфрид Сассун, Джон Коллингс Сквайр, Эдвард Томас. «Георгианской» ее называли в связи с восшествием на престол Георга V в 1910 г., что, по мысли молодых литераторов, должно было ознаменовать начало новой эпохи в истории поэзии. Р. Брук и Э. Марш, желая сделать новую поэзию более доступной для широкой публики, задумали вместе с Х. Монро, Д. Дринкуотером и У. Гибсоном издание серии антологий. В период с 1912 по 1922 г. было опубликовано пять сборников.

⁴³ «*The London Mercury*» — ежемесячный литературный журнал, выходивший в 1919–1939 гг. под редакцией сперва Дж.К. Сквайра (в 1919–1934), затем Р.А. Скотт-Джеймса (в 1934–1939). В журнале печатались Р. Фрост, Р. Грейвс, Р. Лэттимор, З. Сассун, К. Эйкен, Х. Беллок, У.Б. Йейтс и др. Постоянным сотрудником журнала был и сам Мирский.

⁴⁴ *Скуайр* (Сквайр) Джон Коллингс, сэр (Sir John Collings Squire; 1882–1958) — английский поэт-«георгианец», журналист, драматург.

⁴⁵ «*The Rugger Match*» («*The Rugby Match*») — поэма Дж.К. Сквайра, впервые опубликованная частным образом в Лондоне в 1922 г.

⁴⁶ *Дэвис* Уильям Генри (William Henry Davies; 1871–1940) — английский поэт. В примечаниях к «Антологии новой английской поэзии» Мирский писал о нем: «Долго бродяжничал в Америке. Его «Автобиографии Сверхбродяги» (1906) предпослано сочувственное предисловие Бернарда Шоу. Типичный представитель «георгианской поэзии». По Дейвису роль искусства в том, чтобы делать «поэтическими» самые тривиальные и примелькавшиеся детали. Отсюда неожиданные концовки в большинстве его стихов, заставляющие по-новому видеть самые серые вещи. «Довольство малым» — лозунг, которому повинуются все георгианцы, — у Дейвиса становится настоящим лейтмотивом» (Антология новой английской поэзии / Вступ. ст. и коммент. М. Гутнера [Д. Мирского]. Л.: ГИХЛ, 1937. С. 438).

⁴⁷ *Шенкс* Эдвард (Edward Richard Buxton Shanks; 1892–1953) — английский поэт, критик, журналист, в 1919–1922 гг. был литературным обозревателем в журнале «*London Mercury*».

⁴⁸ *Блэнден* (Бланден) Эдмунд (Edmund Charles Blunden; 1896–1974) — английский поэт, критик, ученый. Обнаружил и опубликовал стихотворения английского крестьянского поэта-романтика Джона Клэра (1793–1864). В 1920-х гг. заместитель главного редактора журнала «*The Athenaeum*». Преподавал в Японии, Гонконге, Оксфорде.

⁴⁹ *Томас* Эдвард (Edward Thomas; 1878–1917) — английский поэт и критик. Стал писать стихи в 1913 г. после встречи с Р. Фростом. Немногочисленные стихотворения, опубликованные при жизни, вышли под псевдонимом Edward Eastaway. Погиб в Первую мировую войну.

⁵⁰ *Флекер* Джеймс Элрой (James Elroy Flecker; 1884–1915) — английский поэт, прозаик и драматург. Его смерть в возрасте тридцати лет от туберкулеза многими воспринималась как наиболее трагическая и безвременная потеря для английской поэзии со времени смерти Китса.

⁵¹ «*The Golden Journey to Samarkand*» («Золотое путешествие в Самарканд», 1913) — самое известное стихотворение Флекера. Вариант этого стихотворения включен в текст пьесы Флекера «*Hassan: The Story of Hassan of Baghdad and How He Came to Make the Golden Journey to Samarkand*» (1922) (акт 5, сцена вторая, реплика Ишака (Ishak)).

⁵² *Ходжсон* Ральф (Ralph Hodgson; 1871–1962) — английский поэт, автор книг стихов «*The Last Blackbird and Other Lines*» (1907), «*Eve*» (1913), «*Poems*» (1917), «*The Skylark and Other Poems*» (1958), «*Collected Poems*» (1961). В 1924–1938 гг. преподавал английскую литературу в Сендайском университете (Япония), после чего

эмигрировал в США, где жил на маленькой ферме в шт. Огайо. Поэма «The Bull» опубликована в 1913 г. (Printed by A.T. Stevens for Flying Fame, 1913). В примечаниях к «Антологии новой английской поэзии» Мирский писал о нем: «В его стихах особенно проявилось общее всем георгианцам увлечение “зоологической тематикой”, связанное с их враждебностью индустриализму. У Ходжсона — прямая перекличка с поэтами “Озерной школы», которые, борясь с буржуазным техницизмом, обожествляют природу и пишут нежные стишки о “меньшой братии” — об осликах и котятках. Названия книг Ходжсона — “Последний дрозд и другие стихи”, “Бык” и т.д.» (Антология новой английской поэзии / Вступ. ст. и коммент. М. Гутнера [Д. Мирского]. Л.: ГИХЛ, 1937. С. 438–439).

⁵³ Фримэн Джон (John Frederick Freeman; 1880–1929) — английский поэт, близкий друг У. Деламара.

⁵⁴ Брук Руперт (Rupert Brooke; 1887–1915) — английский поэт. Член Фабианского общества. Наибольшую известность ему принесла книга сонетов «1914» (1915). В примечаниях к «Антологии новой английской поэзии» Мирский писал о нем: «Организатор первого сборника “Георгианской поэзии”. Умер в лазарете на острове Скиросе, заболев на военном корабле, который направлялся к Дарданеллам (Галлиполийский фронт). В стихах Брука на военные темы почти нет ноток протеста. Восприятие войны у него типично георгианское. Особенно характерно его замечательное стихотворение “Великий любовник”, в котором он пишет о том, с чем придется расстаться убитому на войне человеку: “с белыми блюдами и сверкающими от чистоты чашками в синих полосках, с перистой пылью, с влажными крышами под огнями фонарей, с крепкой коркой дружественного хлеба”. Таким образом и здесь на первом плане “милые вещи”, о которых с любовью повествуют все георгианцы» (Антология новой английской поэзии / Вступ. ст. и коммент. М. Гутнера [Д. Мирского]. Л.: ГИХЛ, 1937. С. 442).

⁵⁵ «The Old Vicarage, Grantchester» — Стихотворение Р. Брука, написанное в 1912 г., опубликовано в антологии «Georgian Poetry 1911–1912» (L.: The Poetry Bookshop, 1912).

⁵⁶ ...во время Галлиполийской авантюры... — В 1915–1916 гг. в ходе инициированной У. Черчиллем Дарданелльской операции на Галлиполийском полуострове шли бои между войсками Антанты и Османской империи. Операция завершилась эвакуацией десантов Антанты. Великобритания, Австралия и Новая Зеландия потеряли в ходе операции свыше 100 тысяч человек убитыми, ранеными и пропавшими без вести.

⁵⁷ Среди поэтов, выдвинутых войной... — В 1985 г. в «Уголке поэтов» в Вестминстерском аббатстве был открыт мемориал в память о шестнадцати английских «военных» поэтах. В их числе: Ричард Олдингтон (Richard Aldington), Лоренс Биньон (Laurence Binyon), Эдмунд Бланден (Edmund Blunden), Руперт Брук (Rupert Brooke), Уилфрид Гибсон (Wilfrid Gibson), Роберт Грейвс (Robert Graves), Джулиан Грэнфелл (Julian Grenfell), Айвор Гёрни (Ivor Gurney), Дэвид Джонс (David Jones), Роберт Николс (Robert Nichols), Уилфред Оуэн (Wilfred Owen), Херберт Рид (Herbert Read), Айзек Розенберг (Isaac Rosenberg), Зигфрид Сассун (Siegfried Sassoon), Чарлз Сорли (Charles Sorley), Эдвард Томас (Edward Thomas).

⁵⁸ ...Франсиса Брет-Йонга (*Brett Young*), служившего в Восточной Африке... — Имеется в виду Фрэнсис Бретт Янг (*Francis Brett Young*; 1884–1954), английский писатель, поэт, драматург и композитор. Во время Первой мировой войны находился в составе медицинской части в Германской Восточной Африке.

⁵⁹ Николс Роберт (*Robert Malise Bowyer Nichols*; 1893–1944) — английский писатель, поэт, драматург.

⁶⁰ Сассун Зигфрид (*Siegfried Lorraine Sassoon*; 1886–1967) — английский поэт и романист, автор автобиографических романов («*The Memoirs of George Sherston*», 3 vol., 1928–1936, «*Siegfried's Journey*», 3 vol., 1945). Участник Первой мировой войны, дважды ранен в боях во Франции, награжден Военным крестом. Убежденный пацифист, одно время находился в заключении в санатории, где встретился с У. Оуэном, чьи сочинения опубликовал после гибели Оуэна. В примечаниях к «Антологии новой английской поэзии» Мирский писал о нем: «В [1917] году, будучи уже офицером, Сассун отказался воевать, заявив, что “цели, ради которых ведется война, не стоят стольких страданий”. Войне посвящены и его следующие сборники “Контратака” (1918) и т.д.» (Антология новой английской поэзии / Вступ. ст. и коммент. М. Гутнера [Д. Мирского]. Л.: ГИХЛ, 1937. С. 442).

⁶¹ Челси (*Chelsea*) — район Лондона, один из центров движения прерафаэлитов. В романе В. Вулф «*Night and Day*» (1919) местом действия выбран Челси.

⁶² Шарлот-Стрит (*Charlotte Street*) — улица в центральной части Лондона (район Фицровия). На Шарлот-Стрит жили, среди прочих, Кристина Россетти и Данте Габриэль Россетти.

⁶³ «*Wheels*» — серия коллективных поэтических сборников, выпускавшаяся с 1916 по 1921 г. (6 выпусков) в противовес сборникам «Георгианской поэзии».

⁶⁴ ...семейство Ситуэль... — Ситвелл Эдит (*Dame Edith Sitwell*; 1886–1964) — английская поэтесса и прозаик. Автор книг стихов «*The Mother and Other Poems*» (1915), «*Clowns' Houses*» (1918), «*Bucolic Comedies*» (1923), «*Façade*» (1923, У. Уолтон написал к текстам книги музыкальное сопровождение), «*The Sleeping Beauty*» (1924), «*Gold Coast Customs*» (1929) и др. Как прозаик известна книгами «*Alexander Pope*» (1930), «*Bath*» (1932), «*The English Eccentrics*» (1933), «*I Live Under a Black Sun*» (1937; роман о Дж. Свифте), «*A Notebook on William Shakespeare*» (1948). Ситвелл Осберт (*Sir Francis Osbert Sacheverell Sitwell*, 5th Baronet; 1892–1969) — английский писатель. Автор либретто оперы У. Уолтона «*Belshazzar's Feast*» (1931). Ситвелл Сачеверел (*Sir Sacheverell Sitwell*, 6th Baronet; 1897–1988) — английский поэт, критик, путешественник. Автор книг стихов «*The People's Palace*» (1918), «*The Rio Grande*» (1929), прозаической «автобиографической фантазии» «*All Summer in a Day*» (1926).

⁶⁵ ...Олдос Хаксли (*Aldous Huxley*), внук знаменитого дарвиниста... — Олдос Хаксли (*Aldous Leonard Huxley*; 1894–1963) по отцовской линии был внуком Томаса Хенри Хаксли (Гексли), а по материнской линии — внучатым племянником Мэтью Арнолда.

⁶⁶ Дринкуотер Джон (*John Drinkwater*; 1882–1937) — английский писатель и драматург, автор пьес об А. Линкольне, М. Стюарт и О. Кромвеле. Мирский неточно цитирует две последние строки его стихотворения «*The Midlands*», впервые

опубликованного в антологии «Georgian Poetry 1916–1917» (L.: The Poetry Bookshop, 1917). У Дринкуотера: «I turn to sleep, content that from my sires / I draw the blood of England's midmost shires».

Возрождение русской прозы

Опубл.: D.S. Mirsky. The Revival of Russian Prose Fiction // The Slavonic Review. 1923. Vol. 2. № 4. P. 200–202.

¹ ...Образец сочинения Замятина приводится в этом томе... — В номере был опубликован рассказ Замятина «Пещера» в переводе Мирского: *Zamyatin E. The Cave* / Translated by D.S. Mirsky // The Slavonic Review. 1923 (June). Vol. 2. № 4. P. 145–153.

² ...Замятин. Вместе с покойным Н.С. Гумилевым он открыл школу, или студию... — Первоначально была открыта 28 июня 1919 г. Студия художественного перевода при издательстве «Всемирная литература» («Дом Мурузи», просп. Володарского, 24), где Гумилев и Замятин преподавали вместе с другими литераторами. Уже через полгода ее сменила Литературная студия Дома искусств, открывшаяся 10 декабря 1919 г. под заведованием К. Чуковского; здесь Замятин вел семинарий «Как писать рассказы», а Гумилев читал теорию драмы и вел практические занятия по поэтике. Подробнее см.: Зайдман А.Д. Литературные студии «Всемирной литературы» и «Дома искусств» (1919–1921 годы) // Русская литература. 1973. № 1. С. 141–147.

³ ...Ученики Замятина ~ создали объединение под названием «Серapiионовы братья»... — Литературная группа (в которую, помимо прозаиков, входили также поэты, драматурги и критики) сложилась из студийцев, занимавшихся в Доме искусств у Замятина и Шкловского. Организационное собрание прошло в Литературной студии 1 февраля 1921 г. Первоначально в группу входили М. Зощенко, М. Слонимский, Л. Лунц, В. Каверин, Н. Никитин, К. Федин, В. Познер, Е. Полонская и И. Груздев, позднее присоединились Вс. Иванов и Н. Тихонов.

⁴ ...великий роман Э.Т.А. Гофмана «Die Serapiensbrüder»... — «Серapiионовы братья» Гофмана представляют собой цикл новелл 1815–1821 г., опубликованный в четырех томах (1819–1821), связанный в единую композицию обрамляющей историей юных друзей-литераторов, которые еженедельно собираются и читают друг другу свои рассказы.

⁵ ...они опубликовали сборник рассказов семи авторов... — Серapiионовы братья. Пб.: Алконост, 1922. Сборник составили рассказы М. Зощенко «Виктория Казимировна», Льва Лунца «В пустыне», Вс. Иванова «Синий зверюшка», М. Слонимского «Дикий», Н. Никитина «Дэзи», К. Фебина «Песьи уши» и В. Каверина «Хроника города Лейпцига за 18... год». Упомянутое Мирским через запятую зарубежное издание альманаха немного отличалось по содержанию и называлось: Серapiионовы братья: Заграничный альманах. Берлин: Русское творчество, 1922. В нем рассказ Н. Никитина «Дэзи» был заменен на «Пёс», добавлены стихи Н. Тихонова и Е. Полонской, а также статья И. Груздева «Лицо и маска».

⁶ ...стал главным литературным событием минувшего года... — Уже несколько месяцев спустя, рецензируя сборник, А.К. Воронский писал: «Альманах серапионовых братьев составлен был около года тому назад. За это время кружок молодых писателей-серапионовцев далеко шагнул вперед, — настолько далеко, что недавно вышедший из печати альманах дает о них довольно отдаленное представление. <...> в целом первый альманах серапионовых братьев хотя и слабее их самих, но он как просвет в светлое и здоровое будущее новой литературной жизни» (Красная новь. 1922. № 3. С. 265–268).

⁷ ...это самые разнообразные личности... — О них подробно см.: Фрезинский Б. Судьбы Серапионов (Портреты и сюжеты). СПб.: Академический проект, 2003.

⁸ ...Никитин находится сейчас в Лондоне... — Никитин выезжал за границу в 1923 г. и, вернувшись, опубликовал отчет о поездке: Никитин Н. Сейчас на Западе: Берлин–Рур–Лондон. Л.; М.: «Петроград», 1924.

⁹ ...Маленькая книжка «Рассказы Назара Ильича, господина Синеврюхова» (Берлин, 1923)... — Книга первоначально была опубликована в советском издательстве (Пб.: Эрато, 1922) и лишь затем перепечатана за рубежом.

¹⁰ ...«трагедия» «Вне закона» только что появилась в журнале Горького... — Пьеса была написана в 1919–1920 гг., но опубликована три года спустя: Луниц Л. Вне закона: Трагедия // Беседа. 1923. № 1. С. 43–125.

¹¹ ...другая его трагедия, «Бертран де Борн» — опубликованная раньше, но написанная позже... — Пьеса Лунца «Бертран де Борн» была написана в 1922 г. и опубликована в первом номере альманаха «Город» в 1923 г.

[Рец.:] **Русская мысль, ежемесячный обзор литературы и политики.**

Под редакцией Петра Струве. Книги 1–2. Прага–Берлин, 1923

Опубл.: D.S.M. Russkaya Mysl, a monthly review of Literature and Politics. Edited by Peter Struve. Books I–II. Prague—Berlin, 1923 // The Slavonic Review. 1923. Vol. 2. № 4. P. 210–211.

¹ «Русская мысль» вступила в третий год своего существования после возобновления за пределами России... — Журнал «Русская мысль» был создан в 1880 г. В.М. Лавровым; с 1906 г. издавался А.А. Кизеветтером и П.Б. Струве. В 1918 г. закрыт большевиками и возобновлен П.Б. Струве в эмиграции в 1921 г.

² ...За это время она несколько раз меняла штаб-квартиру: в 1921 г. это была София, в 1922 г. — Прага, теперь Берлин... — В 1921 г. 12 номеров «Русской мысли» вышли в Софии (сдвоенные и строенные, в пяти книжках), следующие 12 номеров — в 1922 г. в Праге (в шести книжках), с 1923 г. на номерах в качестве места издания значилось: Прага–Берлин.

³ ...Похоже, она и здесь не чувствует себя вполне дома, поскольку номер за январь–февраль появился лишь в апреле... — В 1923 г. Струве удалось выпустить четыре книжки журнала (12 строенных номеров), затем последовал перерыв, после чего Струве вновь поменял штаб-квартиру и в 1927 г. сделал попытку возобновить

«Русскую мысль» в Париже, однако выпустил единственный номер, оказавшийся последним.

⁴ ...*наряду со многими малозначительными материалами...* — Среди материалов литературного отдела этого номера были стихи В. Сирина-Набокова и А. Кондратьева, поэма И. Лукаша.

⁵ ...*начало романа ~ А. Ремизова, и стихи Марины Цветаевой...* — В номере были опубликованы главы из первой части романа Ремизова «Канава» (С. 46–89) и цикл стихотворений Цветаевой «Проводы» (С. 90–91).

⁶ ...*Шульгин продолжает свои воспоминания о революции...* — Шульгин В. Дни: Продолжение // Русская мысль. 1923. № 1–2. С. 11–44.

⁷ ...*Частично были напечатаны в № 2 «The Slavonic Review»...* — Shulgin V. The Months before the Russian Revolution // The Slavonic Review. 1922. Vol. 1. № 2. P. 380–390.

⁸ ...*воспоминания другого выдающегося политика, Н.Н. Львова...* — В номере были опубликованы две первые части воспоминаний государственного и политического деятеля Николая Николаевича Львова (1867–1944), члена ЦК партии кадетов и депутата I, III и IV Государственной Думы: *Львов Н.Н. Былые годы* // Русская мысль. 1923. № 1–2. С. 92–116.

⁹ ...*С. (очевидно кто-то, недавно бежавший из Советской России)...* — Криптонимом С. подписал свою статью Александр Дмитриевич Семенов-Тянь-Шанский (1890–1979), выпускник Санкт-Петербургского университета, бежавший из Красной армии в Финляндию в 1921 г. (затем в 1925 г. он перебрался во Францию, в 1942 г. окончил Сергиевский Богословский институт в Париже, был рукоположен в священники, а затем постригся в монахи и стал епископом Константинопольской православной церкви).

¹⁰ ...*Струве в коротком предисловии к статье ~ четырнадцать лет назад в «Вехах»...* — Говоря о статье А.Д. Семенова-Тянь-Шанского, Струве писал: «Прямо поразило, насколько интеллигенты Советской России, характеризуемые автором, чувствуют и размышляют по... “Вехам”» (*Струве П.Б. Материнское Лоно и Героическая Воля* // Русская мысль. 1923. № 1–2. С. 155).

¹¹ «*Сумерки Европы*» (Берлин: Слово, 1923) — книга журналиста и общественно-политического деятеля Григория Адольфовича Ландау (1877–1941). В разбираемом номере журнала был опубликован отзыв С.С. Ольденбурга о ней (Русская мысль. 1923. № 1–2. С. 359–360).

¹² ...*Ландау анализирует «Переписку из двух углов» В. Иванова и М. Гершензона ~ злой иронии...* — Разбирая книгу, Ландау приходил к острым выводам: «Гершензон нигилистически бежит в пустоту; Вячеслав Иванов музейно подбирает ценности. <...> Если у Гершензона духовное умирание, то у Иванова — законсервированная жизнь» (*Ландау Г. Византиец и Иудей* // Русская мысль. 1923. № 1–2. С. 219). Подробно об истории создания и рецепции книги см. в новейшем переиздании: *Иванов Вяч., Гершензон М. Переписка из двух углов* / Подг. текста, прим., ист.-лит. комм. и иссл. Роберта Бёрда. М.: Водолей Publishers; Прогресс-Плеяда, 2006.

¹³ ...*продолжение его книги о русском религиозном искусстве...* — Евгений Николаевич Трубецкой (1863–1920) посвятил несколько книг этой теме: «Два мира

в древнерусской иконописи» (М., 1916), «Умозрение в красках: Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи» (М., 1916), «Этюды по русской иконописи» (М., 1921). Мирский, вероятно, имеет в виду последнее издание, наиболее полное к тому времени.

¹⁴ ...*Это публичное выступление в Москве на вечере памяти кн. Трубецкого...* — В основу статьи был положен текст речи И.А. Ильина, выступившего на вечере памяти Е.Н. Трубецкого в Москве 21 февраля 1921 г.

¹⁵ ...*статья проф. Маклецова о недавно опубликованном большевистском Уголовном кодексе...* — Маклецов А. Советский уголовный кодекс // Русская мысль. 1923. № 1–2. С. 281–291.

¹⁶ ...*Политическая хроника С.С. Ольденбурга...* — Ольденбург С.С. Политический обзор. I. Русские дела. II. Дела иностранные // Русская мысль. 1923. № 1–2. С. 311–341.

¹⁷ ...*Бицилли, который дает интересный и содержательный обзор новых книг по римской истории и ее связи с современностью...* — Обзор П.М. Бицилли (Русская мысль. 1923. № 1–2. С. 346–356) был посвящен книгам европейских исследователей: «*Britisches und Römisches Weltreich*» (München: Oldenbourg, 1921) немецкого историка Юлиуса Хатчека (Hatschek; 1872–1926); фундаментальной «Истории Галлии» («*Histoire de la Gaule*») французского историка Камиля Жюллиана (Jullian; 1859–1933), Бицилли разбирал IV–VI тома, вышедшие в 1920 г., а печатание труда в полном виде растянулось на два десятилетия с 1907 по 1926 г.; очередному изданию совместного труда немецких историков Лудо Морица Хартмана (Hartmann; 1865–1924) и Йоханнеса Кромайера (Kromayer; 1859–1934) «*Römische Geschichte*» (Gotha: Perthes, 1921); и книге итальянского историка Этторе ди Руджиеро (Ruggiero; 1839–1926) «*Patria nel diritto pubblico romano*» (Roma: Maglione & Strini, 1921).

Современные английские романисты

Опубл.: Кн. Д. Святополк-Мирский. Современные английские романисты // Звено. 1923. 14 мая. № 15. С. 3.

¹ *Коржениовский* — Мирский приводит буквальную транскрипцию польской фамилии (Korzeniowski), в России обычно употреблялось написание Корженевский, теперь устоялось Коженёвский, полное имя Юзеф Теодор Конрад Коженёвский (1857–1924).

² ...*Первая его книга вышла в 1895 г.* — Речь о романе «Каприз Олмейера»: Conrad J. Almayer's Folly: A Story of an Eastern River. London: T. Fisher Unwin, 1895. На русский язык роман Конрада был переведен лишь в 1923 г.

³ ...*Макс Бирбом ~ в одной из своих изумительных пародий...* — Имеется в виду пародия на Конрада английского писателя и художника-карикатуриста Макса Бирбома (Henry Maximilian Beerbohm; 1872–1956) под названием «Праздник» («The Feast»; 1912).

⁴ ...*Харди ~ стал известен как романист еще в 60-х годах...* — Первые романы Томас Харди (Hardy; 1840–1928) выпустил анонимно в 1871 и 1872 гг., а известность

к нему пришла после романа «Вдали от обезумевшей толпы», выпущенного за подписью автора в 1874 г.

⁵ ...В прошлом году еще появилась новая большая книга его стихов... — Hardy T. Late Lyrics And Earlier, With Many Other Verses. L.: Macmillan & Co, 1922.

⁶ ...недавно в «London Mercury» было напечатано его стихотворение по поводу казни мисс Томсон в январе этого года... — Эдит Томпсон (Edith Jessie Thompson; 1893–1923), вместе с любовником Фредриком Байуотерсом (Frederick Edward Francis Bywaters) убившая своего мужа, была повешена 9 января 1923 г. Стихотворение Харди «К портрету женщины перед повешением» («On a Portrait of a Woman about to be Hanged») опубликовано в «London Mercury» (1923. February. Vol. 7. №. 40. P. 344). В 1856 г. Харди присутствовал при казни через повешение Марты Браун (Martha Browne), что нашло отражение в его стихотворении «Фальшивая жена» («The Mock Wife»). См. также: Shanta D. Ambivalence in Hardy: A Study of His Attitude to Women. L.; N.Y.; Delhi: Anthem Press, 2010. P. 203–204.

⁷ ...Киплинг стал окончательно человеком партии ~ дикого антинемецкого шовинизма... — Политическая деятельность Редьярда Киплинга (Kipling; 1865–1936) началась почти одновременно с литературной, он выступал на стороне консерваторов и о войне с Германией писал задолго до того, как Первая мировая война стала реальностью. Во время войны Киплинг работал в бюро военной пропаганды, в Красном Кресте, а затем в Комиссии по военным захоронениям, примкнул к правому крылу Консервативной партии, и к началу 1920-х гг. общественно-политические заботы действительно оттеснили литературное творчество на второй план.

⁸ ...Особенно сильно упала репутация Уэльса после его хлестаковской поездки в Россию... — Герберт Уэллс (Wells; 1866–1946) трижды посещал Россию (в 1914, 1920 и 1934), Мирский имеет в виду его второй визит, в сентябре 1920 г., когда Уэллс жил на квартире Горького, встречался с Лениным и по итогам поездки написал книгу «Россия во мгле» («Russia in the Shadows», 1920).

⁹ ...невежественной «Всемирной истории»... — Речь о книге: Wells G. A Short History of the World. London: Cassell & Co; New York: The Macmillan Co, 1922. Во многом она была вдохновлена более ранней работой Уэллса «Очерки истории» («The Outline of History», 1919).

¹⁰ ...последняя книга Беллока «Евреи»... — Речь о книге: Belloc H. The Jews. London; Bombay; Sydney: Constable and Co.; Boston; New York: Houghton Mifflin, 1922.

¹¹ ...умерший во время войны Флекер, шедевр которого, драма «Гассан», вышла только в этом году... — Английский поэт и драматург Джеймс Элрой Флекер (Flecker; 1884–1915) 3 января 1915 г. скончался в Давосе от туберкулеза. Его пьеса в пяти актах «Гассан» была впервые опубликована семь лет спустя после его смерти: Flecker J.E. Hassan: The Story of Hassan of Baghdad and How He Came to Make the Golden Journey to Samarkand. London: Heinemann, 1922.

¹² ...недавно скончавшаяся (в Фонтенбло у Гурджиева) талантливейшая новозеландка Катерина Мансфилд... — Английская и новозеландская писательница Кэтрин Мэнсфилд (Mansfield; наст. имя Кэтлин Бошан; Kathleen Beauchamp; 1888–1923) болела туберкулезом легких: «проведя некоторое время на итальянской

Ривьере... она в качестве последнего средства легла в конце концов в клинику Гурджиева в Фонтенбло и там в начале 1923 года скончалась» (*Мозм У.С. Искусство слова*. М., 1979. С. 279).

¹³ Мур Джордж Огастас (Moore; 1852–1933) — ирландский писатель, сторонник создания национальной ирландской литературы на английском языке.

¹⁴ ...англизированный американец Пирсаль Смит ~ «Trivia»... — Эссеист, критик и автор афоризмов Логан Пирсал Смит (Logan Pearsall Smith; 1865–1946) родился и вырос в США, британское подданство принял в 1913 г. Сборник «Trivيا» опубликовал в 1902 г., затем несколько раз выпускал в дополненном виде: «More Trivia» (1921), «All Trivia» (1933).

¹⁵ ...Литтон Стрейчи, автор «Королевы Виктории»... — Английский критик и эссеист Джайлз Литтон Стрейчи (Strachey; 1880–1932) был мастером документально-биографического жанра, биография «Королева Виктория» («Queen Victoria»), впервые опубликованная в 1921 г., имела большой успех, неоднократно переиздавалась и переводилась на другие языки.

Пушкин

Опубл.: D.S. Mirsky. Pushkin // The Slavonic Review. 1923. Vol. 2. № 4. P.71–84. Перепечатано: D.S. Mirsky. Uncollected Writings on Russian Literature / Edited, with an Introduction and Bibliography, by G.S. Smith. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1989. P. 118–131.

К.В. Мочульский посвятил статье Мирского отдельную рецензию, в которой оценил ее очень высоко: «В “Slavonic Review” (Том второй, 1923 года) напечатана статья кн. Д. Святополка-Мирского о Пушкине. На нескольких страницах в сжатой и популярной форме рассказать английскому читателю о Пушкине, объяснить ему, что такое Пушкин — задача исключительная по трудности и ответственности. Это “essay” написано блестяще; оно поучительно и для самого искушенного пушкиниста» (К.В. [Мочульский К.В.] Новое о Пушкине // Звено. 1924. 28 января. № 52. С. 3).

¹ «Гнилые местечки» — обезлюдившие к нач. XIX в. городки и деревни Англии, сохранявшие право представительства в парламенте. Члены парламента от «гнилых местечек» в большинстве случаев фактически назначались их собственниками, лендлордами. При существовании «гнилых местечек» многие крупные города (Бирмингем, Манчестер и др.) не имели представительства в парламенте. Большая часть «гнилых местечек» лишена самостоятельного представительства парламентской реформой 1832 г., остальные — избирательной реформой 1867 г. В результате в 1832–1867 гг. освободилось около 200 депутатских мест.

² ...божественного права... — Теория божественного права основывается на том, что монарх осуществляет божественную волю и, соответственно, не подчиняется какой-либо иной власти. Согласно этой теории ни законодательная власть, ни суды, ни подданные не имеют права ограничивать осуществление королем его полномочий.

³ *Sehnsucht* — тоска (нем.). В комментариях к антологии «Русская лирика» Мирский писал о стихотворении Лермонтова «Ангел»: «Самое законченное в русской поэзии выражение романтической *Sehnsucht*» (Русская лирика: Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака / Сост. и предисл. кн. Д. Святополк-Мирский. Paris: La Presse franco-russe, 1924. Р. 182).

⁴ «русский народ, после мучительных веков рабства, создал колоссальный гений Пушкина» — Во введении к книге «С того берега» (1849) Герцен написал о том, что русский народ «в ответ на царский приказ образоваться — ответил через сто лет громадным явлением Пушкина» (Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 6. С. 200).

⁵ «*thing of beauty*» — Выражение из первой строки поэмы Китса «Эндимион» («*Endymion. A poetic romance*», 1817) «*A thing of beauty is a joy for ever*». В существующих русских переводах это выражение дано в виде парафраза (например, в переводе Б. Пастернака: «Прекрасное пленяет навсегда...»).

⁶ ...полемика с Боулзом о заслугах великого августинианца... — Боулз Уильям Лайл (Bowles William Lisle; 1762–1850), английский поэт и критик. Подробнее о полемике см.: *Rennes van J.J. Bowles, Byron, and the Pope-controversy*. Norwood, Pa: Norwood Editions, 1975. Ср. также замечание Пушкина в письме к А.А. Бестужеву от 24 марта 1825 г.: «И Bowles и Byron в своем споре заврались; у меня есть на то очень дельное опровержение. Хочешь перешлю? переписывать скучно».

⁷ ...наибольшее влияние на него оказали шекспировский способ обрисовки характеров и его трагическое видение жизни... — Возможно, Мирский отсылает здесь к книге М. де Унамуну «О трагическом чувстве жизни у людей и народов» («*Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*», 1912).

⁸ «Шекспиру я подражал в его широком изображении характеров» — Не вполне точная цитата из «Набросков предисловия к “Борису Годунову”» (1830). У Пушкина: «Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров» (Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 11. С. 140).

⁹ *Билль о реформе* (Reform Bill, 1832) расширил число избирателей за счет городского и сельского обеспеченного населения. К числу защитников Билля о реформе принадлежал, среди прочих, Т. Маколей.

¹⁰ Лэндор Уолтер Сэвидж (Landor Walter Savage; 1775–1864) — английский писатель и поэт, драматург; писал по-английски и на латыни, автор прозаических «Воображаемых разговоров» («*Imaginary Conversations*», 1824–1846), переработки диалогов Лукиана.

¹¹ ...как в том удивительном стихотворении «Анчар», о котором Проспер Мериме изрек, что оно не переводимо ни на какой язык, кроме латыни... — В статье «Александр Пушкин» (1838) Проспер Мериме приводит текст стихотворения «Анчар», сопроводив его 6-ю строфу примечанием: «Только по-латыни можно передать сжатость русского языка» — и далее дает свой образец перевода этой строфы на латинский язык (см.: Мериме П. Собр. соч.: В 6 т. М., 1963. Т. 5. С. 265).

¹² ...Элегии на портрет фельдмаршала Барклая де Толли... — Имеется в виду стихотворение Пушкина «Полководец» («У русского царя в чертогах есть

палата...») (1836), вдохновленное портретом (1829) М.Б. Баркляя де Толли работы Джорджа Доу (Dawe; 1781–1829).

¹³ ...*тоска по неведомому миру, и чувство Природы, растительной вселенной, как это называл Блейк...* — У Блейка: «Imagination, the real and eternal world, of which this vegetable universe is but a faint shadow, and in which we shall live in our eternal or imaginative bodies when these vegetable, mortal bodies are no more» (William Blake. «Jerusalem: The Emanation of The Giant Albion», 1804).

¹⁴ ...*Форнарину, позировавшую Рафаэлю для образа Мадонны...* — Форнариной Рафаэль называл дочь сиенского пекаря Маргариту Лути (Margherita Luti; конец XV — первая пол. XVI в.), которая позировала ему для Сикстинской Мадонны и на первом же сеансе стала его любовницей, а после смерти художника была одной из самых роскошных куртизанок Рима.

¹⁵ *pièce de résistance* — главное блюдо, самое лучшее (фр.).

¹⁶ ...*главные характеристики русской поэзии, как считает Морис Беринг, это сочетание чистейшей поэтической эмоции с абсолютной верностью повседневной реальности...* — В книге «Вехи русской литературы» М. Беринг писал: «But what the Russian poets did do, and what they did in a manner which gives them an unique place in the history of the world's literature, was to extract poetry from the daily life they saw round them, and to express it in forms of incomparable beauty [То, что умеют русские поэты и что обеспечивает им уникальное место в истории всемирной литературы, — это способность извлекать поэзию из повседневной жизни, которую они видят вокруг себя, и выражать ее в формах бесподобной красоты]» (Baring M. Landmarks in Russian Literature. 2nd ed. New York: The Macmillan Company, 1912. P. 26). Беринг также приводил этот фрагмент в своем предисловии к «Оксфордской антологии русской поэзии», к которой Мирский написал примечания (The Oxford Book of Russian Verse / Chosen by Maurice Baring. Oxford: Clarendon Press, 1924).

¹⁷ «*Принцесса Клевская*» — французский роман, анонимно опубликованный в 1678 г. и заложивший традиции европейского психологического романа (автором обычно называют мадам де Лафайет).

¹⁸ *Лафайет* Мари Мадлен де (урожд. Мари Мадлен Пиош де Ла Вернь, по мужу графиня де Лафайет; de La Fayette; 1634–1693) — французская писательница, автор исторических новелл и романов.

¹⁹ *Было бы дерзостью вступать в полемику с Достоевским, но трудно молча согласиться с его толкованием поэмы ~ о героине поэмы, Татьяне...* — В своей речи «Пушкин», произнесенной 8 июня 1880 г. в заседании Общества любителей российской словесности, Достоевский говорил: «Может быть, Пушкин даже лучше бы сделал, если бы назвал свою поэму именем Татьяны, а не Онегина, ибо бесспорно она главная героиня поэмы. Это положительный тип, а не отрицательный, это тип положительной красоты, это апофеоза русской женщины» (Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1984. Т. 26. С. 141).

²⁰ «*Как ни печально ~ Предательство живет в нас изначально*» — Заключительные строки XLIII строфы поэмы Джорджа Мередита (Meredith; 1828–1909) «Современная любовь» («Modern Love», 1862). Пер. Г. Кружкова.

²¹ «*Mon cœur est matérialiste, mais ma raison s'y oppose*» — Сердцем я материалист, но разум мой противится этому (фр.). Речь о записи Пушкина в кишиневском дневнике 1821 г.: «9 апреля, утро провел с Пестелем; умный человек во всем смысле этого слова. “*Mon cœur est materialiste, — говорит он, — mais ma raison s'y refuse*”. Мы с ним имели разговор метафизический, политический, нравственный и проч. Он один из самых оригинальных умов, которых я знаю» (Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 12. С. 303).

²² «проза», говорил он, «*требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат*» — Из черновой заметки Пушкина 1822 г., впервые опубликованной в 1884 г. под названием «О прозе», см.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 11. С. 18.

²³ ...простота граничит с маньеризмом и приближается к стилю Цезаря или к тому преувеличенному аттицизму, который Цицерон осуждал в римских подражателях Лисия... — Подробно об этом см. В разборе цicerоновского «Оратора» М.Л. Гаспаровым: «Красноречие римских аттицистов Цицерон относит к низшему виду, красноречие их греческих образцов — к высшему виду: простота Лисия и Фукидида была результатом продуманного и тонкого искусства (подробную характеристику этого искусства дает Цицерон, описывая идеальный простой стиль в § 75–90), а простота их римских подражателей — результат недомыслия и невежества» (Гаспаров М.Л. Цицерон и античная риторика // Марк Туллий Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве / Под ред. М.Л. Гаспарова. М.: Наука, 1972. С. 58).

²⁴ «Капитанская дочка» ~ схожесть заключительной главы с аналогичной сценой в «Сердце Мидлотиана»... — Это сравнение проводили еще критики XIX в., см., например: Галахов А.Д. О подражательности наших первоклассных поэтов // Русская старина. 1888. № 1. С. 27. Подробный обзор см.: Якубович Д.П. «Капитанская дочка» и романы Вальтер Скотта // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1939. [Вып.] 4/5. С. 165–197. См. также: Долинин А. Вальтер-скоттовский историзм и «Капитанская дочка» // Тыняновский сборник. Вып. 12. Десять–Одиннадцатые–Двенадцатые Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. М.: Водолей Publishers, 2006. С. 177–197.

²⁵ ...«Пиковая дома» ~ недавно ее снова перевел на французский другой выдающийся писатель, Андре Жид... — Pushkin A. La dame de pique / Traduction de J. Schiffrin, B. de Schloezer et A. Gide, avant propos de André Gide, illustrations de Vassili Choukhhaeff. Paris: Éditions de la Pléiade, 1923.

[Рец.:] **Современная русская поэзия. Антология. Отбор и перевод Бабетты Дейч и Авраама Ярмолинского. London: John Lane, 1923**

Опубл.: D.S. Mirsky. Modern Russian Poetry. An Anthology. Chosen and translated by Babette Deutsch and Avrahm Yarmolinsky. London (John Lane), 1923. 6s. net. (Printed in the U.S.A., forming part of The European Library, edited by J.E. Spingarn) // The Slavonic Review. 1923. Vol. 2. № 5. P. 451–452.

¹ Ярмолинский Авраам (наст. имя Абрам Цаллевич; 1890–1975) — литературовед, переводчик, издатель. В 1911 г. уехал из России в Швейцарию на учебу, с

1913 г. жил в США, окончил Колумбийский университет, с 1918 г. директор славянского отдела Нью-Йоркской публичной библиотеки. Женится на дочери эмигрантов из Германии Бабетте Дейч (Deutsch; 1895–1982), совместно с ней выпустил несколько антологий русской и немецкой поэзии в переводах на английский язык. Рецензируемая антология была первоначально выпущена в США (New York: Harcourt, Brace and Company, 1921), Мирский отзывается на следующее, британское издание.

[Рец.:] **Богатырев П. Чешский кукольный и русский народный театр. Берлин, 1923**

Опубл.: D.S.M. Cheshsky Kukolny i Russky Narodny Teatr. By Petr Bogatyrev. (The Marionette Theatre of the Czechs and the Russian Folk-Theatre). Berlin, 1923 // The Slavonic Review. 1923. Vol. 2. № 5. P. 460–461.

¹ *Богатырев* Петр Григорьевич (1893–1971) — фольклорист, этнограф, переводчик, выпускник МГУ, в 1922–1939 гг. сотрудник советского полпредства в Чехословакии, преподаватель университетов в Праге, Мюнстере и Братиславе, участник Московского и Пражского лингвистических кружков. О чешском народном театре позже (в 1941 г.) защитил докторскую диссертацию. Рецензируемая книга вышла под маркой Опыза.

[Рец.:] **С.А. Андреевский. Книга о Смерти. В 2 томах. Ревель: «Библиофил», 1922**

Опубл.: D.S.M. Kniga o Smerti (The Book of Death). By S.A. Andreyevsky. Two volumes. Reval («Bibliophile»), 1922 // The Slavonic Review. 1924. Vol. 2. № 6. P. 654–657.

¹ ...*посмертная книга не смогла привлечь значительного внимания*... — См. новейшее двухтомное издание в серии «Литературные памятники»: *Андреевский С.А. Книга о смерти* / Изд. подг. И.И. Подольская; Отв. ред. Н.А. Богомолов. М.: Наука, 2005–2006. См. также: *Андреевский С.А. Избранные труды и речи* / Сост. И. Потапчук, предисл. А.Ф. Кони. М.: Автограф, 2000. (Юридическое наследие); *Томсинов В.А. Адвокат-поэт как явление русской адвокатуры второй половины XIX в.: К 150-летию со дня рождения Андреевского* // Законодательство. 1998. № 4. С. 77–80; *Andreevsky S. The Book of Death* / Introduction and translation by Yanina Arnold // Toronto Slavic Quarterly. 2011. № 38 (электронное издание): http://www.utoronto.ca/tsq/38/tsq38_andreevsky.pdf.

² ...«*романистами*» 1860-х (*Писарев и другие*)... — Упомянув Писарева, Мирский, возможно, оговорился, имея в виду Чернышевского с его романами. Во всяком случае, судя по контексту, речь идет явно не о романистах 1860-х гг. Толстом и Достоевском.

³ *cabotin* — комедиант (фр.).

⁴ ...автора «Новых похорон»... — Мирский имеет в виду сочинение Томаса Брауна (Thomas Browne; 1605–1682) «Гидриотафия, или Погребение в урнах» («Hydriotaphia, Urn Burial», 1658).

[Рец.:] **Шенгели Г. Трактат о русском стихе. 2-е, исправл., изд. М.; Пг.: Госиздат, 1923**

Опубл.: D.S.M. Traktat o russkom stikhe (A Treatise on Russian Prosody). By George Shengeli. Second revised edition. Moscow–Petrograd: Gosizdat (State Press), 1923 // The Slavonic Review. 1924. Vol. 2. № 6. P. 657.

¹ *Остолопов* Николай Федорович (1783–1833) — поэт, переводчик, теоретик классицизма. Мирский имеет в виду соответствующие части его трехтомного «Словаря древней и новой поэзии» (СПб., 1821).

² *Голохвастов* Павел Дмитриевич (1838–1892) — историк, филолог. Мирский, вероятно, ошибся в дате, имея в виду его статью «Законы стиха русского народного и нашего литературного» (Русский вестник. 1881. Т. CLVI. Кн. XII. С. 795–837), вслед за которой вышло отдельное издание под тем же названием (СПб., 1883).

³ *Корш* Федор Евгеньевич (1843–1915) — филолог-классик, славист, востоковед. Мирский и здесь привел неточную дату, подразумевая цикл статей Корша «О русском народном стихосложении: I. Былины» (Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. 1896. Т. I. Кн. 1. С. 1–45; 1897. Т. II. Кн. 2. С. 429–504), впоследствии не раз переиздававшийся.

⁴ ...много ценного было сделано покойным Н.В. Недоброво (ум. 1919), В. Чудовским и др., но эта работа осталась несистематичной и разъединенной... — Николай Владимирович Недоброво (1882–1919) и Валериан Адольфович Чудовский (1882–1937) рано ушли из жизни и не успели собрать в книги свои статьи, однако стиховеды до сих пор обращаются к некоторым из них, в частности: *Недоброво Н.* Ритм, метр и их взаимоотношение // Труды и дни. 1912. № 2. С. 14–23; *Чудовский В.* Несколько мыслей к возможному учению о стихе // Аполлон. 1915. № 8–9. С. 55–95; *Чудовский В.* Несколько утверждений о русском стихе // Аполлон. 1917. № 4–5. С. 58–69.

⁵ ...Брюсовская «Наука о стихе», рецензированная в «Славянском обозрении» (№ 1)... — См. эту рецензию выше в наст. изд.

⁶ ...Шенгели, выпустивший ныне свой трактат, — сам поэт... — К тому времени Шенгели выпустил полтора десятка сборников стихов и переводов и несколько работ по стиховедению, в том числе первое издание «Трактата о русском стихе» (Одесса: Всеукр. гос. изд-во, 1921).

[Рец.:] **Старинный театр в России. [Сб. статей] / Под ред. акад. В.Н. Перетца. Пг.: Academia], 1923**

Опубл.: D.S.M. Starinniy teatr v Rossii (The Old Theatre in Russia — XVIIth and XVIIIth century). Edited by Acad. V.N. Perets. From Transactions of the Russian

Institute for the History of Arts. Petrograd, 1923 // The Slavonic Review. 1924. Vol. 2. № 6. P. 657–658.

¹ *Перетц* Владимир Николаевич (1870–1935) — филолог, историк литературы, профессор Киевского (1904–1913), Саратовского (1914–1917), Петроградского (с 1917) университетов, академик Петербургской академии наук (с 1914). Мирский имеет в виду его книгу «Краткий очерк методологии русской литературы» (Пг.: Academia, 1922). Ранее выходила книга «Из лекций по методологии истории литературы» (Киев, 1914).

[Рец.:] **Вопросы поэтики: неперIODическая серия, издаваемая Разрядом истории словесных искусств Российского института истории искусств**

Опубл.: *D.S. Mirsky. Voprosy Poetiki (Problems of Poetics): an unperiodical series, published by the Department of History of the Verbal Arts in the Russian Institute for the History of the Arts (Razryad Istorii Slovesnykh Iskusstv Rossiyskogo Instituta Istorii Iskusstv). Vol. I. — Gogol's Technique of the Comic (Tekhnika Komicheskogo u Gogol'a). By A. Slonimsky. Petr[ograd], 1923. Vol. 2. — Russian Prosody (Russkoe Stikhoslozhenie). By V. Tomashevsky. Petr[ograd], 1923. Vol. 3. — Rhyme, its History and Theory (Rifma, ee Istorია i Teoria). By V. Zhirmunsky. Petr[ograd], 1923 // The Slavonic Review. 1924. Vol. 2. № 6. P. 658–659.*

¹ *Институт истории искусств* — первое в России искусствоведческое научное заведение, созданное графом В.П. Зубовым в 1912 г. в его собственном доме (Исаакиевская пл., 5). В 1920 г. получил статус российского (РИИИ), а в 1925 г. — государственного (ГИИИ). Подробно о нем см.: *Shapovaloff L. The Russian State Institute of Art History: Its contributions to literary scholarship and its liquidation // Записки русской академической группы в США. Т. VI. 1972. С. 115–159; Российский институт истории искусств в мемуарах / Под общ. ред. И.В. Сэпман; ред.: Т.А. Клявина, А.М. Конечный, А.Л. Порфирьева, комм.: И.В. Сэпман, Т.Д. Исмагулова. СПб.: РИИИ, 2003.*

[Рец.:] **Russia: Rivista di Letteratura, Arte, Storia, diretta da Ettore Lo Gatto. Naples (Riccardo Ricciardi), 1923. Anno II, 1 & 2**

Опубл.: *D.S.M. Russia: Rivista di Letteratura, Arte, Storia, diretta da Ettore Lo Gatto. Naples (Riccardo Ricciardi), 1923. Anno II, 1 and 2 // The Slavonic Review. 1924. Vol. 2. № 6. P. 659–660.*

¹ ...издание посвящено исключительно России и обязано своим существованием энтузиазму одного человека... — Журнал «Russia», основанный Этторе Ло Гатто и выходивший с 1920 по 1926 г., сыграл фундаментальную роль в развитии итальянской русистики. П.П. Муратов, отзываясь на первый номер за 1923 г., писал: «Кем иным, как не энтузиастом, составлена эта книга в зеленой обложке с таким

удивительным для итальянского журнала названием: “Russia”! “Журнал литературы, искусства, истории, редактируемый Этторе Ло Гатто” — сообщает подзаголовок. Содержание: статья проф. Шмурло в переводе Ло Гатто, стихи Блока в переводе Ло Гатто, письма Короленко к Луначарскому, два рассказа Лескова, главы из Дневника Писателя Достоевского — все в переводе Ло Гатто. Сомнений нет: весь журнал создан усилием одного энтузиаста. <...> Пример Ло Гатто показывает, что может сделать энергия одного человека, когда им движет энтузиазм, когда владеет им “первый двигатель” — любовь. История журнала “Russia” поэтому поучительна. Она рассказана самим создателем его в той книжке, на которой пришлось ему в марте прошлого года временно приостановить издание» (Современные записки. 1923. № 15. С. 427).

² *Ло Гатто* Этторе (Lo Gatto; 1890–1983) — итальянский славист, руководитель Славянского отделения Института Восточной Европы с 1921 г., главный редактор, а затем один из директоров журнала «L'Europa Orientale» (1921–1943), основатель и директор журнала «Rivista di letterature slave» (1926–1932), директор Итальянского института культуры в Праге (1936–1940), заведующий кафедрой русского языка и литературы в Римском университете (1941–1965).

³ ...заручился участием двух выдающихся русских ученых... — 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» (*Ло Гатто* Э. Мои встречи с Россией. М.: Круг, 1992. С. 33). Среди этих интеллектуалов были и Е.Ф. Шмурло с П.П. Муратовым. Этторе Ло Гатто привлек обоих к сотрудничеству в журналах «Russia» и «L'Europa Orientale», приглашал на конференции, оказывал помощь в переводах и публикации книг.

⁴ *Шмурло* Евгений Францевич (1853–1934) — историк, жил в Италии с 1903 г. и играл видную роль в русской колонии Рима. Переехал в Прагу вскоре после того, как Муссолини стал набирать силу. Подробнее о нем см.: *Беляев* С.А. Евгений Шмурло в эмиграции (основные вехи жизни и творчества) // Россия и Италия. Русская эмиграция в Италии в XX веке. М.: Наука, 2003. С. 149–157.

⁵ *Муратов* Павел Павлович (1881–1951) — писатель, искусствовед, публицист, в сентябре 1922 г. командирован в Берлин, соучредитель берлинского Клуба писателей (1922–1923), сотрудник Русского научного института, в ноябре 1923 г. уехал в Рим, с 1927 г. жил в Париже, затем в Лондоне.

⁶ ...Первый номер открывается превосходным очерком Шмурло «Культура и цивилизация в Древней Руси»... — Ло Гатто считал большой удачей привлечение Шмурло к участию в журнале и особенно гордился его публикациями: «В области истории две первоклассные статьи написал для журнала Евгений Шмурло: “Культура и цивилизация древней Руси” (“Cultura e civiltà nella Russia antica”) и “Москва, третий Рим?” (“Mosca, la terza Roma?”). Считаю их фундаментальными и очень важными, поскольку в 1923 и 1924 г. они открыли новые горизонты для тех, кто интересовался Россией» (*Lo Gatto* E. I miei incontri con la Russia. Milano: Mursia, 1976. Р. 23; перевод цит. по: *Гардзонио* С., *Сулъпассо* Б. Осколки

Русской Италии: Исследования и материалы. Кн. 1 / [Науч. ред. О.А. Коростелева, М.А. Васильевой]. М.: Викмо; Дом русского зарубежья им. А. Солженицына: Русский путь, 2011. С. 115).

⁷ ...*рассказ об открытии древнерусского искусства...* — Muratov P. La scoperta dell'arte russa antica // Russia. Vol. II. № 2. P. 208–231.

⁸ ...*сыгравшему в этом одну из главных ролей...* — См. об этом подробно: Соловьев Ю.П. Павел Муратов и открытие древнерусского искусства // Религия, устроения, идеология в истории. Брянск, 1996. С. 108–117.

⁹ ...*об Италии не написано ничего лучше его «Образов Италии» (изданных перед войной), восхитительного романа «Эгерия» (1923) или его недавних статей о художниках Сеиченто...* — Первые два тома «Образов Италии» Муратова действительно появились до войны (М.: Научное слово, 1911–1912) и тут же были переизданы (в 1917 г. вышло третье издание). Полное издание в трех томах вышло позже (Берлин: З.И. Гржебин, 1924). Роман «Эгерия» был впервые опубликован отдельным изданием (Берлин: З.И. Гржебин, 1922; на обложке 1923). Его ближайшая по времени статья об итальянских художниках XVII в. так и называлась «Сеиченто» (Современные записки. 1923. № 15. С. 230–242).

¹⁰ *Пальмьери* Аурелио (Palmieri; наст. имя Микеле Джачинто, Michele Giacinto; 1870–1926) — католический богослов, историк, монах-ассумпционист, экуменист, большой знаток и любитель русской культуры и православия. О нем см.: Mercanzin S. Aurelio Palmieri ed il suo contributo alla conoscenza dell'oriente cristiano ed in particolare della Chiesa Russa. Un pioniere dell'ecumenismo. Roma, 1989. См. также некролог, написанный Этторе Ло Гатто: The Slavonic Review. 1927. Vol. V. № 15. P. 683–686.

Искусство биографии (Литтон Стречи)

Опубл.: Кн. Д. Святополк-Мирский. Искусство биографии (Литтон Стречи) // Звено. 1924. 28 января. № 52. С. 2.

¹ ...*Лондонской Библиотеке ~ основанной еще в 1840 г. Карлейлем...* — Томас Карлейль (Carlyle; 1795–1881), недовольный качеством обслуживания посетителей в Британском музее, был главным энтузиастом создания новой библиотеки и вдохновил этой идеей многих влиятельных людей. Библиотека была открыта в 1840 г. в здании на площади Сент-Джеймс (14 St. James's Square), где находится и до сих пор.

² ...*«мрачного декана» Инга...* — Английский теолог и писатель, священник англиканской церкви, декан собора Св. Павла (в 1911–1934), профессор Кембриджа Уильям Ралф Инг (Inge; 1860–1954) получил прозвище «мрачный декан» («The Gloomy Dean») за пессимистические взгляды, высказываемые в статьях.

³ *Оппенгейм* Эдвард Филлипс (Edward Phillips Oppenheim; 1866–1946) — английский писатель, автор 150 романов, написанных в различных жанрах, от «шпионского романа» до любовного. Создатель направления «Rogue Male» в авантюрном романе.

⁴ *Ромер* Сакс (Sax Rohmer; наст. имя Артур Генри Сарсфилд Уорд, Arthur Henry Sarsfield Ward; 1883–1959) — английский писатель, автор цикла остросюжетных романов о докторе Фу Манчу (Fu Manchu), один из самых высокооплачиваемых авторов 1920–1930-х гг.

⁵ *мисс Дель* — Дэлл Этель Мэй (Ethel May (Mary) Dell or Ethel Dell; 1881–1939), английская писательница, автор популярных любовных романов. Ее первый роман «Путь орла» («The Way of an Eagle», 1912) за три года после первой публикации выдержал тридцать переизданий.

⁶ *Бэрроус* — Берроуз Эдгар Райс (Edgar Rice Burroughs; 1875–1950), американский писатель, автор нескольких десятков книг о Тарзане, публиковавшихся с 1912 по 1944 г.

⁷ *Конгрив* Уильям (William Congreve; 1670–1729) — английский драматург и поэт, стоявший у истоков британской комедии нравов.

⁸ *Уолтон* Исаак (Izaak Walton; 1593–1683) — английский писатель, автор трактата о рыбной ловле «Искусный рыболов» («The Compleat Angler») и жизнеописаний известных деятелей XVII в., объединенных названием «Walton's Lives».

⁹ ...«Жизнь Гладстона», написанная его любимым младшим сотрудником Морлеем... — Речь об издании: Morley J. The Life of William Ewart Gladstone. Vol. 1–3. L., 1903.

¹⁰ ...«Жизнь лорда Рандольфа Черчилля», написанная его сыном, небезызвестным Уинстоном... — Имеется в виду двухтомная биография: Churchill W. Lord Randolph Churchill. Vol. 1–2. L., 1906.

¹¹ *Мелбурн* — Уильям Лэм, 2-й виконт Мельбурн (William Lamb, 2nd Viscount Melbourne; 1779–1848), британский государственный деятель, 27-й (1834) и 30-й (1835–1841) премьер-министр Великобритании. В 1837 г. по его родовому титулу был назван австралийский город Мельбурн.

¹² *Арнольд* (Арнолд) Томас (Thomas Arnold; 1795–1842) — английский историк-античник, в должности главы Рэгби (Headmaster of Rugby School) реформировал идеологию и практику элитарного школьного образования. Отец поэта Мэтью Арнолда, прадед Олдоса Хаксли.

¹³ *Мэннинг* Генри Эдвард (Henry Edward Manning; 1808–1892) — деятель английской католической церкви, архиепископ Вестминстерский, кардинал.

¹⁴ *Гордон* Чарльз Джордж (Charles George Gordon; 1833–1885) — английский генерал, известный под именем «Китайского Гордона», «Гордона Хартумского» или «Гордона-Паши».

¹⁵ ...герцога Девонширского... — Спенсер Комптон Кавендиш (Spencer Compton Cavendish; 1833–1908), в течение большей части своей жизни известный как лорд Хантингтон, стал восьмым герцогом Девонширским в 1891 г.

Байрон (К столетию со дня смерти, 1824 — 18 апреля — 1924)

Опубл.: Кн. Д. Святотоплк-Мирский. Байрон (К столетию со дня смерти, 1824 — 18 апреля — 1924) // Звено. 1924. 21 апреля. № 64. С. 2–3.

¹ «Мир опустел...» — из стихотворения Пушкина «К морю» («Прощай, свободная стихия...») (1824), написанного под впечатлением смерти Байрона.

² «В грядущем поколенье / Поэта приведет в восторг и умиление» — заключительные строки стихотворения Пушкина «Полководец» («У русского царя в чертогах есть палата...») (1835).

³ Когда Байрон умер, он не имел соперников среди поэтов Европы. Гете, тогдашний глава Международной Литературной Республики, видел в нем единственного современника, достойного быть упомянутым вместе с ним. — См., например, высказывания Гете о Байроне в «Разговорах с Гете в последние годы его жизни, 1823–1832» («Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, 1823–32», 3 тт., 1836–1848) И.П. Эккермана. См. также: Butler E.M. Byron and Goethe: analysis of a passion. L.: Bowes & Bowes, 1956.

⁴ ...Вальтер Скотт, глава английской литературы и политический враг Байрона, не только признавал его величайшим английским поэтом своего времени, но находил, что в «Каине» он сравнился с Мильтоном на его же собственной почве. — См. письмо В. Скотта к Дж. Мюррею от 4 декабря 1821 г.: «I accept, with feelings of great obligation, the flattering proposal of Lord Byron to prefix my name to the very grand and tremendous drama of Cain. I may be partial to it, and you will allow I have cause; but I do not know that his Muse has ever taken so lofty a flight amid her former soarings. He has certainly matched Milton on his own ground. Some part of the language is bold, and may shock one class of readers, whose line will be adopted by others out of affectation or envy. But then they must condemn the Paradise Lost, if they have a mind to be consistent. The fiend-like reasoning and bold blasphemy of the fiend and of his pupil lead exactly to the point which was to be expected, — the commission of the first murder, and the ruin and despair of the perpetrator».

⁵ L.E.L. — английская поэтесса и романистка Летиция Элизабет Лэндон (Landon; 1802–1838), наиболее известная под своими инициалами.

⁶ в 1880 г. М. Арнольд высказал ~ может ли это быть названо поэзией... — См. об этом: Grierson H.J.C. Lord Byron: Arnold and Swinburne. The British Academy Warton Lecture on English Poetry [From the Proceedings of the British Academy, Vol. IX]. London: Published for the British Academy By Humphrey Milford, Oxford University Press, [1920?].

⁷ ...предсмертные стихи «When we two parted» — в русском переводе С. Маршака «Расставание» («Помнишь, печалюсь»).

⁸ ...обращение к морю, столь прекрасно переданное Батюшковым — Стихотворение Батюшкова «Есть наслаждение и в дикости лесов...» (1819) является незавершенным переводом 178-й и 179-й строф IV песни поэмы Байрона «Странствования Чайльд Гарольда».

⁹ «И золотит, лаская без разбора / Все, что к нему случайно подойдет» — из стихотворения А.К. Толстого «Ты клонишь лик, о нем упоминая...» (1858).

¹⁰ ...накапливается обильный материал для педантов, вроде Брандеса, и мечтателей, вроде Аполлона Григорьева; и Зелинский, и Овсянико-Куликовский пишут свои мудрые предисловия... — Работы о Байроне были в числе первых работ Георга

Брандеса (Brandes; 1842–1927), опубликованных на русском языке. Большая работа «Байрон и его произведения» в переводе И. Городецкого была напечатана в трех номерах (№ 3–5) журнала «Пантеон литературы» за 1888 г. и в том же году вышла отдельным изданием (СПб.: тип. Н.А. Лебедева, 1888), а затем переиздавалась (М., 1889). См. также: *Брандес Г.* Новые веяния. Литературные портреты и критические очерки, с автобиографией Байрона и его характеристикой / Пер. Э.К. Ватсона. СПб.: Изд. журн. «Пантеон литературы», 1889; *Брандес Г.* Литература XIX века в ее главнейших течениях: Английская литература. Натурализм в Англии. Озерная школа. Байрон и его группа / Пер. М. Иолшина. СПб.: Изд. Ф. Павленкова, 1898. У Аполлона Григорьева Байрон был одним из любимых писателей, он переводил его стихи, фрагменты «Чайльд Гарольда», сам писал рассказы в духе Байрона. Ф.Ф. Зелинский написал одно из предисловий к Полному собранию сочинений Байрона в трех томах, вышедшему в серии «Библиотека великих писателей» под ред. С.А. Венгерова (СПб.: Изд. Брокгауз-Ефрон, 1904–1905).

¹¹ ...*Вячеслав Иванов находит в «Острове» программу мистического анархизма...* — Поэма Байрона «Остров, или Христиан и его товарищи» была написана в 1823 г., в основу сюжета легли события 1789 г., известные как мятеж на «Баунти»: матросы английского военного корабля «Баунти», возмущенные жестоким обращением адмирала Уильяма Блая (1753–1817), взбунтовались, высадили в лодку адмирала с верными ему людьми, а сами под командованием лидера мятежа Христиана Флетчера отправились на восток и обосновались на острове Питкэрн.

Вяч. Иванов по предложению С.А. Венгерова для брокгаузовского собрания Байрона в 1904–1905 гг. перевел поэму «Остров» и несколько стихотворений и написал статью «Настроение поэмы “Остров”», которую позже под названием «Байрон и идея анархии» включил в свой сборник «По звездам» (СПб.: Оры, 1909. С. 123–142).

Программа «мистического анархизма» была сформулирована Вяч. Ивановым в предисловии к книге Г. Чулкова: *Иванов Вяч.* Идея неприятия мира и мистический анархизм // Чулков Г. О мистическом анархизме. СПб., 1906. С. 5–23. В этой статье Байрон не упоминается, однако развиваемые в ней идеи входят в общий комплекс тогдашних настроений Вяч. Иванова, недаром в сборнике «По звездам» статья «Байрон и идея анархии» следовала за статьей «О неприятии мира» (СПб.: Оры, 1909. С. 103–122).

¹² ...*недавно одна талантливая английская писательница, научившаяся по-русски ~ вот Пушкин*» — Вероятно, речь идет о Кэтрин Мэнсфилд.

¹³ ...*того «чуть-чуть», с которого (как, по свидетельству Толстого, говорил Брюллов), начинается искусство...* — Л.Н. Толстой в трактате «Что такое искусство?» (1898) привел разговор художника Карла Павловича Брюллова (1799–1852) с учениками: «Поправляя этюд ученика, Брюллов в нескольких местах чуть тронул его, и плохой, мертвый этюд вдруг ожил. “Вот, чуть-чуть тронули, и все изменилось”, — сказал один из учеников. “Искусство начинается там, где начинается *чуть-чуть*”, — сказал Брюллов» (Толстой Л.Н. ПСС: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1951. Т. 30. С. 127).

¹⁴ ...*не будем его сравнивать с Пушкиным...* — Сравнение двух поэтов было излюбленной темой для исследователей и студентов на протяжении десятилетий.

В один год со статьей Мирского В.М. Жирмунский защитил докторскую диссертацию по этой теме, выпустив фундаментальную книгу: *Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин*. Л.: Academia, 1924. Ср. высказывание Мирского 1935 г. во внутренней рецензии на выполненный М.А. Кузминым перевод байроновского «Дон Жуана»: «... интонационное и языковое разнообразие Байрона гораздо больше, чем у Пушкина. Не только диапазон его больше (кроме всех пушкинских “регистров” он включает патетический, ораторский и бичующе-саркастический и гораздо более грубо-комический), но и переходы резче и быстрее» (*Мирский Д.С. Стихотворения. Статьи о русской поэзии* / Compiled and edited by G.K. Perkins and G.S. Smith. Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 1997. P. 288).

¹⁵ ...*Байрон, прославленный по всему миру, на своей родине уже и теперь ценится почти что больше как писмописец, чем как поэт...* — Эпистолярный Байрона сразу был признан важной частью его наследия, и публикация переписки началась вскоре после смерти поэта. Наиболее значительные издания: шеститомное собрание писем и дневников, вышедшее под редакцией Р.Э. Протеро (*The Works of Lord Byron. Letters and Journals. 6 vols* / Ed. by R.E. Prothero. London: John Murray, 1898–1904), и двухтомник «Переписки», выпущенный Джоном Мюрреем, наследником одноименной издательской фирмы, хранящей архив Байрона (*Lord Byron's Correspondence chiefly with Lady Melbourne, Mr Hobhouse, The Hon. Douglas Kinnaird, and P.B. Shelley* / Ed. by J. Murray. London: John Murray, 1922). В России избранные письма выходили в серии «Литературные памятники»: *Байрон Д. Дневники. Письма* / Изд. подг. З.Е. Александрова, А.А. Елистратова, А.Н. Николюкин. М.: Изд-во АН СССР, 1963.

¹⁶ «*глупого XIX века*» — Мирский имеет в виду выражение Леона Доде (Daudet; 1867–1942), которое тот вынес в название своей нашумевшей книги: *Daudet L. Le stupide XIXe siècle*. Paris: Nouvelle Librairie Nationale, 1922.

¹⁷ *Роджерс* Сэмюэл (Samuel Rogers; 1763–1855) — английский поэт.

¹⁸ *Гиффорд* Уильям (William Gifford; 1756–1826) — английский критик, издатель, поэт, сатирик.

¹⁹ *Фрир* Хукам (John Hookham Frere; 1769–1846) — английский дипломат и писатель, знаменитый, среди прочего, своими переводами из Аристофана. Мирский, скорей всего, имеет в виду написанную октавами поэму «Prospectus and Specimen of an intended National Work, by William and Robert Whistlecraft, of Stowmarket in Suffolk, Harness and Collar Makers» (1817).

²⁰ *Пульчи* Луиджи (Luigi Pulci; 1432–1484) — итальянский поэт-гуманист.

²¹ *Касты* Джамбаттиста (Джованни Баттиста Касты, Giovanni Battista Casti; 1721–1803) — итальянский поэт.

²² «*Расплавленный страданием ~ закаленный стих*» — из стихотворения О.Э. Мандельштама «Я не увижу знаменитой “Федры”...» (1915).

²³ *Трелони* Эдвард Джон (Trelawny; 1792–1881) — английский моряк, писатель и мемуарист, друг Байрона и Шелли. Мирский имеет в виду его книгу «Воспоминания о последних днях Шелли и Байрона» («*Recollections of the Last Days of Shelley and Byron*», 1858).

²⁴ *Блессингтон* Маргарита (Blessington; урожд. Поуэрс; 1789–1849) — английская писательница, хозяйка литературного салона в Лондоне. Познакомилась с Байроном в Генуе в 1823 г. во время поездки по Италии, после его смерти опубликовала книгу «Разговоры с лордом Байроном» («Conversations with Lord Byron», 1834).

Древнерусская литература и ее место в истории цивилизации

Опубл.: *D.S. Mirsky. Old Russian Literature: Its Place in the History of Civilisation // The Slavonic Review. 1924. Vol. 3. № 7. P. 74–91.*

¹ ...*Адам Бременский, писавший около 1070 г., называет Киев «славнейшим украшением Греции, соперником Константинопольского престола»...* — Адам Бременский (Adam Bremensis, Adam von Bremen; умер после 1081 г.) — северо-германский хронист, каноник (в 1066–1067), глава школы при бременском кафедральном соборе (с 1069). Упоминание о Киеве содержится в четвертой, заключительной книге его хроники «Деяния архиепископов Гамбургской Церкви» («Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum», 1072–1075).

² *Ульфилас, Вульфилас (Ulfilas, Vulfilas; ок. 311 — ок. 383) — епископ готов, рукоположен архиепископом Константинопольским Евсевием Никомедийским во время визита с посольством в Константинополь в 341 г., создал готский алфавит и перевел на готский язык Священное Писание (т.н. «Готская Библия»).*

³ *Аларих I (ок. 370–410) — вождь и первый король вестготов, правил в 382–410 гг.*

⁴ ...*славянский алфавит, который французский филолог А. Мейе провозгласил истинным шедевром фонетической точности и адаптации...* — Мейе Антуан (Meillet; 1866–1936) — французский лингвист, член многих иностранных академий и обществ, в том числе член-корреспондент Петербургской Академии наук (1906). Мирский имеет в виду высказывания из незадолго до того вышедшей книги: *Meillet A. Le slave commun. Paris: E. Champion, 1924; рус. пер.: Мейе А. Общеславянский язык. М., 1951.*

⁵ *Халкокондил Лаоник (Λαόνικος Χαλκοκονδύλης; ок. 1423 — ок. 1490), Франдзис Сфрандзи Георгий (Γεώργιος Φραντζής, Georgios Sphrantzes; 1401 — после 1478) — византийские историки.*

⁶ *Кучак Нахапет (?–1592) — армянский поэт.*

⁷ *Рагуза — латинское название города-государства в восточной Адриатике (ныне Дубровник). К XVI в., в эпоху аристократической республики (Respublica Ragusina), город достиг наивысшего расцвета и стал главным соперником Венеции, в частности и как культурный центр.*

⁸ *pièce de résistance — главное блюдо, самое лучшее (фр.).*

⁹ *Лазистан — область в Причерноморье на северной границе Турции, в средние века входила в состав Византии, затем являлась частью Грузии. Восточный Лазистан с 1878 г. входил в состав Российской империи. С 1918 г. в составе Грузинской демократической республики. В 1922 г. территория Лазистана была поделена между РСФСР и Турцией.*

¹⁰ ...Абхазия, которая говорит на языке совершенно иного происхождения... — Абхазский язык относится к абхазо-адыгской группе, которая не имеет родства с другими языками и языковыми группами Кавказа и определяется некоторыми лингвистами как «особняком стоящая».

¹¹ Дю Белле Жоашен (Du Bellay; 1522 или 1525–1560) — французский поэт, член поэтической группировки «Плеяда», ближайший друг ее руководителя Ронсара.

¹² Греческое «συνείδησις» было латинизировано (думаю, Цицероном) как «conscientia», которое перешло во французский из церковной латыни как «conscience». Ранние славянские отцы церкви переводили его как «sŭvěste», и это слово существует в современном русском языке с тем же значением в славянской и нерусской форме «совесть». — В русском языке «совесть» происходит от церк.-слав., ст.-слав. «сѣвъѣсть» (др.-греч. «τὸ συνείδος»), кальки др.-греч. «συνείδησις», «conscientia».

¹³ Козьма Индикоплов (Козьма Индикоплевст, Косма Индикоплов, греч. Κόσμας Ἰνδικοπλεύστης — «Козьма, плававший в Индию») — византийский купец, написал между 535 и 547 гг. богословско-космографический трактат «Христианская топография», отвергающий систему Птолемея и отрицающий шарообразность Земли. Его книга написана под влиянием несторианства и позже была особенно популярна на христианском Востоке. См.: Книга нарицаема Козьма Индикоплов / Изд. подг. В.С. Голышенко, В.Ф. Дубровина. М.: Индрик. 1997; Христианская топография (отрывки) // Древний Восток в античной и раннехристианской традиции (Индия, Китай, Юго-Восточная Азия) / Пер. и примеч. Г.А. Тароняна. М.: Ладомир, 2007. С. 315–319; Пиотровская Е.К. «Христианская Топография Козьмы Индикоплова» в древнерусской традиции. СПб., 2004; Удальцова З.В. Косьма Индикоплов и его «Христианская топография» // Культура Византии. IV — первая половина VII в. М.: Наука, 1984. С. 467–477.

¹⁴ Физиолог (др.-греч. Φῑσιολόγος) — переводный сборник, восходящий к традиции бестиариев, о свойствах реальных и легендарных животных, камней и деревьев. Как пишет О.А. Белоброва, «каждая статья (всего их ок. 50) двучастна: в первой содержится описание животного и его повадок, во второй — морализующее символично-аллегорическое толкование в духе христианского вероучения. Возникновение Физиолога относят ко II–III вв. и связывают его с греческой эллинистической (александрийской) традицией. Славянские переводы, появившиеся на болгарской почве не ранее XII–XIII в., сохранились только в русских списках XV–XVI вв. Физиолог или по крайней мере некоторые его статьи были известны еще в Киевской Руси, очевидно, по какому-то переводному Шестодневу. К Физиологу восходит, например, описание горлицы в Поучении Владимира Всеволодовича Мономаха. Рукописная традиция славянского перевода Физиолога связана с Палеей Толковой, известны сборники XV в., совмещающие оба памятника, в том числе с миниатюрами, представляющими зверей и птиц. См.: Физиолог / Подг. текста, пер. и ком. О.А. Белобровой // ПЛДР. XIII век. Л., 1981. С. 474–485, 613–614 (Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2 (вторая половина XIV — XVI в.). Ч. 2: Л–Я / АН СССР. ИРЛИ; Отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, 1989).

¹⁵ «Дигенис Акрит» (греч. Διγενής Ακρίτας) — среднегреческая (византийская) эпическая поэма о жизни и подвигах легендарного героя-акрита Дигениса. Время создания — X–XII вв. См. издание в серии «Литературные памятники»: Дигенис Акрит / Перевод, статьи и комментарии А.Я. Сыркина. М.: Изд-во АН СССР, 1960.

¹⁶ ...Ремизов ~ противопоставил русское представление о божественном милосердии, воплощенное в этом апокрифе, римскому понятию справедливости.... — А.М. Ремизов неоднократно обращался к переложениям апокрифа о хождении Богородицы. См.: «Хождение Богородицы по мукам» (1912). См. также в книге «Подорожие» (1913) — парафраз двух его фрагментов, а также стилизованный под апокриф рассказ о «том свете» и «хождении по мукам» Акумовны в романе «Крестовые сестры» (1910).

¹⁷ «Книга Судного дня», или «Книга Страшного суда» (Domesday Book) — свод материалов первой в средневековой Европе всеобщей поземельной переписи, проведенной в Англии в 1085–1086 гг. по приказу Вильгельма Завоевателя.

¹⁸ ...очаровательного создания наиболее очаровательного из русских самодержцев, царя Алексея, — его уложения своим сокольничим... — «Книга, глаголемая Урядник: новое уложение и устроение чина сокольничья пути» была составлена в 1656 г. по приказу царя Алексея Михайловича (1629–1676) и снабжена его собственноручными заметками, см.: Собрание писем Царя Алексея Михайловича с приложением «Уложенья сокольничья пути» / С пояснительной к нему заметкой С.Т. Аксакова, с портретом Царя и снимками его почерка. Изданием К.Т. Солдатенкова. Издал П. Бартенева. М., 1856.

¹⁹ ...Перевод предисловия к нему печатается в этом номере... — Tsar Alexis and His Rules of Falconry // The Slavonic Review. 1924. Vol. 3. № 7. P. 74–91.

²⁰ К этому времени относятся многочисленные упоминания Гардарики в норвежской поэзии и широко известная песня Харальда Хардрады (которую можно найти в «Corpus Poeseos Borealis») о его любви к жестокой русской девушке, которая не обращает на него внимания. — Харальд III Сигурдссон (Харальд Суровый, Гаральд Грозный) (Harald Hardråde; ок. 1015 — 25 сентября 1066) — король Норвегии (1046–1066). Харальду приписывается авторство множества вис (стихотворений), в том числе и богато аллитерированной висы, обращенной к «Герде монет в Гардах» — Елизавете Ярославне, в которой он воспекает свои военные подвиги и говорит, что они не дороги, так как Ярослава «знать его не хочет». Это стихотворение многократно переводилось и переделывалось русскими поэтами, в т.ч. Н.А. Львовым, К.Н. Батюшковым, А.К. Толстым.

²¹ ...Волынская летопись (сохранившаяся, кстати, в единственном экземпляре в монастыре на северо-западе Руси)... — Волынская летопись является частью Галицко-Волынской летописи XIII в., сохранившейся в Ипатьевском изводе (название это пошло оттого, что список в XVII в. находился в Ипатьевском монастыре под Костромой). Сохранился и еще один список, т.н. Хлебниковский. В 1809 г. Н.М. Карамзин нашел его в библиотеке Академии наук среди рукописей купца П.К. Хлебникова и ввел в научный оборот.

²² *Регистр Ллойда* (Lloyd's Register of Shipping) — классификационное общество, основанное в Великобритании в 1760 г. и выпускающее «Регистр страховщиков» (первое издание под названием «Зеленая книга» выпущено в 1764 г., с конца XVIII в. издавалась «Красная книга», которые были объединены в 1834 г. в Регистр Британского иностранного судоходства Ллойда).

²³ ...П.П. Муратов ~ где русское искусство отходит от византийских образов, это происходит в сторону большей орнаментальности, чисто декоративного стиля... — Сравнивая иконы и фрески круга Феофана Грека с иконами и фресками круга Андрея Рублева, П.П. Муратов писал: «Везде, где дыхание реальности, натуральность и портретность ликов, где мысль об импрессионистически понятом освещении, где объемное начало вперемежку с плоскостным, где жизненное 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» (Муратов П. Открытия древнего русского искусства // Современные записки. 1923. № 14. С. 214).

²⁴ *Хабакук* (Habakuk, Nabacuc, Nabaquq) — западная транскрипция Аввакума, одного из двенадцати ветхозаветных малых пророков (VII до н.э.), чьи пророчества в еврейском и греческом канонах составляют восьмую из двенадцати книг малых пророков.

[Рец.:] **Лаврин Я. Толстой: психолого-критическое исследование. London: W. Collins, Sons & Co., 1924**

Опубл.: D.S. Mirsky. Tolstoy; a psycho-critical Study. By Janko Lavrin, author of «Dostoevsky and his Creation». London (W. Collins, Sons & Co.) 1924 // The Slavonic Review. 1924. Vol. 3. № 7. P. 207–209.

¹ *Лаврин* Янко (Lavrin; 1887–1986) — английский историк литературы, критик, эссеист и переводчик словенского происхождения. В 1908–1916 гг. учился в университетах России, Скандинавии и Франции. С 1917 г. жил в Англии, профессор Ноттингемского университета, автор книг о Ницше, Толстом, Достоевском, Гончарове, модернизме, русском романе, словенской литературе и др.

² *ἔργον* — предмет (греч.).

³ *ἐνέργεια* — деятельность (греч.).

⁴ «Толстой и Достоевский» — исследование Д.С. Мережковского, впервые опубликованное в журнале «Мир искусства» в 1900–1902 гг. и затем многократно выходившее отдельными книгами как при жизни автора, так и посмертно; см. недавнее научное издание в серии «Литературные памятники»: *Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский* / Изд. подг. Е.А. Андрущенко. М., Наука, 2000. Это единственная книга Мережковского, которую Мирский оценивал высоко, в целом относясь к автору без большого пиетета: «Мережковскому принадлежит важное место в истории литературы, потому что более десяти лет (1893–1905) он был

наиболее представительной фигурой важнейшего движения. Но вряд ли он останется как писатель; только первую часть его книги “Толстой и Достоевский” будет читать следующее поколение» (*Мирский Д.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Руфь Зернова. London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. С. 647).

⁵ ...В своей книге «Молодой Толстой» (упоминаемой мной в другом месте)... — Книга Б. Эйхенбаума была впервые опубликована отдельным изданием (Пг.; Берлин: Изд-во З.И. Гржебина, 1922). Упоминание Мирского об этой книге см. в следующей рецензии.

⁶ *entrain* — живость (фр.).

[Рец.:] **Вопросы поэтики.**

№ 4: Эйхенбаум Б.М. Сквозь литературу. Ленинград, 1924.

№ 5: Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Ленинград, 1924

Опубл.: D.S. Mirsky. Problems of Poetics (Voprosy Poetiki), a non-periodical series, published by the Department of Literature (Slovesnykh Iskusstv-literally, Verbal Arts). № IV: Through Literature (Skvoz' Literaturu), by B.M. Eichenbaum. Leningrad, 1924. № V: The Problem of Poetical Language (Problema Stikhotvornago Yazyka), by Yu. Tynyanov. Leningrad, 1924 // The Slavonic Review. 1924. Vol. 3. № 7. P. 227–228.

¹ Первые выпуски этой серии рецензировались в № 6 «Славянского обозрения»... — См. рецензию Мирского в наст. изд.

² ...Собранные в книге статьи ~ показывают эволюцию автора... — Мирский упоминает включенные в сборник Эйхенбаума «Сквозь литературу» (Л.: Academia, 1924) статьи «Державин», «Карамзин», «О трагедии Шиллера в свете его теории трагического», «Проблемы поэтики Пушкина», «Судьба Блока», «Некрасов».

³ ...хорошо известной статьей о гоголевской «Шинели»... — Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 151–165.

⁴ ...исследования «Молодой Толстой» (1922), которое всецело заслуживает чести быть переведенным на английский... — Книга Эйхенбаума вышла в переводе на английский через полвека: Eikhenbaum B.M. The Young Tolstoi / Transl. by Gary Kern et al. Ann Arbor: Ardis, 1972.

⁵ ...Тынянов ~ Кажется, это его первая книга... — «Проблема стихотворного языка» (Л.: Academia, 1924) была второй книгой Тынянова, первая вышла тремя годами раньше: Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь (к теории пародии). М.: ОПОЯЗ, 1921.

⁶ ...Тынянов очень интересно трактует несправедливо игнорируемого адмирала Шишкова как великого «семасиолога»... — Адмирал, военный и государственный деятель, писатель и филолог Александр Семенович Шишков (1754–1841) был госсекретарем и министром народного просвещения, президентом Российской академии. Тынянов отозвался о нем несколько мягче, назвав «одним из замечательных русских семасиологов» и добавив: «Ряд исторических ошибок А.С. Шишкова

не уменьшает, а усугубляет интерес многих его языковых наблюдений. К осмеянному противниками (Макаров, Дашков и др.) Шишкову до сих пор не пробовали отнестись именно как к семасиологу, давшему и в теории “кругов” и в “корнесловии” ценные языковые свидетельства».

Новое в английской литературе. Морис Беринг

Опубл.: *Кн. Д. Святополк-Мирский*. Новое в английской литературе. Морис Беринг // Звено. 1924. 11 августа. № 80. С. 3.

¹ ...особенно типичен автор «Неизвестной России» Стивен Грехам... — Английский путешественник, журналист и писатель Стивен Грэйем, Грэм (Graham; 1884–1915) наибольшую известность получил благодаря своим книгам о поездках в России, Палестину и Америку. Авторы советской «Литературной энциклопедии» оценили его творчество довольно невысоко: «Романы Г. весьма посредственны. Как художник-психолог он беспомощен» (Литературная энциклопедия: В 11 т. [М.,] 1930. Т. 3. Стлб. 74–75). «Неизвестная Россия» — одна из первых книг Грэйема, сделавшая ему имя, первое издание: *Graham S. Undiscovered Russia*. London; New York: John Lane, 1912. Русский перевод М. Ильюшиной, выполненный с издания 1914 г., опубликован лишь в электронном виде (зато со всеми иллюстрациями, прилагаемыми к книге): <http://lib.rus.ec/b/355032/read>.

² Беринг Морис (Baring; 1874–1945) — английский писатель, литературовед, переводчик, журналист. Подробно о нем см.: *Horgan P. Maurice Baring restored*. London; Heinemann, 1970; *Letley E. Maurice Baring: a citizen of Europe*. London: Constable, 1991.

³ Отец его, лорд Ревельсток... — Эдвард Чарлз Беринг, 1-й барон Ревельсток (Revelstoke; 1828–1897), банкир, возглавил семейный банк в 1882 г., был также директором Банка Англии (Bank of England; 1879–1891) и членом совета директоров банковской группы Ллойдс (Lloyds; 1887–1892).

⁴ «Baring Brothers» — такое название с 1804 г. носил старейший торговый банк Лондона, основанный в 1762 г. как «John and Francis Baring Company» и не раз менявший названия (прекратил существование в 1995 г. под именем «Barings Bank»). Русское правительство имело счета в банке на крупные суммы, замороженные в 1917 г.

⁵ ...Дядя его, лорд Кромер, был первым английским администратором Египта... — Эвелин Беринг (Evelyn Baring, 1st Earl of Cromer; 1841–1917), английский дипломат, государственный деятель, в Египте был британским генеральным инспектором в 1879 г., а затем генконсулом в 1883–1907 гг.

⁶ ...Беринг служил сперва дипломатом, потом поехал военным корреспондентом в Манчжурию... — С 1898 г. Беринг был британским атташе в Париже, затем в Копенгагене, Риме, оставил службу в 1904 г., отправившись корреспондентом «The Morning Post» на русско-японскую войну и выпустив вскоре об этом книгу «С русскими в Маньчжурии» («With the Russians in Manchuria», 1905). Позже был спецкором «The Times» на Балканах.

⁷ ...Во время великой войны он служил в штабе главного авиационного управления и был произведен в майоры... — С началом Первой мировой войны Беринг записался в авиацию, в 1918 г. стал штабным офицером королевских военно-воздушных сил, в 1925 г. — командиром авиационного крыла, награжден Почетным орденом Британской империи. О своих военных впечатлениях Беринг написал в мемуарах «The Puppet Show of Memory» (1922).

⁸ ...Недавно ~ он перешел в католичество... — Морис Беринг стал католиком в 1909 г.

⁹ ...ближайшие литературные друзья и «соседи» тоже католики — Беллок от рождения, Честертон — недавний обращенец... — Хилэр Беллок и Гилберт Кит Честертон входили в одну литературную группу с Морисом Берингом. Честертон принял католичество в 1922 г.

¹⁰ «Outline of Russian Literature» (London: Williams and Norgate, 1914/1915) — вторая книга Беринга, посвященная русской литературе. Перевод вышел раньше английского издания: Беринг М. Вехи русской литературы / Пер. В. Базилевской; предисл. Н.А. Хомякова. М.: тип. А.А. Левенсон, 1913.

¹¹ «Оксфордская книга русских стихов» — составленная Берингом антология, комментарии к которой написал Мирский: Oxford Book of Russian Verse / Chosen by Hon. Maurice Baring; with notes by Prince D.S. Mirsky. Oxford: Clarendon Press, 1924.

¹² «Его стих прост, чувственен и страстен ~ этот поэт, сколько бы он ни пользовался бутафорией романтизма — классик» — Цитата из книги М. Беринга «Вехи русской литературы» (1910): Baring M. Landmarks in Russian Literature. 3rd ed. L.: Methuen, 1916. P. 23–27. Этот же фрагмент (без заключительной части о Пушкине) Беринг привел в предисловии к упомянутой «Оксфордской книге русских стихов» (Р. xiii–xvi).

¹³ ...книгой своих воспоминаний «Петрушка память»... — Baring M. The Puppet Show of Memory. London: Heinemann, 1922.

¹⁴ На днях Беринг выпустил очень длинный роман с очень коротким заглавием... — Речь о книге: Baring M. C. London: Heinemann, 1924.

Молодые русские прозаики

Опубл.: Кн. Д. Святополк-Мирский. Молодые русские прозаики // Звено. 1925. 2 марта. № 109. С. 2–3.

¹ «Любовь Жанны Ней» — роман И.Г. Эренбурга, опубликованный в 1924 г. Режиссер Г.В. Пабст вскоре поставил по роману фильм «Die Liebe der Jeanne Ney» на киностудии «Уфа» (Берлин, 1926).

² «хладным скопчеством» — Парафраз строки из стихотворения Пушкина «Поэт и толпа» (1828) «Мы сердцем хладные скопцы».

³ ... (еще мало известный, недавно опубликованный) «Заячий ремиз»... — Повесть Н.С. Лескова «Заячий ремиз» была написана в 1894 г., но по цензурным условиям опубликована лишь двадцать три года спустя (Нива. 1917. 16 сентября. № 34–37. С. 518–545).

⁴ *Неосторожно писать, как пишет Мих. Осоргин, об «уже выдыхающихся Пильняках и Вс. Ивановых»* — В незадолго до того опубликованном обзоре советских новинок М.А. Осоргин писал: «На фоне уже выдыхающихся Пильняков и Вс. Ивановых следует отметить И. Бабеля и Л. Леонова» (*Осоргин М.А. Российские журналы // Современные записки. 1924. № 22. С. 433*).

⁵ *Пильняка раздули, конечно, сверх всякой меры. Но талант у Пильняка, несмотря на все, большой и самый подлинный...* — Ср. высказывания Мирского в письмах к П.П. Сувчинскому от 14 мая 1924 г.: «...и вообразите, пишу предисловие к английскому Пильняку! Вот уж нашли кого переводить!»; от 2 февраля 1925 г.: «Читал эти дни Пильняка — до чего глупо! А евразийство-то у него все-таки главное настроение. Но Пильняк вообще просто пьян и глуп, хотя и не бездарен» (*The Letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–1931 / Comp. and ed. by G.S. Smith. Birmingham, 1995. P. 27, 38*). Мирский встречался с Пильняком в Англии в 1923 г.

⁶ *«Возвращение Будды» — во многом лучшая из его книг...* — Повесть Вс. Иванова, написанная в 1921–1922 гг., была встречена недружелюбно, Карл Радек объявил ее контрреволюционной, Воронский отказался напечатать в журнале «Красная новь», постоянным автором которого был Иванов. Главы из повести печатались в «Красной ниве» (1923. № 4), «Литературном еженедельнике» (1923. № 4), целиком опубликована в третьем номере альманаха «Наши дни» (М.; Пг.: Госиздат, 1923).

⁷ *«холод умаверяющего» не всегда посещает его вместе с «пламенем воображения творческого»* — Мирский цитирует Баратынского, написавшего в своей единственной опубликованной рецензии «“Таврида” Муравьева»: «Истинные поэты потому именно редки, что им должно обладать в то же время свойствами, противоречащими друг другу: пламенем воображения творческого и холодом умаверяющего» (Московский телеграф. 1827. Ч. XIII. № 4. С. 325).

⁸ *...Сейфуллину ~ Она провинциалка с границ Азии, это кое-что извиняет (но Вс. Иванов с границ Монголии)...* — Насчет Монголии Мирский преувеличивает. Всеволод Иванов родился в Казахстане и до 1921 г. жил в Западной Сибири (Омск, Курган, Новониколаевск). Лидия Сейфуллина родилась на Урале и до 1922 г. жила также в Западной Сибири, зачастую в тех же городах, что и Иванов (Омск, Оренбург, Челябинск, Новониколаевск), так что они скорее земляки, и в этом плане разницы между ними мало.

⁹ *...Зарубежная критика особенно тепло приветствовала Леонова...* — Прозу Леонова в эмиграции оценивали очень высоко. К примеру, Ф.А. Степун охарактеризовал его как «самого, быть может, талантливого и чуткого к современности автора Советской России» (*Степун Ф.А. Мысли о России // Современные записки. 1925. № 23. С. 363*). Хорошо отзывались о нем М.Л. Слоним, М.А. Осоргин, Ю.И. Айхенвальд и др. Подробнее см.: *Сорокина Н.В. Творчество Л.М. Леонова 1920-х годов в оценке критиков русского зарубежья // Вестник ТГПУ. Гуманитарные науки (Филология). 2005. Вып. 6 (50). С. 46–51*.

¹⁰ *...Воронский отказал ему в звании попутчика...* — Воронский относился к Леонову весьма доброжелательно и хорошо писал о нем, однако политические

выводы сделал по тем временам довольно жесткие: «Творчество Леонова реалистично и питается языческой любовью к жизни, но его едва ли можно называть попутчиком революции. Тем более он чужд коммунизму» (Воронский А. Литературные силуэты: Леонид Леонов // Красная новь. 1924. № 3. С. 300–301).

¹¹ ...по соображениям не художественным, а «идеологическим»... — Идеологические соображения в эмигрантских отзывах и впрямь присутствовали, порой даже совершенно отчетливо, например, о романе Леонова «Вор» Адамович написал: «На мой взгляд, это — лучшее, что дала нам до сих пор “советская” литература, и, признаюсь, мне даже неловко здесь, в этом случае, писать “советская”» (Адамович Г. Литературные беседы // Звено. 1928. № 4. С. 192).

¹² ...«Ремизович чистой крови», написал о нем Замятин... — Упомянув в своем обзоре Леонова, Замятин выразился чуть по-иному: «Ремизович несомненный» (Замятин Е. Новая русская проза // Русское искусство. 1923. № 2–3. С. 57–67).

[Рец.:] **Эйхенбаум Б. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Государственное издательство. Ленинград, 1924**

Опубл.: D.S. Mirsky. Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoy otsenki, by B. Eichenbaum. State Press. Leningrad, 1924 // The Slavonic Review. 1925. Vol. 3. № 9. P. 733–735.

¹ «*Alles Wirkliche ist vernünftig*» — Все действительное разумно (нем.). Начало знаменитой формулы Гегеля, превратившейся в афоризм, который называют «двойным принципом»: «Все действительное разумно, все разумное действительно». Сформулировано Гегелем в его «Философии права» (1821); в переводе Б. Столпнера: «Что разумно, то действительно; и что действительно, то разумно» (Гегель Г.В.Ф. Сочинения: В XIV т. М.; Л., 1934, Т. VII. С. 15).

² «Нужно было подвести итог классическому периоду ~ и это было сделано Лермонтовым» — Эйхенбаум Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л.: Гос. изд-во, 1924. С. 156.

³ ...поворотного пункта, в котором русская поэзия перестает быть «искренней» (он использует выражение Ивана Аксакова, который применял его по тому же поводу)... — Иван Сергеевич Аксаков (1823–1886) понимал под «искренностью» особое качество русской поэзии пушкинской эпохи, позволяющее выделить ее в отдельный период. См., например, его «Речь об А.С. Пушкине» (1880): «Пушкин был служителем чистого, т.е. искреннего в себе самом искусства» (Аксаков И.С. Сочинения: В 7 т. М.: тип. М.Г. Волчанинова, 1887. Т. 7. С. 820). С его точки зрения, эта эпоха «отличается от поэтической деятельности позднейшего периода совершенно особым характером поэзии, — как самостоятельного явления духа, поэзии бескорыстной, самой для себя, свободной, чистой, не обращенной в средство для достижения посторонней цели, — поэзии, не знающей тенденций <...> На рубеже этого периода искренности нашей поэзии стоит Лермонтов» (Аксаков И.С. Федор Иванович Тютчев: 1804–1873 // Русский архив. 1874. № 10. Стлб. 99, 101).

⁴ ...сравнивает эту особенность стиля Лермонтова, которая часто привлекала к себе внимание (например, Страхова), с логической ясностью Пушкина... — Страхов в статьях нередко сопоставлял Пушкина и Лермонтова, обычно прибегая к антитезам: «У Пушкина слышится простор и свет, у Лермонтова — стеснение и сумрак» (Страхов Н.Н. Заметки о Пушкине и других поэтах. Киев: тип. И.И. Чоколова, 1897. С. 57).

[Рец.:] Лютер А. История русской литературы. Лейпциг, 1924

Опубл.: D.S. Mirsky. Arthur Luther. Geschichte der Russischen Literatur. Leipzig, 1924 // The Slavonic Review. 1925. Vol. 3. № 9. P. 735–737.

¹ «Очерки» М. Беринга — Речь о книге: Baring M. Outline of Russian Literature. London: Williams and Norgate, 1914/1915.

² «Идеалы и действительность» Кропоткина — Имеется в виду издание: Кропоткин П.А. Идеалы и действительность в русской литературе / Пер. с англ. В. Батурицкого под ред. автора. СПб.: Т-во «Знание», 1907. Книга представляла собой перевод написанной на английском «Истории русской литературы», которая была создана на основе лекций, прочитанных в начале 1900-х в США и Канаде. Подробнее см.: Михайлова М.В. Письма кн. Петра Алексеевича Кропоткина В.П. Жуку: (К истории перевода кн. П.А. Кропоткина «Идеалы и действительность в русской литературе») // Русская литература. 2000. № 3. С. 157–169.

³ *œuvre de bonne foi* — добросовестная работа (фр.).

⁴ «Littérature Russe» Валишевского — «Русская литература» польского историка и писателя Казимира Феликсовича Валишевского (Waliszewski; 1849–1935) была написана на французском языке: Waliszewski K. Littérature Russe. Paris: Armand Colin, 1900. Многократно переиздавалась (к 1927 г. выдержала пять изданий).

⁵ Брюкнер Александр (Brückner; 1856–1939) — польский историк литературы и языковед, иностранный член-корреспондент Императорской Санкт-Петербургской Академии наук (1889), член Польской (1888), Пражской и Белградской АН. Его «Historia literatury rosyjskiej» была впервые опубликована в 1905 г., однако гораздо большее распространение получило вышедшее позже двухтомное издание (Lwów, 1922–1923).

⁶ Лютер Артур Федорович (Luther; 1876–1955) — славист, историк русской литературы, переводчик, критик, прозаик, мемуарист. Выходец из России, в 1899 г. окончил Московский университет, в 1903–1914 гг. преподавал историю литературы на Высших женских курсах, в 1912–1914 гг. преподаватель Московского университета, с 1914 г. жил в Германии, с 1918 г. сотрудник Немецкой национальной библиотеки в Лейпциге («Deutsche Bucherei»).

⁷ *Sturmvolgel der Revolution* — буревестник революции (нем.).

⁸ *Dekadenten und Symbolisten* — декаденты и символисты (нем.).

⁹ ...даже наиболее умеренный немец не приписал бы введение классической системы русского стихосложения Тредиаковскому, зная, что первыми, кто использовал ее в России, были два немецких пастора, Глюк и Паус... — Директор

первой московской гимназии, составитель одной из первых русских грамматик Иоганн Эрнст Глюк (Glück; 1652–1705), а также его помощник Иоганн Вернер Паус (Paus; 1670–1735) в своих переводах молитвенных гимнов и одах, писавшихся на русском языке, применили германскую манеру стихосложения, в силу чего их принято считать основателями русской силлаботоники. Однако М.Л. Гаспаров, например, поддержал бы скорее точку зрения Лютера: «Силлабо-тонический эксперимент Глюка и Пауса не имел прямых последствий: гимны их не пелись, а оды не печатались. Силлабо-тоническую реформу русского стиха осуществили не они, а Тредиаковский, который подошел к этой задаче совсем с другой стороны» (Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. М.: Фортуна Лимитед, 2000. С. 35).

¹⁰ *ne varientur* — изменению не подлежит (лат.); здесь: «не подлежащие изменению».

¹¹ ...Ломоносов, взявший их, в конечном счете, из «*Buch der Deutschen Poeterey*» Опица... — «Книга о немецкой поэтике», которую написал поэт Мартин Опитц (Opitz; 1597–1639), стала первой поэтикой на немецком языке: *Opitz M. Buch von der deutschen Poeterey*. Breslau, 1624. Ломоносов использовал его труд век спустя, если не напрямую, то опосредованно: «Здесь, в немецкой поэзии XVIII в., и почерпнул М. Ломоносов в 1738–1739 гг. образцы для своей силлабо-тонической реформы, определившей облик классического русского стихосложения» (Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. М.: Фортуна Лимитед, 2000. С. 19).

¹² *Gymnasiallehrer* — учитель гимназии (нем.). Ф.А. Степун в своей рецензии на эту книгу куда более благосклонно отнесся к Лютеру: «Такую книгу мог написать только исследователь, прошедший большую часть своей жизни в России, кончивший русский университет, бывший в нем доцентом и лично знающий многих представителей современной русской литературы. Исследование А. Лютера нигде не соскальзывает в то типичное непонимание России, которое сквозит во всех иностранных исследованиях ее духовного облика, как бы они ни были серьезны и обстоятельны» (Степун Ф. [Рец.:] *Arthur Luther. Geschichte der Russischen Literatur*. Bibliographisches Institut. Leipzig 1924 (499 стр.) // Современные записки. 1925. № 26. С. 481).

¹³ ...Он читал Мережковского... — А. Лютер не только читал Мережковского, но и переводил, и писал о нем как на немецком языке, так и на русском, см., в частности: Лютер А. Мережковский // Новое слово. 1935. 15 декабря.

¹⁴ ...главы о литературе до XVIII в., целиком основанные на сочинениях крайних западников-антинационалистов Пыпина и Милюкова... — Речь идет об «Истории русской литературы» (тт. 1–4, 1911–1913) А.Н. Пыпина и «Очерках по истории русской культуры» (тт. 1–3, 1896–1903) П.Н. Милюкова.

¹⁵ *de omni re scibili* — обо всех вещах, доступных познанию (лат.).

¹⁶ ...книгу можно рекомендовать читателям, не владеющим русским языком... — Ф.А. Степун расценивал книгу Лютера гораздо выше, считая, что это «не только лучшее руководство для немцев, изучающих русскую литературу, но и весьма ценное пособие для всех русских, занимающихся отечественной литературой и не имеющих в своем распоряжении ни своих, ни общественных библиотек»

(Стенун Ф. [Рец.:] Arthur Luther. Geschichte der Russischen Literatur. Bibliographisches Institut. Leipzig 1924 (499 стр.) // Современные записки. 1925. № 26. С. 481).

¹⁷ ...Такой первоклассный переводчик, как Вольфганг Грёгер, преуспевает в переводах, которые во всех отношениях должны быть признаны идеальными... — Мирский в своих статьях не раз высоко отзывался о переводах Вольфганга Грегера (Groeger; 1882–1950), в частности, о переводе поэмы Блока «Двенадцать» писал: «Поэма кажется непереводимой, из чего можно сделать вывод, что перевести ее как следует — невысказанное чудо. Однако такое чудо осуществил немецкий переводчик Вольфганг Грегер, чей перевод почти достигает уровня оригинального текста» (Мирский Д.С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года. London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. С. 714–715). Не отставали в похвалах и многие другие эмигранты, например Алданов: «По точности, по близости к подлиннику, по изумительному воспроизведению всех ритмов, всех размеров, всех оттенков выражения поэмы, перевод г. Грегера представляет собой совершенство. Я ничего не могу выделить из этого перевода: мне пришлось бы выписать для сравнения полностью русский и немецкий тексты. Между тем, если есть произведение, которое почти невозможно хорошо перевести, то это именно “Двенадцать” Блока. Оказывается, “и невозможное возможно...” Поистине Вольфганг Грегер — клад для русской литературы» (М.А. [Алданов М.А.] [Рец.:] Block A. Die Zwölf / Übertr. von W.E. Groeger; Ill. von V.N. Masjutin. Berlin: Newa, 1921 // Современные записки. 1922. Кн. XII. С. 361).

¹⁸ ...Смею думать, что антология русской поэзии, подготовленная господином Лютером, будет более ценной, чем его «История»... — В 1918 г. А. Лютер подготовил антологию русских переводов немецкой поэзии, которая вышла несколько лет спустя (Leipzig: Insel-Verlag, 1922), антологию русской поэзии ему выпустить не удалось.

[Рец.:] Мод Э. Толстой об искусстве

Опубл.: D.S. Mirsky. Tolstoy on Art. By Aylmer Maude. Oxford University Press. (Humphrey Milford.) 17s. 6d. net. // The Slavonic Review. 1925. Vol. 3. № 9. P. 739–740.

¹ Мод Эйлмер (Maude; 1858–1938) — английский писатель, переводчик, в 1874–1897 гг. жил в России, где познакомился с Толстым и переписывался вплоть до 1910 г. Совместно с женой Луизой перевел на английский «Войну и мир», «Анну Каренину», «Хаджи-Мурата», «Крейцерову сонату» и др. (Толстой одобрил эти переводы). Опубликовал несколько книг о Толстом, в том числе его двухтомную биографию, первую на английском языке: Maude A. The life of Tolstoy: Vol. 1–2. London: For the Tolstoy Society, Oxford University Press, H. Milford, 1929–1930.

² ...дополнение к «модовскому» Толстому, который, надеемся, станет однажды полным собранием сочинений... — Пожелание стало реальностью уже через несколько лет. В 1928–1937 гг. Эйлмер Мод совместно с женой Луизой выпустил собрание сочинений Л.Н. Толстого в 21 томе, для которого предисловия к отдельным томам написали Джон Голсуорси, Герберт Уэллс, Ребекка Уэст, Хью Уолпол

и др.: The Centenary Edition of Tolstoy / Transl. by Louise and Aylmer Maude. 21 vols. London: Oxford University Press, 1928–1937.

³ «Ученики и искусство» — Под таким названием в книгу была включена статья Толстого «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят» (1862).

⁴ *Тенеромо* — этим псевдонимом подписывался публицист и писатель Исаак Борисович Фейнерман (1863–1925), выпустивший множество статей и несколько книг о Толстом, в частности «Воспоминания о Л.Н. Толстом и его письма» (СПб., 1906) и «Живые речи Л.Н. Толстого: 1885–1908 гг.» (Одесса, 1908).

[Рец.:] **Записки наблюдателя. Литературный альманах. Кн. 1. Cesko-Ruske Vydavatelstvi v Praze. Прага, 1924**

Опубл.: D.S. Mirsky. Zapiski Nablyudatelya (Memoirs of an Observer). A Literary Miscellany. Book I. Cesko-Ruske Vydavatelstvi v Praze. Prague, 1924 // The Slavonic Review. 1925. Vol. 3. № 9. P. 740–741.

¹ У этой книги очень располагающий к себе внешний вид... — Первая (и последняя) книга «литературных сборников» «Записки наблюдателя» была выпущена под редакцией Д.Н. Крачковского и А.А. Несси в мае 1924 г. Чешско-русским издательством в Праге (тираж отпечатан в типографии «Легиография»). Подробнее см.: Заградка М. «Записки наблюдателя» // Вопросы литературы. 1993. № 2. С. 331–334.

² ...делающие честь их авторам статьи профессора Кизеветтера ~ и Б. Шлецера... — Речь о статьях А.А. Кизеветтера «И.А. Дмитриевский и основные течения в сценическом искусстве» (С. 165–183) и Б.Ф. Шлецера «Мысли о Стравинском» (С. 184–197).

³ ...о чешском художнике Йозефе Манесе ~ Марины Цветаевой о воспоминаниях князя С. Волконского... — Статьи Н.А. Еленева «Иосиф Манес» (С. 231–250) и М.И. Цветаевой «Кедр: Апология: (О кн. князя С. Волконского “Родина”» (С. 138–164).

⁴ ...Преувеличенные восхваления кн. Волконского выглядят смехотворно... — В такой оценке статьи Цветаевой Мирский оказался не одинок. Сходным образом отозвались о ней и Берберова: «Никак не пройти мимо крикливой статьи Цветаевой о кн. Волконском. Автор прекрасной книги “Родина” уподобляется здесь и Лукрецию, и Гете и даже — “Богу первых дней”, и это — с выкрикиванием и причитаниями, — на протяжении более чем тридцати страниц. Просто непонятно, откуда это кликушество по поводу такой спокойной и прозрачной книги» (Н.Б. [Рец.:] «Записки наблюдателя» // Звено. 1924. № 74. 30 июня. С. 4); и Адамович: «Князь Волконский, как все знают, человек очень культурный, даровитый и умный, писатель сдержанный и спокойный. Не думаю, чтобы он мог без усмешки прочесть статью, в которой его ежеминутно сравнивают с Гете, с Лукрецием и бог весть с кем еще. Не думаю, чтобы в нем вызвал добрые чувства этот кликушеский стиль, бесчисленные восклицательные знаки, многоточия, вскрики, скобки, вся

эта претенциозная и совершенно пустая болтовня» (Адамович Г. Литературные беседы // Звено. 1924. 6 октября. № 88. С. 2).

⁵ «Желтые, синие, красные ночи» — Повесть, написанная Дмитрием Николаевичем Крачковским (1882–1947), была одним из немногих прозаических текстов, опубликованных в сборнике (С. 27–113). М.И. Цветаева в письме Гулю от 29 июня 1924 г. отозвалась о редакторе без всякого пиетета: «Крачковский (горе-писатель и издатель, воплощение *Mania Grandiosa*) уже послал в “Накануне” для отзыва. Есть там его повесть “Желтые, синие, красные ночи”, — белиберда, слабое подражание Белому, имени которого он так боится, что самовольно вычеркнул его из “Кедра»» (Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1995. Т. 6. С. 539).

⁶ «...В книге также много места отдано стихам и прозе Бальмонта... — В сборник помимо стихотворений Бальмонта вошли также его поэма «Семисвечник рифмы» (С. 251–256) и эссе «Имени С.Т. Аксакова» (С. 134–137).

Михаил Гершензон

Опубл.: D.S. Mirsky. Michael Herschensohn // The Slavonic Review. 1925. Vol. 4. № 10. P. 171–174.

К творчеству Гершензона Мирский возвращался не раз и ценил его довольно высоко, в частности, в книге «Современная русская литература» (Contemporary Russian Literature, 1881–1925. L.: George Routledge; N.Y.: Alfred Knopf, 1926) он писал: «Хотя возвращение к православию было завершением мыслительной эволюции начала двадцатого века, не все “богоискатели” его достигли. Некоторые остановились на разных промежуточных стадиях пути от агностицизма и позитивизма. Самый значительный из этих “некоторых” — Михаил Осипович Гершензон (род. 1869), еврей, чьи биографические и исторические изыскания так помогли нам узнать русских идеалистов тридцатых-сороковых годов девятнадцатого века. Метафизика Гершензона близка к метафизике символистов: это мистика безличных сил, которую он связывает с динамической философией Гераклита “темного”. Исторические изыскания привели его к Пушкину. В книге “Мудрость Пушкина” (1918) Гершензон обнаруживает удивительно тонкое понимание некоторых проблем пушкинизма и столь же удивительное отсутствие понимания самой сущности великого поэта, его личности. Гершензон был одним из тех русских интеллигентов, кто приветствовал коммунистическую революцию как опустошительную бурю, призванную освободить современную душу от гнета культуры и излишних знаний и открыть путь к “голому человеку на голой земле”. Этот новоруссоистский нигилизм Гершензона с пронзительной искренностью выразился в его переписке с Вячеславом Ивановым, которую они вели, когда лежали оба в 1920 г. в здравнице “для работников науки и культуры” под Москвой. <...> Великими мастерами метафизической критики были Розанов, Мережковский, Гершензон и Вячеслав Иванов. <...> Ценные главы и страницы можно найти у Мережковского (особенно в первой части “Толстого и Достоевского”), у Гершензона (“Мудрость Пушкина”) и у Иванова (статьи о Достоевском и о пушкинских “Цыганах”), но в целом метод этот совершенно неудовлетворителен, потому что подчиняет критикуемого

писателя метафизическим воззрениям критика. Работы критиков-метафизиков могут быть (и часто бывают) великолепной литературой и первоклассной философией, но это не критика» (*Святополк-Мирский Д.П.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Р. Зерновой. 3-е изд. — Новосибирск: Изд-во «Свиньин и сыновья», 2007. С. 653–654, 815).

В книге о Пушкине (1926) Мирский назвал статью Гершензона о «Станционном смотрителе» «шедевром истолковательной критики, искупающим все грехи Гершензона в его сверхтонкой и натянутой мистической и сентиментальной интерпретации» (*Mirsky D.S. Pushkin* / Introd. by G. Siegel. N.Y.: E.P. Dutton & Co., Inc., 1963. P. 179).

Мирский также опубликовал свой перевод статьи Г. Флоровского о Гершензоне (*Florovsky G. Michael Gerschensohn* / Transl. by D.S. Mirsky // *The Slavonic Review*. 1926. Vol. 5. № 14. P. 315–331). Русский текст статьи предлагался журналу «Современные записки», но не был там опубликован; И.И. Фондаминский писал М.В. Вишняку 11 марта 1928 г.: «У меня лежит его <Флоровского> небольшая (для “К[ультуры] и ж[изни]”), но блестящая статья о Гершензоне» («Современные записки» (Париж, 1920–1940). Из архива редакции: В 4 т. / Под ред. О. Коростелева и М. Шрубы. М.: Новое литературное обозрение, 2011. Т. 1. С. 414). Против публикации выступил Вишняк, написав Ф.А. Степуну 23 июня 1928 г.: «Флоровскому у нас место только постольку, поскольку он разрушает то злое дело — евразийство, которое сам же создавал. Вот был смысл — и единственный! — приглашения его в “С<овременные> з<аписки>” по моей инициативе! и вот почему я решительно не могу согласиться с тем, чтобы помещать его этюды о Герцене или Гершензоне» (Там же. С. 444).

¹ ...первым его трудом было издание стихотворений Огарева... — Огарев Н.П. Стихотворения / Под ред. М.О. Гершензона. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1904.

² ...за которым последовало и изучение Герцена... — Публикаций, связанных с Герценом, у Гершензона очень много, причем появлялись они начиная с 1902 г. (т.е. еще до выхода «Стихотворений» Огарева). Подробно см.: Библиография работ М.О. Гершензона / Сост. Я.З. Берман // Гершензон М.О. Избранное: В 4 т. М.; Иерусалим: Университетская книга; Gesharim, 2000. Т. 4. С. 534–570.

³ «Русские Пропилеи. Материалы по истории русской мысли и литературы» (М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1915–1919) — историко-архивный альманах, выпускавшийся Гершензоном. Вышли 1–4 и 6 тома, а позже был выпущен еще один том под названием «Новые пропилеи» (М.; Пг.: Госиздат, 1923). Ранее не публиковавшиеся записи Тургенева составили третий том (М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1916). Кроме того, Гершензон публиковал материалы из архива И.С. Тургенева в «Русских ведомостях», «Бюллетене литературы и жизни», «Голосе минувшего» и др.

⁴ ...образцовые издания сочинений и переписки двух величайших мыслителей той эпохи, Чаадаева и Ивана Киреевского... — Чаадаев П.Я. Сочинения и письма: В 2 т. / Под ред. М. Гершензона. М.: Путь, 1913–1914; Киреевский И.В. Полное собрание сочинений: В 2 т. / Под ред. М. Гершензона. М.: Путь, 1911.

⁵ ...Киреевский ~ стал героем большей части одной из наиболее выдающихся книг Гершензона, «Исторических записок»... — Очерк М. Гершензона «И.В. Киреевский» первоначально был опубликован в журнале (Вестник Европы. 1908. № 8. С. 623–639), а затем под названием «Учение о личности (И.В. Киреевский)» составил главы I–VII его книги «Исторические записки» (М.: типо-литография Товарищества И.Н. Кушнерев и Ко, 1910).

⁶ Жизнеописания Чаадаева и Печерина, «Грибоедовская Москва» и биографические очерки, собранные в «Истории Молодой России»... — Речь о книгах Гершензона «П.Я. Чаадаев. Жизнь и мышление» (СПб.: тип. М.М. Стасюлевича, 1908), «Жизнь В.С. Печерина» (М.: типо-литография Товарищества И.Н. Кушнерев и Ко, 1910), «Грибоедовская Москва» (М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1914), «История молодой России» (М.: тип. Товарищества И.Д. Сытина, 1908).

⁷ ...«Мудрости Пушкина», опубликованной в 1918 г.... — Статья «Мудрость Пушкина» первоначально была опубликована в ежегоднике «Мысль и слово» (М., 1917. С. 1–37), на следующий год перепечатана с сокращениями в «Бюллетене литературы и жизни» (1918. № 1. С. 16–25), а затем включена в одноименную книгу: Гершензон М. Мудрость Пушкина. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1919.

⁸ *anima naturaliter religiosa* — душа по природе своей религиозна (лат.). Мирский перефразирует высказывание Тертуллиана «*anima naturaliter christiana*» («душа по природе своей христианка»).

⁹ Биографический очерк «Северная любовь Пушкина»... — Работа Гершензона «Северная любовь А.С. Пушкина» первоначально была опубликована в журнале (Вестник Европы. 1908. № 1. С. 275–302), включена в его книгу «Образы прошлого» (М.: тип. Товарищества Скоропечати А.А. Левенсон, 1912), а затем в переработанном виде опубликована в приложении к книге «Мудрость Пушкина» (М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1919).

¹⁰ Гершензон раздраженно атаковал П.Е. Щеголев, высший авторитет в пушкинской биографии... — Полемика развернулась на страницах сборника «Пушкин и его современники» (Вып. XIV. СПб., 1911), заняв почти весь том: Щеголев П.Е. Из разысканий в области биографии и текста Пушкина (С. 53–193), Гершензон М.О. В ответ П.Е. Щеголеву (С. 194–198), Щеголев П.Е. Дополнения к «Разысканиям» (С. 199–216). На следующий год Щеголев перепечатал обе свои статьи под общим названием ««Утаенная любовь» А.С. Пушкина. Из разысканий в области биографии и текста Пушкина» (Щеголев П.Е. Пушкин. СПб.: Шиповник, 1912. С. 35–195). На книгу Гершензона «Мудрость Пушкина» П.Е. Щеголев откликнулся в журнале «Книга и революция» (1920. № 2. С. 57–60), включив затем отзыв в собственный сборник «Из жизни и творчества Пушкина», неоднократно переиздававшийся. В своем отзыве П.Е. Щеголев вновь вернулся к статье «Северная любовь Пушкина»: «Исследование Гершензона оказалось с начала до конца чистейшей легендой, плодом не столько ученой рассудительности, сколько мечтательного воображения. Воспроизводя свою статью в отдельном издании в 1912 г., Гершензон перепечатал ее без изменений, как бы не признавая моей критики, но не без чувства удовлетворения я вижу, что, внося эту статью в рецензируемую книгу, автор, наконец,

сдался на мои доводы и выбросил из нее не мало страниц, но у него не хватило решимости выбросить всю статью, которая не имеет ныне никакого научного значения» (Щеголев П.Е. Из жизни и творчества Пушкина. 3-е изд. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. С. 369–370).

¹¹ Он был одним из немногих критиков, оценивших истинное значение «Котика Летаева» Белого сразу после его публикации... — В сентябре 1916 г. Андрей Белый читал свой роман «Котик Летаев» у Гершензона. Об их взаимоотношениях см.: Переписка Андрея Белого и М.О. Гершензона / Вступ. ст., публ. и коммент. А.В. Лаврова и Д. Малмстада // In memoriam: Исторический сборник памяти А.И. Добкина. СПб.; Париж: Феникс–Atheneum, 2000. С. 231–276. Восхищенный отзыв о «Котике Летаеве» Белого Гершензон оставил в «Заметках о Пушкине» (Биржевые ведомости. 1916. 30 декабря. № 16010), которые перепечатал под рубрикой «Пушкин и мы» в книге «Мудрость Пушкина» (М., 1919. С. 86–87).

¹² ...одним из первых критиков, указавших на подлинный гений Ремизова... — Речь о рецензии Гершензона на книгу Ремизова «Часы» (Вестник Европы. 1908. № 8. С. 769. Подп.: М.Г.).

¹³ Читатель найдет в этом номере «Славянского обозрения» рецензию Гершензона на одну из первых книг Ремизова, «Часы»... — Herschensohn М.О. [Review:] Chasy (The Clock) by A. Remizov / Trans. by H. Epstein // Slavonic Review. 1925. Vol. 4. № 10. P. 241–243. Это перевод вышеупомянутой рецензии Гершензона в «Вестнике Европы».

¹⁴ ...недавно опубликован английский перевод «Часов» (Chatto & Windus)... — Первый перевод Ремизова на английский язык был выполнен Дж. Курносом: Remizov A. The Clock / Trans. by John Cournos. London: Chatto & Windus, 1924.

¹⁵ ...мы надеемся, станет длинной чередой английских переводов замечательного русского писателя... — О переводах Ремизова на английский см.: «...с Вами беда — не перевести»: Письма Д.П. Святополка-Мирского к А.М. Ремизову (1922–1929) / Публ. Р. Хьюза // Диаспора. Вып. V. СПб.: Феникс, 2003. С. 335–401.

[Рец.:] Литературная Россия. Сборник современной русской прозы. Под редакцией Вл. Лидина. I. «Новые Вехи». Москва, 1924 (Тираж 4.000). Стр. 404

Опубл.: Кн. Д. Святополк-Мирский. Литературная Россия. Сборник современной русской прозы. Под редакцией Вл. Лидина. I. «Новые Вехи». Москва, 1924 (Тираж 4.000). Стр. 404 // Современные записки. 1925. № 23. С. 473–475.

¹ Сборник задуман в два тома... — Второй том «Литературной России» так и не увидел свет.

² ...открывается произведениями двух признанных «отцов» современной прозы — Андрея Белого и Ремизова... — В сборнике были опубликованы отрывки из повести Андрея Белого «Котик Летаев» и «Ров львиный» Ремизова.

³ ...двенадцать «старики», т.е. начали печататься, отдельными книгами или в «большой» литературной прессе, еще до войны ~ Остальные

четырнацать — молодежь... — «Старики» отличались от молодежи не только литературным возрастом, почти все они родились в 1880-х гг. (самая старшая Ольга Форш — в 1873 г., самый младший Илья Эренбург — в 1891 г.); «молодежь» по дате рождения принадлежала к следующему десятилетию 1890-х, за единственным исключением Александра Яковлева, который родился в 1886 г. и начал писать относительно поздно, когда ему было уже за тридцать.

⁴ *Из молодежи отсутствуют (и, очевидно, должны войти во второй том): Шишков ~ Федорович...* — Не совсем понятно, какого Шишкова Мирский имел в виду, относя к молодежи, Вячеслав Яковлевич Шишков (1873–1945) был старше всех перечисленных и печатался с 1908 г. Федорович — по-видимому, опечатка или описка Мирского, и имелась в виду София Захаровна Федорченко (1880–1959), печатавшаяся с 1917 г.

⁵ *Единственная коммунистически благонадежная вещь во всем сборнике принадлежит — кому бы вы думали? — Мариэтте Шагинян! ~ Сейфуллина, например, могла быть представлена «идеологически» гораздо более определенными страницами...* — М. Шагинян была представлена в сборнике отрывком из романа «Перемена», а Л. Сейфуллина — отрывком из повести «Правонарушители».

⁶ *«народная гордость великоросса» (выражение Ленина)...* — Статья Ленина называлась «О национальной гордости великороссов», впервые опубликована в женевской газете (Социал-демократ. 1914. 12 декабря. № 35. С. 2).

⁷ *...в художественном отношении — это препестрая компания...* — Далее Мирский подразумевает следующие произведения сборника: отрывок из повести А. Новикова-Прибоя «Подводники», отрывок из повести А. Неверова «Ташкент — город хлебный», рассказ П. Романова «Рыболовы», главу из повести А. Малышкина «Падение Дaira».

⁸ *Альтенберг* Петер (Altenberg, наст. имя Рихард Энглендер; Engländer; 1859–1919) — австрийский писатель-декадент. Опубликованный в сборнике «Немой роман» Ефима Зозули неспроста напомнил Мирскому творчество Альтенберга. Зозуле доводилось не только подражать австрийскому писателю, но и пародировать его, см.: Зозуля Е. Военные миниатюры Петера Альтенберга // Жемчужина. 1914. № 6. С. 9. Позже Зозуля написал предисловие к антологии рассказов, в которую наряду с прочими были включены также и произведения Альтенберга: Маленькие рассказы: Г.Х. Андерсен. Мультиатули. А. Франс. Гюи де Мопассан. А. Чехов. Ш. Бодлер. И. Тургенев. П. Альтенберг. К. Мендес / Предисл. Е. Зозуля. Москва: Жур.-газ. объединение, 1935.

⁹ *...чисто западническая, хорошо знакомая, проза Эренбурга...* — И.Г. Эренбург опубликовал в сборнике «Детство и юность учителя».

¹⁰ *...все лучшие вещи в сборнике, так или иначе, принадлежат к сказу и «орнаментальной» прозе...* — Далее Мирский высказывается о стилистических особенностях авторов, имея в виду следующие произведения из опубликованных в сборнике: отрывок из повести Л. Леонова «Петушихинский пролом», рассказ Н. Никитина «Камни», рассказы М. Зощенко «Аристократка» и «Молитва», «Мертвое тело» М. Козырева, отрывок из романа С. Буданцева «Мятеж».

¹¹ «Дите» Всеволода Иванова ~ Рассказ, правда, старый (кажется, 1923 г.)... — Рассказ «Дите» был написан даже раньше и впервые опубликован в сборнике Всеволода Иванова «Лога» (Пг., 1922).

¹² ...но и в позднее написанных вещах («Долг»)... — Рассказ Вс. Иванова «Долг» был написан немногим позже и впервые опубликован в «Красной нови» (1923. № 5), а затем входил во многие его сборники.

[Рец.:] **Г. Блок. Рождение поэта. Повесть о молодости Фета. По неопубликованным материалам. Труды Пушкинского Дома при Российской Академии Наук. Изд. «Время». Ленинград, 1924 (Тираж 1.000). (Стр. 112)**

Опубл.: Кн. Д. Святополк-Мирский. Г. Блок. Рождение поэта. Повесть о молодости Фета. По неопубликованным материалам. Труды Пушкинского Дома при Российской Академии Наук. Изд. «Время». Ленинград, 1924 (Тираж 1.000). (Стр. 112) // Современные записки. 1925. № 23. С. 475–476.

¹ **Бартенев** Петр Иванович (1829–1912) — историк, литературовед-пушкинист, издатель журнала «Русский архив» (с 1863).

² **Блок** Георгий Петрович (1888–1962) — литературовед, писатель, переводчик, архивист. В 1921–1924 гг. ученый хранитель рукописей Пушкинского Дома. Нашел и приобрел для Пушкинского Дома архив Фета, разбирая который и начал писать «Повесть о молодости Фета», которая стала его первой книгой. В 1925 г. арестован по «делу лицейстов» и выслан на Урал, позже еще не раз высылался (в Киргизию и Башкирию).

³ **Введенский** Иринарх Иванович (1813–1855) — русский переводчик, литературный критик, педагог. В 1838 г., учась на втором курсе историко-филологического факультета Московского университета, стал учителем в пансионе М.П. Погодина, где и познакомился с Фетом, который жил там, готовясь к поступлению в университет.

⁴ ...это первые до сих пор открытые письма Фета... — Мирский имел в виду, что это были самые ранние из опубликованных писем Фета.

⁵ ...он еще 3 года тому назад опубликовал в «Началах» написанный теми же приемами очерк «Фет и Бржеская»... — Блок Г. Фет и Бржеская // Начала. 1922. № 2. С. 106–123.

⁶ ...Г. Блок извлек еще из одного старого журнала документ необычайного интереса: контракт о пари... — Речь о контракте, который заключили 1 декабря 1838 г. восемнадцатилетний Фет под именем Рейхенбаха и двадцатипятилетний Введенский. Текст контракта был опубликован еще при жизни Фета, в 1884 г., среди других документов из архива И.И. Введенского: «Я, нижеподписавшийся, утверждаю, что г. Рейхенбах (имя вымышленное), который теперь отвергает бытие бога и бессмертие души человеческой, спустя 20 лет от настоящего времени, вследствие неизвестных ни мне, ни ему причин, совершенно изменится в настоящем образе мыслей; утверждаю, что он торжественно, с полным убеждением сердца, будет верить и в бытие бога, и в бессмертие души. Если же к тому времени будет он иметь детей, то сообщит им эти понятия

и отнюдь никогда, ни в каком случае ни сыну, ни дочери не будет с важностью доказывать, что нет бога и что душа человеческая не бессмертна. Если же это действительно случится так, как я предполагаю, то он, Рейхенбах, обязан пешком идти в Париж. Если же нет, то есть, если он, Рейхенбах, останется и при настоящем своем образе мыслей относительно вышеупомянутых пунктов, и сообщит эти понятия своим детям, то сам я отправлюсь пешком в Париж» (Из бумаг Иринарха Ивановича Введенского // Колосья. 1884. № 11. С. 283). Идти пешком в Париж Введенскому не довелось, он скончался раньше оговоренного в контракте двадцатилетнего срока.

Константин Федин

Опубл.: Кн. Д. Святополк-Мирский. Константин Федин // Звено. 1925. 6 апреля. № 114. С. 2.

¹ *«Города и годы»* — роман Федина, написанный в 1922–1924 гг. и тут же опубликованный отдельным изданием (Л.: Госиздат, 1924). Мирский оценил его очень высоко и писал о нем несколько раз.

² ...Федин, по нынешнему обычаю, уже дважды (по меньшей мере) публиковал свою автобиографию... — В автобиографическом жанре Федин был особенно силен, опубликовав за долгие годы своей литературной деятельности немало подобных текстов. Первая автобиография была опубликована через год после вхождения в большую литературу — в третьем номере журнала «Литературные записки» (Пг. 1922), вместе с автобиографиями других участников группы «Серапионовы братья». Вторая — в сборнике «Литературная Россия» (М., 1924).

³ ...Первая книга (1922) — театр в двух действиях «Бакунин в Дрездене»... — Еще до «Бакунина в Дрездене» Федин опубликовал книгу очерков «Светает» (Пб.: Госиздат, 1921).

⁴ ...«Сад» (еще в 1922 г.)... — Рассказ «Сад» был написан Фединым еще в 1921 г. и в конце 1921 г. получил первую премию на литературном конкурсе петроградского Дома литераторов. В 1922 г. он дал название сборнику рассказов Федина «Сад» (Пг.: Петроград, 1922).

Литературная пресса в Англии. Классики и романтики

Опубл.: Кн. Д. Святополк-Мирский. Литературная пресса в Англии. Классики и романтики // Звено. 1925. 27 апреля. № 117. С. 2.

¹ *инсулярность* — от лат. insula, остров, здесь: замкнутость.

² ...«Nation», слившийся лет десять тому назад со знаменитым «Athenaeum» — Неуверенность Мирского в дате объяснима сложной историей слияний и поглощений английской прессы. Лондонский журнал «The Speaker», возникший в 1900 г., получил в 1907 г. название «The Nation» и выходил в таком виде до 1921 г., после чего слился со старейшим британским литературным журналом «The Athenaeum»

(выходил с 1828 г.), образовав еженедельник «The Nation and Atheneum». В 1923 г. издание было куплено финансовой группой Дж.М. Кейнса. В журнале печатались Х.Э. Бэйтс, Дж.А. Хобсон, Х. Ласки, Л. Вулф, Д. Гарнетт и др. В 1931 г. издание слилось с еженедельником «New Statesman» и до 1964 г. выходило под названием «New Statesman and Nation».

³ «*Times Literary Supplement*» ~ автор ее не иначе подписывает свои письма в редакцию как «Ваш рецензент» — Журнал «*Times Literary Supplement*» выходит в Лондоне с 1902 г. (сперва в виде приложения к «*The Times*», а с 1914 г. как самостоятельное издание). С момента основания и до 1974 г. рецензии в нем печатались без подписи. Ныне на сайте журнала размещен именной указатель всех анонимных рецензентов.

⁴ Мэрри Джон Миддлтон (John Middleton Murry; 1889–1957) — английский писатель. См. о нем: Kaplan S.J. *Circulating Genius: John Middleton Murry, Katherine Mansfield and D.H. Lawrence*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

⁵ «Адельфи» («*The Adelphi*»; в 1927–1930 гг. «*New Adelphi*») — английский литературный журнал, выходивший в 1922–1955 гг. Основатель и редактор до 1930 г. Дж.М. Мэрри. В журнале печатались К. Мэнсфилд, Д.Г. Лоуренс, Х.Э. Бэйтс, Рис Дэвис, Д. Томас, Дж. Орвелл.

⁶ «Критерион» («*The Criterion*») — английский литературный журнал, основанный Т.С. Элиотом и выходивший в 1922–1939 гг. В журнале печатались Э. Паунд, В. Вулф, У.Х. Оден, Э.М. Форстер, У.Б. Йейтс, Л. Пиранделло. В первые годы существования журнала его финансировала леди Мэри Ротермир (Rothermere), жена лондонского газетного магната.

⁷ Т.С. Элиот, глава «классической» партии... — В примечаниях к «Антологии новой английской поэзии» Мирский писал о Томасе Стернзе Элиоте (Thomas Stearns Eliot; 1888–1965): «В первый период своего творчества Элиот находится под сильным влиянием французского символизма с его богемно-романтической критикой буржуазного быта. Стихи “декадентского” периода исполнены цинического нигилизма. Элиот “позволяет себе” нападать на “божью церковь”, в “Типпопотаме” доходя до “эпатирующей” грубости. Декадентское отчаяние достигает своего апогея в «Отрывке из 4 действия», где Суини, основной “герой” Элиота, уговаривает проститутку поселиться с ним на острове, на котором жизнь будет состоять всего из трех актов: “рождения, совокупления и смерти”. Первый период по-настоящему завершается уже в “Бесплодной земле” (1922). В дальнейшем Элиот отказывается от своего богемного “бунтарства”. Он становится членом англо-католической церкви и яростно борется за церковную традицию, противопоставляя ее либеральному индивидуализму. Теперь Элиот — редактор журнала “Критерий”, влиятельный критик, сражающийся за откровенно реакционные идеалы» (Антология новой английской поэзии / Вступ. ст. и коммент. М. Гутнера [Д. Мирского]. Л.: ГИХЛ, 1937. С. 442–443). См. также ниже комментарий к рецензии Мирского на книгу Элиота «*Poems. 1905–1935*» (London, 1925).

⁸ ...Драйден, которому посвящена недавно вышедшая прекрасная брошюрка Элиота... — Речь об издании: *Eliot T.S. Homage to John Dryden. The Hogarth Essays, First Series, No. 4*. L.: The Hogarth Press, 1924.

[Рец.:] **Конст. Федин. Города и годы. Роман.** Государственное издательство. Ленинград, 1924

Опубл.: Кн. Д. Святополк-Мирский. Конст. Федин. Города и годы. Роман. Государственное издательство. Ленинград, 1924 // Современные записки. 1925. № 24. С. 432–434.

¹ До недавнего времени Федин оставался для читателей преимущественно автором «Сада»... — В эти годы Федин выпустил, однако, несколько книг: «Сад» (Пг.: Петроград, 1922), «Анна Тимофеевна» (Берлин: Книжное издательство писателей в Берлине, 1923), «Пустырь» (М.; Пг.: Круг, 1923), «Рассказ об одном утре» (М.; Л.: Круг, 1924).

² Колесников Иван Андреевич — красный командир армии Буденного, герой одноименного рассказа Бабеля, написанного в 1920 г. и опубликованного три года спустя (Левф. 1923. № 4. С. 70–72), позже печатавшегося под названием «Комбриг 2».

³ «пропахшая половыми органами» революция Пильняка... — Героиня повести Пильняка «Иван-да-Марья» (1921) чекистка Ксения Ордынина заявляла, что «вся революция — пахнет половыми органами». Отдельное издание повести (Пб.; Берлин: Изд-во З.И. Гржебина, 1922) конфисковывалось ГПУ, дело дошло до Политбюро, долго не разрешавшего второе издание, см. об этом в публикации: Из переписки А.В. Луначарского и П.И. Лебедева-Полянского / Публ., подг. текста, предисл. и примеч. А.В. Блюма // de visu. 1993. № 10 (11). С. 16–23.

⁴ «мелкие люди» Леонова... — Критика начала 1920-х гг. много писала о том, что Леонов показал полную несовместимость между мирозерцанием «мелких людей» и идеалами революции. Особенно часто упоминалась при этом повесть Леонова «Конец мелкого человека» (1924).

⁵ ...«мазохическом» (выражение З. Гиппиус) культе уничтожающей стихии... — О «духе героического мазохизма» и «мазохистической святости» З.Н. Гиппиус рассуждала, разбирая творчество М.А. Волошина, Б.К. Зайцева и Б.В. Савинкова, см.: Крайний А. [Гиппиус З.Н.] Литературная записка: О молодых и средних // Современные записки. 1924. № 19. С. 243–248.

⁶ ...уродливой газетности, от которой, можно было надеяться, нас освободили великие орнаменталисты... — С этим тезисом Мирского вступил в полемику Г.В. Адамович: «Князь Святополк-Мирский — критик очень интересный. С его статьями не соглашаешься, но с ним хочется спорить. Он думает своими мыслями, ни у кого напрокат не взятыми. Но у него есть навязчивая идея: “надо обновить наш язык”. Об этом говорится во всех его статьях и заметках. Вот, например, цитата из отзыва о романе К. Фекина в “Современных записках”: <...> Хочется спросить прежде всего: кто эти “великие орнаменталисты” и могли ли они нас от чего-либо освободить? <...> По-видимому, он полагает, что отказ от наследства “орнаменталистов” ведет к “уродливой газетности”. Газетность, действительно, мало привлекательна. Но ведь она родная сестра “орнаментализма”. И там, и здесь существуют клубки, сплетения слов, которые по мере надобности целиком пускаются в ход. <...> Словесное творчество в самом простом и прямом

смысле слова начинается с момента разъединения всех сцепившихся вместе слов. Надо промыть слова, снять с них клей, который их держит вместе. Надо вспомнить слова забытые, но еще живые. Но на этом словесное творчество и кончается, если только поэт хочет остаться поэтом, а не заниматься пустяками» (Адамович Г. Литературные беседы // Звено. 1925. 20 июля. № 129. С. 2).

Издания Российского института истории искусств:

1) Задачи и методы изучения искусств (статьи Б.Л. Богаевского и В.М. Жирмунского). Academia. Петербург, 1924.

2) Вопросы поэтики, неперIODическая серия, издаваемая Разрядом истории словесных искусств

(Выпуск 1: А. Слонимский. Техника комического у Гоголя;

вып. 2. Б. Томашевский. Русское стихосложение;

вып. 3. В. Жирмунский. Рифма, ее история и теория;

вып. 4. Б. Эйхенбаум. Сквозь литературу;

вып. 5. Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка). Academia: Петербург–Ленинград, 1923–1924.

В. Жирмунский. Байрон и Пушкин. Academia: Ленинград, 1924.

Б. Эйхенбаум. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Государственное издательство. Ленинград, 1924

Опубл.: Кн. Д. Святополк-Мирский. Издания Российского института истории искусств // Современные записки. 1925. № 24. С. 434–438.

¹ Разряд истории словесных искусств Р.И.И.И. явился средоточием более умеренных формалистов ~ Жирмунский только с оговорками может быть назван формалистом... — См. об этом: Кумпан К. К истории возникновения Соцкома в Институте истории искусств (Еще раз о Жирмунском и формалистах) // На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 345–360; Кумпан К. Институт истории искусств на рубеже 1920-х — 1930-х гг. // Институты культуры Ленинграда на переломе от 1920-х к 1930-м годам. СПб., 2011. С. 540–637. <http://www.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=lsfRoURS2-k%3d&tabid=10460>.

² Самый боевой из перечисленных в заголовке авторов — Эйхенбаум. Это он вел полемику (в «Печати и революции») с Троцким, Коганом и Луначарским... — В 1924 г. на страницах журнала «Печать и революция» развернулась дискуссия о формальном методе, в которой приняли участие А.В. Луначарский, П.Н. Сакулин, С.П. Бобров, П.С. Коган, В.П. Полонский, П.И. Лебедев-Полянский. Статья Троцкого «Формальная школа поэзии и марксизм» была опубликована раньше (Правда. 1923. 26 июля. № 166) и включена в его книгу «Литература и революция» (М.: Красная новь; Главполитпросвет, 1923. С. 130–145), на следующий год вышедшую вторым, дополненным изданием (М.: Красная новь, 1924). Б.М. Эйхенбаум принял участие в полемике статьями «Вокруг вопроса о “формалистах”» (Печать и революция. 1924. № 5. С. 1–12). См. заключение современного исследователя:

«Эйхенбаум, наверное, больше всех других формалистов полемизировал с противниками формальной теории» (*Di Salvo* М. Б. Эйхенбаум — литературная критика и полемика // *Revue des études slaves*. 1985. Tome 57. Fascicule 1. P. 57–60).

³ *«мы изучаем не движение во времени, а движение как таковое... ~ Изучить событие исторически вовсе не значит описать его как единичное»* — Полностью высказывание Эйхенбаума выглядит следующим образом: «Время и тем самым понятие прошлого не составляет основы исторического знания. Время в истории — фикция, условность, играющая роль вспомогательную. Мы изучаем не движение во времени, а движение как таковое — динамический процесс, который никак не дробится и никогда не прерывается, но именно поэтому реального времени в себе не имеет и измеряться временем не может. Историческое изучение открывает динамику событий, законы которой действуют не только в пределах условно выбранной эпохи, но повсюду и всегда. В этом смысле, как это ни звучит парадоксально, история есть наука о постоянном, о неизменном, о неподвижном, хотя имеет дело с изменением, с движением. Наукой она может быть только в той мере, в какой ей удастся превратить реальное движение в чертеж. Исторический лиризм, как влюбленность в ту или другую эпоху самое по себе, науки не образует. Изучить событие исторически вовсе не значит описать его как единичное, имеющее смысл лишь в обстановке своего времени. Это — наивный историзм, которым наука обеспложивается. Дело не в простой проекции в прошлое, а в том, чтобы понять историческую актуальность события, определить его роль в развитии исторической энергии, которая, по существу своему, постоянна — не появляется и не исчезает, а потому и действует вне времени. Исторически понятый факт тем самым изымается из времени. В истории ничего не повторяется, но именно потому, что ничего не исчезает, а лишь видоизменяется. Поэтому исторические аналогии не только возможны, но и необходимы, а изучение исторических событий вне исторической динамики, как индивидуальных, “неповторимых”, замкнутых в себе систем, невозможно, потому что противоречит самой природе этих событий» (Эйхенбаум Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л.: Государственное издательство, 1924. С. 8–9).

⁴ *...Жирмунский — гораздо более осторожный и умеренный теоретик, чем Эйхенбаум...* — Об их взаимоотношениях см.: Переписка Б.М. Эйхенбаума и В.М. Жирмунского / Публ. Н.А. Жирмунской и О.Б. Эйхенбаум; Вступ. ст. Е.А. Тоддеса; Прим. Н.А. Жирмунской и Е.А. Тоддеса // Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 256–329. См. также: Письмо Д.П. Святополк-Мирского В.М. Жирмунскому (1922) / Публ. В.В. Перхина // Русская литература. 2008. № 4. С. 143–148.

⁵ *...до сих пор наши историки литературы занимались, как Тентетников, одними генералами...* — Персонаж второго тома «Мервых душ» Н.В. Гоголя Андрей Иванович Тентетников (Дерпенников) из-за вранья Чичикова был вынужден говорить, что пишет историю отечественных генералов.

[Рец.:] **Воля России. Журнал политики и культуры.** Под ред. В.И. Лебедева, М.Л. Слонима, Е.А. Сталинского и В.В. Сухомлина. Четвертый год издания. Прага, 1925

Опубл.: D.S. Mirsky. *Volya Rossii*, a Journal of Politics and Culture. Edited by V.I. Lebedev, M.L. Slonim, E.A. Stalinsky, and V.V. Sukhomlin. Fourth Year. Prague, 1925. *Volya Rossii* // *The Slavonic Review*. 1925. Vol. 4. № 10. P. 254–255.

¹ *«Воля России» вступила в четвертый год своего существования. До 1924 г. она номинально была двухнедельным изданием...* — «Воля России» выходила в Праге как издание Партии социалистов-революционеров первоначально в виде газеты под редакцией И. Давида и при ближайшем участии В.М. Зензинова, В.И. Лебедева, О.С. Минора (№ 1–327 с 12 сентября 1920 по 9 октября 1921 г.). В 1922 г. издание трансформировалось в еженедельный «журнал политики и культуры» под редакцией В.И. Лебедева, М.Л. Слонима и В.В. Сухомлина (ответственным редактором продолжал числиться И. Давид), с сентября 1922 г. указывалось, что журнал «выходит два раза в месяц», но и эта периодичность не выдерживалась, в 1922 г. вышло 35 номеров, в 1923 г. — 20 номеров, в 1924 г. — 19 сдвоенных номеров; в мае 1924 г. к числу редакторов добавился Е.А. Сталинский, а с 1925 г. журнал перешел на ежемесячный формат и в таком виде продолжал выпускаться до июня 1932 г.

² *«Воля России» ~ представляет взгляды наиболее влиятельного лидера этой партии, широко известного Виктора Чернова...* — Уже ко времени написания статьи Мирского это было не совсем так, а через год разногласия проявились в полной мере: «В 1926–1928 гг. шел интенсивный процесс раскола 3Д ПСР. Группа сотрудников пражского журнала “Воля России” разошлась с В.М. Черновым по организационному и национальному вопросам и существовала обособленно <...> В марте 1928 г. группа Чернова вышла из 3Д ПСР и образовала Заграничный союз ПСР <...> Против В.М. Чернова и его сторонников сложился блок из представителей других эсеровских групп: “Современных записок”, “Дней”, “Воли России”» (Базанов П.Н. Издательская деятельность политических организаций русской эмиграции (1917–1988 гг.). СПб.: СПбГУКИ, 2008. С. 61–62).

³ *Стамболийский* Александр Стоименов (1879–1923) — болгарский политический деятель, премьер-министр Болгарии в 1919–1923 гг. Был свергнут и убит 9 июня 1923 г. во время военного переворота под предводительством Александра Цанкова.

⁴ *Цанков* Александр Цолов (1879–1959) — болгарский политический деятель и ученый-экономист, ректор Софийского университета в 1919–1920 гг., после военного переворота премьер-министр в 1923–1926 гг., академик Болгарской Академии наук (1935), с 1944 г. в эмиграции в Австрии, затем в Аргентине.

⁵ *Примо де Ривера* Мигель (Primo de Rivera y Orbaneja; 1870–1930) — испанский военный и политический деятель, с 1923 г. председатель правительства при короле Альфонсо XIII, фактически диктатор.

⁶ *bêtes noires* — объекты ненависти (фр.).

⁷ *...перевод написанного сеньором Бласко Ибаньесом публичного обличения главы испанской Директории...* — Речь о материале Висенте Бласко Ибаньеса (Blasco Ibáñez; 1867–1928) «Разоблаченный Альфонс XIII» (Воля России. 1925. № 1–5).

⁸ *...многочисленные публикации выдающихся зарубежных социалистов...* — В журнале были опубликованы статьи Э. Вандервельде «Как мы вошли

в бельгийское правительство» (1923. № 3), Э. Бенеша «Мировой кризис и его разрешение» (1923. № 2), «Смысл чешской революции» (1923. № 6/7, 8/9), «Иностранная политика и демократия» (1923. № 12–13), «Славяне и Западная Европа» (1923. № 15), «Чехословацкая интервенция в России» (1924. № 10/11), Э. Бернштейна «Правители Европы» (1923. № 5), К. Каутского «Социалисты и Лига Наций» (1924. № 8/9), Р. Макдональда «Иностранная политика английской рабочей партии» (1924. № 5, 8/9), «Что такое социализм» (1924. № 18/19), Р. Роллана «Аннета» (1924. № 8/9), А. Франса «Мария Багратион» (1924. № 1/2), С. Уэбба «Рабочее движение и промышленный кризис в Англии» (1923. № 10).

⁹ ...*деятелям с менее определенной партийной принадлежностью, таким, как Зомбарт и Гульельмо Ферреро...* — Речь о статьях немецкого экономиста, историка и социолога Вернера Зомбарта (Sombart; 1863–1941) «О кооперации» (1922. № 7) и итальянского социолога и историка Гульельмо Ферреро (Ferrero; 1871–1942) «Возвращение варваров» (1924. № 1/2). Определить партийную принадлежность обоих в середине 1920-х было и впрямь затруднительно. В. Зомбарт в молодости был марксистом, однако позже с Марксом полемизировал, одно время его считали предшественником национал-социализма, однако фашистский режим запрещал его книги и публичные лекции. Г. Ферреро в начале века был радикальным демократом, в 1922 г. входил в состав первого кабинета Бенито Муссолини, но уже на следующий год оказался в оппозиции и больше не возвращался к активной политической деятельности.

¹⁰ ...*исключительно интересный дневник русского в Мехико...* — Мирский имеет в виду подписанный псевдонимом Тию Пепе очерк «Пять месяцев у ацтеков» (Воля России. 1924. № 18/19). Ранее в журнале был опубликован еще один материал того же автора под названием «Современная Мексика» (Воля России. 1923. № 20).

¹¹ *Обрегон Альваро* (Alvaro Obregon Salido; 1880–1928) — мексиканский военный и политический деятель, президент Мексики с 1 декабря 1920 по 30 ноября 1924 г.

¹² *Цаликов Ахмед Тембулатович* (наст. фам. Цалык-каты; 1882–1928) — писатель, историк, общественно-политический деятель. Из семьи осетина-мусульманина, участник революционного движения, один из лидеров фракции меньшевиков в РСДРП, член оргкомитета Всероссийского съезда мусульман (1917), сторонник культурной автономии мусульман, в 1918 г. глава меджлиса горских народов Кавказа в Тифлисе, с октября 1919 г. член Совета обороны Дагестана для борьбы с Деникиным. С февраля 1921 г. в эмиграции в Польше, сотрудник Института Востока в Варшаве. В «Воле России» опубликовал статьи «На Северном Кавказе» (1924. № 18/19) и «Борьба турецких партий» (1925. № 2). Подробнее о нем см.: Сагалаева З. Ахмед Цаликов // Цаликов А. Избранное. Владикавказ: Ир, 2002. С. 415–502.

¹³ ...*роман Ремизова...* — Ремизов был одним из постоянных авторов «Воли России» и опубликовал в нем немало своих произведений. Здесь Мирский имеет в виду третью часть его трилогии «Оля», называвшуюся «С огненной пастью» (Воля России. 1924. № 14/15. С. 1–26; № 16/17. С. 1–16; № 18/19. С. 1–17; 1925. № 1. С. 28–53; № 2. С. 23–43; № 3. С. 3–14).

¹⁴ ...стихотворения Марины Цветаевой... — Стихи Цветаевой М.Л. Слоним печатал в «Воле России» особенно часто и считал это одной из главных заслуг (своих и журнала). Ко времени написания статьи Мирского в журнале был опубликован ряд стихотворений Цветаевой, а также «Поэма Заставы» (1924. № 14/15. С. 27–31) и поэма «Полотеры» (1925. № 1. С. 54–58).

¹⁵ ...вдохновенная поэма, написанная от лица Гаммельнского крысолова... — Цветаева М. Крысолов (лирическая сатира) // Воля России. 1925. № 4. С. 25–31.

¹⁶ Критика в журнале, быть может, не столь высокого уровня... — О критическом отделе «Воли России» см. работу: Zdražilová M. Kritická rubrika časopisu Volja Rossii jako kolektivní text a jeho čtení ruskou emigrací // Духовные течения русской и украинской эмиграции в Чехословацкой республике (1919–1939). (Менее известные аспекты темы) / Под ред. Л. Белошевой. Прага: Славянский институт АН ЧР, 1999. С. 138–163.

¹⁷ ...статьи об эмигрантской литературе одного из редакторов, М. Слонима, очень интересны и здравомыслящи... — Статью о нем с приложением библиографии публикаций в журнале см.: Здражилова М. Марк Слоним — публицист и ведущий критик журнала «Воля России» // Rossica: Науч. исследования по русистике, украинистике, белорусистике. Praha, 1997. Т. II. № 1. С. 53–76.

¹⁸ ...одна из них появилась в апрельском номере... — Слоним М. Литература эмиграции // Воля России. 1925. № 4. С. 182–192.

¹⁹ ...статью польского социалиста... — Голувко Т. Вопрос о русском национальном меньшинстве в Польше // Воля России. 1925. № 4. С. 95–111.

²⁰ Голувко Тадеуш (Hołowko; 1889–1931) — польский политик, публицист, член Польской социалистической партии, директор департамента Министерства иностранных дел Польши, с 1930 г. депутат сейма, вице-председатель правительственного блока, сторонник культурной автономии украинцев в Польше, застрелен боевиками ОУН.

Английские пуристы

Опубл.: Кн. Д. Святополк-Мирский. Английские пуристы // Звено. 1925. 13 июля. № 128. С. 2–3.

¹ Вопросы чистоты русского языка за последнее время часто становились предметом обсуждения и в эмигрантской, и в российской прессе... — В эмиграции полемика о языке периодически вспыхивала с самого начала двадцатых годов, участие в ней принимали Н.К. Кульман, С.М. Волконский, К.В. Мочульский, П.М. Бицилли, А.Л. Бем, Г.В. Адамович и многие другие критики, писатели, литературоведы. Подробнее см.: Николеску А. Споры о русском языке в эмигрантской прессе 1920-х годов // Известия АН. Серия литературы и языка. Т. 61. 2002. № 2. С. 54–60. См. также: Грановская Л.М. Русская эмиграция о русском языке: Аннотированный библиографический указатель (1918–1992). М.: Азъ, 1993. Из недавних работ, посвященных полемике о языке в советской печати, см., в частности: Басовская Е.Н. Советская пресса — за «чистоту языка» (60 лет борьбы). М.: РГГУ, 2011.

² ...защитниками его чистоты выступают Бальмонт и кн. С.М. Волконский... — См., в частности, следующие их статьи: Волконский С.М. О русском языке // Современные записки. 1923. № 15. С. 243–261; Бальмонт К.Д. Русский язык (Воля как основа творчества) // Современные записки. 1924. № 19. С. 206–233.

³ ...кн. Волконский, который в своих книгах о театральной декламации («Выразительное слово»)... — Речь о книгах С.М. Волконского «Человек на сцене» (СПб.: Аполлон, 1912), «Выразительное слово: Опыт исследования и руководства в области механики, психологии, философии и эстетики речи в жизни и на сцене» (СПб.: тип. Сириус, 1913), «Законы живой речи и правила чтения» (М., 1920). Позже он в соавторстве с братом А.М. Волконским выпустил книгу «В защиту русского языка» (Берлин, 1928).

⁴ Покойный Н.В. Недоброво настаивал на необходимости «политики языка»... — Н.В. Недоброво считал, что устная и письменная речь должна руководствоваться «политикой языка», «политикой слова». Рецензируя книгу князя С. Волконского «Выразительное слово» (СПб., 1913), он писал о том, что «правила речи» должна определять «просветленная наукою воля» (Недоброво Н.В. Культура речи // Русская мысль. 1915. № 10. С. 22–25).

⁵ Петражицкий Лев Иосифович (Petrażycki; 1867–1931) — российский и польский правовед, социолог, философ, депутат I Государственной думы, в 1898–1918 гг. профессор права в Петербургском университете, с 1921 г. профессор социологии Варшавского университета. Разработал психологическую теорию права, считал необходимой политику права, способную сознательно цивилизовать человечество.

⁶ Малерб Франсуа де (Malherbe; 1555–1628) — французский поэт, предшественник классицизма.

⁷ Вуатюр Венсан (Voiture; 1597–1648) — французский поэт, один из первых членов Французской Академии (с 1634).

⁸ *langue morte* — мертвый язык (фр.).

⁹ *Society of Pure English* — Правильное название: Society for Pure English, Общество чистого английского языка, основано в 1913 г. по инициативе поэта Роберта Бриджеса, редактора Оксфордского словаря Генри Брэдли, профессора Оксфордского университета Уолтера Раули и литератора Пирсала Смита (членами Общества сразу стали Томас Харди, Артур Дж. Бэлфур, Джордж Сэйнтсбери, Гилберт Мюррей и др.). Общество выступало за чистоту языка и скорейшую англизацию заимствованных слов, но не оказало большого влияния на эволюцию английского языка, см.: Matthews B. A Campaign for Pure English // The New York Times. 1920. 26 September. См. также: Bridges R. The society's work. [Oxford:] The Clarendon Press, 1925 (S.P.E. Tract no. XXI).

¹⁰ ...«Trivia» (есть французский перевод в «Cahiers Verts»)... — Имеется в виду издание: Smith L.P. Trivia. Paris: Grasset, 1921 (Les Cahiers Verts № 6).

¹¹ Марциан Капелла (Martianus Minneius Felix Capella; V в. н.э.) — латинский писатель, философ и ритор, автор написанной в прозе и стихах энциклопедии «О браке Филологии и Меркурия», посвященной обзору семи свободных искусств.

Современная английская литература. Поэты

Опубл.: Д. Святополк-Мирский. Современная английская литература. Поэты // Дни. 1925. 6 декабря. № 872. С. 3. Публикация сопровождалась примечанием от редакции: «В “Днях” появится ряд этюдов кн. Д.П. Святополк-Мирского об английской литературе наших дней. Первый из этих этюдов был посвящен Беллоку (№ от 8 ноября)».

¹ *Prends l'éloquence et tords lui le cou* — Неточная цитата из стихотворения Верлена «Искусство поэзии» («Art poétique», 1874). У Верлена: «Prends l'éloquence et tords-lui son cou!». В переводе В.Я. Брюсова: «Риторике сломай ты шею!».

² *De la musique avant toute chose* — Первая строка того же стихотворения Верлена «Искусство поэзии». В переводе Г.А. Шенгели: «Музыки — прежде всего другого!». В переводе Б.Л. Пастернака: «За музыкою только дело». В переводе В.Я. Брюсова: «О музыке на первом месте!».

³ ...*пресловутый сонет о гласных...* — Сонет А. Рембо «Гласные» («Voyelles», 1871, опубл. 1883) об ассоциациях между звуком и цветом, несмотря на то что многие (в том числе друг А. Рембо П. Верлен) считали основную идею стихотворения шуткой, породил целую литературу. На русский язык сонет перевели множество раз (в том числе Е.Г. Бекетова, Н.С. Гумилев, В. Дмитриев, М.П. Кудинов, В. Микушевич, И. Тхоржевский, М. Миримская и др.). См.: Степанов Ю.С. Семантика цветного сонета Рембо // Изв. АН СССР. Серия лит. и языка. 1984. Т. 43. № 4. С. 345–347; Галлеев Б.М. Художники слова о поэтической синестезии // Синтез в русской и мировой художественной культуре: Материалы V научно-практической конференции, посвященной памяти А.Ф. Лосева. М., 2005. С. 15–16.

⁴ ...*общий дух Рив-Гоша...* — Рив Гош (Rive Gauche), левый берег Сены, в то время кварталы парижской богемы.

⁵ *Дез-Эссент* — герой романа Ж.К. Гюисманса «Наоборот» («À rebours», 1884).

⁶ *Патмор* Ковентри (Coventry Patmore (Kersey Dighton); 1823–1896) — английский поэт и эссеист. Автор многотомного романа в стихах («The Betrothal» (1854), «The Espousals» (1856), «Faithful for Ever» (1860), «The Victories of Love» (1863)), книги стихов «The Unknown Eros and Other Odes» (1877), книги афоризмов «The Rod, the Root, and the Flower» (1895) и др.

⁷ *Харди ~ на шестом десятке перешедшего к лирике: его первая книга стихов вышла в 1898 году...* — Первая книга стихов Харди, «Wessex Poems» (1898), включала в себя, среди прочего, переработанные варианты стихотворений, написанных с 1860-х гг.

⁸ ...*учились ~ у Спенсера, Мильтона и Теннисона — «высокой серьезности» (high seriousness)...* — Мэтью Арнолд в своем эссе «The Study of Poetry» (1880), писал, что наиболее значимым критерием для оценки поэтического произведения является «высокая правда» и «высокая серьезность».

⁹ ...*молодой «профессор поэзии» в Лидском университете Ласселс Аберкромби (р. 1884)...* — Английский поэт-«георгианец» и критик Ласселс Аберкромби (Lascelles Abercrombie; 1881–1938) преподавал английскую литературу в университетах

Лидса (1922–1929), Лондона (1929–1935) и Оксфорда (1935–1938). Автор книг стихов «Interludes and Poems» (1908), «Mary and the Bramble» (1910), «Emblems of Love» (1912). К его наиболее значительным достижениям относится драма в стихах «The Sale of St. Thomas» (1931). В числе его критических работ — «Speculative Dialogues» (1913), «An Essay Towards a Theory of Art» (1922), «Poetry, Its Music and Meaning» (1932).

¹⁰ *Херик* Роберт (Robert Herrick; 1591–1674) — английский священнослужитель и поэт. Несмотря на широкую известность своих стихов, опубликовал лишь одну поэтическую книгу, «Hesperides» (1648).

¹¹ *Россетти* Кристина (Christina Rossetti; 1830–1894) — английская поэтесса, сестра Данте Габриэля Россетти. Рассматривалась как вероятный преемник А. Теннисона на посту «поэта-лауреата», чему помешала ее неизлечимая болезнь. В примечаниях к «Антологии новой английской поэзии» Мирский писал о ней: «В своем творчестве с эстетикой прерафаэлитов была почти не связана. Вместо обожествления чувственности в ее поэзии — война с “плотью”. Поэтому-то в ней нет вечности Китса и прерафаэлитов. Крестину Россетти можно считать родоначальницей “лирики отречения”, которая позднее расцветет в творчестве Хопкинса, Франсиса Томсона и других католических поэтов. “О, суета сует — желание!” — пишет она в стихотворении “Soeur Louise de la Miséricorde”. Ее поэзия насквозь религиозная и дидактическая. Даже детская сказка “Базар гномов” (“Goblin Market”, 1862) представляет собой как бы своеобразную притчу об искушении и о победе над ним» (Антология новой английской поэзии / Вступ. ст. и коммент. М. Гутнера [Д. Мирского]. Л.: ГИХЛ, 1937. С. 430). См. также: Smith G.S. D.S. Mirsky: Two Letters to Elizaveta Polonskaia (1935, 1936) on Translating Kipling and Christina Rossetti // The Slavonic and East European Review. 1995. Vol. 73. No. 3. P. 490–498.

¹² ...ирландское Возрождение ~ вылилось всего яснее именно в форме поэтического движения... — Ирландское литературное возрождение рубежа XIX–XX вв. было в значительной степени вдохновлено интересом к гэльскому наследию, нашедшим отражение в «Истории Ирландии» («History of Ireland», 1880) Стэндиша О’Грейди (Standish O’Grady) и «Истории ирландской литературы» («A Literary History of Ireland», 1899) Дагласа Хайда (Douglas Hyde). В 1893 г. была создана «Гэльская лига» («Gaelic League»), призванная возродить ирландский язык и культуру.

¹³ «Нам надоели небесные сладости, / Дайте пожить с живой женой» — из «Мистерии-Буфф» (1918) В. Маяковского.

¹⁴ *Стивенс* Джеймс (James Stephens; 1882–1950) — ирландский поэт и писатель. Использовал в своих произведениях мотивы ирландской мифологии. В 1930-е гг. общался с Дж. Джойсом, который одно время обдумывал возможность завершения романа «Finnegans Wake» с помощью Стивенса, под общим псевдонимом «JJ & S» («James Joyce & Stephens»). В примечаниях к «Антологии новой английской поэзии» Мирский писал о нем: «Широкой популярностью Стивенс стал пользоваться после выхода его “Золотого черепка” (1912). Он занялся изучением кельтских легенд, и многие книги Стивенса возникли в результате его фольклорных изысканий: “Дейрдре” (1923), “Страна молодости” (1924) и т.д. Стивенс хочет “создать новую мифологию, которая бы своей яркостью ничем не уступала Арабским

ночам”. Подобно Сингу Стивенс любит “преображать реальность”, сталкивая действительность со сказочной стихией. Совершенно очевидна антибуржуазность ирландского поэта, но его бунтарство не порождает ничего, кроме задорных, но часто лишенных большого содержания гротесков. Так, в одном из стихотворений пьяница рассказывает о своей “встрече с господом-богом”, который, оказывается, давно махнул рукой на землю, потому что с самого начала он был ею недоволен. Именно из-за любви к “преображению реальности” Стивенс так часто представляет слово пьяницам, сумасшедшим; этим же объясняется его причудливая инфантильность» (Антология новой английской поэзии / Вступ. ст. и коммент. М. Гутнера [Д. Мирского]. Л.: ГИХЛ, 1937. С. 440).

¹⁵ *Внутренняя вульгарность и отсутствие истинного вкуса (т.е. морально-го чутья) делает Киплинга невыносимым для лучших читателей...* — Ср. в статье Мирского «Поэзия Редьярда Киплинга» (1935): «Даже в пределах ущербной литературы эпохи империализма Киплинг не идет ни в какое сравнение с такими больными, уродливыми и узкими, но всё же гигантами, как Пруст или Джойс» (Мирский Д.П. Статьи о литературе / Сост. М. Андронов. Вступ. статья Н. Анастасьева. М.: Художественная литература, 1987. С. 146).

¹⁶ *...американского поэта Армии Спасения — Вачела Линдзее...* — Линдсей Вэчелл (Vachell Lindsay; 1879–1931) — американский поэт. Получил известность в 1913 г. после публикации в журнале «Poetry» стихотворения, посвященного Уильяму Буту, основателю Армии Спасения. Много выступал с чтениями собственных стихов. Покончил жизнь самоубийством. Эдгар Ли Мастерс опубликовал в 1935 г. книгу о Линдсее («Vachell Lindsay: A Poet in America»).

Литературный феномен

Опубл.: Д.С.М. Литературный феномен // Звено. 1925. 21 декабря. № 151. С. 2.

¹ «*Echoes*» — первое издание этой книги вышло восемнадцатью годами ранее (Cambridge: MacMillan and Bowes, 1907), третье издание, о котором пишет Мирский, появилось в 1923 г.

² Мак-Алистер Дональд (MacAlister; 1854–1934) — английский врач и ученый шотландского происхождения (его родным языком был гэльский), выдающийся лингвист, владевший девятнадцатью языками, ректор университета Глазго в 1907–1929 гг., почетный доктор тринадцати университетов, председатель Комитета вице-канцлеров и ректоров университетов Великобритании.

³ Садовников Дмитрий Николаевич (1847–1883) — поэт, фольклорист, этнограф, педагог. Мирский имеет в виду его стихотворение «Из-за острова на стрежень» (1883), ставшее народной песней (в основу сюжета легла одна из записанных им легенд о Разине).

⁴ *un je ne sais quoi* — нечто (фр.).

Джордж Сейнтсбери

Опубл.: Кн. Д. Святополк-Мирский. Джордж Сейнтсбери // Дни. 1925. 25 декабря. № 888. С. 3.

¹ *Даути* Чарлз Монтегю (Charles Montagu Doughty; 1843–1926) — английский путешественник и писатель. В 1888 г. опубликовал книгу «*Travels in Arabia Deserta*», считающуюся шедевром описательной прозы. Сам Даути придавал особое значение своим поэтическим произведениям, эпическим поэмам «*The Dawn in Britain*» (1906, 6 томов, 30 000 строк), «*The Clouds*» (1912), «*Mansoul*» (1920).

² *Госс* Эдмунд, сэр (Sir Edmund Gosse; 1849–1928) — английский историк литературы, критик, переводчик. Свыше тридцати лет работал переводчиком в торговой палате (Board of Trade), преподавал английскую литературу в Тринити-колледже (Кембридж) в 1885–1890 гг., служил библиотекарем Палаты лордов в 1904–1914 гг. Переводчик Ибсена, автор истории английской литературы, биографий Т. Грея, Дж. Донна, Ибсена, а также автобиографии «*Father and Son*» (1907).

³ *Сейнтсбери* Джордж Эдвард Бэйтмен (Saintsbury; 1845–1933) — английский писатель, критик, историк литературы.

⁴ ...*знаменитым доктором Джонсоном*... — Имеется в виду Сэмюэль Джонсон (Johnson; 1709–1784), журналист, редактор, издатель, составитель Толкового словаря английского языка (1755), создатель влиятельного «Литературного клуба» (1764), автор множества афоризмов, которые стали крылатыми выражениями еще при его жизни и до сих пор часто цитируются в Англии.

⁵ *со всемирно славным творцом «Господина Бержере»* — Речь о романе А. Франса «Месье Бержере в Париже» («*Monsieur Bergeret à Paris*», 1901).

⁶ *Феокрыт* (ок. 300–260 до н.э.) — древнегреческий поэт, автор идиллий и буколик. Его творчество оказало значительное влияние на жанр пасторальных элегий в английской литературе («*Lycidas*» Мильтона, «*Adonais*» Шелли, «*Thyrsis*» М. Арнолда).

⁷ *Каллимах* (ок. 305–240 до н.э.) — древнегреческий поэт и ученый. Из многочисленных сочинений до нашего времени дошли только фрагменты, обнаруженные большей частью в XX в. За исключением Гомера Каллимах — самый цитируемый автор в позднеантичных грамматиках.

⁸ *Сейнтсбери не написал ни «Современной истории», ни «Восстания ангелов»*... — «Современная история» («*L'Histoire contemporaine*») — цикл романов А. Франса: «Под городскими вязами» («*L'Orme du mail*», 1897), «Ивовый манекен» («*Le Mannequin d'osier*», 1897), «Аметистовый перстень» («*L'Anneau d'améthyste*», 1899), «Господин Бержере в Париже» («*Monsieur Bergeret à Paris*», 1901). «Восстание ангелов» («*La Révolte des anges*», 1914) — роман А. Франса.

⁹ *Леметр* Жюль (François-Élie-Jules Lemaître; 1853–1914) — французский писатель, драматург, критик. Его критические эссе из «*Journal des Débats*» собраны в многотомниках «*Les Contemporains*» (тт. 1–7, 1885–1899; т. 8, 1918; отрывки печатались по-английски под названием «*Literary Impressions*») и «*Impressions du théâtre*» (тт. 1–10, 1888–1898; т. 11, 1920).

¹⁰ *Абендланд* — от нем. Abendland, «западные земли» (Abend — «вечер, закат, запад»), обобщенное название стран, расположенных к западу от Рима, появилось в XVI в. О. Шпенглер озаглавил свой главный труд «*Der Untergang des Abendlandes*» (1918–1922).

¹¹ *après tout* — в конце концов (фр.).

¹² «*приключений души среди шедевров*» — Имеется в виду высказывание А. Франса: «Хороший критик тот, кто рассказывает о приключениях своей души среди шедевров» («*La Vie littéraire*», 1894).

¹³ *Аристипп* (Ἀριστίππος, 435 — ок. 355 до н.э.) — древнегреческий философ из Кирены, ученик и друг Сократа, основатель гедонической школы.

¹⁴ *à toute épreuve* — испытанное (фр.).

¹⁵ *doiseur* — мягкость (фр.).

¹⁶ ...написал большую историю французского романа, в которой не упомянул имени Лакло ~ напечатал дополнительное примечание... — Речь о книге: *Saintsbury G. A History of the French Novel (to the Close of the 19th Century)*. 2 vols. London: Macmillan and Co., 1917–1919. Примечание с отзывом об «Опасных связях» Шодерло де Лакло см. в этом издании (Vol. 1. P. 453).

¹⁷ *Поль-де-Кок* — Имеется в виду Шарль Поль де Кок (Paul de Kock; 1793–1871), французский романист и драматург, чье имя в России считалось синонимом поставщика фривольной развлекательной литературы для непритязательного читателя.

¹⁸ «*прочел с удовольствием*» — Такую резолюцию оставляли на некоторых докладах и служебных записках русские императоры, наиболее часто употреблял ее Николай II, что стало предметом острот, см., например, в июньском номере журнала «Бич» за 1918 г.: «Б. царь упражняется в старом своем занятии — пишет без конца “прочел с удовольствием”».

¹⁹ *Бальфур* Артур Джеймс, лорд (Arthur James Balfour, 1st earl of Balfour (of Whittingehame), Viscount Traprain; 1848–1930) — английский государственный деятель. В 1879 г. опубликовал трактат «*Defence of Philosophic Doubt*».

²⁰ *Лем* (*Lambe*) — Имеется в виду английский поэт, публицист, литературный критик Чарльз Лэм (Charles Lamb; 1775–1834). См. о нем в книге, вышедшей в серии «Литературные памятники»: Лэм Ч. Очерки Элии / Издание подготовили К.А. Афанасьев, А.С. Бобович, Н.Я. Дьяконова, И.А. Лихачев, Н.Я. Рыкова. Л.: Наука, 1979.

²¹ *disgusted-dégoûté* — отвращение от пресыщения (англ., фр.).

²² «*не знаю, как перевести*» — Мирский цитирует шутливое обращение Пушкина к Шишкову в «Евгении Онегине» (Глава восьмая, XIV).

²³ ...русской литературы Сейнтсбери не любит и находит, что кроме Тургенева ~ все русские писатели занимались исключительно культом уродливого (и Толстой)... — Мирский имеет в виду эссе Дж. Сейнтсбери «*Turgenev, Dostoievsky, and Tolstoy*» (1907).

²⁴ ...его трехтомной «Истории критики» ~ столь же трехтомная «История английского стихосложения»... — Речь об изданиях: *Saintsbury G. A History of Criticism and Literary Taste in Europe*. 3 vols. Edinburgh: Blackwood, 1900–1904; *Saintsbury G. A History of English Prosody from the 12th Century to the Present Day*. 3 vols. London: Macmillan and Co., 1906–1910.

²⁵ *Кроче* Бенедетто (Croce; 1866–1952) — итальянский интеллектуал, критик, философ, политик, историк.

²⁶ «*Valente letterato, ma digiuno di filosofia*» — «отменный литератор, но жидковатый насчет философии» — См. в издании: *Saintsbury G. A History of the French*

Novel (to the Close of the 19th Century). Vol. II: From 1800 to 1900. L.: Macmillan and Co., 1919. P. XI.

²⁷ ...двум томам «Записных книжек» (*Scrap-books*)... — Ко времени написания статьи вышли уже три тома: *Saintsbury G. A Scrap Book* (London: Macmillan, 1922); *A Second Scrap Book* (London: Macmillan, 1923); *A Last Scrap Book* (London: Macmillan, 1924).

²⁸ «Примечание к каталогу моего погреба» — Первое издание: *Saintsbury G. Notes on a Cellar-Book*. London: Macmillan, 1920. Книга множество раз переиздавалась.

²⁹ *Скалигер* Жозеф Жюст (Scaliger; 1540–1609) — французский филолог и историк итальянского происхождения.

[Рец.:] **Лаврин Я. Гоголь. (The Republic of Letters). London: Routledge, 1926**

Опубл.: *D.S. Mirsky. Gogol. By Janko Lavrin (The Republic of Letters)*. London: Routledge, 1926 // *The Slavonic Review*. 1926. Vol. 5. № 13. P. 223.

¹ Многие читатели возражат (и уже возразили) против использования профессором Лавриным идей и терминов Фрейда... — См. об этом, в частности, в статьях недавно вышедшего сборника: Янко Лаврин и Россия / Отв. ред. Ю.А. Созина. М.: Ин-т славяноведения РАН, 2011.

² ...критики-фрейдисты ~ в книгах профессора Ермакова о Пушкине и Гоголе... — Психиатр, психолог, художник и литературовед Иван Дмитриевич Ермаков (1875–1942) был одним из пионеров психоанализа в России; старший ассистент психиатрической клиники МГУ у В.П. Сербского (в 1907–1921), один из организаторов (1922) и руководитель (до 1925) Русского психоаналитического общества, создатель и директор Государственного психоаналитического института (1923–1925). Мирский имеет в виду его книги «Этюды по психологии творчества А.С. Пушкина» (М., Пг.: Госиздат, 1923) и «Очерки по анализу творчества Н.В. Гоголя» (М., Пг., 1924). См. недавнее переиздание его работ в серии «Филологическое наследие»: *Ермаков И.Д. Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский*. М.: Новое литературное обозрение, 1998.

«Современные записки» (I–XXVI. Париж 1920–1925 гг.).

«Воля России» (1922, 1925, 1926 гг. № I–II. Прага)

Опубл.: *Кн. Д. Святополк-Мирский. «Современные записки» (I–XXVI. Париж 1920–1925 гг.). «Воля России» (1922, 1925, 1926 гг. № I–II. Прага) // Версты. 1926. № 1. С. 206–210.*

Первый номер «Верст» вызвал в эмиграции шквал негативных отзывов, в котором своя порция инвектив пришлась и на долю статьи Мирского.

Н. Макеева возмутило то, что «для кн. Д. Святополк-Мирского “все те русские люди, которые не отравлены трупным ядом”... “должны делать Революцию”, “стро-

ить на Революции» (Макеев Н. Эмигрантский снобизм // Дни. 1926. 5 августа. № 1072. С. 2–3).

Бунин обиделся за эмигрантских писателей: «Рядом с Цветаевой старается Святополк-Мирский: в десятый раз долбит, повторяет почти слово в слово все то, что пишется о нас в Москве, наделяя нас самыми нелепыми, первыми попавшимися на распущенный язык уничижительными кличками и определениями» (Бунин И.А. «Версты» // Возрождение. 1926. 5 августа. № 429. С. 3).

Наиболее деликатным был, как всегда, отзыв Ю.И. Айхенвальда: «Критические наброски, или, лучше сказать, критические выходки кн. Святополк-Мирского больше всего обнаруживают в нем похвальное стремление ко всему новому, к последним словам словесности, и похвальное опасение, как бы от них не отстать, как бы не свернуть направо. Впрочем, и от старины он не отрекается, но тогда сближает ее с новизной, например — Державина с Некрасовым... Капризен князь. Часто метки и злы, часто только злы его характеристики писателей и произведений; неожиданны его вкусы и симпатии, и в общем заинтересованно следишь за яркими зигзагами его совершенно необязательных и безответственных суждений, за его умением сказать, но не доказать» (Айхенвальд Ю. Литературные заметки // Руль. 1926. 11 августа. № 1729. С. 3).

Зато З.Н. Гиппиус не церемонилась: «Святополк без примитивного чутья в искусстве, без всяких к нему способностей и, вдобавок, слабо владея русским языком, уже достиг “места” русского критика и редактора “литературного” журнала. Будем справедливы и точны: г. С.-Мирский вовсе не большевик; он и к духу большевизма так же мало имеет отношения, как вообще к “духу”, ко всякому: он только учел настоящий момент и воспользовался всем годным: веяньем известной заразы, примитивной тягой к “новенькому” в искусстве, и, попутно, лозунгом, обеспечивающим неприкосновенность. <...> Все старое прошло и сгнуло, объявляют “Версты”. Эмиграция — нуль. Она творить больше не может. Пожалуй, лишь “дотваривать”, чего не успела в свои старые времена» (Антон Крайний. О «Верстах» и о прочем // Последние новости. 1926. 14 августа. № 1970. С. 2–3).

Г.В. Адамович, напротив, был предельно лаконичен и равнодушен: «В отделе статей Святополк-Мирский от лица каких-то неведомых “нас”, “нам”, “мы”, повторяет все те же довольно скудные и довольно спорные мысли» (Адамович Г. Литературные беседы // Звено. 1926. № 186. 22 августа. С. 1).

В рецензии М.О. Цетлина преобладал сарказм: «О “С[овременных] записках” пишет Кн. Святополк-Мирский. Воистину, этот журнал, оказывавший Кн. Д.С. Мирскому широкое гостеприимство, не внушает ему ничего, кроме слов осуждения или ядовитой хвалы. <...> Иные характеристики прямо анекдотичны. Слова о том, что Мережковский существовал только как “желоб” и перестал существовать 22 года тому назад, напоминают известный анекдотический диалог: “Считайте, что вы получили пощечину”. — “А вы считайте, что вызваны мной на дуэль и убиты”. — Что ж, пусть критик считает Мережковского убитым им и не существующим, это не помешает Мережковскому считаться на Западе, и не только в широкой публике, полномочным представителем русской культуры» (Цетлин М. «Версты» // Дни. 1926. 22 августа. № 1087. С. 4).

В.Ф. Ходасевич, как обычно, пустился в обстоятельную и основательную полемику с подсчетами и жесткими выводами: «Об эмигрантской литературе полагается уверять, что она гнила и мертва. Советские журналы поют об этом на все лады. Так делает и кн. Святополк-Мирский, даже заимствуя отдельные выражения все из той же “Красной нови” да из “Лефа”. Но беда в том, что трое участников “Современных записок” оказались сотрудниками “Верст”: это — Шестов, Ремизов и Марина Цветаева, а один (Андрей Белый) перебрался в Москву. Как тут быть? Как не записать в мертвечину своих, и выгородить лояльного обитателя СССР, Андрея Белого? Очень просто, нужна только ловкость рук. И вот, наш исследователь делит участников “Современных записок” на основное мертвецкое ядро (Мережковский, Гиппиус, Бунин, Алданов, Зайцев, Ходасевич) и на живую “периферию”, состоящую из “случайных, не связанных с существом (“душой”) журнала гостей: Андрея Белого, Ремизова, Шестова, М. Цветаевой”. Прием, конечно, резвый, но в какой мере добросовестный — читатель сейчас убедится. Статья кн. Святополк-Мирского посвящена двадцати шести книжкам “Современных записок”. Именно к 26-ой книжке приложен полный указатель материала, напечатанного в “Современных записках” за все время их существования. И вот из этого указателя явствует следующее: принадлежащий к “ядру” Бунин был напечатан в десяти книжках, принадлежащий туда же Мережковский — даже только в семи. А из “случайных гостей” мы видим М. Цветаеву — в двенадцати книжках, Шестова в тринадцати, т.е. ровно в стольких же, как и “основной” Ходасевич. Ремизов в семи, как и Мережковский, который, оказывается, лишь на два раза больше печатался в “Современных записках”, нежели... сам кн. Святополк-Мирский (его писания — в пяти книжках). Но самый пресидижитаторский прием применен к Андрею Белому. По приезде из России, Белый начал печататься в “Современных записках” с XI-ой книжки и затем появился в XII, XIII, XV, XVI и XIX, после чего вновь уехал в Россию. Следственно, пока была возможность, он печатался подряд во всех выходящих книжках журнала, с пропуском лишь одной. Можно ли назвать его “гастролером”, как делает кн. Святополк-Мирский? Но и этого мало. За несколько месяцев до возникновения “Верст”, в своей английской книжке о русской литературе, кн. Святополк-Мирский сообщил англичанам, что русский писатель Андрей Белый — “шарлатан”. Писал он это много спустя после того, как в “Современных Записках” был напечатан роман А. Белого “Преступление Николая Летаева”. Следственно это мнение относится и к “Преступлению Николая Летаева”. А теперь он заявляет: “ядро ‘Современных записок’ не дало в романе ничего равного напечатанному со стороны ‘Преступлению Николая Летаева’... Дело, конечно, ясно. Андрей Белый, как находящийся в Сов. России, должен быть признан в “Верстах” замечательным писателем. И кн. Святополк-Мирский забывает о своем “шарлатанском” определении. Мне кажется, этих примеров слишком достаточно, чтобы составить мнение о кн. Святополк-Мирском и не спорить с ним по существу. Одно скажу: “Современные записки” журнал не без промахов и недостатков. Но едва ли не величайшая, на мой взгляд, его ошибка заключалась в печатании писаний кн. Святополк-Мирского» (Ходасевич В. О «Верстах» // Современные записки. 1926. № 29. С. 436–439).

Советским критикам статья Мирского понравилась куда больше. А. Лежнев назвал его «наиболее видным критиком эмиграции», считая его статью наиболее ценным материалом первого номера «Верст» и особо отмечая, что «дело здесь опять-таки не в правоте или неправоте Святополк-Мирского, а в той высокой оценке, которую он дает новой русской (а это значит на 8/10 советской) поэзии. Соответственно эмигрантская литература подвергается жестокому пересмотру. Характеристики Святополк-Мирского не лишены остроумия и красочности (некоторые убийственны) <...> статьями Сувчинского и Святополк-Мирского и ограничивается все то, что может представлять для нас какой-нибудь интерес» (Лежнев А. [Горелик А.З.] «Версты». № 1. Париж // Красная новь. 1926. № 12. С. 259–260).

А.К. Воронский порадовался тому, что «милюковские “Последние новости” удостоили “Версты”, как и следовало ожидать, достодождливой бранью», и также одобрил «любопытный отзыв на литературный отдел “Современных записок”. Он принадлежит Святополк-Мирскому, который до последнего времени состоял сотрудником “Записок”. Ему, следовательно, и книги в руки. <...> Небольшого роста, объединена брезгливой ненавистью ко всему новому — с такой оценкой русской зарубежной художественной литературы нельзя не согласиться» (Воронский А. Версты полосатые // Прожектор. 1926. № 18. С. 18–19).

¹ Первый номер «Современных записок» вышел через несколько дней после оставления Крыма армией Врангеля. — Последние части армии Врангеля оставили Крым 17 ноября 1920 г. Первый номер «Современных записок» вышел 30 ноября 1920 г.

² Вскоре возобновилась и «Русская мысль»... — Первый эмигрантский номер «Русской мысли» вышел в Софии в январе 1921 г.

³ *Qui vibre, vole et qui ne vole pas* — Летит, оставаясь неподвижной (фр.), одна из апорий древнегреческого философа Зенона Элейского (Ζήνων; ок. 480 — ок. 420 до н.э.).

⁴ *sub specie saeculorum* — с точки зрения веков (лат.).

⁵ «Звук еще звенит, хотя причина звука исчезла» — из «пиндарического отрывака» О.Э. Мандельштама «Нашедший подкову» (1920–1922).

⁶ ... в статье о «Русском языке» — Речь об эссе К.Д. Бальмонта «Русский язык (Воля как основа творчества)» (Современные записки. 1924. № 19. С. 206–233).

⁷ Степун ~ духовно сродни Вячеславу Иванову... — Ф.А. Степун был одним из немногих эмигрантов, с кем В.И. Иванов поддерживал общение и переписку. См. об этом, в частности: Начало эмиграции: Переписка Д.Е. Шора с Ф.А. Степуном и Вяч. Ивановым / Публ. Д. Сегал, Н. Сегал // Вячеслав Иванов и его время. Frankfurt am Main, 2002. С. 457–546. См. также статью Ф.А. Степуна «Вячеслав Иванов», которая была опубликована в «Современных записках» (1936. № 62. С. 229–246).

⁸ «Люблю я пышное природы увяданье» — из стихотворения А.С. Пушкина «Осень (“Октябрь уж наступил...”» (1833).

⁹ «семь покрывал» — Танец семи покрывал исполняла Саломея, обольщая Ирода, в трагедии (1891) Оскара Уайльда.

¹⁰ *facies hippocratica* — маска Гиппократ (лат.), лицо, отмеченное печатью смерти.

¹¹ «Митина любовь» — повесть И.А. Бунина, напечатанная в «Современных записках» (1925. № 23. С. 13–54; № 24. 5–40).

¹² «Детство Никиты» — повесть А.Н. Толстого, написанная в 1919–1920 гг. и публиковавшаяся главами в эмигрантских журналах «Зеленая палочка» (1920. № 2–6), «Сполохи» (1922. № 5), а затем вышедшая отдельным изданием (Берлин; М.: Геликон, 1922).

¹³ «Преступление Николая Летаева» — роман А. Белого, опубликованный в «Современных записках» (1922. № 11. С. 65–89; № 12. С. 53–68; № 13. С. 98–115), продолжение «Котика Летаева» (1915) и, по замыслу Белого, один из томов эпопеи, оставшейся незавершенной.

¹⁴ «Гефсиманская ночь» — философский этюд Л. Шестова, написанный в Париже по случаю трехсотлетия со дня рождения Паскаля и опубликованный в «Современных записках» (1924. № 19. С. 176–205; № 20. С. 235–264).

¹⁵ ...редакторов прошлого — Плетнева, Стасюлевича и Гольцева... — Поэт и критик Петр Александрович Плетнев (1791–1865) в 1838–1846 гг. был преемником Пушкина по редактированию «Современника». Историк и публицист Михаил Матвеевич Стасюлевич (1826–1911) редактировал «Вестник Европы» в 1866–1908 гг. Журналист и критик Виктор Александрович Гольцев (1850–1906) был редактором «Русской мысли» с 1880 г. (официальным редактором с 1905).

¹⁶ ...в СССР со смерти «Лефа» живых журналов нет... — Журнал «Леф» выходил в Москве в 1923–1925 гг., последний, седьмой номер вышел в январе 1925 г. Одноименная литературная группа продолжала существовать до 1929 г. и в 1927–1928 гг. выпускала журнал «Новый Леф».

¹⁷ ...предоставление слова инакомыслящим (вроде Пешехонова)... — Сторонник «засыпания рвов» и «возвращения» Александр Васильевич Пешехонов (1867–1933) опубликовал в «Воле России» статьи «К вопросу о социальной природе крестьянства» (1925. № 4), «Родина и эмиграция» (1925. № 7–11), «Опыт национализации» (1926. № 8/9, 10, 12/1).

¹⁸ «Воле России» принадлежит честь первого перевода на русский язык величайшего романиста новой Европы — Марселя Пруста... — Пруст М. Смерть Альбертины // Воля России. 1925. № 11. С. 3–17. Однако эта публикация Пруста не была самой первой на русском языке, полутора годами ранее в эмиграции был опубликован небольшой фрагмент в переводе К. Мочульского: Пруст М. Разговор о Достоевском (Из посмертного неизданного романа Пруста «Пленница») / С французского перевел К. Мочульский // Звено. 1924. 4 февраля. № 53. С. 2.

¹⁹ ...новую драму Роллана... — Роллан Р. Игра любви и смерти // Воля России. 1926. № 1.

²⁰ «Крысолов», занявший шесть номеров... — Цветаева М. Крысолов (лирическая сатира) // Воля России. 1925. № 4. С. 25–31; № 5. С. 41–46; № 6. С. 37–48; № 7/8. С. 38–56; № 12. С. 20–35; 1926. № 1. С. 60–70.

²¹ «патент на благородство» — из стихотворения А.А. Фета «На книжке стихотворений Тютчева (“Вот наш патент на благородство...”» (1883).

²² «отыскался след Тарасов» — первая фраза 12-й главы повести «Тарас Бульба» (1835) Н.В. Гоголя.

[Рец.:] **Л.Н. Толстой. Незданные рассказы и пьесы. Под редакцией С.П. Мельгунова, Т.И. Полнера и А.М. Хирьякова. С предисловием Т.И. Полнера. Издание т-ва «Н.П. Карбасников». Париж, 1926**

Опубл.: Д.С.М. Л.Н. Толстой. Незданные рассказы и пьесы. Под редакцией С.П. Мельгунова, Т.И. Полнера и А.М. Хирьякова. С предисловием Т.И. Полнера. Издание т-ва «Н.П. Карбасников». Париж, 1926 // Версты. 1926. № 1. С. 212–213.

¹ «Посмертные художественные произведения» Толстого — трехтомник, изданный А.Л. Толстой (М.: тип. Т-ва И.Д. Сытина, 1911–1912) и тут же переизданный за границей (Берлин: Ладыжников, 1912).

[Рец.:] **Ляцкий Е.А. Роман и жизнь. Развитие творческой личности Гончарова, 1812–1857. Прага: Пламя, 1925**

Опубл.: D.S. Mirsky. Roman i Zhizn. Razvitie Tvorcheskoy Lichnosti Goncharova, 1812–1857. (Fiction and Life. The Development of the Creative Personality of Goncharov.) By E.A. Lyatsky. Prague: Plamya, 1925 // The Slavonic Review. 1926. Vol. 4. № 12. P. 780–781.

¹ Ляцкий Евгений Александрович (1868–1942) — литератор, этнограф, в эмиграции с 1917 г. в Финляндии, соредaktor газеты «Северная жизнь» (1918–1919), с 1920 г. в Стокгольме, глава издательства «Северные огни» (1920–1921), с 1921 г. в Праге, профессор Карлова университета, председатель правления издательства «Пламя» (1923–1926), редактор газеты «Огни» (1923–1924), с 1925 г. профессор Русского народного (свободного) университета. Подробнее о нем см.: Евгений Ляцкий: Материалы к биографии / Подг. текстов и публ. С.И. Михальченко. Брянск: Издательство БГПУ, 2000.

² *Нынешняя книга — не перепечатка предыдущей работы автора...* — Е.А. Ляцкий много занимался Гончаровым, его первая монография называлась «Иван Александрович Гончаров: Критический очерк» (СПб.: Изд. Т-ва «Литература и наука», 1904). Мирский упоминает второе, дополненное издание этой книги, вышедшее под названием «Гончаров: Жизнь, личность, творчество: Критико-биографические очерки» (СПб.: Огни, 1912; переизд.: Стокгольм: Северные огни, 1920). Кроме того, Ляцкий выпустил книгу «Гончаров в кругосветном плавании: Критико-биографический очерк» (Прага: Пламя, 1922).

³ *Нам не терпится увидеть второй том этой работы...* — Вторым том выпущен не был, в 1926 г. издательство «Пламя» прекратило свою деятельность.

О консерватизме. Диалог

Опубл.: Д. Святополк-Мирский. О консерватизме. Диалог // Благонамеренный. 1926. № 2. С. 87–93.

Поскольку журнал «Благонамеренный», как и «Версты», привлек особое внимание эмигрантской публики, часть этого внимания в критических отзывах на второй номер «Благонамеренного» досталась и диалогу Мирского.

М. Осоргин был по своему обыкновению деликатен: «Статья “О консерватизме”, написанная в неприятной форме диалога, как всегда интересна и достаточно парадоксальна. Невольно, однако, опасаясь за этого талантливого и кокетливого критика: не ограничено ли его дерзанье некоторыми шаблонными пределами <...> Речь в данном случае идет о “будущем русской культуры”. Но не припомнит ли предельно смелый критик, что большим несчастьем “прошлой” русской культуры было именно то, что “мы”, охотно принимая динамическую форму революции (в конце концов обязывающую лишь к словесам, а не к действиям), уже пробовали наполнять эту форму “своим”, красиво воображенным, а не фактическим и конкретным содержанием, — и что из этого вышло. “Отвергнуть содержание” не трудно, труднее сознать необходимость его принять. Иначе... “содержание” это отвергнет нас самих» (Осоргин М. Дядя и тетя: «Благонамеренный». Книга 2-я. Брюссель. 1926 г. // Последние новости. 1926. 29 апреля. № 1863. С. 3).

Ю.И. Айхенвальд на этот раз оказался более скептичен: «Диалог кн. Д. Святополк-Мирского “О консерватизме”, как хорошо он ни написан, все-таки не вдохновляет на разбор и разговор, потому что не чувствуется в нем, чтобы автор говорил всерьез, а не “нарочно”, и чтобы его сопровождало сознание ответственности за произносимые слова» (Айхенвальд Ю. Литературные заметки // Руль. 1926. 5 мая. № 1647. С. 2).

М.П. Арцыбашев был более строг: «В “Благонамеренном” наткнулся на статью Д. Святополк-Мирского “О консерватизме”, в которой нам всем рекомендуется отречься от дореволюционной и предреволюционной культуры и строить культуру новую на Революции (с большой буквы).

Статья эта написана в форме диалога между почтенным автором и каким-то “литературным консерватором”.

Первое, что припомнилось мне по прочтении этой статьи, был вышеприведенный афоризм из “Крокодила” [“И в благонамеренности нужно соблюдать благую меру”], а потом известный анекдот про одного писателя, который тоже написал для торжества своих идей такой же диалог, в котором и разбил своего воображаемого противника вдребезги.

Но когда он прочел этот диалог другому, старому писателю, тот сказал:

— Да, все это замечательно, но скажите, пожалуйста, что вам за охота была спорить с таким дураком?

После такого вопроса бедный автор изорвал свой диалог в клочки.

К сожалению, весь тон “Благонамеренного”, исполненный самоуверенности и даже некоторой самовлюбленности, не дает надежды, что великолепный Д. Святополк-Мирский поступит со своей статьей так же.

А следовало бы!

<...> Разложение не может быть ничем иным как разложением.

И только тогда, когда этот процесс дойдет до конца, жизнь вступит в свои права и начнется возрождение.

Сам того не замечая и не понимая, Д. Святополк-Мирский подтверждает это в следующем отрывке своего диалога: “— Строить на революции... ее динамическую форму мы должны наполнить своим содержанием...”

— Это звучит хорошо, но в нашей революции так много гнилого, так много... уже сказал бы слово, да не напечатают!

— Неужели вы никогда не слыхали о применении навоза в сельском хозяйстве?”

Великолепно! Но, вероятно, благодаря своей громкой фамилии Святополк-Мирский имеет слабое представление о сельском хозяйстве.

Иначе бы он знал, что навоз есть продукт распада и роль его заключается в том, чтобы, сгнив до конца, удобрить почву.

И только.

Но из самого навоза, как такового, никакой новой культуры построить нельзя.

<...> Ошибка всех “приемлющих революцию” заключается именно в том, что в навозе они уже ищут хлеба.

Хлеба, конечно, не находят, а вымазываются в навозной жиже по уши» (Арицыбашев М. Литературные заметки: Большевицкий «ренесанс» // За свободу! 1926. 15–16 мая. № 110 (1841). С. 5).

В. Познер отозвался нейтрально: «Д.П. Святополк-Мирский изложил свои мысли “О консерватизме” в удобной форме диалога, при которой собеседник задает только те вопросы, на которые автор может и хочет ответить. Отсюда впечатление законченности и ясности, быть может, только кажущейся. Кн. Святополк-Мирский интересный и своеобразно мыслящий критик, но иногда утверждения его несколько случайны. И, право, слишком легко спорить с человеком, который “читал ‘Сестру мою жизнь’ и, честное слово, ничего не понял”. А что если бы понял и не одобрил? Тогда все рассуждения о читателе, требующем легкого чтения, отпали бы сами собой. Неужели автор диалога думает, что Пастернака не любят (я люблю его) только те, которые его не понимают. Тут встает вопрос о целесообразности, о качестве энергии, потерянной на чтение стихов. Читая Ходасевича, быть может, устаешь не меньше, чем “понимая” Пастернака, а людей, не понимающих первого, гораздо больше, нежели “собеседников” Д. Святополк-Мирского» (Познер В. Сжигальщики и сжигаемые // Дни. 1926. 16 мая. № 1007. С. 4).

Ф.А. Степун отозвался не без иронии: «Диалог Святополк-Мирского “О консерватизме” написан как все, что выходит из-под пера этого талантливого, но своеправного и подчас привередливого критика, занимательно и живо; но проблемы культурного консерватизма он, к сожалению, не только не разрешает, но даже и не ставит: уж очень нерасторопен на голову консервативный оппонент автора диалога» (Степун Ф. «Благонамеренный». Кн. II // Современные записки. 1926. № 28. С. 485).

Рецензент родственного журнала «Версты», как и следовало ожидать, был предельно комплиментарен: «Диалог о консерватизме кн. Д. Святополк-Мирского бесспорен и ясен. В другой, нормальной, не-Зарубежной атмосфере (и не в СССР) это показалось бы вламыванием в открытые двери. Но уж такова наша судьба, что наиболее ясные положения нуждаются в наибольшем количестве доводов» (В.Ч. [Чернов В.М.] «Благонамеренный». Кн. II. Март–Апрель // Версты. 1926. № 1. С. 211).

М.О. Цетлин посвятил диалогу Мирского отдельную статью, в которой, в частности, писал: «Как в большинстве произведений такого рода, один из собеседников, близкий сердцу автора и высказывающий его мысли, одерживает легкую победу над наивным противником.

Между тем, вопрос “о том, есть ли что охранять в русской культуре”, требовал бы более равномерного обсуждения.

<...> Кн. Святополк-Мирский призывает всех “не отравленных трупным ядом и любящих будущее — делать революцию, строить на революции”.

Призыв этот имеет привкус демагогический: кому же охота признать себя отравленным трупным ядом и кому же не лестно строить какое-то неопределенно-прекрасное будущее. Но разве не голословно положение о том, что “в культуре, как и в политике, не бывает реставрации”. Мы видели их множество, и в политике, и в культуре. Разумеется, не бывает простого и прямого восстановления прошлого. Мы знаем, что в жизни ничего не повторяется, что мертвое не оживает. Но *замершее, забытое* вспоминается, начинает жить в новых формах. Что такое Ренессанс, как не такое восстановление оборванной “нити Ариадны”? Разве не видим мы на каждой странице духовной или литературной истории постоянного ренессанса, оживления забытого?

<...> Отрицание прошлого связано у Святополк-Мирского с апофеозом настоящего. <...> Но и любимые им писатели повторяют новизну, которую принесли нам символисты, футуристы и прозаики предреволюционной литературы. Строить с ними великую революционную культуру и литературу — задача, вероятно, безнадежная» (Цетлин Мих. О литературном консерватизме и князе Д. Святополк-Мирском // Последние новости. 1926. 8 июля. № 1933. С. 4).

¹ «Морей мятежные пучины ~ селить» — измененные строки стихотворения Е.А. Баратынского «Последняя смерть (“Есть бытие; но именем каким...”)» (1827). У Баратынского: «Уж он морей мятежные пучины / На островах искусственных селил».

² «слушать музыку революции» — из статьи Блока «Интеллигенция и революция» (1918).

Современная английская поэзия. Младшее поколение

Опубл.: Кн. Д. Святополк-Мирский. Современная английская поэзия. Младшее поколение // Дни. 1926. 31 января. № 918. С. 4.

¹ Монро Харолд (Harold Edward Monro; 1879–1932) — английский поэт. Основатель журнала «The Poetry Review» и книжного магазина «Poetry Bookshop» (1912). Издавал за свой счет книги английских поэтов-современников.

² ...Роберт Фрост ~ его первая книга называется «На север от Бостона»... — Первая книга стихов Фроста — «A Boy's Will» (1913), вторая — «North of Boston» (1914).

³ Дюамель Жорж (Georges Duhamel; 1884–1966) — французский писатель, наиболее известен как автор двух циклов романов — «Vie et aventures de Salavin», 5 тт. (1920–1932) и «Chronique des Pasquier», 10 тт. (1933–1944). Член Французской Академии (Académie Française) с 1935 г.

⁴ Оуэн Уилфред (Wilfred Owen; 1893–1918) — английский поэт. В примечаниях к «Антологии новой английской поэзии» Мирский писал о нем: «Бесспорно крупнейший из антивоенных поэтов, Оуэн своим гуманистическим пафосом влияет на молодых английских поэтов “Школы Одена”, Оуэн наиболее резко порвал с георгианской игрушечностью, наполнил свою поэзию большим человеческим содержанием, противопоставленным звериному шовинизму империалистов» (Антология новой английской поэзии / Вступ. ст. и коммент. М. Гутнера [Д. Мирского]. Л.: ГИХЛ, 1937. С. 443–444). Б. Бриттен использовал стихи Оуэна в «Военном реквиеме» (1962).

⁵ «Foreheads of men have bled where no wounds were» — из стихотворения У. Оуэна «Strange Meeting» (1918).

⁶ Вильсон (Уилсон) Джон (John Wilson; 1785–1854) — шотландский адвокат, писатель и литературный критик. Печатался в «Blackwood's Edinburgh Magazine» под псевдонимом Christopher North.

⁷ Дулитль (Дулитл) Хильда (Hilda Doolittle, псевдоним «H.D.»; 1886–1961) — американская поэтесса, переводчица, драматург, одна из ведущих представителей «имажизма». Во время учебы в колледже Брин-Мор (Bryn Mawr) познакомилась и подружилась с Марианной Мур, У.К. Уильямсом и Э. Паундом. В 1913–1938 гг. была замужем за Р. Олдингтоном. См. о ней: Stanford Friedman S. Penelope's Web: Gender, Modernity, H.D.'s Fiction. Cambridge, 1990; Chisholm D. H.D.'s Freudian Poetics: Psychoanalysis in Translation. Ithaca, 1992; Collocott D. H.D. and Sapphic Modernism, 1910–1950. Cambridge, 1999.

⁸ ...переводы хоров Еврипидовой «Ифигении»... — Переводы были опубликованы в 1919 г.: «Choruses from the Iphigeneia in Aulis and the Hippolytus of Euripides».

⁹ Особенно замечательны его стихи о животных (о кенгуру, о змее, о летучей мыши)... — Речь о стихотворениях Д.Г. Лоуренса из сборника «Birds, Beasts and Flowers» (1923).

¹⁰ «Апостол Матвей» — стихотворение Д.Г. Лоуренса «St. Matthew» («They are not all beasts...») из цикла «The Evangelistic Beasts» сборника «Birds, Beasts and Flowers» (1923).

¹¹ Лафорг Жюль (Jules Laforgue; 1860–1887) — французский поэт-символист. Его поэзия оказала влияние на творчество Э. Паунда и Т.С. Элиота.

¹² ...Роберта Грейвса (Graves), который в ряде любопытных книг старается обосновать теоретически, при помощи Фрейда, поэзию подсознательных ассоциаций — Имеются в виду книги Р. Грейвса «On English Poetry» (N.Y.: Alfred A. Knopf, 1922; L.: Heinemann, 1922), «The Meaning of Dreams». (L.: Cecil Palmer, 1924; N.Y.: Greenberg, 1925), «Poetic Unreason and Other Studies» (L.: Cecil Palmer, 1925).

¹³ «Тринадцатый Цезарь» — поэма Ситвелла «The Thirteenth Caesar», написанная в 1924 г.

Письмо в редакцию «Звена»

Опубл.: Кн. Д. Святополк-Мирский. Письмо в редакцию // Звено. 1926. 16 мая. № 172. С. 12–13.

¹ ...«литературная заметка» г. Адамовича о моем докладе «Культура смерти в предреволюционной литературе»... — Диспут «Культура смерти в русской предреволюционной литературе» с докладом Мирского на эту тему был устроен редакцией журнала «Версты» 5 апреля 1926 г. в помещении парижского Союза молодых поэтов и писателей (79, rue Denfert-Rochereau). Адамович был приглашен принять участие в диспуте и изложил впечатления от доклада Мирского в своей постоянной колонке:

«С опозданием и с извинением за опоздание, я хочу все-таки написать несколько слов о недавней лекции кн. Святополк-Мирского, устроенной журналом “Версты”.

Странный это был доклад. Какая была цель у лектора, не знаю: удивить публику, озадачить ее, рассмешить, разозлить или просто “эпатировать”? Никакой цели он во всяком случае не достиг. Лекция была запальчива по тону, со множеством выпадов, резких и крикливых. Но вместе с тем она была крайне бледна и скучна.

Кн. Святополк-Мирскому, по-видимому, чрезвычайно нравится роль “enfant terrible” здешней русской критики (с большим ударением на “enfant”, чем на “terrible”). Что же — вкусы у каждого свои. Кн. Святополк-Мирскому нравится быть “остро-парадоксальным”, “безумно-дерзким”, шаловливым. Иногда он при всем этом благоволит быть умным и убедительным. Но благоволит он довольно редко.

Лекция кн. Святополк-Мирского называлась “Культура смерти в русской литературе”. Доказывалось в ней, что вся до-революционная литература говорила о смерти, а новейшая, в лице Марины Цветаевой, Пастернака, Маяковского, призывает к жизни. Вывод: да здравствует Марина Цветаева и оба ее жизнерадостные соратника!

Я не преувеличиваю в этом “резюме” схематичности и прямолинейности доклада. Кроме этой мысли, в нем ничего не было. Слушая кн. Святополк-Мирского, казалось, что сидишь в каком-нибудь захолустнейшем пролеткульте, где лектор изобличает гнилую буржуазную культуру. Его единственный тезис был оттенка явно-марксистского, а развитие тезиса рассчитано на довольно-таки тупоголовые “широкие массы”. Впрочем, перед “массами” не стоило бы разбрасывать замечания, вроде, например, такого:

— Да, Достоевский... вместе с Достоевским мне бы хотелось назвать... еще одного писателя... конечно, он гораздо значительнее... я его, конечно, гораздо выше ценю... я говорю о Розанове, конечно.

Неужели Святополк-Мирский не понимает, что такие оценки надо или подробно объяснять, мотивировать, или беречь про себя, для собственного развлечения!

Есть такт, есть выдержка, которые в мысли так же необходимы, как в жизни. Избегать их ради оригинальности или своеобразия — верный признак слабости. Классический пример этого — Шкловский, который, несмотря на всю свою даровитость, ничтожен. Кн. Святополк-Мирский, кажется, этого не видит. По поводу его фразы о Розанове хотелось бы сказать очень много. Но это были бы морально-психологические рассуждения. Вернемся к литературе, в узком смысле слова.

С основным положением кн. Святополк-Мирского можно согласиться. Но что неприемлемо, и удивительно, и неожиданно, и непонятно у него, это *оценка*: культура смерти — значит упадок, разложение, ложь, вообще *минус*, культура жизни — радость, здоровье, сила, *плюс*. Это чудовищно-неверно. Это может быть личной прихотью, но не общим правилом. Навязать искусству оптимизм или “культуру жизни” — все равно что уничтожить его. Жизненны в искусстве порывы, воля, страсти, а не идеологическая схема. Вспомним вагнеровского “Тристана”, апофеоз смерти, и все-таки величайший толчок в искусстве последнего века. Вспомним “Вертера”.

Обо всем этом не стоит говорить, потому что это — азбука. Азбуку кн. Святополк-Мирский должен бы знать. Зачем и для чего он притворяется неграмотным, мне неизвестно» (Адамович Г. Литературные беседы // Звено. 1926. 25 апреля. № 169. С. 1–2).

² Особенно же меня обрадовал открытый г. Адамовичем «явно марксистский оттенок» моего тезиса... — З.Н. Гиппиус была на этот счет еще более категорична: «Доклад г. Святополка — есть переложение (м.б. даже менее удачное) статьи Вардина, руководителя “На посту”, напечатанной в одной из первых книжек “Красной нови” за 1925 г.» (Антон Крайний. Мертвый дух // Голос минувшего на чужой стороне. 1926. № 4 (17). С. 257–266).

³ ...доклад будет напечатан в следующем номере «Благонамеренного»... — «Благонамеренный» прекратил свое существование на втором номере. Доклад Мирского был опубликован в другом журнале под названием «Веяние смерти в предреволюционной литературе» (Версты. 1927. № 2. С. 247–253).

⁴ ...я назвал четырех поэтов ~ Адамович называет только трех последних и имя Гумилева опускает вовсе ~ очевидно, не случайно... — На той же газетной полосе, что и письмо Мирского в редакцию, был напечатан ответ Г. Адамовича: «Да, не случайно. Я назвал имена Цветаевой, Пастернака и Маяковского, говоря о новейшей, пореволюционной литературе, к которой Гумилев не принадлежит».

Новые публикации в России

Поэтика. Сб. ст. Б. Казанского, В. Виноградова, С. Бернштейна, А. Астаховой, Г. Гуковского, Лидии Виндт, П. Томашевской, Ю. Тынянова, Н. Колпаковой и С. Балухатого. Ленинград: Academia, 1926.

Виноградов В. Этюды о стиле Гоголя. Ленинград: Academia, 1926.

Русская проза. Сб. ст. под ред. и с предисл. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Ленинград: Academia, 1926. (Все вышеуказанные публикации принадлежат Государственному институту истории искусств.)

Пушкин в мировой литературе. Сб. ст. С. Лурье, Б. Томашевского, Ю. Тынянова, Н. Яковлева и др. Ленинград: Государственное издательство, 1926. (Публикации Института по изучению литератур и языков Запада и Востока в Ленинградском государственном университете.)

Опубл.: D.S. Mirsky. Recent Publications in Russia. Poetika (Poetics); a collection of papers by B. Kazansky, V. Vinogradov, S. Bernstein, A. Astakhov, G. Gukovsky, Lydia Windt, R. Tomashevskaya, Yu. Tynyanov, N. Kolpakov and S. Balukhaty. Leningrad (Academia), 1926. Etyudy o Stile Gogolya (Studies of Gogol's style). By Victor Vinogradov. Leningrad (Academia), 1926. Russian Prose: a collection of papers (by students of the Institute), edited and with introductions by B. Eichenbaum and Yu. Tynyanov. Leningrad (Academia), 1926. [All the above are publications of the G.I.I.I. (Gosudarstvenny Institut Istorii Iskusstva, or State Institute for the History of Art).] Pushkin in World Literature: a collection of papers by S. Lourie, B. Tomashevsky, Yu. Tynyanov, N. Yakovlev, etc. Leningrad (State Press), 1926. Publications of the Institute for the Comparative Study of the Literatures and Languages of the West and East, in the Leningrad State University // The Slavonic Review. 1926. Vol. 5. № 14. P. 459–460.

¹ ...посвящен методологическим проблемам, основным для этой области знания (первые три статьи)... — Имеются в виду статьи Б. Казанского «Идея исторической поэтики», В. Виноградова «Проблема сказа в стилистике» и С. Бернштейна «Звучащая художественная речь и ее изучение».

² ...наиболее примечательны две статьи, Г. Гуковского и Лидии Виндт, о трагедиях и баснях Сумарокова... — Речь о статьях Г. Гуковского «О сумароковской трагедии» и Л. Виндт «Басня сумароковской школы». Виндт Лидия Юльевна (1901–?) — филолог, переводчица, сотрудница Института истории искусств (в 1925–1928), а позже Государственной Публичной библиотеки (в 1935–1937). В апреле 1935 г. была арестована, но через два месяца освобождена за недоказанностью вины. В декабре 1937 г. выслана из Ленинграда в Кировск Ленинградской обл.

³ ...проделанный Ю. Тыняновым анализ литературных отношений Пушкина и Тютчева и исследование С. Балухатого о происхождении и композиции пьес Чехова... — В сборнике были опубликованы статьи Ю. Тынянова «Пушкин и Тютчев» и С. Балухатого «Этюды по истории текста и композиции чеховских пьес».

⁴ Наиболее примечательны статьи Гинзбург о Вяземском, Бухштаба о Вельтмане и, в особенности, исследование о Сенковском... — В сборнике «Русская проза», вышедшем как 8-й выпуск серии «Вопросы поэтики», были, в частности, опубликованы статьи Л. Гинзбург «Вяземский — литератор», Б. Бухштаба «Первые романы Вельтмана» и В. Зильбера «Сенковский (Барон Брамбеус)».

⁵ ...работа одного из главных «формалистов», Ю. Тынянова, о литературных «архаистах» пушкинского поколения, Катенине и Кюхельбекере... — Речь о статье Ю. Тынянова «Архаисты и Пушкин».

⁶ Другие статьи рассматривают отношения Пушкина с зарубежными литературами... — Далее Мирский говорит о статьях С. Лурье «Гаврилиада» Пушкина и апокрифические евангелия», Б. Томашевского «Пушкин и Буало», Н. Козьмина «Пушкин о Байроне», Д. Якубовича «Предисловие к “Повестям Белкина”

и повествовательные приемы Вальтера Скотта», Н. Яковлева «Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина», И. Соколова «Пушкин в новогреческом переводе», К. Дондуа «Пушкин в грузинской литературе».

⁷ *Лурье* Соломон Яковлевич (1891–1964) — филолог и историк античности.

⁸ *Козьмин* Николай Кирович (1873–1942) — литературовед. Чл.-корр. АН СССР (с 1925). Под редакцией Козьмина вышел т. 9 академического издания Пушкина (ч. 1–2, 1928–1929).

⁹ *Якубович* Дмитрий Петрович (1897–1940) — литературовед, пушкинист. О нем см.: *Томашевский Б.В.* Д.П. Якубович // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. [Вып.] 6. С. 5–14.

¹⁰ *Яковлев* Николай Феофанович (1892–1974) — лингвист-кавказовед, фонолог и социолингвист. Первым предложил определение фонемы как собственно лингвистической единицы (1923).

¹¹ *Соколов* Иван Иванович (1865–1939) — историк церкви и церковного права, византист. В 1920–1924 гг. профессор Петроградского богословского института и Историко-лингвистического института, в 1924–1933 гг. профессор Ленинградского института истории, философии и лингвистики. В декабре 1933 г. арестован; в 1934 г. приговорен к 5 годам ссылки в Башкирию. Скончался в Уфе.

¹² *Дондуа* Карпез Дариспанович (1891–1951) — кавказовед, заведующий кафедрой кавказской филологии в Ленинградском университете (первоначально на восточном, затем на филологическом факультете).

¹³ ...как Пушкин использовал «Метель» (1834) Аксакова в своем описании метели в «Капитанской дочке»... — Речь о заметке А. Полякова «Картина бурана у Пушкина и С. Аксакова».

¹⁴ ...последние три статьи посвящены отношениям Пушкина с Владимиром Одоевским и пушкинскому влиянию на Лермонтова и Некрасова... — Имеются в виду статьи Н. Измайлова «Пушкин и В. Одоевский», Г. Маслова «Послание Лермонтова к Пушкину 1830 г.» и К. Шимкевича «Пушкин и Некрасов».

[Рец.:] **Ramon Fernandez. Messages. Première série. Nouvelle Revue Française. Paris, 1926**

Опубл.: Д.С.М. Ramon Fernandez. Messages. Première série. Nouvelle Revue Française. Paris, 1926 // Версты. 1927. № 2. С. 262–263.

¹ *Фернандез* Рамон (Fernandez; 1894–1944) — французский писатель, критик и публицист.

² «пламя воображения творческого и холод ума поверяющего» — из рецензии Баратынского «“Таврида” Муравьева» (Московский телеграф. 1827. Ч. XIII. № 4. С. 325).

³ ...его статье о современной французской литературе... — Статья была опубликована в переводе Мирского: *Фернандез Р.* Заметки о современной французской литературе / Перев. с рукописи Д.С.М. // Версты. 1927. № 2. С. 231–239.

[Рец.:] **Poems. 1905–1925, by T.S. Eliot. Faber and Gwyer. London, 1925**

Опубл.: *Кн. Д. Святополк-Мирский*. T.S. Eliot. Poems. 1905–1925, by T.S. Eliot. Faber and Gwyer. London, 1925 // Версты. 1927. № 2. С. 263–265.

В письме от 26 апреля 1926 г. Мирский писал П.П. Сувчинскому по поводу первого номера «Верст»: «У меня есть мысль дать перевод в стихах (vers libre как в подлиннике) поэмы Т.С. Элиота (4 страницы, около 100 стихов) “The Hollow Men”, вещи гениальной по концентрированности чувства смерти, гниения и импотентности послевоенной Европы, и действительно очень большой художественно. Если Вы это одобряете, и если перевод мне удастся (он только намечен), пришлю с кратким примечанием об Элиоте» (The Letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–1931 / Comp. and ed. by G.S. Smith. Birmingham, 1995. P. 52). Замысел Мирского, однако, не получил воплощения.

Наиболее развернутое высказывание об Элиоте Мирского советского периода — статья «Из современной английской литературы (О Т.-С. Элиоте)» (Красная новь. 1933. № 3. С. 213–223; перепечатано: *Мирский Д.П.* Статьи о литературе / Сост. М. Андронов. Вступ. статья Н. Анастасьева. М.: Художественная литература, 1987. С. 187–208).

Вспоминая о своих встречах с Мирским в 1935 г. в Москве, Э. Уилсон писал: «Когда он [Мирский] говорил о “Бесплодной земле” как о свидетельстве упадка капиталистического общества, я сказал, что это не мешает ей также быть великолепной поэзией. Он удивил меня, с энтузиазмом ответив, что Элиот — величайший из ныне живущих поэтов» (Wilson E. Comrade Prince: A Memoir of D.S. Mirsky // Encounter. 1955. Vol. V. № 1. P. 15).

¹ Это, несомненно, без сравнения крупнейший из современных английских поэтов, может быть, величайший поэт послевоенной Европы... — В письме от 8 января 1927 г. Мирский писал Б.Л. Пастернаку: «... такого поэта, как Вы, у нас в России не было со времени золотого века, а в Европе сейчас может быть спор только между Вами и Т.С. Элиотом» (Флейшман Л. От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 669).

² Метод этот лучший истолкователь Элиота, умнейший критик I.A. Richards, назвал «музыкой идей»... — Айвор Армстронг Ричардс (Ivor Armstrong Richards; 1893–1979), английский критик, литературовед и лингвист, друг Т.С. Элиота и постоянный комментатор его стихов. «Музыка идей» («music of ideas») — выражение из работы А. Ричардса «Principles of Literary Criticism» (1924). В письме к Сувчинскому от 27 февраля 1926 г. Мирский сообщал: «Написал английскому критику Ричардсу, прося статьи об английской литературе [для № 1 «Верст»]» (The Letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–1931 / Comp. and ed. by G.S. Smith. Birmingham, 1995. P. 49). Как отмечает Дж. Смит, «Ричардс, очевидно, отклонил предложение Мирского» (Ibid. P. 184).

Веяние смерти в предреволюционной литературе

Опубл.: *Кн. Д. Святополк-Мирский*. Веяние смерти в предреволюционной литературе // Версты. 1927. № 2. С. 247–254.

Едва будучи прочитанным на диспуте, доклад Мирского вызвал немало печатных откликов (как и ожидалось, преимущественно негативных).

З.Н. Гиппиус писала: «Не так давно г. Святополк прочел здесь литературную лекцию. По тону и по форме она вполне соответствовала всем его писаниям. Несколько обветшавшие приемы — “эпатирования буржуа”, вроде извинений, что ему приходится упомянуть имя такого старого и ненужного писателя, как Достоевский. И, конечно, — очень затрудненная русская речь. Свои познания в русском языке г. Святополк думает пополнить, изучая его, последнее время, по СССР-ским писателям; и делает заметные успехи. Выучив, например, песенку:

Эх, яблочко, куды котишься,

В Вечека попадешь, не воротишься,

он уже смело и серьезно пишет: “Британский музей ко мне не прикотится”.

Слушатели, самые невинные и простодушные, от одного тона и формы лекций пришли в какое-то интуитивно-тревожное состояние: что, мол, это? Воздухом полузабытым пахло...

Но оставим и слушателей, и впечатления. Будем говорить о факте. Факт же таков: доклад г. Святополка — есть *переложение* (м. б., даже менее удачное) статьи Вардина, руководителя “На посту”, напечатанной в одной из первых книжек “Красной нови” за 1925 г.

Статья Вардина называется “Гиппократово лицо”. Ее тема — мотив смерти у предреволюционных, буржуазных писателей, их “предсмертное” мироощущение и т.д.

Лекция Святополка называется (по теме) “Культура смерти в русской предреволюционной литературе”, и, чтобы даже внешне не отходить от московского подлинника, парижский лектор не раз повторял выражение “Гиппократово лицо”.

Доклад г. Святополка-Вардина будет напечатан (обещается, по крайней мере) в следующей книжке “Благонамеренного”. Любителям сомнений, таким образом, дана возможность сличить “Красную новь” с “Благонамеренным” и убедиться: — вся “благонамеренная группа”, с верным вардинским “перелагателем”, (и с Шаховским на придачу) покоится в лоне Лелевичей, Варейкисов, Бриков и других — имя же им легион... <...> P.S. Эта статья была уже написана, когда, вместо 3 № “Благонамеренного”, вышел журнал “Версты”, — орган “эстетической” группы, руководимой г. Святополком, — под его же редакторством. Содержание нового журнала с такой определенностью, до мельчайших деталей, подтвердило все, мною об этой группе сказанное, что ныне и сомневавшиеся уже не сомневаются: данная группа идет к соединению не с Россией, и не с русской литературой, а с Советами: то есть — идет против России и против свободного искусства» (*Антон Крайний. Мертвый дух // Голос минувшего на чужой стороне. 1926. № 4 (XVII). С. 261–265*).

Ирина Кнорринг после доклада записала в дневнике: «... доклад был скучный и глупый. Такой глупый, что Ходасевич на прения даже не остался, и выступило только три молодых человека» (*Кнорринг И. Повесть из собственной жизни. Дневник. Т. 1. М.: Аграф, 2009. С. 540*).

М.И. Цветаева, рассказывая о докладе Мирского в письме В.Ф. Булгакову от 8 апреля 1926 г., сделала противоположные выводы: «Были Бунин, Алданов,

С. Яблоновский, много кто (говорю о старых или правых), но никто не принял вызова, после 1 ч. просто покинули зал. Походило на бегство» (Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1995. Т. 6. С. 12).

Е.С. Шевченко, узнавший в Варшаве о содержании доклада из статьи Г.В. Адамовича (Литературные беседы // Звено. 1926. 25 апреля. № 169. С. 1–2), писал в связи с выходом второго номера «Благонамеренного»: «Оставляя в стороне все могущее быть слишком личным в сказанном Георгием Адамовичем, следует признать, что характеристика, данная им умозрению кн. Святополк-Мирского, вполне совпадает с тем выражением этого умозрения, которое дано самим Святополк-Мирским в обеих книгах “Благонамеренного”. Слово кн. Святополк-Мирского о “культуре смерти в русской литературе” является перепевом темы его статьи в первой книге журнала о “нынешнем состоянии русской литературы”, в которой князь утверждал факт, что “русская литература находит больше радости жизни после революции, нежели находила до революции”. То, что в дополнение к этому сказано кн. Святополк-Мирским о приятии революции, настолько красноречиво, что не вызывает сомнений в том, к насаждению какой “русской литературной культуры” он, Святополк-Мирский, призывает» (Шевченко Е. Разгадка благонамеренности // За свободу! 1926. 9 мая. № 106 (1837). С. 5).

После того как доклад Мирского был опубликован в виде статьи, он, как и следовало ожидать, собрал свою порцию негативных откликов, хотя основной пыл эмигрантская критика уже растратила на первый номер «Верст» и сам диспут с докладом.

Ю.И. Айхенвальд, рецензируя второй номер «Верст», высказался о статье подробно и неодобрительно: «В тех же “Верстах” один из их редакторов, кн. Д.П. Святополк-Мирский, излагает свои мысли о “веянии смерти в предреволюционной литературе”. Мысли эти гораздо более спорны, чем талант г-жи Цветаевой. К тому же автор не доказывает, не показывает, а просто изрекает. Иной раз даже позавидуешь той его самоуверенности и безответственности, с какой он решается на самые блистательные обобщения. Правда, самый блеск этот подозрителен, и уже первое слово первой фразы в его статье: “вся литература последнего царствования проникнута веянием смерти и разложения” порождает в читателе законный скептицизм. Последний не рассеивается и дальше. Метки отдельные характеристики кн. Святополка, в цель попадают его отдельные суждения — например, указание на то, что Горький, “никогда ни во что не умея поверить, говорил и делал, как будто бы верил”; но все такие подробности не собраны в цельную картину. Общее у него не убедительно, и самому же автору приходится делать оговорки и поправки к своей начальной решительности. Так, вся литература последнего царствования проникнута веянием смерти и разложения; но сейчас же оказывается, как и следовало ожидать, что не вся: в то же царствование тональность русской литературы начала меняться, и зародилась фаза, которую князь называет “Возрождением Героического”. Для того чтобы свести здесь логические концы с концами, он парадоксально утверждает, будто “история не считается с хронологией”. Казалось бы — наоборот: что же и считается с хронологией, как не история? что же и протекает во времени, как не история? Хронологии чужда онтология; но

именно онтологию-то он из поля своего зрения сознательно и устранил: в первых же строках своего доклада заявляет он, что имеет в виду не онтологическое сознание или чувство смерти, а “смерть историческую, смерть культурной формации, культурного тела”. В таком случае, незаконно освобождая историю от обязанности считаться с хронологией, никак уже не имеет права кн. Святополк освобождать от этой обязанности, по крайней мере, самого себя. Но чтобы спасти искусственность своих обобщающих построений, ту смелость, с которой он берет — или не берет — города, чтобы оградить от неподкупных фактов свои хрупкие натяжки, он и должен производить насилие, как над этими фактами, так и над самой логикой. Частичною правотою нередко прав князь; тогда впадает он в неправду, когда хочет для себя правоты безусловной. Иногда его утверждения и оценки поражают своей странностью. Мы узнаем, например, что “тема самоубийства введена в нашу литературу Чеховым”. Как это понять? Ведь не забыл же начитанный князь самоубийства хотя бы карамзинской бедной Лизы или пушкинской мельничихи, не забыл же целого некрополя самоубийц у Достоевского. Неприятны и попадающиеся неряшливости языка и мысли. Так смысл некоторых направлений нового русского искусства усматривает автор в “ампутации духа, охваченного гниением”: как можно ампутировать дух? какой оператор решится на это? “Для спасения организма гниющий дух был вылуцен” — вылученный дух!.. Вообще, кроме недоказанности основного принципа, статья кн. Святополка неубедительна уже и по самому тону своему, и он почти заглушает ее интересные и свежие частности» (Айхенвальд Ю. Литературные заметки // Руль. 1927. 26 января. № 1871. С. 2–3).

Еще более резким был отклик Н.К. Кульмана: «Особняком стоит и, надо признаться, производит отвратительное впечатление статья кн. Д.С. [так!] Святополк-Мирского “Веяние смерти в предреволюционной литературе” — претенциозная, сумбурная, поверхностная, с плохим пониманием русской литературы, которую автор вообще любит вгонять в созданные им безжизненные схемы. Он хочет показать себя разгневанным Юпитером, когда обращается ко “всему эмигрантскому синедриону”: “Негодование большинства моих обличителей я могу только радоваться. Эпигоны и нигилисты, гордящиеся своим трупным запахом, — я не хотел бы иметь общих с ними мнений, и их осуждение считаю лучшей для себя похвалой”. Обиженный автор может быть спокоен: другого рода похвалы он и не получит. Но нигилист-то, гордящийся своим трупным запахом, он сам, поэтому так решительно и отворачивается от него все свежее, здоровое, животворное» (Кульман Н. «Версты», № 2 // Возрождение. 1927. 10 февраля. № 618. С. 3).

¹ «И улыбается под сотней масок — смерть» — завершающая строка стихотворения В.И. Иванова «Терцины к Сомову» (1906).

² Эту черту, столь противоположную духу Достоевского и его духовных потомков, Страхов хорошо называл «чистотой» Толстого... — В письме к Толстому от 12 сентября 1876 г. Н.Н. Страхов отмечал свойственный Толстому «культ чистоты, простоты, добросовестнейшее и непринужденнейшее служение высшим целям человека» (Переписка Л.Н. Толстого с Н.Н. Страховым. Пг.: Изд. «Общества Толстовского Музея», 1914. С. 85).

³ «Создал песню, подобную стону ~ почил» — завершающие строки стихотворения Н.А. Некрасова «Размышления у парадного подъезда» (1858).

⁴ «Рожденная в года глухие» — Мирский имеет в виду стихотворение А.А. Блока «Рожденные в года глухие...» (1914).

⁵ «Свой подвиг ты свершила прежде тела ~ Венец пустого дня» — из стихотворения Е.А. Баратынского «На что вы, дни! Юдольный мир явления...» (1840).

⁶ *facies hippocratica* — маска Гиппократата (лат.), лицо, отмеченное печатью смерти.

⁷ ...из двух формаций («ярусов»), которые можно назвать (слово принадлежит, кажется, Вячеславу Иванову) «верхним и нижним этажом русской культуры»... — Эта формулировка встречается у Н.С. Трубецкого: «Рецепция романо-германской культуры и вызвала между верхним и нижним этажом здания русской культуры такую принципиальную несоразмерность, которой не было, когда верхи реципировали культуру византийскую» (Трубецкой Н.С. Верх и низы русской культуры (Этническая основа русской культуры) // Исход к Востоку. София, 1921. С. 96). О «верхнем и нижнем этаже русской культуры» позже писал и Н.А. Бердяев (как раз в связи с «башней» Вяч. Иванова): «Это было время, когда на башне Вячеслава Иванова, — так называлась квартира на шестом этаже против Таврического дворца самого утонченного из русских поэтов-символистов, — происходили каждую среду утонченнейшие беседы на эстетико-мистические темы. В это время внизу бушевала первая революция 1905 года. Между верхним и нижним этажом русской культуры не было почти ничего общего, был полный раскол. Жили как бы на разных планетах» (Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. Париж: YMCA-Press, [1955]. С. 103).

⁸ «Безнадежный роман с культурой» — Это определение исходило из кружка Мережковских, см., например, в воспоминаниях З.Н. Гиппиус: «Горький имел одну несчастную любовь: он безнадежно вздыхал по... культуре. Безнадежно, потому что как раз эта Прекрасная Дама ему не отвечала взаимностью» (Гиппиус-Мережковская З. Дмитрий Мережковский. Paris: YMCA-Press, 1951. С. 127).

⁹ «безумие и ужас» — этими словами начинается повесть Л.Н. Андреева «Красный смех» (1904).

¹⁰ «La mort comme moyen littéraire représente une facilité. L'emploi de ce motif est marque d'absence de profondeur» — фрагмент из «Тетрадей» Поля Валери, см.: Valéry P. Tel quel. Paris: Gallimard, 1943. P. 75. В переводе В. Козового: «В литературе смерть — выигрышное средство. Использование этой темы свидетельствует об отсутствии глубины» (Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1976. С. 133).

¹¹ «Федор Павлович Карамазов как идеолог любви» — статья Л.П. Карсавина, впервые опубликованная в журнале «Начала» (1921. № 1. С. 34–50) и вошедшая в его книгу «Noctes Petropolitanae» (Пг., 1922).

¹² Свенцицкий Валентин Павлович (1882–1931), писатель, публицист; в 1905 г. один из организаторов Христианского братства борьбы и Религиозно-философского общества памяти Вл. Соловьева в Москве; в 1917 г. принял сан священника; в советское время несколько раз арестовывался; умер в ссылке в Сибири. Книга «Антихрист (Записки странного человека)» (СПб., 1907; 2-е изд.: СПб., 1908) представляет собой роман-исповедь о противоборстве двух сил в душе человека.

¹³ *Джагернат*, Джаггернаут (Juggernaut) — от санскритского слова Джаганнатха («владыка Вселенной»), являющегося одним из имен Кришны в индуизме, синоним слепой непреклонной силы.

¹⁴ *ferrum sanat* — железо лечит (лат.), окончание латинской пословицы «Quae medicamenta non sanat, ferrum sanat» — «Что не излечивают лекарства, то лечит железо».

¹⁵ *Настоящая статья — сокращенная переработка доклада, читанного мною в апреле с.г. в Париже...* — Мирский выступил с докладом «Культура смерти в русской предреволюционной литературе» на диспуте, устроенном редакцией журнала «Версты» 5 апреля 1926 г. в помещении парижского Союза молодых поэтов и писателей (79, rue Denfert-Rochereau).

¹⁶ *...статьи ее об И. Ильине...* — На книгу И.А. Ильина «О сопротивлении злу силою» (Берлин: Град Китеж, 1925). З.Н. Гиппиус откликнулась статьями «Предостережение» (Последние новости. 1926. 25 февраля. № 1800. С. 3) и «Меч и крест» (Современные записки. 1926. № 27. С. 346–368). Подробнее см.: Pro et contra: полемика вокруг идей И.А. Ильина о сопротивлении злу силою. М., 2007.

¹⁷ *domo sua* — свой дом, зд.: к самому себе (лат.).

Критические заметки

Опубл.: Кн. Д. Святополк-Мирский. Критические заметки // Версты. 1927. № 2. С. 255–262.

¹ *Посмертное «Собрание стихотворений» Сергея Есенина, изданное в трех томах...* — Речь о первых томах издания: Есенин С. Собрание стихотворений: В 4 т. М.; Л.: Гос. изд-во, 1926–1927. Свой итоговый трехтомник Есенин подготовил к печати еще при жизни, в 1925 г., но опубликован он был уже после смерти поэта. Дополнительный четвертый том, включающий помимо стихов также прозу, вышел в 1927 г.

² *Здесь у нас некоторые еще считают Есенина поэтом революции...* — См. сборник эмигрантских откликов о Есенине: Русское зарубежье о Сергее Есенине / Сост., вступ. ст., коммент., указ. имен Н. Шубниковой-Гусевой. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2007.

³ *«есенинищина»* — Это слово замелькало в критике вскоре после смерти поэта. В широкий обиход вошло после того, как прозвучало в статье Н.И. Бухарина «Злые заметки» (Правда. 1927. 12 января. № 9. С. 1). Уже через несколько месяцев после его статьи отдельным изданием вышли материалы диспута: Упадочные настроения среди молодежи. Есенинищина. М.: Издательство Коммунистической академии, 1927.

⁴ *Яшка Турок* — персонаж рассказа И.С. Тургенева «Певцы» (1850). Исследователи расходятся в мнениях, существовал ли такой человек в действительности или вымышлен автором, см.: Шумский И. О прототипе Якова-Турка в «Певцах» И.С. Тургенева // Русская литература. 1959. № 3. С. 198–200.

⁵ *Первому тому предпослана ~ статья Воронского ~ статья того же автора, открывающая второй том...* — В первом томе собрания стихотворений С. Есе-

нина в качестве предисловия была напечатана статья А. Воронского «Об отошедшем», во втором томе — его же статья «Сергей Есенин».

⁶ Кушчевский Иван Афанасьевич (1847–1876) — писатель, журналист. Его роман «Николай Негорев, или Благополучный россиянин» был в 1871 г. напечатан Некрасовым в «Отечественных записках» и на следующий год вышел отдельным изданием (СПб., 1872), оставшись единственным крупным и замеченным произведением Кушчевского. В «Истории русской литературы с древнейших времен до смерти Достоевского (1881)» Мирский писал: «Мне особенно приятно закончить этот том именем Ивана Афанасьевича Кушчевского, одного из самых восхитительных и наименее признанных русских писателей <...> Другие персонажи [«Николая Негорева»] — бесшабашный, безрассудный и великодушный брат Николая Андрей, их сестра Лиза, фанатичный и причудливый Оверин, невеста героя Софья Васильевна — все эти лица наделены такой убеждающей жизненностью, что могут выдержать сравнение с героями Войны и мира. У Кушчевского — единственная в русской литературе тонкость штриха. По живости и легкости юмора эта книга не имеет себе равных. Данный на более серьезном уровне, характер фанатика Оверина с чередой его опаснейших и убийственно серьезных увлечений в школьные годы и пропагандистской деятельности, когда он вырос, сцена смерти Софьи Васильевны — все это принадлежит к высочайшим достижениям русской литературы. С исторической точки зрения роман дает непревзойденную картину перемен, превративших Россию Николая I в почти анархическую Россию шестидесятых годов» (Святополк-Мирский Д.П. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Р. Зерновой. 3-е изд. — Новосибирск: Изд-во «Свинын и сыновья», 2007. С. 449–450).

⁷ *quantum lenta solent inter viburna cupressi* — «Как меж согбленных побегов ивы порой кипарисы...» (Вергилий, Эклога I, 25; пер. А. Цветкова).

⁸ «Петербург», кажется, уже был переложен на экран, и из «Москвы» вышла бы превосходная фильма... — Планировавшаяся экранизация «Петербурга» (по сценарию Андрея Белого) не состоялась. «Как сообщили газеты харьковский «Коммунист» (1925, 8 декабря) и «Ленинградская правда» (1925, 8 ноября), снимать фильм предполагалось весной 1926 года в Ленинграде во время гастролей второй студии МХАТ. Роль сенатора предназначалась М.А. Чехову, которому Белый был чрезвычайно близок, М.А. Чехов был антропософом. Но по разным причинам фильм не был снят» (Шулова Я. «Петербург» и «Петербурги» Андрея Белого // Нева. 2003. № 8; <http://magazines.russ.ru/neva/2003/8/shulov.html>).

⁹ Один из таких эпизодов воспроизводится в настоящей книжке «Верст»... — В журнале был напечатан отрывок из романа Андрея Белого «Москва под ударом» (Версты. 1926. № 2. 104–113).

¹⁰ «Города и годы» были перепечатаны в «Днях». Там же печатались отрывки из «Москвы» Белого и из «Кюхли» Тынянова. — См.: Петрова Т.Г. Эмигрантский еженедельник «Дни» в противостоянии несвободе советской печати // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная литература. 1996. № 3. С. 134–143.

¹¹ ...среди зарубежной прессы «Дни» приятно выделяются культурностью своего литературного отдела... — Редакторами литературного отдела «Дней» в то время были М.А. Алданов и В.Ф. Ходасевич.

¹² *Артем Веселый недаром выбрал себе такое имя (я предполагаю, что это псевдоним)...* — Его настоящее имя Николай Иванович Кочкуров (1899–1938). Подробно о нем см.: Скобелев В.П. Артем Веселый. Очерк жизни и творчества. Куйбышев: Куйбышевское книжное издательство, 1974.

¹³ *...духу комедии, который ~ предполагает установившуюся иерархию ценностей...* — «То, чего еще нам не хватает и что мы горячо призываем — это возрождение духа комедии, предполагающего прочно установившуюся перспективу человеческих ценностей» (Фернандес Р. Заметки о современной французской литературе / Перев. с рукописи Д.С.М. // Версты. 1927. № 2. С. 239).

¹⁴ *Эпизод из романа «Страна родная» воспроизводится в настоящей книжке «Верст»...* — Веселый А. Восстание // Версты. 1927. № 2. С. 84–91.

¹⁵ *Говорят, что Артема Веселого особенно урезывает коммунистическая цензура (хотя, если не ошибаюсь, он сам коммунист)...* — Н.И. Кочкуров был членом РКП(б) с марта 1917 г. Сведения об особо пристрастном отношении цензуры к Артему Веселому Мирский, возможно, почерпнул из статьи Э. Мешинга «Россия под знаком пера. Литературный разрез» (*Mesching E. Venemaa sule tähe all. Kirjanduslik läbilõige // Õitsituled. Koguteos. IV. 1925. Lk. 92–94*). Прибалтийский немец Эдгар Иванович Мешинг (*Mesching*; 1875–1933) еще до революции был в Петербурге корреспондентом газеты «Frankfurter Zeitung», с 1920 г. жил в Эстонии, но вновь побывал в России в 1925 г. Современный исследователь, опубликовавший биографические сведения о нем, писал: «Э. Мешинг, сам в свое время страдавший от царской цензуры, отмечает, что большевистская цензура несравнимо более сурова, она даже хуже той, что была в России при Николае I. От советской цензуры, в частности, очень пострадал Артем Веселый» (*Исаков С. Забытые воспоминания Э. Мешинга о Ф. Сологубе // Блоковский сборник XVII: Русский модернизм и литература XX века. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. С. 236*).

¹⁶ *«Кюхля» Тынянова ~ Его сравнивали с «Ариэлем», биографическим романом Андрея Моруа о Шелли...* — Возможно, Мирский имеет в виду рецензию К.В. Мочульского, в которой тот писал: «Молодой ученый, автор интересных работ о русском стихосложении, Юрий Тынянов, выступил — несколько неожиданно — в роли романиста. Перед нами — книга в триста страниц большого формата: “Кюхля. Повесть о декабристе”. Это роман-биография, жанр, имеющий во Франции такого блестящего представителя, как Андре Моруа (его “Ариэль, или жизнь Шелли”))» (*Мочульский К.В. «Кюхля» Тынянова // Звено. 1926. 19 декабря. № 203. С. 2*).

¹⁷ *«Princesse de Clèves»* — «Принцесса Клевская», французский роман, анонимно опубликованный в 1678 г. См. примеч. 17 к статье «Пушкин» в наст. изд.

¹⁸ *im Werden* — в развитии (нем.).

[Рец.:] Бицилли П. Этюды о русской поэзии. Прага, 1926

Опубл.: D.S. Mirsky. Etyudy o Russkoy Poezii (Studies in Russian Poetry). By P. Bizzilli. Prague, 1926 // The Slavonic Review. 1927. Vol. 6. № 16. P. 236–237.

¹ «Основы средневекового мировоззрения» — Речь о книге: Бицилли П. Элементы средневековой культуры. Одесса: Гносис, 1919.

² *Это его первый опыт в сфере литературной критики...* — Бицилли и раньше, еще в России, доводилось публиковать рецензии, в том числе на литературные темы, но книгу в этом жанре он публиковал и впрямь впервые. Основная литературно-критическая активность Бицилли приходится уже на эмигрантский период его жизни.

³ *...трех включенных в книгу очерков...* — Книгу Петра Михайловича Бицилли (1879–1953) «Этюды о русской поэзии» (Прага: Пламя, 1925) составили три литературоведческие работы: «Эволюция русского стиха», «Поэзия Пушкина» и «Место Лермонтова в истории русской поэзии».

⁴ *velleites* — наклонности (фр.).

⁵ *...искусство — это, по определению Канта, «многообразие в единстве»...* — Мирский имеет в виду рассуждение Канта из «Критики чистого разума» (Часть 2. Глава 1. Раздел 3. § 10): «Спонтанность нашего мышления требует, чтобы это многообразное прежде всего было каким-то образом просмотрено, воспринято и связано для получения из него знания. Такое действие я называю синтезом. Под синтезом в самом широком смысле я разумею присоединение различных представлений друг к другу и понимание их многообразия в едином акте познания» (Кант И. Сочинения: В 6 т. М.: Мысль, 1964. Т. 3. С. 172).

⁶ *...он называет неудачной строку Баратынского, которая является одной из величайших вершин русского стиха...* — Речь о строке «Резец, орган, кисть! Счастлив, кто влеком...» из стихотворения Баратынского «Все мысль, да мысль! Художник бедный слова!..» (1840). По поводу этой строчки с Бицилли вступил в полемику и Адамович, отзываясь на его книгу: «Позволю себе возразить проф. Бицилли: этот стих не только не “плох”, он великолепен. Здесь перебой размера настолько силен, что прочесть эту строку как правильный пятистопный ямб совершенно невозможно. Слово “кисть” выделено, на нем стоит сильнейшее логическое ударение. Если бы оно было поставлено на естественно-ударяемом месте, оно было бы не так подчеркнуто. Боратынский здесь ломает размер, создает усиление звука к концу полустушия, подлинный вскрик и отскок от него, начиная со слова “счастлив”» (Адамович Г. Литературные беседы // Звено. 1926. 3 января. № 153. С. 2).

[Рец.:] **Сухотин Л.М. Любовь в русской лирике. Белград, 1927**

Опубл.: D.S.M. Lyubov v Russkoy Lirike (Love in Russian Lyrical Poetry). By L.M. Sukhotin. Beograd, 1927 // The Slavonic Review. 1927. Vol. 6. № 16. P. 237–238.

Сухотин Лев Михайлович (1880–1948) — историк, историк литературы, сын Михаила Сергеевича Сухотина (1850–1914) от первого брака с Марией Михайловной Боде-Колычевой (1856–1897) (вторым браком, с 1899 г., М.С. Сухотин был женат на Татьяне Львовне Толстой (1864–1950)), автор работ «Народные движения 1611 и 1612 гг.» (М.: Имп. общество истории и древностей российских при Московском ун-те, 1913), «Первые месяцы царствования Михаила Федоровича»

(М.: Имп. общество истории и древностей российских при Московском ун-те, 1915), «История древнего мира: учебное руководство для средней школы» (Белград, 1925), «Фет и Елена Лазич: сорок лет со смерти А.А. Фета-Шеншина» (Белград, 1933), «Еще к вопросу об опричнине» (Белград, 1936) и др. В 1929–1941 гг. — директор Русско-сербской девичьей гимназии в Белграде.

В «Автобиографии» (1936) Мирский упоминает брата Л.М. Сухотина, Алексея Михайловича Сухотина (1888–1942), как человека, который может подтвердить сведения о Мирском «относительно ранней части [биографии]». В книге Мирского «Стихотворения. 1906–1910» (СПб., 1911) А.М. Сухотину посвящен раздел «Оды». Как отмечает В.В. Перхин, брат, Сергей Михайлович Сухотин (1887–1926), «товарищ Святополк-Мирского по университету, затем по службе в гвардейском полку» (*Святополк-Мирский Д.П. Поэты и Россия: статьи, рецензии, портреты, некрологи / Сост., подг. текстов, прим. и вступ. ст. В.В. Перхина. СПб.: Алетей, 2002. С. 273, со ссылкой на: ГАРФ. Ф. 1729. Оп. 1. Ед. хр. 1328. Л. 41).*

[Рец.:] **Д. Благой. Классовое самосознание Пушкина. Москва, 1927. 70 стр.**

Опубл.: *D.S. Mirsky. Klassovoe Samosoznanie Pushkina (The Class Consciousness of Pushkin). By D. Blagoy. Moscow, 1927. Pp. 70 // The Slavonic Review. 1927. Vol. 6. № 16. P. 238–239.*

¹ *avant la lettre* — до появления самого термина (фр.).

² *Благой ~ уже блестяще исследовал Тютчева...* — См. его главные работы тех лет: *Благой Д. Тютчев, его читатели и критики // Тютчевский сборник (1873–1923). Пг.: Былое, 1923. С. 76–103; Он же. Тургенев — редактор Тютчева // Тургенев и его время / Под ред. Н.Л. Бродского. М.: Госиздат, 1923. С. 142–163; Он же. Мураново: литературная экскурсия. М.: Моск. акционерное изд-во, 1925; Он же. Читатель Тютчева — Лев Толстой // Урания. Тютчевский альманах. 1803–1928. Л.: Прибой, 1928. С. 239–253.*

³ *tiers état* — третье сословие (фр.).

[Рец.:] **Н.П. Кондаков. Русская икона. Перевод Эллиса Х. Миннса**

Опубл.: *Mirsky D.S. The Russian Icon. By Nikodim Pavlovich Kondakov, Fellow of the Russian Academy of Sciences. Translated by Ellis H. Minns, Litt. D., F.B.A., Fellow of Pembroke College, Cambridge; Corresponding Fellow of the Russian State Academy for the History of Material Culture. Oxford (Clarendon Press), 1927. £ 5 5s. // The Slavonic Review. 1927. Vol. 6. № 17. P. 471–474.*

В 1925 г. Мирский писал: «... древнерусское искусство “открыли” не славянофилы, а декаденты. И “открыли” потому, что не задавались историческими и патриотическими задачами, а имели “многогранный” и восприимчивый вкус, одинаково чуткий к строгой простоте Псковской звонички и к деревянной фантастике семнадцати Кижских главков. Они же открыли и “ампир” и “украинское барокко”, и если бы, как о том мечтал Алексей Толстой, в составе нашей империи

были и арапы (кроме придворных), открыли бы и Art Nègre. Грабарь, совершенно беспринципный эстет, и Муратов, идолопоклонник Рима, сделали для восстановления нашей связи с древнерусским искусством больше, чем все славянофилы вместе взятые, потому, что у них не было предвзятого представления о “русской идее”. <...> Такая наука, как представляемая ак<адемиком> Перетцом, необходима. Но она не достаточна, если мы хотим почувствовать живую связь с нашей словесной стариной. Тут нужен энтузиазм, желание заразить читателя своим восхищением, как Грабарь и Муратов заразили нас Покровом на Нерли и Ферапонтовскими фресками Дионисия» (О московской литературе и протопопе Аввакуме (Два отрывка) // Евразийский временник. Берлин, 1925. Кн. 4. С. 340–341). См. также: *Mirsky D.S. Russia: A Social History*. L.: The Cresset Press, 1952. P. 115–116.

¹ ...издателем бесценных «Русских древностей» (6 томов, 1889–1902)... — Имеется в виду выпущенный Н.П. Кондаковым совместно с гр. И.И. Толстым богато иллюстрированный шеститомник «Русские древности в памятниках искусства» (СПб., 1889–1899). Датируя завершение комплекта 1902 годом, Мирский, возможно, имел в виду следующую книгу Кондакова, вышедшую отдельным изданием: «Памятники христианского искусства на Афоне» (СПб., 1902).

² *coup-de-poing* — каменный топор (фр.).

³ *Дуччо* ди Буонинсеня (Duccio di Buoninsegna, около 1255–1319) — итальянский художник сиенской школы.

⁴ *Лэндсир* Эдвин (Генри), сэр (Landseer, Sir Edwin (Henry); 1802–1873) — английский художник-анималист.

⁵ в особенности двое из них, художник *Игорь Грабарь* и писатель *П. Муратов*, посвятили себя изучению древнерусского искусства... — Оба написали множество работ на эту тему, см.: Игорь Эммануилович Грабарь / Вступ. ст. А.А. Сидорова, библиогр. сост. Н.М. Нестерова. М.: АН СССР, 1951. (Академия наук СССР. Материалы к биобиблиографии ученых СССР. Серия искусства. Вып. 1); Библиография П.П. Муратова / Сост. Патриция Деотто // Русско-итальянский архив. Салерно, 2002. Т. II. С. 365–394.

⁶ *Лихачев* Николай Петрович (1862–1936) — русский историк, коллекционер, специалист в области источниковедения, дипломатики и сфрагистики; с 1892 г. профессор Петербургского археологического института, член-корреспондент Академии наук (1901), в 1902–1914 гг. помощник директора Императорской публичной библиотеки, в 1914–1917 гг. член совета министра народного просвещения, академик АН СССР (1925), в 1925–1930 гг. директор Музея палеографии АН СССР, в 1931–1933 гг. в ссылке в Астрахани. Уникальная коллекция икон, собранная Лихачевым, в 1913 г. была куплена Николаем II и поступила в Русский музей.

⁷ *высокобровых* — В гл. 3 «Высокобровые» книги «Интеллиджентсиа» Мирский писал: «Английское слово хайбрау (highbrow) у нас переводится “высоколобый”. Перевод этот неправилен. Только в поэтическом языке “bro” употребляется в смысле лба, приблизительно соответствуя нашему “чело”. В обычном языке оно

обозначает брови, заменяя более длинное “eyebrows”. Хайбрау — высокобровый; человек, высоко поднимающий брови от чувства собственной важности и презрения к филистерам. Взято англичанами слово хайбрау из Америки, но в Америке оно имеет иной смысл, чем в Англии, — почти тот же, что в Англии “интеллид-жентсиа”. Американский хайбрау — человек с самостоятельными взглядами, не подчиняющийся господствующему мнению, а так как “стопроцентный американец” таких людей не жалуется, хайбрау в устах большинства американцев звучит определенно ругательно. В Англии слово получило иной оттенок и обозначает преимущественно эстетическую интеллигенцию, “передовую” в своих литературных и художественных вкусах, читающую книги, которых “филистеры” не понимают, и любующиеся картинами, которые публика находит уродливыми. Наши декаденты и символисты имели бы полное право называть себя хайбрау в английском смысле. Никакого уничижительного оттенка в Англии это слово не имеет” (*Мирский Д.* Интеллид-жентсиа. М.: Советская литература, 1934. С. 51–52).

⁸ 6-ой том «Русских древностей», 1902 г. — Шестой том «Русских древностей» вышел тремя годами раньше обозначенной даты: Выпуск 6: Памятники Владимира, Новгорода и Пскова. С 233-я рисунками в тексте. СПб.: тип. Министерства путей сообщения (А. Бенке), 1899.

⁹ ...полемику, сфокусированную вокруг итальянского влияния ~ и вокруг подлинной эстетической ценности русских икон XIV и XV вв. — Общий обзор полемики см. в монографии: *Лазарев В.Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 1983. См. также: *Зорина А.А.* Проблемы византийского влияния на русское средневековое искусство в отечественной историографии второй половины XIX — начала XX веков. Ижевск, 2003.

¹⁰ Кондаков ~ потерял с ними связь и, кажется, был мало знаком с их достижениями... — Н.П. Кондаков с 1917 г. жил в Ялте, с 1918 г. в Одессе, в январе 1920 г. эмигрировал через Константинополь в Софию, с марта 1922 г. жил в Праге. На протяжении 1919–1922 гг. он не имел контактов со своими петроградскими коллегами. Подробнее см.: *Варнеке Б.В.* Материалы для биографии Н.П. Кондакова / Публ. И.В. Тункиной // Диаспора. Вып. 4. СПб.: Феникс, 2003. С. 72–151.

¹¹ ...позднемосковскую («Строгановскую») живопись... — Строгановская школа (или «строгановские письма») — русская школа иконописи, сложившаяся в конце XVI в. и получившая название от имени меценатов-заказчиков — купцов-солепромышленников Строгановых. Лучшие мастера школы были государевыми иконописцами и работали в московских мастерских. На многих иконах школы присутствует пейзаж.

¹² *Чирин* Прокопий Иванович (уп. 1593–1627) — русский иконописец строгановской школы кон. XVI — 1-й трети XVII в.

[Рец.:] *Каллас А. Эрос-убийца. Две эстонские повести. Пер. с фин. Алекса Мэтсона*

Опубл.: *D.S.M. Eros the Slayer. Two Estonian Tales. By Aino Kallas. Translated from the Finnish by Alex Matson. Cape. 6s. // The Slavonic Review. 1927. Vol. 6. № 17. P. 475.*

Каллас Айно Юлия Мария (урожд. Крон; Aino Julia Maria Kallas (Krohn); 1878–1956) — финская и эстонская писательница, автор новелл, романов, пьес, стихов. Родилась в усадьбе Кийскиля под Выборгом (совр. пос. Подберезье) в семье знаменитого финского писателя и фольклориста Юлиуса Крона. Сестра выдающегося финского музыковеда Илмари Крона. Литературный дебют А. Каллас состоялся в 1897 г. (сб. «Песни и баллады»). В 1900 г. вышла замуж за фольклориста и дипломата Филиппа Оскара Калласа (1868–1946) и вскоре переехала в Тарту (Эстония). Каллас, увлекшаяся историей эстонской культуры, стала одной из наиболее ярких фигур в движении «Молодая Эстония» («Noor Eesti»). В 1915 г. познакомилась с финским поэтом Эйно Лейно, с которым Каллас связали многолетние сложные личные отношения. В 1920-е гг., после того как Ф.О. Каллас был назначен послом Эстонии в Великобритании, переехала в Лондон. В 1934 г. вернулась в Эстонию, а с началом советской оккупации Эстонии переехала в Стокгольм. В 1953 г. вернулась в Финляндию.

В творчестве А. Каллас заметно влияние символизма и национального романтизма. Многие произведения созданы под влиянием народных преданий и легенд. Творчество А. Каллас стало классикой как финской, так и эстонской литературы. Самые известные произведения: автобиографическая повесть «Катинка Раабе», сборники новелл «За морем» (1904–1905), «Город уплывающих кораблей» (1913), «Чужая кровь» (1921).

Повести «Барбара фон Тизенхузен» («Barbara von Tisenhusen», 1923) и «Пастор из Рейги» («Reigin pappi», 1926) составляют с повестью «Невеста волка» («Sudenmorsian», 1928) трилогию «Эрос-убийца». «Невеста волка» является едва ли не самым известным произведением Каллас. «Барбара фон Тизенхузен» написана языком, стилизованным под архаичный эстонский язык XVII в., и повествует о любви девушки из аристократической семьи к мелкому служащему. В повести «Пастор из Рейги» речь идет о трагической судьбе жены пастора с отдаленного эстонского острова, решившейся бежать от нелюбимого мужа с его помощником. В языке обеих повестей широко используются лексические и синтаксические архаизмы.

Предисловие [к английскому переводу «Пиковой дамы» Пушкина]

Опубл.: *Pushkin A. The Queen of Spades / Translated by J.E. Pouterman, C. Bruerton. Engravings in colour by A. Alexeieff. Preface by Prince D. Sviatopolk-Mirsky. L.: The Blackmore Press, 1928. P. 11–18.*

¹ *Drang nach Osten* — натиск на Восток (нем.).

² *lumen naturale* — естественный свет (лат.).

³ *simile* — сравнение (лат.).

⁴ «Вдохновение ~ способствует объяснению оных. Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии» — из пушкинского «Возражения на статьи Кюхельбекера в “Мнемозине”» (1825–1826): Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 11. С. 41–42. Последняя фраза восходит к известному изречению

д'Аламбера, содержащемуся в книге, сохранившейся в библиотеке Пушкина (*Esprit, maximes et principes de d'Alembert, De l'Académie Française; &c. Genève. 1789*).

⁵ *Гарнетт* Дэвид (Garnett; 1892–1981) — английский писатель и издатель, член блумсберийского кружка, автор повестей и романов, в которых часты фантастические ситуации.

⁶ «*Повеса западного мира*» (*The Playboy of the Western World*, 1907) — пьеса ирландского драматурга Джона Миллингтона Синга (Synge; 1871–1909).

⁷ «*Великодушный рогоносец*» (*The Magnificent Cuckold*, 1921) — пьеса бельгийского драматурга Фернана Кроммелинка (Crommelynck; 1886–1970).

⁸ *Это намного больше похоже на surréalisme...* — Сюрреализм как течение в те годы только формировался (первый Манифест сюрреализма был создан Андре Бретоном в 1924 г.).

Годовщины: 4. Джойс («Ulysses», 1922)

Опубл.: Кн. Д. Святополк-Мирский. Годовщины: 4. Джойс // Версты. 1928. № 3. С. 147–149.

¹ ...лучшие из первых отзывов на «Одиссея» принадлежат Уэллсу и Арнольду Беннету... — Мирский имеет в виду статьи: Wells H.G. James Joyce (A review of «A Portrait of the Artist as a Young Man») // *The New Republic*. 1917. 10 March; Bennett A. Concerning James Joyce's «Ulysses» // *The Bookman*. 1922. August. P. 567–570.

² Лучшая статья о Джойсе написана Эдвином Мьюром (Edwin Muir, «Transition», «Hogarth Press», London)... — Статья шотландского поэта, критика и переводчика Эдвина Мюира (Edwin Muir; 1887–1959) первоначально была опубликована в журнале: Muir E. James Joyce: The Meaning of Ulysses // *Calendar of Modern Letters*. 1925. Vol. 1. № 5 (July). P. 347–355; лишь на следующий год она была включена в книгу, которую называет Мирский: Muir E. *Transition*. L.: Hogarth Press, 1926. P. 19–36.

³ Ларбо Валери (Valery Larbaud; 1881–1957) — французский писатель. Одним из первых начал переводить Джойса на французский язык, см., в частности: Joyce J. *Ulysses-fragments / Traductions de MM Valery Larbaud et Auguste Morek* // *Commerce*. 1924. № 1.

⁴ ...Полезен, хотя и мог бы быть гораздо лучше написан, комментарий Гормана (Gorman, «James Joyce. First Forty Years»)... — Мирский имеет в виду книгу: Gorman H. James Joyce: His First Forty Years. London: Geoffrey Bles, 1926.

⁵ ...называют Джойса возродителем мифотворчества... — Помимо уже названной выше статьи Э. Мюира см., в частности, статью: Eliot T.S. «Ulysses», Order, and Myth // *The Dial*. 1923. November.

⁶ ...в Европе есть сейчас писатель, равного которому она не рождала, может быть, со времени Шекспира... — Такую оценку Джойса в эмиграции мало кто готов был разделить. В.В. Вейдле счел заявления Мирского эпатажем: «Критик этот являет нам зрелище довольно странное: образованный и неглупый человек, которому доставляет удовольствие писать глупости. Его книги на английском языке о Пушкине, о русской литературе отнюдь не лишены достоинств, хотя и испорчены

немного страстью к полемическим и иным выпадам и выходкам. Русские его статьи и особенно статьи в “Верстах” окончательно посвящены эпатированию читателей; критик в них становится эквилибристом и по преимуществу стоит на голове (что на ней известным образом и отражается)» (Дашков Н. [Вейдле В.В.] «Версты» № 3 // Возрождение. 1928. 3 февраля. № 976. С. 2).

Даже близкий по настроениям к Мирскому М.Л. Слоним заподозрил неискренность: «В литературном отделе по-прежнему щеголяет парадоксами Святополк-Мирский, смешивая совершенно правильные, порою тонкие и меткие оценки со странными и внутренне случайными утверждениями. Так, напр., английского писателя Джойса, написавшего книгу “Одиссей”, книгу замечательную, трудную и сложную, Святополк Мирский называет “писателем, равного которому Европа не рождала, может быть, со времен Шекспира”. Такая же гиперболичность звучит и в очерке о Хлебникове. Конечно, это хорошо, когда критик не теряет способности восхищаться и превозносить, но вот именно восхищения не чувствуешь в умственных, головных оценках Святополка Мирского, и не всегда веришь его искренности, не всегда чувствуешь непосредственность в почти что спортивной резкости его определений» (Слоним М. Обзор журналов: «Версты» № 3 — «Новый мир» № 1 — «Красная новь» № 1 // Воля России. 1928. № 2. С. 119).

Позже высокую оценку Джойса Мирским не одобрили и советские писатели. В.П. Катаев на общемосковском собрании писателей, посвященном борьбе с формализмом, заявил: «Формализмом заражена не только наша литература, но и наша критика. Внешне, казалось бы, все обстоит благополучно. Ни один писатель и ни один критик не назовет себя формалистом. Но их разоблачает их творческая деятельность. Вот первый попавшийся пример, приходящий на память. Джойс — писатель чуждый нам. Вместо того, чтобы со всей страстностью, на которую способен критик, заинтересованный в судьбе литературы, показать нашему читателю и писателю, насколько чуждо и несвойственно нам творчество Джойса, Д. Мирский занимался по сути его пропагандой. В результате у нас возникают свои доморощенные джойсисты» (Катаев В. «Впереди прогресса» // Литературная газета. 1936. 10 марта. № 15 (578). С. 1).

Критические заметки

Опубл.: Кн. Д. Святополк-Мирский. Критические заметки // Версты. 1928. № 3. С. 155–160.

¹ «Взвихренная Русь» Ремизова (изд. «Таур», Париж, 1927) займет одно из первых мест в литературе наших дней и в творчестве самого Ремизова. — В 1927 г. Мирский писал Ремизову: «... очень благодарю Вас за “Взвихренную Русь”. Перечитываю ее с величайшей радостью. Боюсь, что она теперь пройдет незаметно. Но она останется, как один из величайших памятников революционного времени, м[ожет] б[ыть], самая подлинная его память и история. Последняя страница, между прочим, изумительна» («...С вами беда — не перевести»: Письма

Д.П. Святополк-Мирского к А.М. Ремизову. 1922–1929 / Публ. Р. Хьюза // Диаспора: Новые материалы. СПб., 2003. Вып. 5. С. 389).

² «Бурков дом» — место жительства отставного чиновника Маракулина, героя повести Ремизова «Крестовые сестры» (1910).

³ «Канавы» («Ров львиный», 1914–1919) — роман Ремизова. Об истории создания и библиографию публикаций отдельных частей см.: Ремизов А.М. Собрание сочинений. Т. 4. Плачущая канава. М.: Русская книга, 2001. С. 526–529.

⁴ «...Горький и Степун, отзывались о «Преображении» как о лучшем русском романе со времени революции... — Горький считал, что в «Преображении» Сергеев-Ценский выступил «большущим русским художником, властелином словесных тайн, проницательным духовидцем и живописцем пейзажа, — живописцем, каких ныне нет у нас» (Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 29. С. 412). К переводам романа «Валя» на французский и английский языки Горький написал предисловия, в которых назвал роман «величайшей книгой из всех вышедших в России за последние 24 года». Степун, отзываясь на первую часть романа (Симферополь: Крымиздат, 1923), заявил: «Если весь роман будет осилён на уровне начала, то “Преображение” войдет в новейшую русскую литературу одним из ее самых значительных явлений» (Степун Ф. Сергеев-Ценский. Преображение // Современные записки. 1924. № 18. С. 434).

⁵ «...у какого Бориса Лазаревского он взял свою Наталью Львовну и Алексея Иваныча... — Борис Александрович Лазаревский (1871–1936) уже в 1910-е гг. «воспринимался как малозначительный беллетрист, к тому же переживший свое время» (Чанцев А.В., Никольская Т.Л. Лазаревский Борис Александрович // Русские писатели: Биографический словарь. М., 1994. Т. 3. С. 281). Наталья Львовна и архитектор Алексей Иванович Дивеев — персонажи романа «Валя» Сергеева-Ценского.

⁶ «недоступная черта» — из стихотворения А.С. Пушкина «Под небом голубым страны своей родной...» (1826).

⁷ Что-то не слышно, чтобы выходило продолжение «Вали»... — Вторая книга дилогии появилась на следующий год: Сергеев-Ценский С. Обреченные на гибель. М.: Моск. т-во писателей, 1929.

⁸ «Рассказ профессора» — В «Contemporary Russian Literature: 1881–1925» (1926) Мирский писал о нем: «В послереволюционном произведении “Рассказ профессора” (1924) Ценский продолжает избегать образности и украшений, но снова дает читателю услышать живую речь персонажей: Рассказ профессора — это рассказ в рассказе, и внутреннее повествование ведется от лица красного офицера, чей язык такой же живой и характерный, как у Антона Антоновича в “Движениях»» (Святополк-Мирский Д.П. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Р. Зерновой. — 3-е изд. — Новосибирск: Изд-во «Свиный и сыновья», 2007. С. 614–615).

⁹ «Наровчатская хроника» — единственная вещь Федина, выбранная для перепечатки парижским издательством «Очарованный странник» — Издательство «Очарованный странник» открыто В.Р. Ховиным в Париже в 1926 г. вместе с одноименным книжным магазином (13, rue Monsieur le Prince, 6-е), выпускало книжные

серии «Библиотека поэта» и «Беллетристы современной России» (в этой серии вышли книги Зощенко, Бабея, Романова, Сейфуллиной и др.). Ранее издательство действовало в Петрограде в 1917–1922 гг. «Наровчатская хроника» К. Федина вышла отдельным изданием в России (Харьков: Пролетарий, 1926) и в том же году была перепечатана парижским «Очарованным странником». См. рецензию Г. Адамовича на парижское издание (Звено. 1926. 12 декабря. № 202. С. 1–2).

¹⁰ «Книга о медведе» — Речь об издании: *The Book of the Bear: being Twenty-One Tales newly translated from the Russian by Jane Harrison & Hope Mirrlees*. London: The Nonesuch Press, 1926. Особое место в книге занимали ремизовские сказки «Медведюшка» («Her Star Bear»), «Зайчик Иванович» («Hare Ivanich») из книги «Посолонь», а также сказка «Заячья губа» («The Hare as Nurse to the Bear-cubs») из книги «Ё. Заяшные сказки тибетские» (Ремизов был единственным современным русским автором, чьи произведения вошли в сборник). Подробнее см.: *Schwinn-Smith M. Bears in Bloomsbury: Jane Ellen Harrison and Russia // Virginia Woolf: Three centenary celebrations / Ed. by Maria Candida Zamith and Luisa Flora. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007. P. 118–142.*

¹¹ Харрисон Джейн Эллен (Jane Ellen Harrison; 1850–1928) — английский этнограф, историк культуры и религии, антрополог; Мирский посвятил ей книгу «История русской литературы с древнейших времен до смерти Достоевского (1881)» («A History of Russian Literature from the Earliest Times to the Death of Dostoyevsky (1881)», 1927). Об отношениях Харрисон и Мирского см.: *Smith G.S. D.S. Mirsky: A Russian-English Life, 1890–1939. P. 96–98; Jane Ellen Harrison: Forty seven letters to D.S. Mirsky, 1924–1926 / Ed. by G.S. Smith // Oxford Slavonic Papers. New series. 1995. Vol. XXVIII. P. 62–97.*

¹² Миррлиз Хоуп (Hope Mirrlees; 1887–1978) — английская романистка, поэтесса и переводчица.

¹³ ...Им двоим принадлежит английский перевод «Жития» Аввакума... — Перевод «Жития» был сделан Джейн Харрисон и Хоуп Миррлиз при помощи Ремизовых и Мирского и вскоре опубликован (с посвящением Ремизовым): *The life of the Archpriest Avvakum by himself / Translated from the seventeenth century Russian by Jane Harrison and Hope Mirrlees with a preface by Prince D.P. Mirsky. L.: Hogarth Press, 1924.* Подробнее об этом см.: *Rogachevskaya E.* Британские интеллектуалы и русские медведи («Житие протопопа Аввакума» на английском языке) // *Jews and Slavs. Vol. 14: Judaeo-Slavica et Russica. Festschrift Professor Ilya Serman. Jerusalem — M., 2004. С. 49–60.*

¹⁴ ...тонкая статья о Ремизове... — Речь о статье: *Mirrlees H. Quelques aspects de l'art d'Alexis Mikhailovich Remizov // Le Journal de Psychologie Normale et Pathologique. 1926. 15 January — March 15. P. 148–159.*

¹⁵ Фрезер (Фрэзер) Джеймс Джордж, сэр (Sir James George Frazer; 1854–1941) — шотландский социальный антрополог, оказавший сильное влияние на исследование мифологии и религии. Наибольшую известность получила его работа «Золотая ветвь» («The Golden Bough», 1890).

¹⁶ ...«Фемидой» мисс Харрисон (вышедшей только что новым изданием)... — Первое издание появилось семью годами ранее: *Harrison J.E. Themis: A study of the*

social origins of Greek religion. Cambridge: Cambridge University Press, 1921. Второе издание вышло в 1927 г.

¹⁷ «Counterplot» — Роман Миррлиз был посвящен Дж.Э. Харрисон: *Mirrlees H. The Counterplot*. London: W. Collins Sons & Co. Ltd., 1924.

¹⁸ *Последний роман мисс Меррлиз, «Lud-in-the-Mist» (1926)...* — Роман был написан в жанре фэнтези, которому суждено было войти в моду лишь десятилетия спустя: *Mirrlees H. Lud-in-the-Mist*. London: W. Collins Sons & Co. Ltd., 1926. На русском языке роман печатался в переводе Т. Титовой («Луд-Туманный», 1997) и в переводе Ю.Р. Соколова («Город туманов», 2004).

¹⁹ *Среди современных французских журналов совершенно особенное место занимает «Commerce»* — О журнале см.: *Levie S. Commerce, 1924–1932: Une revue internationale moderniste*. Rome: Fondazione Camillo Caetani, 1989. Мирский в журнале «Commerce» был консультантом по вопросам русской литературы. Помимо упомянутых переводов из Мандельштама, Пастернака и Пушкина в журнале были также опубликованы переводы «Выстрела» Пушкина (пер. А. Жида и Ж. Шифрина) и «Апокалипсис нашего времени» Розанова (пер. В. Познера и Б. Шлецера). В 1928 г. в журнале была опубликована статья Мирского «Sur Pouchkine» (*Commerce*. 1928. № XVI. Р. 85–97). В 1930 г. Мирский опубликовал в журнале свой совместный с Ж. Лимбуром перевод «Египетской марки» О. Мандельштама: *Mandelstam O. Le timbre égyptien / Trad. Georges Limbour et D.S. Mirsky // Commerce*. 1930 (été). № XXIV.

²⁰ *Витрак Роже* (Roger Vitrac; 1899–1952) — французский поэт и драматург.

²¹ *Фарг Леон-Поль* (Léon-Paul Fargue; 1876–1947) — французский поэт и прозаик.

²² *Извольская Елена Александровна* (в монашестве Ольга; 1896–1975) — писательница, переводчица, журналистка. Родилась в Японии в семье дипломата, жила в Берлине, затем в Париже (в 1914–1941). Сотрудничала во французских журналах, занималась переводами с русского на французский и английский, с французского на русский. Переводила Гончарова, Ремизова, Пастернака, Мандельштама, Бердяева. В 1923 г. приняла католичество. В 1941 г. переехала в США. Посмертно были опубликованы ее автобиографические заметки: *Izvol'sky H. No Time to Grieve: An Autobiographical Journal*. Philadelphia: Winchell, 1985. О дореволюционном знакомстве Извольской с Мирским см.: *Smith G.S. D. S. Mirsky: A Russian-English Life, 1890–1939*. Oxford: Oxford University Press, 2000. Р. 48, 328. В письме к Сувчинскому от 25 февраля 1926 г. Мирский писал об Извольской: «... не глупа, но трагически бездарна» (*The Letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–1931 / Comp. and ed. by G.S. Smith*. Birmingham, 1995. Р. 49).

Толстой. 1828 — 28 августа / 9 сентября — 1928

Опубл.: *D.S. Mirsky. Tolstoy (1828 — 28 August / 9 September — 1928) // The Slavonic and East European Review*. 1928. Vol. 7. № 19. Р. 77–80.

¹ *sub specie æternitatis* — с точки зрения вечности (лат.).

² *victoire intégrale* — полная победа (фр.).

[Рец.:] **Письма Пушкина к Елизавете Михайловне Хитрово. 1827–1832.**
Издание Академии наук СССР. Ленинград, 1927

Опубл.: D.S.M. Pis'ma Pushkina k Elizavete Mikhaylovne Khitrovo. 1827–1832. (Letters of Pushkin to Elizabeth M. Hitrovo.) Publication of the Academy of Sciences of the U.S.S.R. Leningrad, 1927. 3 roubles // The Slavonic and East European Review. 1928. Vol. 7. № 19. P. 228.

По воспоминаниям Н.В. Измайлова, «[в] октябре 1925 года, вскоре после окончания юбилейных торжеств произошло событие, всколыхнувшее весь литературный, а прежде всего пушкинистический мир: в особняке князей Юсуповых (на Мойке, 94, у Поцелуева моста, в том самом доме, где всего за 9 лет до того было совершено убийство Распутина заговорщиками, возглавляемыми молодым кн. Ф.Ф. Юсуповым, недавно умершим в Париже) при ремонте его, вызванном передачей особняка работникам просвещения, был обнаружен в стене коридора, ведущего к библиотеке, тайник, а в тайнике небольшая связка бумаг из архива Елизаветы Михайловны Хитрово (или, по произношению того времени, Хитровой) и ее старшей дочери гр. Екатерины Федоровны Тизенгаузен. Как и почему эти бумаги оказались в доме Юсуповых, объяснено в моей статье о Е.М. Хитрово. Но среди них был синий конверт, а в нем 27 неизвестных писем Пушкина (26 — к Е.М. Хитрово и 1 — к Е.Ф. Тизенгаузен)! Тотчас дали знать в Пушкинский Дом; ЛО Главнауки, которым заведовал М.П.Кристи, человек культурный и понимающий, пошло нам навстречу — и через несколько дней драгоценные письма были у нас.

Это была огромная, неожиданная сенсация. <...> Находка была тем более удивительной, что, судя по надписям на обложках писем, кто-то — очень неумелый и малознающий — пытался разбирать их и датировать в очень недавнее время, не далее конца XIX или начала XX века. Значит, они не были забыты, в семье Юсуповых о них знали и все-таки скрывали эти замечательные документы от взоров “непросвещенной черни”! Мы тотчас решили их издать, но издать в виде отдельного тома, достойного их значения. <...> Переводы (очень мудреные) французских текстов писем мы делали сообща — М.Д. Беляев, Б.В. Томашевский и я. Большую помощь в подготовке издания оказал И.А. Кубасов, некоторое участие в нем принял и Н.К.Козмин. Работа была сложная и кропотливая. Статьи не сразу были написаны и отделаны. Между тем публика — и не только пушкинисты, но и широкие круги читателей — с нетерпением ожидали издания таинственных писем. О них ходили слухи, несколько отрывков попало в печать, но точно никто их не знал, и от нас требовали обнародования. <...> ...только в ноябре 1927 года книга, наконец, вышла, изданная, правда, со всей полиграфической роскошью, возможной в то время. “Письма Пушкина к Елизавете Михайловне Хитрово” остаются до сих пор одним из лучших изданий Пушкинского Дома» (Измайлов Н.В. Из воспоминаний о Пушкинском Доме (1918–1928) // Русская литература. 1981. № 1. С. 298–299).

Как писал Л.Б. Модзалевский, «1927 год обогатил пушкиноведение приобретением исключительной важности: это 27 писем поэта к Е.М. Хитрово. Они изданы были в том же году в серии трудов Пушкинского дома <...> Найденные еще 12 октября 1925 г. при разборке библиотеки князей Юсуповых в их бывшем

особняке, а тогда музею (на набережной Мойки, д. 94), они произвели сенсацию и явились событием, всколыхнувшим учено-литературные круги. Об этой находке тогда же появилось множество заметок и частичных публикаций самих писем в периодической печати. Издание 1927 г. этих писем ввело много нового и ценного в биографию и изучение творчества поэта. Помимо критически точного воспроизведения текста самих писем, с приложением факсимиле некоторых из них, редакция издания снабдила письма обширными комментариями М.Д. Беляева, Н.В. Измайлова и Б.Л. Модзалевского и в приложениях дала несколько специальных работ, вызванных содержанием писем. Разросшийся таким образом сопроводительный к тексту писем аппарат может быть объяснен исключительностью самого факта находки такого большого количества писем Пушкина» (*Модзалевский Л.* Издания эпистолярных текстов // *Литературное наследство*. Т. 16/18 [Александр Пушкин]. М.: Журнально-газетное объединение, 1934. С. 1127–1136).

[Рец.:] **Українські народні думи. Т. 1. Вводная статья К. Грушевской. Издание Исторической секции Украинской Академии наук, комиссия исторических песен. Київ: Державне видавництво України, 1927**

Опубл.: *D.S.M. Ukrayins'ki Narodni Dumy (The Dumy of the Ukrainian People)*. Vol. I, with an introduction by Catherine Hrushevs'ky. Publication of the Commission of Historical Songs of the Historical Section of the Ukrainian Academy of Science. Ukrainian State Press, Kiev, 1927 // *The Slavonic and East European Review*. 1928. Vol. 7. № 19. P. 227–228.

¹ ...первый том фундаментального издания, которое должно стать полным собранием украинских исторических песен... — Второй, заключительный том издания вышел в 1931 г.

² Колесса Филарет Михайлович (Філарет Михайлович Колеса; 1871–1947) — украинский музыковед-фольклорист, композитор, этнограф, литературовед, филолог, академик АН УССР (1929). Основоположник украинского этнографического музыковедения.

³ *Грушевская* Екатерина Михайловна (1900–1943) — историк, дочь М.С. Грушевского, сотрудник ВУАН, секретарь Культурно-исторической комиссии. Арестована в 1937 г., погибла в ГУЛАГе.

[Рец.:] **Ettore Lo Gatto. Storia della Letteratura Russa. Volume I.**

Dalle Origini a tutto il Secolo XVI. Publications of the Istituto per l'Europa Orientale. Anonima Editoriale Romana. Rome, 1928. 20 lire

Опубл.: *D.S.M. Storia della Letteratura Russa. Volume I. Dalle Origini a tutto il Secolo XVI.* By Professor Ettore Lo Gatto. Publications of the Istituto per l'Europa Orientale. Anonima Editoriale Romana. Rome, 1928. 20 lire // *The Slavonic and East European Review*. 1928. Vol. 7. № 19. P. 228–229.

¹ *Миллер* Орест Федорович (1833–1889) — русский фольклорист, историк литературы. В его работе «Опыт исторического обозрения русской словесности» (1863) впервые вводится в курс литературы систематическое изучение народного творчества. Как фольклорист Миллер принадлежал к мифологической школе (см. его докторскую диссертацию 1869 г. «Илья Муромец и богатырство киевское»). В 1874 г. Миллер составил на материале своих лекций обширный курс «Русская литература после Гоголя».

² *Порфирьев* Иван Яковлевич (1823–1890) — историк литературы. Профессор истории русской словесности в Казанской духовной академии; исполнял обязанности помощника ректора, редактировал журнал академии «Православный собеседник». Когда в Казанскую академию была доставлена в 1855 г. соловецкая библиотека, Порфирьев стал излагать в своих лекциях преимущественно результаты своих занятий древнерусской письменностью. Эти лекции послужили материалом для «Истории русской словесности»: ч. 1 — «Древний период. Устная народная и книжная словесность до Петра Великого» (1870); 1-й отдел ч. 2 — «От Петра Великого до Екатерины II» (1881); 2-й отдел ч. 2 — «Литературы в царствование Екатерины II» (1884) (за эту часть книги Порфирьев получил Макарьевскую премию); ч. 3 — «Литература в царствование Александра I» (1891). Будучи одним из главных членов комиссии по описанию соловецких рукописей, Порфирьев издал вновь или по новым спискам следующие памятники древнерусской письменности (в «Православном собеседнике» и его «Приложениях»): «Три послания Игнатия, митр. Тобольского» (1855), ««Просветитель» прп. Иосифа Волоцкого» (1855–1857), «Молитва на всю седмицу, св. Кирилла, еп. Туровского» (1857), «Сказание прп. Нестора о житии и убиении благоверных князей Бориса и Глеба» (1858), «Сочинения Максима Грека» (1859–1862), «Сказание о блаженном Петре царевиче Ордынском» (1859), «Житие прп. Трифона Печенгского, просветителя лопарей» (1859), «Слово в похвалу прпп. Зосимы и Савватия Соловецких» (1859), «Житие прп. Елеазара Анзерского» (1860), «Несколько поучений Фотия, митр. Киевского» (1860–1861), «Послание Филофея, старца Псковского Елеазарова монастыря, к дяку Мисюрю Мунехину» (1861).

³ *Грушевский* Михаил Сергеевич (1866–1934) — украинский историк, общественный и политический деятель, председатель Украинской Центральной Рады, профессор Львовского университета (1894–1914), затем Киевского университета (1924–1934), член Чешской АН, академик ВУАН и АН СССР. Первые пять томов его «История украинской литературы» («Історія української літератури») были напечатаны в 1923–1927 гг., последний, 6-й том, посвященный литературе 1-й трети XVII в., остался в рукописи и был опубликован только в 1995 г.

⁴ *Истрин* Василий Михайлович (1865–1937) — российский литературовед, специалист по древнеславянским памятникам. С 1907 г. — действительный член Императорской Академии наук. После смерти А.А. Шахматова (1920) был избран председателем Отделения русского языка и словесности Академии наук и оставался на этом посту вплоть до закрытия отделения (1930). Основными задачами исследований Истрина было установление редакций произведений, их взаимосвязи, судьбы в русской и славянских литературах и отношение к византийскому

оригиналу (если таковой был). Издал ряд переводных памятников (хроники Иоанна Малалы и Георгия Амартола, «Иудейскую войну» Иосифа Флавия и др.).

⁵ ...эпизод с Сырчаном и Отроком... — Как писал Н.К. Гудзий, «[н]аиболее художественный образчик поэтического стиля Галицкой летописи мы находим в похвале Роману и Владимиру Мономаху. Роман “ума мудростью” ходил по заповедям божьим, устремлялся на поганных, словно лев, сердит был, словно рысь, губил, словно крокодил. Как орел, проходил он через вражескую землю, был храбр, как тур. Он подражал пращуру своему Мономаху, погубившему половцев и загнавшему хана половецкого Отрока в Абхазию, когда другой хан — Сырчан — скрывался на Дону. В то время Владимир Мономах пил золотым шлемом из Дона, завладев всею землею Половецкою и прогнав поганных агарян. В эту похвалу вплетается поэтический рассказ — половецкая легенда на тему о любви к родине. Память о ней пробуждает запах травы родных степей. После смерти Мономаха Сырчан посылает своего певца Оря к Отроку с предложением вернуться в родную землю. Ни слова Оря, ни половецкие песни, которые он поет перед Отроком, не склоняют его к возврату, но, понюхав полынь с половецких степей (емшан), он, расплакавшись, сказал: “Лучше в своей земле костями лечь, нежели в чужой прославиться”, и вернулся в свою землю» (Гудзий Н.К. Галицко-Волынская летопись // История русской литературы: в 10 т. / АН СССР. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1945. Т. II. Ч. 1. Литература 1220-х — 1580-х гг. С. 23–32).

⁶ ...замечательное и единственное в своем роде «Слово от Адама в аду к Лазарю»... — В «Истории русской литературы с древнейших времен до смерти Достоевского (1881)» Мирский писал: «Более значительно резко отличающееся от других по тематике Слово Адама к Лазарю в аду. Никакой греческий его источник не обнаружен; и хотя опасно *à priori* делать заключение о том, что тема вполне оригинальна, в оригинальности формы сомневаться не приходится. Когда оно написано — неизвестно. Украинские ученые (Франко и Грушевский) отнесли его, руководствуясь не очень четкими внутренними признаками, к XIII веку, и к юго-западу, но это только предположения. Самые ранние списки его относятся, по-видимому, к XV веку. В его стиле присутствует некоторая родственность с “Князем Игорем” и другими киевскими текстами того же семейства. “Слово Адама” тоже написано прозой. Но ритм его близок не столько к киевским ораторам, сколько к книгам пророков славянского Ветхого Завета. Тема поэмы — призыв Адама к Лазарю, уже воскрешенному и готовому покинуть ад, вспомнить обо всех праведниках Ветхого Завета. <...> Моление заканчивается спуском в ад и освобождением всех праведных патриархов. Но в вопрошаниях Адама есть некий “дух Иова”, редкий в древнерусских текстах. Могучее красноречие поэмы глубоко повлияло на поэмы в прозе Ремизова, писателя, насквозь проникшегося формой и духом старых русских апокрифов» (Святополк-Мирский Д.П. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Р. Зерновой. 3-е изд. — Новосибирск: Изд-во «Свиный и сыновья», 2007. С. 51–52). См. новейшее издание текста: Слово на воскресение Лазаря. Подг. текста, перевод и комм. М.В. Рождественской // Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ; Под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Поньрко. СПб.: Наука, 1999. Т. 3: XI–XII века.

Джейн Эллен Харрисон (ум. 15 апреля 1928)

Опубл.: *D.S. Mirsky. Jane Ellen Harrison. (Died 15 April, 1928) // The Slavonic and East European Review. 1929. Vol. 7. № 20. P. 414–416.*

¹ *Ньютон* Чарлз Томас, сэр (Sir Charles Thomas Newton; 1816–1894) — британский археолог.

² *Дёрпфельд* Вильгельм (Wilhelm Dörpfeld; 1853–1940) — немецкий архитектор, археолог. С 1886 по 1912 г. Дёрпфельд занимал должность второго секретаря (директора) Немецкого археологического института в Афинах и считается основателем научной теории ведения раскопок в археологии. Дёрпфельду первому удалось дать ясное объяснение многочисленных культурных слоев Трои.

³ *Ньюнхэм Колледж* (Newnham College) — колледж в Кембридже, основанный в 1871 г. Хенри Сиджвиком (Henry Sidgwick) и Миллисент Гарретт Фосетт (Millicent Garrett Fawcett). Стал вторым кембриджским колледжем, после Гиртон-колледжа (Girton College), куда допускались женщины.

⁴ *Буайе* Поль (Paul Boyer; 1864–1949) — французский лингвист, в 1908–1936 гг. — директор Национального института восточных языков и цивилизаций (Institut national des langues et civilisations orientales).

⁵ *Кончаловская* Виктория Петровна (1883–1958) — филолог, специалист по русской этимологии. Сестра Д.П. Кончаловского. Приехала во Францию в 1907 г. по приглашению П. Буайе. Преподавала русский язык в Школе восточных языков. Автор «Учебника русского языка» в 2 томах (Париж, 1946 и 1956) и «Сборника русских глаголов, классированных по их корням» (Париж, 1951).

⁶ *трайнос* (Tripos) — традиционный выпускной экзамен в Кембриджском университете. Считается, что название происходит от трехногого стула (tripod), на котором сидели экзаменуемые.

⁷ «*Воспоминания из жизни ученого*» — Имеется в виду книга: *Harrison J.E. Reminiscences of a Student's Life. L.: Hogarth Press, 1925.*

⁸ «...в ее портрете работы покойного Тео ван Рыссельберге...» — Бельгийский художник Тео ван Рейссельберге (Théo (Théophile) van Rysselberghe; 1862–1926) написал портрет Дж.Э. Харрисон в 1925 г., незадолго до смерти. По завещанию Х. Миррлиз портрет в 1978 г. был передан в Национальную портретную галерею (Лондон).

[Рец.:] ***Pouchkine. Oeuvres Choiesies, Introduction, traduction et notes par André Lirondelle, Professeur à l'Université de Lille. Paris (La Renaissance du Livre), 1926***

Опубл.: *D.S.M. Pouchkine: Oeuvres Choiesies, Introduction, traduction et notes par André Lirondelle, Professeur à l'Université de Lille. Paris (La Renaissance du Livre), 1926 // The Slavonic and East European Review. 1929. Vol. 7. № 20. P. 457.*

¹ «*Les Cent Chefs d'œuvre Étrangers*» ~ в этой серии уже появились том Лермонтова и избранные стихотворения русских поэтов XIX в. — Сборник Лермонтова вышел в этой серии в переводах библиотекаря Сорбонны Луи Жуссерандо (Jousserandot;

1868–1941): Lermontov (1814–1841) / Par Louis Jousserandot. Paris: La Renaissance du Livre, 1920. (Les Cent chefs-d'œuvre étrangers. Vol. 84). Антология русской лирики вышла в переводах Андре Лиронделя: La poésie lyrique russe, XIXe siècle / Introduction, traduction et notes par André Lirondelle. Paris: La Renaissance du Livre, 1921. (Les Cent chefs-d'œuvre étrangers. Vol. 99).

² *Лирондель* Андре (Lirondelle; 1879–1952) — французский славист, ученик Э. Омана, профессор университета в Лилле, затем в Клермон-Ферране, с 1930 г. ректор Академии в Лионе. Его именем назван Научно-исследовательский центр славистики при Лионском университете Жана Мулена. Подробнее о нем см. некролог, написанный Андре Мазоном: *Mazon A. André Lirondelle (1879–1952)* // *Revue des études slaves*. 1952. Vol. 29. № 1. P. 108–112. См. также: *Берков П.* Изучение русской литературы во Франции // *Литературное наследство*. Т. 33/34. М.: Изд-во АН СССР, 1939. С. 754–759, 767–768.

³ ...ценной книги об Алексее Толстом... — Речь идет об издании: *Lirondelle A. Le poète Alexis Tolstoï, l'homme et l'œuvre*. Paris: Hachette & cie., 1912. Книга имела успех и хорошую прессу, список рецензий см.: *Обозрение трудов по славяноведению* / Под ред. В.Н. Бенешевича. СПб., 1913. Вып. II. С. 402.

[Рец.:] *Розанов В.* Уединенное. Пер. С. Котелянского. London (Wishart), 1927.

Ремизов А. Пятая язва. История кимвала бряцающего и меди звенящей. Иван Семенович Стратилатов. Пер. и пред. Алека Брауна. London (Wishart), 7s. 6d.

Харрисон Дж., Мирлиз Х. Книга медведя. London (Nonesuch Press), 1927. 6s.

Опубл.: *D.S.M. Solitaria*. By V. Rosanov. Translated by S. Koteliensky. London (Wishart), 1927. The Fifth Pestilence, together with The History of Tinkling Cymbal and Sounding Brass, Ivan Semenovitch Stratilatov. By Alexey Remisov, translated from the Russian with a preface by Alec Brown. London (Wishart), 7s. 6d. The Book of the Bear. By Jane Harrison and Hope Mirrlees. London (Nonesuch Press), 1927. 6s. // *The Slavonic and East European Review*. 1929. Vol. 7. № 20. P. 457–458.

¹ *Господа Уишарт лишь в прошлом году начали свою издательскую деятельность...* — Издательство «Wishart & Company» было основано Эрнестом Эдвардом Уишартом (Ernest Edward Wishart; 1902–1987) в 1927 г. Позже, в 1935 г. издательство объединилось с издательской фирмой Мартина Лоренса (Martin Lawrence) и стало называться «Lawrence & Wishart». Было тесно связано с коммунистической партией Великобритании.

² *Котелянский* Самуил Соломонович (Samuel Koteliensky; 1880–1955) — переводчик. С 1911 г. жил в Лондоне. О нем см.: *Diment G. A Russian Jew of Bloomsbury: the life and times of Samuel Koteliensky*. Montréal [u.a.]: McGill-Queen's University Press, 2011; *Казнина О. С.С.* Котелянский (1880–1955) и английские писатели // *Русские евреи в Великобритании: Статьи, публикации, мемуары и эссе* / Ред.-сост.: М. Пархомовский, А. Рогачевский. Иерусалим, 2000. (Русское еврейство в зарубежье. Т. 2 [7]). С. 146–166.

³ ... русского писателя намного лучше понял столь выдающийся английский писатель, как г-н Д.Г. Лоуренс... — См. специальную работу, посвященную восприятию Д.Г. Лоуренсом творчества Розанова: *Stammler H.A. Apocalypse: V.V. Rozanov and D.H. Lawrence* // *Canadian Slavonic Papers*. 1974. Vol. 16. № 2. P. 221–243.

⁴ Браун Алек (Alec Brown; 1900–1962) — английский писатель и переводчик. В 1935 г. в его переводе была опубликована книга Мирского «Интеллигентсия» (*Mirsky D. The Intelligentsia of Great Britain*. L.: Victor Gollancz, 1935). О нем см.: Неизвестные письма Д.П. Святополка-Мирского середины 1920-х годов / Публ. А. Рогачевского // *Диаспора: Новые материалы*. Т. 2. М., 2001. С. 352–353.

[Рец.:] **Rivista di Letterature Slave. Diretta da Ettore Lo Gatto. Anno I, Vol. I, Fasc. I–II. Rome (Anonima Romana Editoriale), июнь 1926. Ettore Lo Gatto. Studi di Letterature Slave. Volume I. Rome (Anonima Romana Editoriale), 1925.**

Giulio Slowacki, scritti e traduzioni di S. Krasinski, E. de Andreis, O. Skarber-Tluchowski, A. Palmieri, G. Damiani и др. Rome (Maglione e Strini), 1926

Опубл.: *D.S. M. Rivista di Letterature Slave. Diretta da Ettore Lo Gatto. Anno I, Vol. I, Fasc. I–II. Rome (Anonima Romana Editoriale), June, 1926. Studi di Letterature Slave. By Ettore Lo Gatto. Volume I. Rome (Anonima Romana Editoriale), 1925. Giulio Slowacki, scritti e traduzioni di S. Krasinski, E. de Andreis, O. Skarber-Tluchowski, A. Palmieri, G. Damiani and others. Rome (Maglione e Strini), 1926* // *The Slavonic and East European Review*. 1929. Vol. 7. № 20. P. 459.

¹ ... «*Rivista di Letterature Slave*» должна заменить «*Russia*»... — Издание «*Rivista di Letterature Slave*» выходило в 1926–1932 гг., придя на смену журналу «*Russia*», также основанному Этторе Ло Гатто и выходившему в 1920–1926 гг. (см. выше отзыв Мирского о нем).

² Реймонт Владислав Станислав (наст. фам. Реймент; *Władysław Stanisław Reymont*; 1867–1925) — польский писатель, лауреат Нобелевской премии по литературе 1924 г.

[Рец.:] **Собрание сочинений Льва Толстого. Тома 3, 13, 17, 19. Толстовское общество, Оксфорд**

Опубл.: *D.S.M. The Works of Leo Tolstoy (Vol. 3, Childhood, Boyhood and Youth, with an Introduction by William Lyon Phelps; Vol. 13, Twenty-Three Tales, with an Introduction by Madeline Mason-Manheim; Vol. 17, Plays, with an Introduction by Harley Granville-Barker; Vol. 19, Resurrection, with an Introduction by H.G. Wells), translated by Mr. and Mrs. Aylmer Maude. For the Tolstoy Society, Oxford University Press. Nine guineas for twenty volumes (not sold separately)* // *The Slavonic and East European Review*. 1929. Vol. 7. № 20. P. 511.

В номере журнала, где была помещена эта рецензия, Мирский был составителем и редактором специального приложения, посвященного 100-летию со дня рождения Л.Н. Толстого. В него вошли следующие работы: *Leo Shestov. Tolstoy's*

«Memoirs of a Madman» (Two Chapters from «The Revelations of Death») (перевод Камиллы Ковентри (Camilla Coventry). P. 465–472); Alexey Remizov. The Miraculous in Tolstoy (P. 473–474); Aylmer Maude. Recollections of Tolstoy (P. 475–481); M.A. Aldanov. Some Reflections on Tolstoy and Tolstoyism (P. 482–491); P. Pavlov. Tolstoy's Novel «Family Happiness» (P. 492–510).

¹ Предпринятое Толстовским обществом юбилейное издание ~ один или два тома останутся на 1930 г. — Юбилейное собрание сочинений Л.Н. Толстого в 21 т. выходило в 1928–1937 гг. (London: Humphrey Milford for the Tolstoy Society / Oxford University Press) и включало в себя: Vol. 1: Maude A. Life of Tolstoy, First Fifty Years; Vol. 2: Maude A. Life of Tolstoy, Later Years; Vol. 3: Childhood, Boyhood, Youth; Vol. 4: Tales of Army Life; Vol. 5: Nine Stories; Vols. 6–8: War and Peace; Vols. 9–10: Anna Karenina; Vol. 11: A Confession. The Gospel in Brief; Vol. 12: Essays on Religion; Vol. 13: Twenty-Three Tales; Vol. 14: What Then Must We Do?; Vol. 15: Ivan Ilych, Hadji Murad; Vol. 16: The Devil and Cognate Tales; Vol. 17: Plays; Vol. 18: What is Art. Essays on Art; Vol. 19: Resurrection; Vol. 20: The Kingdom of God. Peace Essays; Vol. 21: Recollections and Essays.

² Фелпс Уильям Лайон (William Lyon Phelps; 1865–1943) — американский писатель, филолог, литературный критик. Автор, среди прочего, книги «Essays on Russian Novelists» (New York: The Macmillan Company, 1911), содержащей очерки о Гоголе, Тургеневе, Достоевском, Толстом, Горьком, Чехове, Арцыбашеве, Андрееве, Куприне.

³ Гранвилл-Баркер Хэрли (Harley Granville-Barker; сценическое имя Granville Barker; 1877–1946) — английский режиссер, театральный продюсер, критик, драматург. О нем см.: Kennedy D. Granville Barker and the Dream of Theatre. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Столетие смерти Грибоедова (1829 — январь — 1929)

Опубл.: D.S. Mirsky. Centenary of the Death of Griboyedov (1829 — January — 1929) // The Slavonic and East European Review. 1929. Vol. 8. № 22. P. 140–143.

В «Истории русской литературы с древнейших времен до смерти Достоевского (1881)» («A History of Russian Literature from the Earliest Times to the Death of Dostoyevsky (1881)». L.: George Routledge; N.Y.: Alfred Knopf, 1927) Мирский писал: «Грибоедов — *homo unius libri* (человек одной книги). Книга эта — великая комедия “Горе от ума” (или, как перевел это название профессор Пэрс, “Несчастье быть умным”). Другие его комедии, одна из которых была написана после “Горя”, не заслуживают внимания и до странного на нее непохожи. Фрагменты социально-исторической трагедии “Грузинская ночь”, над которой он в последние годы работал, тоже разочаровывают. Некоторые из его стихотворений хороши, но это только намеки на нереализованные возможности.

Более важны его письма, ибо они — среди лучших, написанных на русском языке. Они открывают нам Грибоедова-человека, но великий писатель раскрывается перед нами только в “Горе от ума”. <...> По эпиграммам, репликам, по сжатому

и лаконическому остроумию у Грибоедова в России нет соперников — он пере-щеголял даже Крылова.

В искусстве изображения характеров Грибоедов тоже ни с кем не сравним. У него было качество, унаследованное от классицистов, которым не обладал никто из русской реалистической школы. Оно было у великих мастеров XVII и XVIII вв. — у Мольера, у Филдинга, а в XIX, думаю, только у Теккерея. Это некая всечеловечность, которая делает Тартюфа, Сквайра Вестерна и мисс Кроули чем-то большим, нежели просто характерами. Они личности, но они еще и типы — архетипы, или квинтэссенции человеческого, наделенные всем, что есть у нас жизненного и индивидуального, но наделенные еще и сверхличностным существованием, подобно платоновским идеям или универсалиям схоластов. Это редкое искусство — может быть, самое редкое из всех; и из русских писателей Грибоедов обладал им в высшей мере» (*Святополк-Мирский Д.П. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Р. Зерновой. 3-е изд. — Новосибирск: Изд-во «Свиньин и сыновья», 2007. С. 187–189*).

¹ ...за последний год или около того появилось не меньше тринадцати повестей и романов с Лермонтовым в качестве персонажа... — См., например, повесть Б.А. Пильняка «Штосс в жизнь» (1928) (о ней см.: *Moranjak-Bamburac N.* Факт и фикция: «Штосс в жизнь» Б. Пильняка // *Russian Literature*. 1991. Vol. XXIX (I). С. 101–112; *Клещикова В.Н.* Березовая горечь штосса // *Русская речь*. 1994. № 1. С. 7–11); *Большаков К.* Бегство пленных. История страданий и гибели Михаила Лермонтова: Роман / Предисл. П.С. Когана. Харьков: «Пролетарий», 1929, а также: *Фохт У.Р.* Лермонтов в современной беллетристике // *Печать и революция*. 1929. № 9. С. 86–95.

² ...стихотворение Баратынского на портрет Грибоедова... — Речь идет о стихотворении Баратынского «Взгляни на лик холодный сей...» (впервые: Северные цветы на 1826 г. С. 67). В посмертных изданиях публиковалось под названием «Надпись на портрет Грибоедова».

Роман Тынянова о Грибоедове

Опубл.: *Д. Святополк-Мирский*. Роман Тынянова о Грибоедове // *Евразия*. 1929. 16 февраля. № 13. С. 7.

Текст статьи в газете сопровождался редакционным примечанием: «Столетие со дня смерти Грибоедова истекает 11-го февраля (30 января ст. стиля) сего года».

¹ Тыняновский Грибоедов — опустошенный, живущий обесмысленной жизнью, почти «чертова кукла» — Возможно, отсылка к роману З.Н. Гиппиус «Чертова кукла» (*Русская мысль*. 1911. № 1–3, в том же году вышел отдельным изданием).

² ...интересно сравнить «Смерть Вазир-Мухтара» с романом Ольги Форш о Гоголе («Современники») — В письме к П.П. Сувчинскому от 7 марта 1928 г. Мирский писал: «Сейчас прочел “Современников” Ольги Форш — очень хорошо, гораздо лучше ее мелких рассказов, но все-таки старой формации, и сознание

главенствует над бытием» (The Letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–1931 / Comp. and ed. by G.S. Smith. Birmingham, 1995. P. 101, выделено Мирским).

³ ...«Рискованный человек» Тихонова... — В статье «Николай Тихонов» Мирский писал о «Рискованном человеке»: «Это настолько новый тип повествовательного искусства, и он настолько отделяется от всего фона современной русской литературы, что говорить о нем вкратце в конце статьи, посвященной преимущественно Тихонову поэту, не имеет смысла. “Рискованный человек” ставит Тихонова на совершенно особое место и открывает, может быть, новую страницу в эволюции русской литературы» (Евразия. 1929. 16 марта. № 17. С. 8).

Литература и кино

Опубл.: Д. Святотоплк-Мирский. Литература и кино // Евразия. 1929. 2 марта. № 15. С. 6.

¹ «Модный брак», «Жизнь мота», «Жизнь проститутки» — циклы картин и гравюр английского художника Уильяма Хогарта (Hogarth; 1697–1764), созданные соответственно в 1745, 1735 и 1732 гг.

² ...фильм имеет возможность прибегать к «заглавиям»... — Жанру подписей и «либретто», передающих содержание немых фильмов, посвящена работа Р.М. Янгирова «К истории русской “деми-литературы” 1900–1910-х годов» (Тыняновский сборник. Вып. 13: Двенадцатые, Тринадцатые и Четырнадцатые Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. М.: Водолей, 2008. С. 169–263).

³ «Etoile de Mer» («Морская звезда», 1928) — фильм, который сняли сюрреалисты Ман Рэй (Man Ray; наст. имя Эммануэль Радницкий; 1890–1976) и Жак-Андре Буаффар (Boiffard; 1902–1961), взяв в качестве литературной основы лирику Робера Десноса (Desnos; 1900–1945) и задействовав в качестве актеров самого Робера Десноса, Андре де ла Ривьера и легендарную монпарнасскую модель Кики (Alice Prin; 1901–1953).

⁴ Фербанкс (Фэрбенкс-старший) Дуглас Элтон Томас Ульман (Douglas Elton Thomas Ullman Fairbanks, Sr.; 1883–1939) — американский киноактер.

⁵ Китон Бастер (Buster Keaton; наст. имя Джозеф Фрэнк Китон; 1895–1966) — американский актер и режиссер.

⁶ Яннингс Эмиль (Emil Jannings; наст. имя Теодор Фридрих Эмиль Яненц; 1884–1950) — немецкий актер и продюсер.

⁷ Негри Пола (Pola Negri; наст. имя Барбара Аполония Халупец; Barbara Apolonia Chalupiec; 1897–1987) — польско-немецко-американская киноактриса.

⁸ «Жанна д'Арк» Дрейера — Фильм «Страсти Жанны д'Арк» («La Passion de Jeanne d'Arc», 1928) датского режиссера К.Т. Дрейера (Carl Theodor Dreyer; 1889–1968). В роли монаха Жана Масьё (Jean Massieu) снимался будущий создатель «Театра жестокости» Антонен Арто. По замыслу режиссера, фильм должен был демонстрироваться без звукового сопровождения, в полной тишине. Премьера фильма состоялась в Дании 21 апреля 1928 г, во Франции — 25 октября 1928 г. Фильм был запрещен к показу в Великобритании из-за того, что английские солдаты изображены в нем как садисты, издевающиеся над Жанной. С.М. Эйзенштейн называл

фильм Дрейера «одним из прекраснейших» в истории. Негатив оригинальной версии фильма был утрачен в результате пожара на студии UFA в Берлине 6 декабря 1928 г.; сохранилось лишь несколько копий. Дрейеру удалось заново смонтировать вторую версию из дублей, которые были им прежде отклонены, однако в 1929 г. и эта работа погибла в лабораторном пожаре.

⁹ ...*пережитки Мейнингена, Антуана...* — Мейнингенский театр (Meiningen Theater) — немецкий драматический театр, знаменитый своими постановками 1860–1880-х гг., осуществленными под руководством Людвиг Кронек (Ludwig Chronégk; 1837–1891). В 1885 и 1890 гг. труппа гастролировала в России. «Театр Антуана» («Théâtre Antoine») основан в 1897 г. Андре Антуаном (André Antoine; 1858–1943), французским режиссером театра и кино, теоретиком театра.

¹⁰ «Мать» (1926) — художественный фильм по роману А.М. Горького «Мать» (режиссер: В.И. Пудовкин; сценарист: Н.А. Зархи). В ролях: Вера Барановская (Мать), Николай Баталов (Павел Власов), Всеволод Пудовкин (жандарм).

¹¹ ...*Литературная родня Чаплина — Сервантес, Стерн, Жан-Поль...* — Ср. высказывание Мирского в англоязычной статье «Советский кинематограф» (The Soviet Films // The Virginia Quarterly Review. 1931. Vol. 7. № 4. P. 522–532): «...вполне естественно, что первые великие режиссеры — Чарли Чаплин и Дуглас Фербенкс — воссоздавали в новом обличье древний мир волшебной сказки. Ибо кто такой Дуглас Фербенкс, если не слегка приукрашенный, хотя и вполне земной Джек-Победитель великанов, и кто такой Чарли Чаплин, как не один из любимых сказочных героев — современный американизированный Иван-дурак?» (Литературное обозрение. 1993. № 5. С. 89; пер. А.Б. Рогачевского).

Французская книжка о новейшей русской литературе

Опубл.: Д. Святополк-Мирский. Французская книжка о новейшей русской литературе // Евразия. 1929. 13 апреля. № 21. С. 6–7.

¹ *Книга Познера о русской литературе...* — Pozner V. Panorama de la littérature contemporaine russe / Avec une préface de P. Hazard. Paris: Kra, 1929.

² ...*Познер, как верный «Серapiон»...* — Владимир Соломонович Познер (1905–1992) был участником группы «Серapiоновы братья» на протяжении трех с половиной месяцев (с 1 февраля по 15 мая 1921 г.), после чего оказался в эмиграции, а ко времени написания Мирским статьи был уже французским писателем.

«Потомок Чингисхана» («La Tempête sur l'Asie»)

Опубл.: Д. Святополк-Мирский. «Потомок Чингисхана» («La Tempête sur l'Asie») // Евразия. 1929. 20 апреля. № 22. С. 8.

¹ «Потомок Чингисхана» — фильм, снятый В.И. Пудовкиным в 1928 г. по мотивам повести И.М. Новокшенова (сценарий О.М. Брика и И.М. Новокшенова). В зарубежном прокате шел под названием «Буря над Азией» («La Tempête sur l'Asie»)

во Франции, «Storm over Asia» в Англии и США). Весной 1935 г. фильм получил приз Первого Московского международного кинофестиваля. В 1937 г. фильм демонстрировался на Всемирной выставке в Париже.

² *Открытый Пудовкиным монгол (бурят?) Инкишимов...* — Валерий Иванович Инкижинов (1895–1973) действительно был бурятского происхождения, но до «открытия» его Пудовкиным учился у Льва Кулешова, был ассистентом Мейерхольда, снимался с 1925 г. и сам поставил к тому времени три фильма. Через год после написания статьи он останется в Париже на положении невозвращенца и войдет в историю кино как французский актер Valéry Inkijonoff. Подробнее о нем см.: Рыбина Г.А. Бурят Валерий Инкижинов в европейском кино. Иркутск: Бел Лайн, 2007; Известный и неизвестный Валерий Инкижинов: жизнь и творчество: посвящ. 80-летию Респ. Бурятия / Правительство Респ. Бурятия. М-во культуры Респ. Бурятия, Администрация г. Улан-Удэ, Вост.-Сиб. гос. акад. культуры и искусств, Обществ. фонд Валерия Инкижинова; науч. ред. Р.И. Пшеничникова. Улан-Удэ: Изд-ко-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2003. Мирский, судя по всему, воспроизводит его фамилию в обратной транскрипции с латиницы (скорее с английского или немецкого написания, где он фигурировал как Inkishinov или Inkischinow).

Нико Пиросманишвили

Опубл.: Д. Святополк-Мирский. Нико Пиросманишвили // Евразия. 1929. 27 апреля. № 23. С. 7.

¹ *Нико Пиросманишвили* — грузинский художник-примитивист Николай Асланович Пиросманашвили (ფიროსმანიშვილი; 1862–1918), более известный как Нико Пиросмани.

² *...был «открыт» в 1912 году поэтом Ильей Зданевичем...* — См. об этом: Парнис А. «Теперь я знаю, что такое жизнь...»: Илья Зданевич — первый биограф Пиросманашвили // Русская мысль. 2000. 4, 11, 18, 25 мая, 1 июня. № 4316—4320.

³ *...каталог его произведений ~ на трех языках...* — Речь об издании: Нико Пиросманишвили. Текст Тициана Табидзе, Григория Робакидзе, Геронтия Кикодзе, Кирилла Зданевича и Коллау Чернявского. Пять репродукций в красках и сорок восемь однотонных. Тифлис: Государственное издательство Грузии, 1926.

⁴ Кикодзе Геронтий Дмитриевич (1886–1960) — литературный и художественный критик, переводчик.

⁵ *...наиболее содержательна статья Кирилла Зданевича (брата Ильи)...* — Старший брат И.М. Зданевича художник Кирилл Михайлович Зданевич (1892–1969) писал о Пиросмани не раз и позже выпустил книгу: *Зданевич К.М. Нико Пиросманашвили*. М.: Искусство, 1964.

⁶ *Московская выставка искусства народов СССР* — Имеется в виду Всесоюзная художественная выставка «Искусство народов СССР», подготовленная ГАХН к десятилетию Октябрьской революции и открывшаяся 7 ноября 1927 г. В Москве

сразу на нескольких площадках (произведения изобразительного искусства демонстрировались в помещении Вхутемаса — ул. Кирова, 21). Перечень выставленных на ней работ Пиросмани см.: Каталог юбилейной выставки искусства народов СССР, организованной Государственной Академией художественных наук. I [отдел]. Изобразительное искусство, театр, кино / Вступительная статья Я. Тугендхольда. М., 1927.

⁷ Руссо Анри (Rousseau; 1844–1910) — французский художник-примитивист, работавший на таможне, почему и получил прозвище Таможенник (Le Douanier).

⁸ *Un Rousseau le Douanier georgien* — грузинский Руссо-Таможенник (фр.).

«Современные записки», книга 39-ая

Опубл.: Д. Святополк-Мирский. «Современные записки», книга 39-ая // Евразия. 1929. 10 августа. № 33. С. 8.

¹ «Последние новости» только потому и стоят на своих ногах, что у них есть Дон-Аминадо... — Дон-Аминадо был постоянным сотрудником «Последних новостей» сперва в домилуковский период, с апреля 1920 г. по март 1921 г., а затем, уже в эпоху редакторства П.Н. Милюкова, в 1926–1940 гг., ежемесячно публикуя в газете десятка полтора стихотворных фельетонов.

² ...статьи Б. Бруцкуса о «хозяйстве Советской России» — Бруцкус Б.Д. Народное хозяйство Советской России, его природа и его судьбы // Современные записки. 1929. № 38. С. 401–432; № 39. С. 428–474. Эта статья считается одной из основных работ Бруцкуса и не раз перепечатывалась в 1990-е гг. Редакция журнала, расходящаяся с автором во взглядах на природу социализма, стремилась его ограничивать и даже пыталась сокращать, втискивая в прокрустово ложе ограниченного объема, но именно по отношению к этой статье было сделано редкое для «Современных записок» исключение — статья была дана полностью в двух номерах. Подробнее см. В переписке автора с редакторами: «То, что редакция делает с моими статьями, это хуже, чем нетерпимость» (Б.Д. Бруцкус / Публ., вступ. ст. и примеч. Л.Д. Широкоград // «Современные записки» (Париж, 1920–1940). Из архива редакции: В 4 т. / Под редакцией О. Коростелева и М. Шрубы. М.: Новое литературное обозрение, 2012. Т. 2. С. 647–686).

³ ...Кизеветтером: в рецензии на (очень интересную) французскую работу Рауля Лабри о Герцене... — Кизеветтер А.А. [Рец. на кн.:] Labry R. Alexandre Ivanovic Herzen, 1812–1870: Essai sur la formation et le développement de ses idées. Paris: Bossard, 1928; Labry R. Herzen et Proudhon. Paris: Bossard, 1928 // Современные записки. 1929. № 39. С. 537–542.

⁴ Воспоминания Керенского о корниловщине... — Керенский А.Ф. Из воспоминаний: (Лавр Корнилов) // Современные записки. 1929. № 39. С. 230–273.

⁵ Вишняк в статье ~ статья Г. Федотова... — Мирский разбирает статьи М.В. Вишняка «О диктатуре» (Современные записки. 1929. № 39. С. 360–394) и Г.П. Федотова «Революция идет» (Современные записки. 1929. № 39. С. 306–359).

⁶ ...является только вариацией на темы его же статей, печатавшихся (под псевдонимом Е. Богданов) в «Верстах»... — Прочитав рецензию Мирского,

В.Ф. Ходасевич написал М.В. Вишняку 21 августа 1929 г.: «Посылаю Вам в подарок страницу из “Евразии”. Все прелести Вы оцените сами. Но обратите внимание на то, что редактор “Верст” разоблачает псевдоним своего сотрудника! (Пусть все это знают — никто не имеет права это делать печатно, а уж редактор...)» («Журнальная работа и впроголодь не кормит»: Н.Н. Берберова и В.Ф. Ходасевич / Публ., вступ. ст. и примеч. Дж. Малмстада // «Современные записки» (Париж, 1920–1940). Из архива редакции: В 4 т. / Под редакцией О. Коростелева и М. Шрубы. М.: Новое литературное обозрение, 2012. Т. 2. С. 313).

⁷ ...в двух «гвоздях» беллетристического отдела настоящей книжки... — Номер открывался главами из второй части романа М.А. Алданова «Ключ» (Современные записки. 1929. № 39. С. 5–74). Следом шло начало романа Г.В. Иванова «Третий Рим» (Современные записки. 1929. № 39. С. 75–124).

⁸ ...о начале биографии Державина, Ходасевича... — В номере были опубликованы две первые главы: Ходасевич В.Ф. Державин // Современные записки. 1929. № 39. С. 178–211.

⁹ ...самоу мертвому и «трупному» из всех когда-нибудь живших писателей... — В.Ф. Ходасевич в письме М.В. Вишняку от 21 августа 1929 г. отреагировал на такое определение с иронией: «Я почти польщен: хоть и самым мертвым и трупным, но все же “из всех когда-нибудь живших” писателей быть занятно. Четыре тысячи лет (на худой конец) человечество не производило ничего, подобного мне» («Журнальная работа и впроголодь не кормит»: Н.Н. Берберова и В.Ф. Ходасевич / Публ., вступ. ст. и примеч. Дж. Малмстада // «Современные записки» (Париж, 1920–1940). Из архива редакции: В 4 т. / Под редакцией О. Коростелева и М. Шрубы. М.: Новое литературное обозрение, 2012. Т. 2. С. 313).

Проза поэтов

Опубл.: Д. Святополк-Мирский. Проза поэтов // Евразия. 1929. 24 августа. № 34. С. 7–8.

¹ «Преступление Мартына» — роман советского писателя Владимира Матвеевича Бахметьева (1885–1963), впервые опубликованный в первом выпуске альманаха «Земля и фабрика» за 1928 г. Затем он был выпущен массовым изданием (М.; Л.: Земля и фабрика, Мосполиграф, 1930) и вызвал бурную дискуссию.

² Никифоров Георгий Константинович (1884–1938) — пролетарский писатель, автор романа «У фонаря» (1927), выдержавшего 18 изданий. Позже арестован по «делу о заговоре писателей» и расстрелян.

³ ...лицеиста, который садится в сани, широчайшим жестом запахнув шинель... — У Мандельштама в стихотворении «Петербургские строфы» (1913) «И правовед опять садится в сани, / Широким жестом запахнув шинель».

Украинская литература

Опубл.: Д. Святополк-Мирский. Украинская литература // Евразия. 1929. 7 сентября. № 35. С. 7.

¹ «Критика» — ежемесячный журнал литературной критики, теории и истории литературы. Орган Союза советских писателей Украины. Издавался в 1928–1940 гг. сначала в Харькове, с 1934 г. — в Киеве. С № 1 за 1928 г. по № 4 от 1932 г. журнал выходил под названием «Критика»; с № 5 за 1932 г. по 1935 г. — «За марксо-ленінську критику» («За марксистско-ленинскую критику»). С № 1 (декабрь 1935 г.) до 1940 г. журнал носил название «Літературна критика» («Литературная критика»). В 1941 г. вместо «Литературной критики» начал выходить журнал «Радянська Україна» («Советская Украина»).

² Хвильовий Микола (укр. Микола Хвильовий; наст. имя Фитилёв Николай Григорьевич, укр. Фітільов Микола Григорович; 1893–1933) — украинский поэт, прозаик, публицист. В 1920-е гг. поддерживал проводимую Н. Скрипником политику «украинизации». Руководил литературным объединением ВАПЛІТЕ (укр. Вільна Академія Пролетарської Літератури) (1926–1928). Взгляды М. Хвильового (в частности — в «Вальдшнепах», 1927) вызывали критику ВАПЛІТЕ со стороны партийных и государственных деятелей УССР. ВАПЛІТЕ была вынуждена пойти на самоупразднение. Члены организации продолжали свою деятельность в альманахе «Литературный ярмарок» (1928–1929) и организации «Пролитфронт» (1930). Покончил жизнь самоубийством.

³ Сосюра Владимир Николаевич (укр. Володимир Миколайович Сосюра; 1897–1965) — украинский поэт. Известность ему принесла поэма «Червона зима» (1922), а также последующие сборники «Город» (1924), «Снега» (1925), «Золотые ястребы» (1927). В 1948 г. стал лауреатом Сталинской премии первой степени. В 1951 г. стал объектом травли после статьи в газете «Правда», которая обвиняла Сосюру в «буржуазном национализме» за написанное в 1944 г. стихотворение «Любіть Україну».

⁴ Коряк Владимир Дмитриевич (укр. Володимир Дмитрович Коряк; наст. имя Волько Давидович Блюмштейн; 1889–1937) — украинский литературовед и литературный критик. В 1925–1936 гг. — профессор и заведующий кафедрой украинской литературы Харьковского института народного образования. В 1926–1936 гг. — руководитель кабинета советской литературы Института Тараса Шевченко. В 1930-х гг. был широко известен разгромными выступлениями против отдельных литераторов, в т.ч. против М. Хвильового. Был близок к кругам официальной критики (в частности, к А. Хвиле). 30 сентября 1937 г. исключен из КП(б)У как «буржуазный националист, не пожелавший разоружиться против Советской власти». Расстрелян.

⁵ Хвиля Андрей Ананьевич (наст. фам. Олинтер; 1898–1938) — партийный и государственный деятель УССР, публицист; многолетний заведующий отделом агитации и пропаганды ЦК КП(б)У, с 1933 г. — заместитель народного комиссара просвещения УССР. После падения Н. Скрипника Хвиля стал инициатором изменения украинского правописания в направлении сближения украинского языка с русским. В 1937 г. арестован, в 1938 г. расстрелян.

⁶ ...ефремовщина... — «Правый уклон» на Украине, получивший название от имени Сергея Александровича Ефремова (1876–1939), общественно-политического деятеля, литературоведа и публициста. В 1917 г. Ефремов входил в состав Украинской Центральной Рады, возглавлял Украинскую партию социалистов-

федералистов. После установления советской власти в Украине был вынужден перейти на нелегальное положение. Осенью 1919 г. по просьбе Украинской Академии наук был амнистирован. Лишенный возможности вести активную политическую деятельность, занимался научной и научно-организационной работой. Будучи вице-президентом (1922–1928) и председателем Управы (1924–1928) УАН, возглавлял ряд научных обществ и комиссий, в т.ч. Комиссию по изданию памятников новейшей литературы Украины, Комиссию по составлению биографического словаря деятелей Украины, Историко-литературное общество при УАН и др. Одна из его важнейших работ — издание «Дневника» и «Переписки» Т. Шевченко (1927–1928). В июле 1929 г. арестован и обвинен в организации и руководстве тайной оппозиционной организацией «Союз освобождения Украины». В апреле 1930 г. приговорен к 10-летнему заключению со строгой изоляцией. Умер в одном из лагерей ГУЛАГа.

⁷ ...рецензия В. Бойко о программной монографии академика Ефремова «Панас Мирний»... — В отзыве на книгу Ефремова «Панас Мирний» (Київ: Слово, 1928) рецензент боролся с националистическими взглядами автора.

⁸ ...по поводу съезда русских и украинских пролетарских писателей в Москве... — В связи с Неделей украинской литературы в Москве (9–16 февраля 1929 г.) в статье упоминался I Всесоюзный съезд пролетарских писателей (Москва, 1928), на котором было создано ВОАПП (Всесоюзное объединение ассоциаций пролетарских писателей). В состав ВОАПП вошел, среди прочего, Всеукраинский союз пролетарских писателей (ВУСПП; укр. Всеукраїнська спілка пролетарських письменників).

⁹ ...беседы украинских писателей со Сталиным и Кагановичем... — Речь идет о встрече 12 февраля 1929 г. И.В. Сталина, при участии Л.М. Кагановича, с группой украинских писателей. В состав группы входили начальник Главискусства Украины А. Петренко-Левченко, заведующий Агитпропом ЦК КП(б)У А. Хвиля, руководитель Всеукраинского союза пролетарских писателей, Союза писателей Украины И. Кулик, писатели А. Десняк (Руденко), И. Микитенко и др.

Предисловие [к английскому переводу «Демона» Лермонтова]

Опубл.: *Lermontov M. The Demon. Translated into English by Gerard Shelley, with an introduction by Prince Mirsky. L.: The Richards Press Ltd, 1930. P. 7–14.*

¹ Его биография ~ стала предметом великого множества биографических романов, большей частью убогих... — См. примеч. 1 к статье «Столетие смерти Грибоедова (1829 — январь — 1929)» в наст. изд.

² Морис Беринг, чтобы подчеркнуть реалистический характер русской литературы XIX в., говорит где-то, что, хотя из всех русских поэтов Лермонтов был по духу ближе всех остальных к Шелли, в нем есть черты, которые заставляют думать скорее о Теккерее, чем о Шелли... — См. В его книге «Вехи русской литературы»: «... the most Romantic of Russian poets, Lermontov, has certain qualities which remind one more of Thackeray than of Byron or Shelley, who undoubtedly influenced him» (*Baring M. Landmarks in Russian Literature. 2nd ed. N.Y.: the Macmillan*

Companu, 1912. P. 27). Беринг также цитирует этот фрагмент в своем предисловии к «Оксфордской книге русских стихов» (1924).

³ ...поэм Байрона и поэм Томаса Мура. (Последние, вместе с «Элоа» Альфреда де Виньи, вполне явно и узнаваемо отразились в поэме Лермонтова.) — Об этом см., в частности: Дюшен Э. Поэзия Лермонтова в ее отношении к русской и западно-европейским литературам. Казань: издание книжного магазина М.А. Голубева, 1914; Шувалов С.В. Влияния на творчество Лермонтова русской и европейской поэзии // Венок М.Ю. Лермонтову: Юбилейный сборник. М.; Пг.: Изд. т-ва «В.В. Думнов, наследники бр. Салаевых», 1914. С. 290–342; Розанов М.Н. Байронические мотивы в творчестве Лермонтова // Там же. С. 343–384.

⁴ ...Соловьев писал, что он не может относиться к этой поэме сколько-либо серьезно, так, как будто он снова пятнадцатилетний юноша... — Мирский имеет в виду пассаж из статьи В.С. Соловьева «Лермонтов» (1899): «Несмотря на великолепие стихов и на значительность замысла, говорить с полной серьезностью о содержании поэмы “Демон” для меня так же невозможно, как вернуться в пятый или шестой класс гимназии» (Соловьев В.С. Собр. соч.: В 10 т. / Под ред. и с примеч. С.М. Соловьева и Э.Л. Радлова. СПб.: Просвещение, 1913. Т. 9. С. 364).

⁵ Тридцать лет спустя Борис Эйхенбаум, автор новейшего обобщающего исследования о Лермонтове, писатель, считающий для себя обязательным не допускать личных оценок в исследовательской работе, не мог удержаться, чтобы не дать выхода своим чувствам по поводу совершенного ребячества «Демона». — Речь идет о книге: Эйхенбаум Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л.: Гос. изд-во, 1924. См., например: «В истории создания “Демона”, как и в истории “Мцыри”, абстрактный чертеж существует независимо от материала — материал подбирается. Поэму Пушкина нельзя себе представить в другой обстановке — настолько самый материал вырастает в форму. У Лермонтова этой органической связи, этого взаимного переплетения формы и материала нет. Я не буду сопоставлять “Демона” с “Любовью ангелов” Мура или с “Элоа” Альфреда де-Виньи. Это уже не раз делалось — и здесь совершенно ясно, что дело не в каком-нибудь “влиянии” или “конгениальности”, а в самом простом пользовании готовым материалом. Чужой сюжет, с одной стороны, расцвечен традиционной для русской поэмы экзотикой, с другой — осложнен обычными лирическими формулами и сентенциями (пуэнтирован). На русской почве, вне связи со средневековым эпосом и поэмой в стиле Мильтона, сюжет этот потерял свою пышность, свою богословскую философичность и стал гораздо примитивнее» (Эйхенбаум Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л.: Гос. изд-во, 1924. С. 93–94).

⁶ Самый выдающийся из русских художников-символистов, Врубель, много лет вновь и вновь изображал то, что он хотел видеть как живописный эквивалент лермонтовского героя. — См.: Врубель. Рисунки к произведениям М.Ю. Лермонтова / Ред.-составитель М.И. Флекель. Автор текста А.А. Сидоров. Л., 1964; Суздальев П.К. Врубель и Лермонтов. М.: Изобразительное искусство, 1980.

⁷ Величайший из поэтов-символистов, Александр Блок, написал несколько стихотворений (включая свои лучшие), в которых образность «Демона» присутствует как одержимость. — См. об этом: Альфонсов В.Н. Блок и Врубель // Слова

и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. М.; Л., 1966. С. 13–62.

⁸ «Сестра моя жизнь» ~ начинается стихотворением, посвященным *in memoriam* «Демона»... — Книга Б.Л. Пастернака «Сестра моя жизнь» (Берлин: Изд. З.И. Гржебина, 1922) открывается стихотворением «Памяти демона» (1917).

Предисловие [к книге Э.Х. Карра «Достоевский (1821–1881)»]

Опубл.: Carr E.H. Dostoevsky (1821–1881). A New Biography. With a Preface by D.S. Mirsky. Boston; New York: Houghton Mifflin Company, 1931. P. [I]–[III].

¹ ...в течение этих последних десяти лет русские исследователи выявили такое множество новых сведений о жизни Достоевского и его произведениях... — Наиболее важные работы того периода: Анциферов Н.П. Петербург Достоевского. Пг., 1923; Бем А.Л. Тайна личности Достоевского. Прага, 1928; Гроссман Л. Библиотека Достоевского. По неизданным материалам. С прилож. каталога библиотеки Достоевского. Одесса, 1919; Гроссман Л.П. Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарии. М.; Пг.: ГИЗ, 1922; Достоевский А.М. Воспоминания. Ред. и вступ. статья А.А. Достоевского. Л.: Изд. писателей в Ленинграде, 1930; Достоевский Ф.М. Письма: В 4 т. Т. 1. Под ред. А.С. Долинина. М.–Л., Гос. изд-во, 1928; Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы. Под ред. А.С. Долинина. Сборник II. Л.; М.: Мысль, 1924; О Достоевском. Сб. статей, вып. I. Под ред. А.Л. Бема. Прага, 1929. См. также новейшее издание: Вокруг Достоевского: В 2 т. Т. 1: О Достоевском: Сборники статей под ред. А.Л. Бема / Сост., вступ. ст. и коммент. М. Магидовой. М.: Русский путь, 2007.

² ...после сенсационных сплетен дочери писателя... — Любовь Федоровна Достоевская (1869–1926) выпустила главный труд своей жизни на немецком языке: Dostojewskaja Aimée. Dostojewski — geschildert von seiner Tochter. München: Ernst Reinhardt Verlag, 1920. Позже на русском был опубликован сильно сокращенный вариант: Достоевский в изображении его дочери Л. Достоевской / Пер. с нем. Л.Я. Круковской; Под ред. и с предисл. А.Г. Горнфельда. М.; Пг.: Госиздат, 1922.

³ ...сентиментальщины г-на Миддлтона Мэрри в духе Пекснифа... — Джон Миддлтон Мерри (Murry; 1889–1957) — английский писатель и критик, редактор журналов «Ритм» (1911–1913), «Атенеум» (1919–1921), «Адельфи» (1923–1955). Мирский имеет в виду его книгу: Murry J. Fyodor Dostoevsky: A Critical Study. London: Secker, 1916. Пексниф — персонаж романа Диккенса «Мартин Чезлвит» (1843–1844), чье имя стало синонимом буржуазного лицемерия.

⁴ ...порочной и капризной софистики Андре Жид... — В 1921–1922 гг. Андре Жид (Gide; 1869–1951) прочитал в Париже цикл из шести публичных лекций о Достоевском, которые легли в основу его книги: Gide A. Dostoïevsky: articles et causeries. Paris: Plon-Nourrit, 1923. Рус. пер.: Жид А. Достоевский. Эссе. Томск: Водолей, 1994.

⁵ в своем недавнем исследовании о влиянии маркиза де Сада на литературу XIX в. Марио Прац... — Марио Прац (Praz; 1896–1982) — итальянский писатель, переводчик, журналист, историк литературы и искусства, коллекционер,

преподаватель литературы в Ливерпульском (1923–1931), Манчестерском (1931–1934) и Римском (1935–1966) университетах. Здесь речь о его книге: *Praz M. La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Milano; Roma: Soc. editrice «La Cultura», 1930.

⁶ *seconde jeunesse* — вторая молодость (*фр.*).

Периоды русской литературы

Опубл.: *D.S. Mirsky. Periods of Russian Literature* // *The Slavonic and East European Review*. 1931. Vol. 9. № 27. P. 682–694.

В начале 1930 г. Мирский сообщал П.П. Сувчинскому, что принялся «все-речь и надолго» за написание текста книги «Lenin» (*The Letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–1931* / Comp. and ed. by G.S. Smith. Birmingham, 1995. P. 151). Есть основания полагать, что работа над статьей «Периоды русской литературы» велась параллельно с написанием книги о Ленине.

Новые английские переводы современной русской прозы

Опубл.: *Mirsky D.S. Recent English Translations of Contemporary Russian Fiction* // *The Slavonic and East European Review*. 1931. Vol. 9. № 27. P. 752–753.

¹ «Ташкент — город хлебный» (издательство «Gollancz») — Neverov A. Tashkent. L.: Victor Gollancz Ltd, 1930.

² покойного Александра Неверова (ум. 1923) — Александр Сергеевич Неверов (наст. фам. Скобелев; 1886–1923) скончался в Москве от разрыва сердца 24 декабря 1923 г. В возрасте 37 лет.

³ ...книга вышла по-русски в 1923 г. — Главы из повести Неверова «Ташкент — город хлебный» впервые были опубликованы в литературно-художественном альманахе «Вехи Октября» (М.: Московский рабочий, 1923), а затем появилось отдельное издание (М.: Земля и фабрика, 1924).

⁴ «Сидя на бриллиантах» — *If I, Petrov E. Diamonds to sit on* / Translated from the Russian by Elizabeth Hill and Doris Mudie. L.: Methuen & Co Ltd, 1930. В английском названии обыгрывается множественное значение оборота «to sit on» — «сидеть на чем-либо», «скрывать», «расследовать».

⁵ Хилл Элизабет (Elizabeth Hill; 1900–1996) — английская славистка, родилась в Петербурге (мать — русская, отец — англичанин). Получила образование в Школе славянских исследований и под руководством Мирского защитила в 1928 г. диссертацию. Мирский написал предисловие к ее первой книге (*Dostoevsky's Letters to His Wife*. Trans. Elizabeth Hill and Doris Mudie. L., 1930) (*Smith G.S. D.S. Mirsky: A Russian-English Life, 1890–1939*. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 183, 347). Переводчик и соредактор издания писем Ленина: *Lenin's Letters* / Transl. and ed. by Elizabeth Hill and Doris Mudie. L.: Chapman, 1937. В 1948–1968 гг. заведовала кафедрой славистики в Кембриджском университете.

⁶ «*Растратчиками*» В. Катаева (английский перевод вышел в 1929 г.) — Повесть В. Катаева «Растратчики» первоначально была опубликована в журнале (Красная новь. 1926. № 10–12), а затем вышла в книге: Катаев В. Растратчики: Повести и рассказы. М.: Земля и фабрика, 1927. Многократно переиздавалась, в том числе в переводах. Первое издание на английском: Kataev V. The Embezzlers / Translated by Leonide Zarine, with an introduction by Stephen Graham. N.Y.; L.: MacVeagh; The Dial Press, 1929.

⁷ Артуром Рэнсомом, переведшим «Неделю» Юрия Либединского... — Libedinsky I. Week / Translated and with an introduction by Arthur Ransom. L.: George Allen and Unwin, 1923.

⁸ Переведенный в 1929 г. «Цемент» Ф. Гладкова... — Gladkov F. Cement / Translated from the Russian by A.S. Arthur and C. Ashleigh. L.: Martin Lawrence, 1929.

⁹ «Девятнадцатый» (русское название «Разгром») А. Фадеева и «Бруски» Ф. Панферова (оба выпущены издательством «Martin Lawrence») — Fadeev A. The Nineteen / Translated from the Russian by R.D. Charques von Aleksandr. L.: Martin Lawrence, 1930; Panferov F. Brusski: a story of peasant life in Soviet Russia / Translated from the Russian by Z. Mitrov and J. Tabrisky. L.: Martin Lawrence, 1930.

¹⁰ «Генеральной линии» Эйзенштейна и «Земле» Довженко — «Генеральная линия» (по предложению Сталина переименован в «Старое и новое») — агитационный фильм о социалистическом переустройстве деревни, снятый Сергеем Эйзенштейном в 1926–1929 гг. «Земля» — фильм об организации первых колхозов на Украине, снятый Александром Довженко в 1930 г. Кинокритики до сих пор любят сравнивать оба фильма.

¹¹ «Из детства» — Под таким названием появился английский перевод романа Одоевцевой «Ангел смерти» (Париж: Монпарнас, 1928): Odoevtseva I. Out of Childhood / Translated from the Russian by Donia Nachshen. London: Constable, 1930.

¹² «Пожар Москвы» Ивана Лукаша, переведенный г-жой Даддингтон (издательство «Davies») — Lukash I. The Flames of Moscow / Translated from the Russian by Natalie Duddington. L.: P. Davies, 1930.

¹³ «Тихая улица» (название по-русски — «Сивцев Вражек») (издательство «Secker») Михаила Осоргина — Ossorgin M. A Quiet Street (Sivtzev Vrazhek) / Translated from the Russian by Nadia Helstein. L.: Martin Secker, 1930.

¹⁴ «Марьку из Ям» Евгения Чурикова (издательство «Alston Rivers») — Chirikov E. Marka of the Pits / Translated by Leonide Zarine. L.: Alston Rivers, 1930.

О некоторых вопросах изучения русской литературы XVIII в.

Опубл.: Д. Мирский. О некоторых вопросах изучения русской литературы XVIII в. // Литературное наследство. 1933. № 9/10. С. 501–509.

Публикация статьи сопровождалась примечанием редакции «Литературного наследства»: «Начиная с настоящего сборника, мы открываем в нашем издании новый постоянный отдел “Трибуна”, задача которого — всемерно содействовать разрыванию широкой научной дискуссии по основным проблемам марксистско-ленинского литературоведения. Думаем, что сейчас создание такого

отдела является особенно уместным и своевременным. До сих пор данный участок нашего идеологического фронта является одним из отстающих, — нет нужды это замалчивать. Но было бы глубочайшим заблуждением толковать это положение в том смысле, что наше литературоведческое “сегодня” вообще представляет собою какое-то стоячее болото, лишенное каких бы то ни было признаков жизни. Нет, работа ведется, работа весьма напряженная и интенсивная. Ясно, какое огромное значение приобретает в таких условиях широкий и систематический обмен мнениями, обмен научным опытом. Только на основе такого обмена и могут быть достигнуты какие-нибудь положительные результаты в этой области. Таковы те соображения, которыми руководится редакция, открывая настоящий отдел».

К статье прилагался и полемический отклик: *Сергиевский И.* По поводу статьи Д. Мирского // *Литературное наследство*. 1933. № 9/10. С. 510–512.

Два года спустя редакция вновь вернулась к обсуждению этой темы, опубликовав статьи: *Десницкий В.* Еще раз к вопросу об изучении литературы XVIII века // *Литературное наследство*. 1935. № 19/21. С. 617–644; *Мирский Д.* Ответ И. Сергиевскому и В. Десницкому // *Литературное наследство*. 1935. № 19/21. С. 645–649. Обсуждение завершалось статьей: *От редакции.* Итоги дискуссии // *Литературное наследство*. 1935. № 19/21. С. 665–670.

О дискуссии, вызванной этими статьями и состоявшейся 6 апреля 1934 г. в Пушкинском Доме, см.: *Берков П.Н.* Введение к изучению русской литературы XVIII века. Ч. 1: Очерк литературной историографии XVIII века. Л., 1964. С. 196–204.

¹ ...статье А.В. Луначарского о критике XVIII в., оценка которой дана в печатаемом в настоящем сборнике обзоре Г.А. Гуковского «В защиту XVIII века»... — В опубликованном «Литературным наследством» варианте название обзорной статьи Г.А. Гуковского было изменено на более нейтральное «За изучение XVIII века». Речь в ней шла о работах последних лет и, в частности, о статье А.В. Луначарского «Русская критика от Ломоносова до предшественников Белинского», которой открывался первый том коллективного труда под названием «Очерки по истории русской критики» (М.: Госиздат, 1929). Статью Луначарского Гуковский охарактеризовал как «совершенно неудержимый оценочный импрессионизм», на нескольких страницах перечислял фактические ошибки, неверные концепции и определения, неточные цитаты, заимствованные без проверки у старых авторов ошибочные суждения, и заключил: «Разделяя предрассудок донаучной стадии нашей критики о “младенчестве” искусства XVIII в., предрассудок, который науке нелегко опровергнуть именно вследствие его вненаучности, А.В. Луначарский конечно повторяет и застарелые суждения о подражательности литературы эпохи классицизма <...> авторитет А.В. Луначарского может в данном случае оказать дурную услугу науке» (*Гуковский Г.А.* За изучение XVIII века // *Литературное наследство*. 1933. № 9/10. С. 299–302).

² в печатаемом в настоящем сборнике обзоре Гуковского высмеивается самая постановка вопроса о подражательности русского классицизма... — Возражая Луначарскому, Гуковский писал: «Утверждение о “передразнивании” Франции

поэтами русского классицизма страдает недопустимой неопределенностью, так как опирается на представление о французском классицизме, как о чем-то едином и неподвижном на протяжении 150 лет. <...> если бы автор статьи попытался дать хоть в общих чертах ответ на вопрос о том, что же такое русский классицизм, каковы его характерные черты, если бы он несколько остановился на изучении фактов, сюда относящихся, то сразу же оказалось бы, что русский классицизм связан с различными проявлениями западного классицизма общностью мировоззрительных и социальных основ и рядом общих черт творческого метода, но это ни в какой мере не дает нам права говорить о его подражательности, как неорганическом бытии, искусственности, так же как не дает нам права не замечать существенных характерных черт его, отличающих его от его западных собратьев. В самом деле, даже незначительной доли внимания к художественной продукции русских писателей XVIII в. было бы достаточно для того, чтобы убедиться в своеобразии русской литературы этой эпохи» (Там же. С. 300).

³ *...русская литература становится национальной, и Белинский, следя за ее ходом, решает наконец в начале 40-х годов сказать: у нас есть литература.* — Белинский писал об этом в статье «Русская литература в 1843 году».

⁴ *Гуковский, желая унижить этот подход, называет его «пыпинским» и «незеленовским».* — Гуковский писал: «Характерная слепота буржуазной литературной мысли XIX столетия по отношению к явлениям, не подводимым под элементарные рубрики, выработанные либерально-буржуазным мышлением, распространяется естественно почти на все произведения, школы, течения русского искусства доромантической поры. Едва несколько отдельных книг (среди них, к счастью, гениальное произведение Радищева) избежало общей участи. Все же остальное слилось в сознании людей типа Пыпина, Булича или же Незеленова в одну серую массу, в которой не различишь ни отдельных группировок, ни творческих индивидуальностей <...> Времена Булича и Пыпина прошли. Научные методы и мировоззрение раннего буржуазного либерализма давно отошли в прошлое» (Гуковский Г.А. За изучение XVIII века // Литературное наследство. 1933. № 9/10. С. 297); «П.Н. Сакулин — слишком добросовестный ученый, чтобы пересказывать малоосновательные “идеи” — предрассудки, идущие от Незеленовских времен» (Там же. С. 308).

⁵ *Незеленов Александр Ильич (1845–1896) — историк литературы, профессор русской литературы в Петербургском университете (преподавал также в кадетских корпусах, училище правоведения и на женских педагогических курсах). Автор работ: «Николай Иванович Новиков, издатель журналов» (1878), «А.С. Пушкин в его поэзии; первый и второй период жизни и деятельности» (1882), «И.С. Тургенев в его произведениях» (1885), «А.Н. Островский в его произведениях. Первый период деятельности» (1888), «Литературные направления в Екатерининскую эпоху» (1889), «История русской словесности для средних учебных заведений» (1893).*

⁶ *«и предков чужды им роскошные забавы, их добросовестный, ребяческий разврат»* — измененная цитата из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Дума (“Печально я гляжу на наше поколение...”»)» (1838). У Лермонтова: «И предков скучны нам роскошные забавы».

⁷ *Пыпин и его продолжатели прибавили интерес к первым шагам квази-буржуазного просветительства с Новиковым во главе.* — См.: Пыпин А. Русское масонство. XVIII и I четверть XIX в. / Ред. и прим. Г.В. Вернадского. Пг.: Изд-во «Огни», 1916.

⁸ *Но для упадочников-символистов XVIII в. с его «добросовестным развратом» и наивным рационализмом был не так уж привлекателен. Даже Державиним они не интересовались, и, пожалуй, именно при символистах он достигает надира своей известности.* — Д.В. Философов писал в 1902 г.: «XVIII век оставался в полном забвении до самого последнего времени. Только на нашей памяти началось любовное и толковое изучение этой любопытнейшей традиции русской культуры и русского искусства в частности» (Д.Ф. [Философов Д.В.] Заметки // Мир искусства. 1902. № 8. С. 151). См., однако: Садовской Б. Г.Р. Державин // Садовской Б. Русская камена: Статьи. М., 1910. С. 7–15; Ходасевич В. Г.Р. Державин (К 100-летию со дня рождения) // Северные записки. 1916. № 10. С. 83–90; Айхенвальд Ю. Памяти Г.Р. Державина // Речь. 1916. № 185. С. 2.

⁹ *...не случайно, что первую связную историю XVIII в. написал великий историк-большевик М.Н. Покровский.* — Покровский М.Н. Русская история в самом сжатом очерке, ч. 1–3. М., 1920–1923. В год публикации статьи в Лондоне в переводе Мирского вышел сокращенный вариант труда М.Н. Покровского: *Pokrovskii M.N. Brief History of Russia: 2 vols / Transl. by D.S. Mirsky. London: Martin Lawrence Limited, 1933.*

¹⁰ *...создавая себе доморожденные социологические схемы, вроде покойного Сакулина...* — После 1917 г. П.Н. Сакулин (1868–1930) опубликовал, среди прочего, следующие работы: «Лекции по истории русской литературы. Классицизм» (М., 1918), «Радищев и Пушкин» (М., 1920), «Социологический метод в литературоведении» (М., 1925), «Синтетическое построение истории литературы» (М., 1925), «Теория литературных стилей» (М., 1927).

¹¹ *Тем временем XVIII в. сделался спортивной площадкой для «исследователей» вроде Виктора Шкловского, облюбовавшего себе прозаиков екатерининской эпохи и создавшего такие шедевры самоуверенного верхоглядства, как его последняя книга «Чулков и Левшин», в которой на основании прочитанных им нескольких старых книг, журнальных статей и справочников он претендует критиковать и ревидовать историческую концепцию Покровского.* — В предисловии к своей книге Шкловский писал:

«Эта книга написана на основе предположения

1) что развитие России имело не ту последовательность, как развитие Англии;

2) что Россия XVIII века имела городское население, купечество, и что на этой основе существовала литература, обслуживающая ту группу людей, которая тогда называлась третьим сословием;

3) что карамзинисты не победили и что реакция Шишкова была вызвана именно тем, что положение классов внутри страны, взаимоотношение классовых сил, резко изменилось;

4) что Пушкин был создан на почве преуспевающего XVIII века, а осуществлен в эпоху реакции, вызванной экономическим упадком.

Я думаю, что именно об этом разговаривал Евгений с Медным всадником.

Что именно перед этим обрывом остановился Медный всадник» (Шкловский В. Чулков и Левшин. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1933. С. 6). См. также: Шкловский В. Матвей Комаров, житель города Москвы. Л.: Прибой, 1929.

¹² ...в печатаемой ниже статье Гуковского о солдатских стихах... — Солдатские стихи XVIII века / Публ. Г. Гуковского // Литературное наследство. 1933. № 9/10. С. 112–152. По-видимому, по первоначальному замыслу состава тома статья Мирского должна была идти в начале (возможно, открывать книгу), а публикация Гуковского — следом за ней, но открытие рубрики «Трибуна» привело к тому, что статья Мирского была перемещена в самый конец тома.

¹³ ...Радищев, грозя царям примером Карла I... — В оде «Вольность» (1781–1783) Радищев писал о казни английского короля Карла I: «Ликуйте, склепанны народы! Се право мщенье природы на плаху привело царя».

¹⁴ ...Рылеева, воспевавшего Державина за его обличения Потемкина и других вельмож... — Стихотворение К.Ф. Рылеева «Державин» (1822): «... Везде певец народных благ, / Везде гонимых оборона / и зла непримиримый враг, / Он так твердил любимцам трона: / “Вельможу должны составлять / Ум здравый, сердце просвещенно! / Собой пример он должен дать, / Что звание его священо; / Что он орудье власти есть, / Всех царственных подпора зданий; / Должны быть польза, слава, честь / Вся мысль его, цель слов, деяний”».

¹⁵ ...Герцена, издававшего сатирический памфлет дворянского олигарха Щербатова о повреждении нравов... — Сочинение М.М. Щербатова «О повреждении нравов в России» было напечатано в одном томе с «Путешествием из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева в 1858 г. в Вольной русской типографии в Лондоне.

¹⁶ «спор славян между собой» — из стихотворения А.С. Пушкина «Клеветникам России» (1831).

¹⁷ У-Пей-Фу (У Пэйфу) (1878–1939) — китайский военный и политический деятель, один из лидеров чжилийской группы, контролировавшей в 1920–1924 гг. пекинское правительство. В 1926–1927 гг. его войска были разбиты Национально-революционной армией.

¹⁸ Ень-Си-Шань (Янь Сишань) (1883–1960) — китайский военный и политический деятель. В 1930 г. поднял мятеж против нанкинского правительства Чан Кайши. После подавления мятежа до 1931 г. находился в эмиграции в Японии. В 1949–1950 гг. — премьер-министр Китайской республики.

¹⁹ Десницкий ~ в своей вступительной статье к недавно вышедшему в «Библиотеке поэта» тому, посвященному ирои-комической поэме... — Десницкий В. О задачах изучения русской литературы XVIII века // Ирои-комическая поэма. Л.: Советский писатель, 1933. С. 9–71.

²⁰ Сиейес Эммануэль-Жозеф (аббат Сийес, l'abbé Sieyès; 1748–1836) – французский политический деятель, автор ряда брошюр и памфлетов, в том числе памфлета «Что такое третье сословие?» («Qu'est ce que le tiers-état?», 1789), который и цитирует Мирский.

²¹ Публикуемая Гуковским и Орловым ода «Древность», которую они, мне кажется, вполне убедительно приписывают Радищеву... — Ода «Древность» была напечатана в составе публикации, открывающей том: Подпольная поэзия 1770–1800 годов / Публ. Г. Гуковского и В. Орлова // Литературное наследство. 1933. № 9/10. С. 5–98.

²² «Быстрых разумом Невтонов» — из «Оды на день восшествия на всероссийский престол ее Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны 1747 года» М.В. Ломоносова.

²³ ...тому, что Маркс признавал самой трудной задачей в отношении к классово чуждому искусству прошлого — объяснить, почему оно может «доставлять художественное наслаждение», несмотря на свою классовую враждебность и идейную примитивность. — В работе «К критике политической экономии» (1858–1859) Маркс писал: «Трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны известными формами общественного развития. Трудность состоит в понимании того, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недостижимого образца» (Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. М., 1958. Т. 12. С. 737).

Два спектакля: «Вершины счастья» Дос-Пассоса в Камерном и Театре ВЦСПС

Опубл.: Д. Мирский. Два спектакля: «Вершины счастья» Дос-Пассоса в Камерном и Театре ВЦСПС // Литературная газета. 1934. 12 мая. № 59 (375). С. 4; пер. на англ.: Dos Passos in Two Soviet Productions: «Fortune Heights» on the Moscow Stage // International Literature. 1934. № 3. P. 152–154.

¹ «Вершины счастья» Дос-Пассоса идут одновременно в двух московских театрах... — Пьеса Джона Дос Пассоса (Dos Passos; 1896–1970) «Вершины счастья» в 1934 г. шла в СССР сразу в нескольких театрах: в московском Камерном театре в постановке А.Я. Таирова и в Драматическом театре им. ВЦСПС в постановке А.Д. Дикого. Кроме того, в том же 1934 г. пьеса «Вершины счастья» была поставлена в Ленинградском академическом театре драмы им. А.С. Пушкина (режиссер В.П. Кожич). Об истории постановки пьесы в 1934 г. см.: Салманова Е.М. Таилов представляет «Вершины счастья» Джона Дос Пассоса (Из истории русско-американских литературных связей) // Русская литература. 1998. № 1. С. 129–136. См. также: Салманова Е.М. «Советский» Дос Пассос: миф и реальность (К истории восприятия писателя в России) // Начало века. Из истории международных связей русской литературы. СПб.: Наука, 2000. С. 268–280.

² ...в этом отношении Дос-Пассос стоит выше молодой советской драматургии... — Здесь слышатся отголоски прошедшей годом раньше полемики «Советская литература и Дос-Пассос», в которой принимали участие В. Вишневский, А. Лейтес, В. Стенич (Знамя. 1933. № 5–6). См. также статью Мирского, опубликованную незадолго до полемики (и отчасти спровоцировавшую ее): Мирский Д. Дос-Пассос, советская литература и запад // Литературный критик. 1933. № 1. С. 111–126.

³ в «*Страхе*» Афиногенова... — Пьеса Александра Николаевича Афиногенова (1904–1941) «*Страх*» была написана в 1931 г., запрещена в первом варианте, тут же переписана и поставлена в Ленинградском академическом театре драмы (реж. Н.В. Петров) и во МХАТе (реж. И.Я. Судаков), получила большой успех.

⁴ ...перевод В. Стенича ~ значительно удачнее перевода Борового и В. Станевича... — Перевод «Вершин счастья» для Театра ВЦСПС сделал Валентин Иосифович (Осипович) Стенич (нас. фам. Сметанич; 1897–1938). В Камерном театре пьеса Дос Пассоса шла в переводе Льва Яковлевича Борового (1900–1970) и Веры Оскаровны Станевич (по мужу Анисимова; 1890–1967).

⁵ ...Американская атмосфера не подчеркнута. Стилизации под «стиль америкен» нет... — Это было изначальным решением режиссера, который писал о постановке: «Необходимо было отжать все литературные излишества, многословие, повторность и привести драматургический материал к строгому и образному сценическому лаконизму. Глубина, простота, ясность — важнейшие стимулы и устремления нашей работы. Театру в этой работе важна не экзотика, не этнография, не бутафория американского “шика и блеска”, а раскрытие социальной природы современной Америки и обнажение почвы капитализма, перестающей быть плодородной. Для нас представляет большой интерес выразить мысль автора: “так жить нельзя”» (Дикий А. Так жить нельзя. К премьере «Вершины счастья» Джона Дос-Пассоса в театре им. ВЦСПС // Рабочая Москва. 1934. 21 мая).

⁶ Янукова Вера Дмитриевна (1904–1939) — актриса, ученица С.М. Эйзенштейна. Играла в Первом Рабочем театре Пролеткульта (1920–1931), Театре ВЦСПС (1931–1935), Реалистическом театре (1935–1939).

Юрий Олеша

Опубл.: Д. Мирский. Юрий Олеша // Литературная газета. 1934. 2 июня. № 69 (385). С. 2.

¹ ...посвятил ему замечательные воспоминания в последнем номере «Лит. критика»... — Олеша Ю. Об Эдуарде Багрицком // Литературный критик. 1934. № 3. Позже выходили под названием «Личность и общество» и «Эдуард Багрицкий».

² «Юго-запад» (М.; Л.: Земля и фабрика, 1928) — сборник стихов Э. Багрицкого.

³ «фраза не может быть дискредитирована» ~ «невнимательное решение основного сюжетного вопроса» — из статьи В.Б. Шкловского «Мир без глубины» (Юрий Олеша) (Литературный критик. 1931. 1933. № 5. С. 119–120).

⁴ «Вишневая косточка» — рассказ Олеша, написанный в 1929 г. и тут же опубликованный (Октябрь. 1929. № 8. С. 44–50), затем дал название сборнику его рассказов (М.; Федерация, 1931).

⁵ «Список благодетелей» — пьеса Олеша, написанная в 1930 г. и поставленная В.Э. Мейерхольдом в 1931 г.

⁶ «Смерть Занда» осталась недописанной, и то, что из нее было опубликовано, не производит впечатления удачи... — С начала 1930-х гг. Олеша писал пьесу

о нищем писателе (варианты названия: «Смерть Занда», «Нищий», «Черный человек»). Пьеса так и осталась незавершенной, опубликованы лишь фрагменты и наброски: *Олеша Ю.* Отрывок из пьесы «Смерть Занда» // Литературная газета. 1930. 19 октября. № 48 (85). С. 2; *Олеша Ю.* Кое-что из секретных записей попутчика Занда // 30 дней. 1932. № 1. С. 11–17. Позже на вопрос интервьюера «Какова судьба пьесы “Смерть Занда”»? Олеша ответил: «Эта пьеса мне больше не нужна, издавать ее я не собираюсь. Драма Занда уже произошла во мне самом и разрешилась победой оптимистического начала <...> Эта мрачная пьеса потеряла для меня всякий смысл и я вспоминаю о ней, словно о какой-то болезни» (Литературный Ленинград. 1934. 12 августа. № 39). В 1986 г. М.З. Левитин поставил в московском театре «Эрмитаж» по сохранившимся черновикам спектакль «Нищий, или Смерть Занда».

⁷ «*Лиомпа*» — рассказ Олеша, написанный в 1927 г. (первоначально назывался «Вещи»), впервые напечатанный в газете (Вечерняя Москва. 1927. 8 октября), а затем включенный в сборник «Вишневая косточка» (М.; Федерация, 1931).

Замысел и выполнение

Опубл.: *Д. Мирский.* Замысел и выполнение // Литературная газета. 1934. 24 июня. № 80 (396). С. 2–3.

С Мирским вступил в полемику, в частности, будущий академик П.Ф. Юдин, опубликовав в «Правде» статью «О писателях-коммунистах» (1934. 23 июля).

24 августа 1934 г. Горький писал Сталину: «Прилагаю письма ко мне т. Мирского и Ясенского, а также копию статьи последнего, направленной в “Правду” и еще не напечатанной. Вероятно, она и не будет напечатана, ибо Юдин и Мехлис — люди одной линии. Идеология этой линии неизвестна мне, а практика сводится к организации группы, которая хочет командовать Союзом писателей. Группа эта — имея “волю к власти” и опираясь на центральный орган партии, конечно, способна командовать, но, по моему мнению, не имеет права на действительное необходимое идеологическое руководство литературой, не имеет вследствие слабости интеллектуальной силы этой группы, а также вследствие ее крайней малограмотности в отношении к прошлому и настоящему литературы. Состав правления Союза намечается из лиц, указанных в статье Юдина, тоже прилагаемой мною. Серафимович, Бахметьев да и Гладков, — на мой взгляд, — “отработанный пар”, люди интеллектуально дряхлые. Двое последних относятся к Фадееву враждебно, а он, остановясь в своем развитии, видимо, переживает это как драму, что, впрочем, не мешает его стремлению играть роль литературного вождя, хотя для него и литературы было бы лучше, чтобы он учился. Оценку Мирским “Последнего из Удэге” я считаю совершенно правильной, но, — судя по Юдину, — Фадеев только обиделся на нее. Мое отношение к Юдину принимает характер все более отрицательный» (Переписка М. Горького и И.В. Сталина: 1934–1936 // Новое литературное обозрение. 1999. № 40 (6). С. 251–296).

В печати Горький вступился за Мирского несколько месяцев спустя в одной из своих «Литературных забав» (которые тогда печатались одновременно в трех центральных газетах): «Мирский, отлично грамотный человек, умный критик,

член английской компартии, совершенно правильно указал в печати, что “Последний из Удэге” не украшает советскую литературу. Суждение это общепризнано, ничего обидного в нем не содержится, сам автор этой книги тоже знает, что она очень плоха. Но Д. Мирский разрешил себе появиться на землю от родителей-дворян, и этого было достаточно, чтобы на него закричали: как может он, виновный в неправильном рождении, критиковать книгу коммуниста? Некоторые защитники неудачной книги тоже нашли нужным сказать, что они не позволят осуждать книгу Фадеева человеку, родившемуся неправильно, и этим чванным, но не умным заявлением поставили себя в смешную позицию аристократов, как бы генералов от литературы. Событие смешное, но и печальное» (*Горький М. Литературные забавы. 3 // Правда. 1935. 24 января. № 23; то же: Известия. 1935. 24 января. № 20; то же: Литературная газета. 1935. 24 января. № 5. С. 2).*

Именно статью о Фадееве часто называют началом конца Мирского и одним из поводов для репрессий. См., например, эмигрантскую версию: «Мирский хотел быть “рыцарем без упрека”, но советская власть неизменно придерживается принципа “мавр сделал свое дело, мавр может уйти”. Наступает ежовщина, и Мирский бесследно исчезает. В “Литературной газете” в эти месяцы “чертовой карусели” появилась последняя большая статья Мирского с критикой творчества Фадеева — теперешнего вождя советской литературы. На этой статье Мирский и поскользнулся. Ему инкриминировали литературные интриги и склоку, что он “рупор и рука”, подставное лицо для диверсии в художественной литературе группы Леопольда Авербаха, “этой троцкистской агентуры в советской литературе”, и кн. Святополк-Мирского не стало» (*Горелов В. История одного возвращения // Посев. 1949. 31 июля. № 31 (166). С. 12–13).*

¹ *Выход в одном томе двух первых частей «Последнего из удэге»...* — Главы из романа Фадеева с 1929 г. публиковались в журналах («Октябрь», «Молодая гвардия», «Красная новь»), отдельными изданиями выходили первая часть (несколько раз, начиная с 1930 г.) и вторая часть (1933). Здесь речь о первом книжном издании, для которого обе части были переработаны (М.: ГИХЛ, 1934).

² *О замысле «Последнего из удэге» мы можем судить по предисловию первого издания первой части, вышедшему в 1930 г.* — Предисловие сперва было напечатано в журнале (Октябрь. 1930. № 7) и лишь затем предварило книжное издание первой части романа (М.: Московский рабочий, 1930).

³ *«восторженных и мужественных» ~ «делали то, что не могло бы сделать ни одно европейское войско»* — Мирский вслед за Фадеевым приводит цитаты из работы Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства» (1884).

Михаил Шолохов

Опубл.: *Д. Мирский. Михаил Шолохов // Литературная газета. 1934. 24 июля. № 93 (409). С. 2–3.*

¹ «за идейным моментом забывали о моменте реалистическом» — Ф. Энгельс в письме Ф. Лассалю от 18 мая 1859 г. излагал свое понимание драмы, «требующее, чтобы за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира» (Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: В 50 т. М.: Государственное издательство политической литературы, 1962. Т. 29. С. 494). Мирский, судя по всему, приводит цитату в другом переводе, по изданию: Маркс и Энгельс об искусстве. М.: Советская литература, 1933. С. 58.

² ...мопровские фотографии... — МОПР (Международная организация помощи борцам революции) — благотворительная организация, созданная в 1922 г. по решению Коминтерна в качестве коммунистического аналога Красному Кресту. В 1927–1937 гг. МОПР возглавляла Е.Д. Стасова. Здесь Мирский имеет в виду наглядную агитацию, которой организация также активно занималась.

³ «Хорошо, если бы все писатели были ~ Шолоховыми» — первая фраза статьи А. Довженко «Разговор по душам» (Литературная газета. 1934. 12 июля. № 87 (403). С. 1).

⁴ Образ Островнова особенно интересен тем, что он является как бы прямой иллюстрацией к речи Сталина «О работе в деревне» — Мирский имеет в виду речь И.В. Сталина на объединенном пленуме ЦК и ЦКК ВКП(б) 11 января 1933 г., в которой тот говорил: «Нынешние кулаки и подкулачники, нынешние антисоветские элементы в деревне — это большей частью люди “тихие”, “сладенькие”, почти “святые”. Их не нужно искать далеко от колхоза, они сидят в самом колхозе и занимают там должности кладовщиков, завхозов, счетоводов, секретарей и т.д. Они никогда не скажут — “долой колхозы”. Они “за” колхозы. Но они ведут в колхозах такую саботажную и вредительскую работу, что колхозам от них не поздоровится. <...> Чтобы разглядеть такого ловкого врага и не поддаться демагогии, нужно обладать революционной бдительностью, нужно обладать способностью сорвать маску с врага и показать колхозникам его действительное, контрреволюционное лицо» (Сталин И.В. Сочинения. М.: Государственное издательство политической литературы, 1951. Т. 13. С. 228–229).

⁵ в Островнове находили (И. Макарьев) излишнюю осложненность... — См. статью: Макарьев И. К прошлому нет возврата. О романе М. Шолохова «Поднятая целина» // Год шестнадцатый. Альманах 2. М., 1933. С. 433–489. Иван Сергеевич Макарьев (1902–1958) — журналист, литературовед, критик, в 1925–1932 гг. секретарь РАППа. В 1936–1943 гг. находился в заключении, затем жил в Норильске. После реабилитации вернулся в Москву в 1956 г. и вскоре покончил жизнь самоубийством.

⁶ «Человек меняет кожу» — роман Бруно Ясенского (Jasieński; наст. имя Виктор Яковлевич Зисман; 1901–1938) о строительстве Вахшского канала в Таджикистане. Впервые опубликован в 1932–1933 г., неоднократно переиздавался, экранизирован (1979).

⁷ «Большой конвейер» — роман Якова Наумовича Ильина (1905–1932) о строительстве Сталинградского тракторного завода. Книга не была завершена из-за ранней кончины автора, вышла посмертно (М.: Молодая гвардия, 1934), неоднократно переиздавалась.

Александр Малышкин

Опубл.: *Д. Мирский*. Александр Малышкин // Литературная газета. 1934. 18 августа. № 105 (421). С. 3; перепеч.: О советской литературе: Критические статьи / Ред. М. Розенталь. М.: ГИХЛ, 1936. С. 170–178.

¹ *Малышкин ~ выступает перед читателем только как писатель, только своими книгами.* — К 1934 г. А.Г. Малышкин (1892–1938) был автором следующих произведений: «Последний Барыков» (1913), «Полевой праздник» (1914), «Сутуловские святки» (1914), «Уездная любовь» (1915), «Падение Даира» (1923), «Поезд на юг» (1925), «Денек» (1928), «Севастополь» (1929), «На высоте 565» (1931).

² *Последняя его книга вышла три года назад...* — Мирский имеет в виду второе издание повести «Севастополь» (М.: ГИХЛ, 1931).

³ *...работает все это время над новым большим романом «Тридцатые годы»...* — Роман был опубликован под названием «Люди из захолустья» (1937–1938).

⁴ «Севастополь» — повесть Малышкина, впервые напечатанная в «Новом мире» (1929. № 1. С. 5–46; № 2. С. 5–36; № 3. С. 5–28).

⁵ «Падение Даира» — повесть Малышкина, написанная в 1921 г., опубликованная в альманахе (Круг. 1923. № 1. С. 17–53) и позже вышедшая отдельным изданием (М.; Л.: Круг, 1926).

⁶ «Поезд на юг» — рассказ Малышкина, написанный в 1925 г. и впервые опубликованный в журнале «30 дней» (1925. № 7).

Политика и эстетика (К пленуму правления ССП. Обсуждаем вопросы критики)

Опубл.: *Д. Мирский*. Политика и эстетика (К пленуму правления ССП. Обсуждаем вопросы критики) // Литературная газета. 1934. 28 декабря. № 174 (490). С. 2–3.

¹ *На первом съезде советских писателей как сами критики, так и вопросы критики занимали ничтожное место. Это не было случайным и не могло не обратить на себя внимания...* — Первый всесоюзный съезд советских писателей проходил в Москве с 14 августа по 1 сентября 1934 г. Литературных критиков среди делегатов съезда насчитывалось 75 из 591, т.е. 12,7% (прозаиков около 33%, поэтов 19,2%). Вопросы литературной критики в речах и докладах съезда затрагивались и впрямь мало, см.: Первый всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М.: Художественная литература, 1934.

² *...сразу после съезда вопросы критики стали в центр внимания литературной общественности...* — Полемика о критике на страницах советской печати не затихала никогда, но в отдельные периоды разгоралась с особой силой. Резкого обострения дискуссии в печати в послесъездовские месяцы не наблюдалось, но необходимость обсудить эти вопросы на отдельном мероприятии сознавалась многими.

³ ...создание секции критиков и литературоведов... — Секция критики и литературоведения в Союзе писателей была создана в 1934 г., но просуществовала недолго, была распущена уже через шесть лет постановлением ЦК ВКП(б) от 2 декабря 1940 г. «О литературной критике и библиографии», закрывшим заодно и журнал «Литературный критик» (1933–1940).

⁴ На предстоящем первом пленуме правления ССП вопросы критики будут поставлены на первое место... — I пленум Правления Союза советских писателей прошел сразу после съезда, 2 сентября 1934 г. Мирский имеет в виду II пленум Правления ССП, открытие которого было назначено на 2 марта 1935 г. и на котором действительно большинство докладов было посвящено состоянию и задачам критики, выступал на нем и Мирский 5 марта 1935 г., см.: Второй пленум Правления Союза советских писателей СССР, март 1935: Стенографический отчет. М.: Художественная литература, 1935. С. 294–298.

⁵ ...историческим решением 23 апреля 1932 г. — Речь о постановлении Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», ликвидировавшем все писательские ассоциации, на месте которых создавался единый Союз советских писателей.

⁶ Подлое преступление 1 декабря... — Имеется в виду убийство С.М. Кирова.

⁷ Араки Садао (荒木貞夫; 1877–1966) — японский государственный и военный деятель, генерал (1933), военный министр Японии в 1931–1936 гг.

⁸ «большевистская тенденциозность», о которой говорил тов. Жданов... — Мирский имеет в виду речь А.А. Жданова на съезде писателей: «Да, наша советская литература тенденциозна, и мы гордимся ее тенденциозностью, потому что наша тенденция заключается в том, чтобы освободить трудящихся, — все человечество от ига капиталистического рабства» (Первый всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М.: Художественная литература, 1934. С. 4).

⁹ ...тов. Усиевич, окрестившая эти попытки кличкой «рококо»... — Речь о статье Елены Феликсовны Усиевич (урожд. Кон; 1893–1968) «“Рококо” в критике».

¹⁰ Николаев Леонид Васильевич (1904–1934) — инструктор историко-партийной комиссии Института истории партии Ленинградского обкома ВКП(б), 1 декабря 1934 г. застреливший в Смольном первого секретаря Ленинградского обкома и горкома ВКП(б) С.М. Кирова.

¹¹ Эдуард Багрицкий ~ каждой из трех поэм этого цикла — в книгу Э. Багрицкого «Последняя ночь» (М.: Федерация, 1932) вошли поэмы «Последняя ночь», «Человек предместья», «Смерть пионерки».

¹² ...статья А. Тарасенкова о молодом поэте А. Шевцове ~ уличен в снобизме, в «заболотчине», в издевательствах над нашей действительностью... — На книгу стихов студента Литературного института Александра Михайловича Шевцова (1914–1938) «Голос» (М.: Профиздат, 1934) критик Анатолий Кузьмич Тарасенков (1909–1956) откликнулся разгромной статьей, в которой, в частности, писал: «Не соответствующее масштабам нашего времени мировосприятие поэта, мыслящего в масштабах бульварной аллеи, несомненно имеет какие-то общие черты с “модным” в некоторых кругах “советским” ироническим снобизмом. Шевцов, по всей вероятности, субъективно не ощущает себя снобом, но тем опасней болезнь

беспредметного зубоскальства и юродивой “заболотчинки”, как плесень, расползающейся по стихотворным сборникам не одного только Шевцова, а и некоторых других молодых поэтов» (Тарасенков А. Поэт и муха // Литературная газета. 1934. 10 декабря. № 165 (481). С. 3).

¹³ Пушкин говорил, что гений есть терпение в высочайшей степени... — Выражение принадлежит Жорж-Луи Леклерку де Бюффону (Buffon; 1707–1788), и именно со ссылкой на Бюффона привел его Пушкин в примечании к заметке «Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов» (Телескоп. 1831. Ч. 4. № 13. С. 139. Подп.: Феофилакт Косичкин).

¹⁴ ...задачи с полной четкостью определены тов. Сталиным в двух формулировках: в лозунге социалистического реализма, требующем художественных обобщений, способствующих пониманию действительности в ее революционном развитии, и в положении, что писатели — это «инженеры человеческих душ»... — Принцип социалистического реализма сформулирован в постановлении ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций». На встрече с советскими писателями в доме Горького 26 октября 1932 г. Сталин повторил понравившееся ему высказывание Ю.К. Олеси об «инженерах человеческих душ». По свидетельству В.Б. Шкловского в передаче Ю.Б. Борева, Сталин, используя этот оборот, иногда уточнял: «Как метко выразился товарищ Олеша...» (Борев Ю. Сталиниада. М., 1990. С. 54).

Заметки о Толстом

Опубл.: Д. Мирский. Заметки о Толстом // Год восемнадцатый. Альманах восьмой. 1935. С. 92–114.

¹ «помещику, юродствующему во Христе» — из статьи В.И. Ленина «Лев Толстой, как зеркало русской революции» (1908).

² Когда им представилась возможность взять в свои руки часть бюрократического аппарата, они, в лице Самариных и Черкасских, сумели самым бюрократическим образом использовать в своих интересах бюрократическое государство. — Князь Владимир Александрович Черкасский (1824–1878) на правах члена-эксперта входил в состав Редакционной комиссии для составления положений о крестьянах (1858–1860), где примыкал к Н.А. Милютину и Ю.Ф. Самарину. Помощник статс-секретаря Н.А. Милютина, главный директор правительственной комиссии внутренних дел в Царстве Польском (1864–1866), совместно с Н.А. Милютиным и Ю.Ф. Самариным проводил политику умиротворения после польского восстания 1863 г., участвовал в разработке Положения от 19 февраля 1864 г., наделявшего землей польских крестьян. При его непосредственном участии было принято законодательство в области образования и выработана новая политика в конфессиональной сфере. В 1869–1871 гг. — московский городской голова, один из авторов Городской реформы 1870 г. и Городового положения. Юрий Федорович Самарин (1819–1876) в 1849 г. был назначен правителем канцелярии киевского генерал-губернатора Д.Г. Бибикова, которому содействовал в выработке инвентарей.

В начале 1870-х гг. в качестве председателя комиссии, избранной московским земством для обсуждения податного вопроса, составил проект податной реформы в смысле уравнивания всех сословий.

³ Недаром автор выражения «психологическое подслушивание», оголтелый реакционер, но тонкий критик, Константин Леонтьев, так не любил этого приема. — Ср. высказывание Мирского в «Истории русской литературы с древнейших времен до смерти Достоевского (1881)»: «Всеобщность толстовского реализма усиливается его сосредоточенностью на внутренней жизни, особенно на тех неуловимых переживаниях, которые редко засекает обычный самоанализ. Когда они удержаны и выражены словами, рождается очень острое чувство неожиданной близости, потому что кажется, будто автору известны самые интимные, тайные и трудновыразимые чувства читателя. Такое владение неуловимым покоряет неотразимо — по крайней мере тех, кто вырос в сколько-нибудь похожей эмоциональной среде. Насколько эта особая черта Толстого усиливает его воздействие на китайца или на араба — сказать не могу. Сам Толстой в старости думал, что не усиливает, и в поздних произведениях, рассчитанных на весь мир, независимо от расы и цивилизации, избегал этого метода, который Константин Леонтьев назвал “психологическим подглядыванием”. Но без определенных рамок это “подглядывание” только усиливает человеческое и всемирное в противовес локальному и социальному в творчестве раннего Толстого» (Святополк-Мирский Д.П. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Р. Зерновой. 3-е изд. — Новосибирск: Изд-во «Свиный и сыновья», 2007. С. 401).

⁴ ...простота щегольская ~ Относительно пушкинской прозы это конкретно показал Б. Эйхенбаум... — См.: Эйхенбаум Б.М. Путь Пушкина к прозе // Пушкинский сб. памяти проф. С.А. Венгерова // Пушкинист. 4. М.; Пг., 1923. С. 59–74. Переизд.: Эйхенбаум Б.М. Литература. Л., 1926.

Шекспир на советской сцене

Опубл.: Д. Мирский. Шекспир на советской сцене // Известия. 1935. 1 мая. № 103 (5656). С. 7.

¹ ...бурное шествие Шекспира по советской сцене... — Советским постановкам пьес Шекспира тех лет посвятил цикл статей под названием «Шекспировская тетрадь» Иосиф Ильич Юзовский (1902–1964), позднее собравший статьи в книгу: Юзовский Ю. Образ и эпоха. На шекспировские темы. М.: Советский писатель, 1947.

² ...по простому перечню шекспировских спектаклей, идущих в данный момент в Москве и в Ленинграде... — Далее Мирский упоминает следующие постановки:

МХАТ II: 1933 — «Двенадцатая ночь». Постановка С. Гиацинтовой, В. Готовцева, С. Хачатуряна; художник В. Фаворский. Роли исполняли: сэр Тоби — В. Готовцев, Мария — С. Гиацинтова, Мальволио — А. Азарин, Виола — М. Дурасова.

Камерный театр: 1934 — «Египетские ночи»: Фрагменты одноименного произведения А.С. Пушкина, «Цезаря и Клеопатры» Б. Шоу и «Антония и Клеопатры»

У. Шекспира в переводе В. Луговского. Художник В. Рындин, музыка С. Прокофьева; Клеопатра — А. Коонен, Цезарь — Л. Фенин.

Театр Революции: 1935 — «Ромео и Джульетта»: см. примеч. к статье «Ромео и Джульетта» в Театре Революции».

Ленинградский большой драматический театр: 1935 — «Ричард III». Постановка К. Тверского. Роли исполняли: Ричард — Н. Монахов, лорд Бекингем — К. Скоробогатов, лорд Стенни — Усков, лорд Гастингс — Богдановский.

Театр-студия под руководством С.Э. Радлова: 1934 — «Ромео и Джульетта».

Ленинградский Театр комедии: 1935 — «Укрощение строптивой». Постановка Н.П. Акимова. Катарина — Грановская.

³ *«Гамлет» идет в тюркском театре в Баку...* — Театр им. Азизбекова, Баку (1926); постановка А.А. Туганова; Гамлет — Аббас-Мирза Абдул-Расул оглы Шарифзаде.

⁴ *...подготавливаемая А. Диким постановка всегда игнорировавшегося «Тимона Афинского»...* — Постановка не была осуществлена.

⁵ *...издательская инициатива Ленинградского большого драматического театра ~ «Творчество Шекспира»...* — Книга Александра Александровича Смирнова (1883–1962) «Творчество Шекспира» (Л., 1934) была выпущена Ленинградской государственной академией искусствознания Ленинградского государственного Большого драматического театра имени А.М. Горького.

⁶ *...Радлов. Его режиссерская работа в сочетании с гением Михоэлса, создавшим потрясающий образ Лира, и с блестящей игрой Зускина...* — В 1935 г. Сергей Эрнестович Радлов (1892–1958) поставил «Короля Лира» в Московском государственном еврейском театре (Московский ГОСЕТ). Лира играл Михоэлс, в то время руководивший ГОСЕТом, шута — Вениамин Львович Зускин (1899–1952). Подробнее см.: Фрейдкина Л. «Король Лир» в Московском государственном Еврейском театре. М.: Дер Эмес, 1935; Нусинов И. Проблема Шекспира на театре. «Король Лир» в Госете // Театр и драматургия. 1935. № 6 (27).

«Ромео и Джульетта» в Театре Революции

Опубл.: Д. Мирский. «Ромео и Джульетта» в Театре Революции // Литературная газета. 1935. 15 мая. № 27 (518). С. 5. Публикация в газете сопровождалась примечанием редакции: «В порядке обсуждения».

См. также другие отзывы о спектакле в советской периодической печати: Аксенов И. «Ромео и Джульетта» (Постановка в Московском театре Революции) // Интернациональная литература. 1935 № 8; Юзовский Ю. «Ромео и Джульетта» (Шекспир в Театре Революции) // Литературный критик. 1935. № 7.

¹ Попов Алексей Дмитриевич (1892–1961) — советский актер, театральный режиссер, теоретик театра, педагог. В 1931–1935 гг. возглавлял Театр Революции, работая в котором выдвинул концепцию современного «актера-мыслителя», чье творчество одушевлено «волнением от мысли». В 1935 г. был назначен ху-

дожественным руководителем Центрального театра Красной Армии, который возглавлял до 1960 г.

² *Динамов* Сергей Сергеевич (наст. фам. Оглодков; 1901–1939) — советский литературовед, шекспировед, редактор. Зав. кафедрой методологии литературы факультета литературы и искусства МГУ (с 1930). Работал директором Литературного института красной профессуры, редактором журнала «Интернациональная литература». Редактор (вместе с А.А. Смирновым) полного собрания сочинений Шекспира в 8 томах («Academia»—Гослитиздат, 1936–1950). Автор множества статей и книг о Шекспире. Арестован 26 сентября 1938 г., осужден ВКВС СССР 15 апреля 1939 г. по обвинению в участии в контрреволюционной террористической организации. Расстрелян. Реабилитирован в 1956 г.

³ *Бабанова* Мария Ивановна (1900–1983) — советская актриса театра и кино. В 1922–1927 гг. работала в Театре Вс. Мейерхольда, в 1923–1975 гг. — в Театре Революции (с 1954 г. — Московском академическом драматическом театре им. Вл. Маяковского).

⁴ *Астангов* Михаил Федорович (наст. фам. Ружников; 1900–1965) — советский актер театра и кино. Народный артист СССР (1955). Лауреат трех Сталинских премий (1948, 1950, 1951). В 1925–1927 и 1930–1941 гг. — актер Театра Революции.

⁵ ...*загримирован под Щукина в «Егоре Булычеве»* — Речь о московской премьере пьесы М. Горького «Егор Булычов и другие» 25 октября 1932 г. в Театре им. Вахтангова (режиссер Б.Е. Захава, в роли Егора Булычова — Б.В. Щукин (1894–1939)).

⁶ *Белокуров* Владимир Вячеславович (1904–1973) — советский актер театра и кино, педагог.

⁷ *Пыжова* Ольга Ивановна (1894–1972) — советская актриса театра и кино, педагог, режиссер.

⁸ *Шлепянов* Илья Юльевич (1900–1951) — советский театральный режиссер и художник. В 1928–1937 гг. — главный художник и режиссер Театра Революции. Отдавал предпочтение конструктивно-архитектурному принципу оформления, используя фотомонтаж и отказываясь от плоскостных живописных декораций. В 1944–1951 гг. — главный режиссер Ленинградского театра оперы и балета им. С.М. Кирова.

⁹ *К сильным сторонам спектакля принадлежит еще и текст Анны Радловой. Ее переводы — несомненно лучшие из всех русских переводов Шекспира.* — Анна Дмитриевна Радлова (урожд. Дармолатова; 1891–1949) переводила Шекспира с 1920-х гг., а в Театре-студии под руководством С.Э. Радлова была заведующей литературной частью. Выполненные Радловой переводы «Отелло», «Ромео и Джульетты», «Ричарда III» и «Макбета» были опубликованы в 1935 г., перевод «Гамлета» — в 1937 г. Н. Пресман в статье об А. Радловой отмечал: «В последнее время большую известность приобрели ее переводы Шекспира. Воссоздавая точно характер оригинала, они являются шедеврами переводческой работы» (*Пресман Н. Радлова // Литературная энциклопедия: В 11 т. М.: ОГИЗ РСФСР, Гос. ин-т. «Сов. Энцикл.», 1935. Т. 9. Стлб. 501–502*). Принципы перевода Шекспира, выдвинутые Радловой, вызвали бурную полемику в 1936–1940 гг. По словам Ю. Юзовского, сущность полемики заключалась в том, что «Радлова сводит Шекспира с тех ходулей,

на которые его ставили переводчики, режиссеры, актеры. Она хочет вернуть Шекспира земле. Не риторический, ораторский, адвокатский Шекспир, а вся его плоть и кровь, его мясо и мускулы. В этом крупная культурная заслуга Радловой. Но не слишком ли много этой “плоти”, этой “земли”...» (Юзовский Ю. Разговор затянулся за полночь: Статьи разных лет. М., 1966. С. 160). Жестким оппонентом Радловой выступил К.И. Чуковский. См., в частности, его статьи «Единоборство с Шекспиром» (1935. № 1. С. 182–196), «Искалеченный Шекспир» (Правда. 1939. 25 ноября), «Астма у Дездемоны» (Театр. 1940. № 2. С. 98–109). В 1941 г. Чуковский, подводя итог полемике, писал: «Дело шло о сплошном огрублении Шекспира, об огрублении его мыслей, его лексики, его интонаций, его стихового звучания, его синтаксиса, о страшном огрублении психики его персонажей и всех их человеческих отношений. Советскому народу не нужен такой одичалый и отупелый Шекспир, ему нужен Шекспир — гуманист, Шекспир — лирик, Шекспир — вдохновенный и тонкий поэт» (Чуковский К.И. Высокое искусство. М., 1941. С. 180–181).

В письме от 24 мая 1934 г. к Дороти Голтон Мирский упоминает Радлову как «даму, переводящую Шекспира», живущую в соседней с ним комнате (по адресу: ул. Горького, д. 68, кв. 68), и добавляет: «... она замужем за двумя мужчинами, один из которых — мой очень давний друг, но ныне отсутствует, занимаясь строительством железной дороги в Башкирии. Она надоедлива, что утомительно, учитывая столь тесное соседство. Другой ее муж железных дорог не строит, а ставит пьесы, и только что поставил “Ромео и Джульетту” в ее переводе. Постановка очень хороша. К счастью, она [Радлова] живет постоянно в Ленинграде, и здесь ныне — лишь из-за “Ромео и Джульетты”» (D.S. Mirsky to Dorothy Galton: Forty Letters from Moscow (1932–1937) / Ed. by G.S. Smith // Oxford Slavonic Papers. New series. 1996. Vol. XXIX. P. 108).

Григорий Быков и его убийцы

Опубл.: Д. Мирский. Григорий Быков и его убийцы // Литературная газета. 1935. 5 июля. № 37 (528). С. 6.

¹ ...приговор над убийцами Григория Быкова и Дмитрия Кедуна... — Дмитрий Кедун — нижнетагильский рабочий, затем выдвиженец, сотрудник отдела по содействию прокуратуре. Убит группой кулаков 13 февраля 1935 г. Григорий Семенович Быков (1906–1935) — рабочий Высокогорского рудника в Нижнем Тагиле, затем служащий финотдела, депутат горсовета, рабкор газеты «Тагильский рабочий», застрелен кулаками 12 апреля 1935 г. (одна из причин — разоблачение убийцы Кедуна Петра Криворучкина). Дела об убийстве Кедуна и Быкова были объединены и проведен широко освещавшийся в печати процесс, по итогам которого шесть человек были приговорены к смертной казни и еще девять получили разные сроки тюремного заключения. Подробнее см.: Гребнев А. Великан рабсель-коровской армии // Тагильский рабочий. 2005. 14 декабря.

² «книги, в которую стреляют», автобиографии горняцкого коллектива Высокогорского рудника ~ герою-рабочему Григорию Быкову... — Быков был одним

из авторов сборника серии «История заводов», в создании которого активное участие принимал Мирский: Были горы Высокой: Рассказы рабочих Высокогорского железного рудника о старой и новой жизни / Под ред. М. Горького и Д. Мирского. М.: Государственное издательство истории фабрик и заводов, 1935.

³ «Да будет почетной участь твоя, Умри, побеждая, как умер я» — из стихотворения Э. Багрицкого «ТВС (“Пыль по ноздрям — лошади ржут...”» (1929).

⁴ ...*Высокогорского железного рудника ~ Демидовым...* — Высокогорское месторождение разрабатывалось еще в XVII в., систематическая добыча руд начата А.Н. Демидовым в 1726 г. Добываемые здесь железные руды доставлялись на многие заводы: Нижнетагильский, Суксунский, Алапаевский, Невьянский, Верх-Исетский и Ревдинский. Высокогорский железный рудник долгое время был в числе главных предприятий, обеспечивавших развитие металлургической промышленности на Урале.

Вокруг таджикской литературы

Опубл.: Д. Мирский. Вокруг таджикской литературы // Литературная газета. 1935. 20 июля. № 40 (531). С. 2.

¹ *Лахути* Абулькасим Ахмедзаде (1887–1957) — персидский-таджикский поэт и политический деятель. В 1922 г. эмигрировал из Ирана в СССР.

² *Айни* Садриддин (1878–1954) — таджикский писатель, общественный деятель и ученый. Лауреат Сталинской премии второй степени (1950; за книгу «Воспоминания» («Бухара»)). Составил впервые антологию таджикского национального творчества «Образцы таджикской литературы». С 1951 г. — академик и первый президент АН Таджикской ССР. Роман «Дохунда» опубликован в 1930 г.

³ *Абдулло* Гани (1912–1984) — таджикский советский драматург и поэт. В 1937 г. был арестован и Постановлением особого совещания при НКВД СССР от 8 мая 1938 г. осужден на 10 лет лагерей. Освободился в 1947 г., реабилитирован в 1955 г.

⁴ ...*наиболее целесообразным была бы организация межнациональных курсов подготовки критических кадров при правлении ССП...* — После закрытия Высших государственных литературных курсов Московского управления профтехобразования (действовали в 1925–1929 гг.) Высшие литературные курсы при Литературном институте им. А.М. Горького были открыты лишь в 1953 г., а семинар критики на этих курсах создан и того позже, в 1987 г.

⁵ *Бедиль* Мирза Абдулкадир (1644–1721) — поэт и мыслитель таджикского происхождения, писал на фарси, жил в Дели.

⁶ ...*словник «Литературной энциклопедии» иногда весьма своеобразен...* — Гораздо более подробно (и свободно) проблемы советских справочников обсуждались в эмигрантской критике. В частности, следующему изданию «Литературной энциклопедии» посвятил несколько статей преемник Мирского на преподавательском посту Г.П. Струве, обстоятельно разбирая каждый выходящий том в своем

«Дневнике читателя» (Русская мысль. 1964. 28 сентября, 5 октября; 1965. 25 сентября, 5 октября; 1966. 3 декабря; 1967. 3 и 10 августа; 1969. 17 апреля, 1 мая; 1972. 17 февраля; 1973. 31 мая, 7 июня; 1975. 10 июля, 17 июля; 1980. 13 ноября).

⁷ *Фитрат* Абдурауф (Fitrat; наст. имя Абдул Рауф Абдурахим-оглы; 1885–1938) — узбекский историк, поэт и общественный деятель. Один из лидеров движения джадидов (1913), организатор младобухарской партии (1917), член ЦК бухарской коммунистической партии (1919–1923), член правительства Бухарской Народной Советской Республики (1920–1923), в июне 1923 г. смещен с должности и сослан, занимался наукой и преподаванием, подвергался гонениям как «контрреволюционный писатель» и «пантюрист». В 1937 г. арестован как идеолог националистического заговора и затем расстрелян.

⁸ *Бекташ* Нарзулло Хайдарзаде (?–1938) — таджикский поэт и историк. В 1930-е гг. подвергался гонениям как «буржуазный националист». Арестован и расстрелян в 1938 г. Подробнее о нем см.: *Набиев А.* Нарзулло Бекташ и таджикская наука и литература 20–30 годов XX века. Душанбе: Ирфон, 2004.

«Отелло».

Театр-студия п/р. С. Радлова

Опубл.: *Д. Мирский.* «Отелло». Театр-студия п/р. С. Радлова // Литературная газета. 1935. 29 июля. № 42 (533). С. 5.

¹ ...*Радлов, несомненно, ведущий режиссер в деле освоения Шекспира советским театром...* — «Шекспириана» С.Э. Радлова началась с «Отелло», которого он поставил в созданном им Молодом театре (премьера состоялась 4 мая 1932 г.). Три года спустя спектакль был возобновлен в переработанной версии (Молодой театр к тому времени получил статус государственного и стал Театром-студией под руководством С.Э. Радлова), премьера состоялась 15 апреля 1935 г. Параллельно Радлов готовил еще одну постановку «Отелло», в Малом театре (премьера прошла через несколько месяцев, 10 декабря 1935 г.).

² ...*формалистические и ложноклассические пути Акимова («Гамлет») и Таирова («Египетские ночи»)*... — Николай Павлович Акимов (1901–1968) поставил «Гамлета» в Театре им. Евг. Вахтангова в мае 1932 г. Подробнее см.: *Заболотная М.В.* «Гамлет» в постановке Н.П. Акимова // Акимов — это Акимов! СПб.: РНБ, 2006. С. 78–120. Александр Яковлевич Таиров (наст. фам. Корнблит; 1885–1950) в феврале 1935 г. поставил в Камерном театре сценическую композицию «Египетские ночи» по Б. Шоу, А.С. Пушкину, В. Шекспиру (музыку к спектаклю написал С. Прокофьев). Рецензенты обвиняли спектакль в формализме и искажении классики.

³ *Еремеев* Георгий Иванович (1906–1940), *Дудников* Дмитрий Михайлович (1895–1964), *Якобсон* Тамара Евгеньевна (1906–1991), *Сошальская* Варвара Владимировна (Розалион-Сошальская; 1907–1992) — актеры Театра-студии под руководством С.Э. Радлова.

⁴ *Басов* Виктор Семенович (1901–1946) — театральный художник.

⁵ *Перевод Анны Радловой — первый по времени из ее шекспировских переводов и наименее совершенный...* — О переводах Радловой см. примеч. к статье «Ромео и Джульетта» в Театре Революции».

⁶ *в старом переводе Вейнберга эти два стиха звучат лучше...* — В переводе Петра Исаевича Вейнберга (1831–1908): «Она меня за муки полюбила, / А я ее — за состраданье к ним». К.И. Чуковский, разбирая перевод Радловой, почти дословно повторил суждение Мирского: «Всякий раз, когда я наткнулся в переводе на непонятные фразы, я отыскивал эти же фразы у старого переводчика Петра Вейнберга и неизбежно убеждался, что в его переводе они гораздо точнее и понятнее радловского и в полном соответствии с подлинником. <...> Некоторые строки Петра Вейнберга давно уже стали крылатыми. Кому, например, не известно великолепное двустушие из первого акта, сделавшееся в России такой же широко распространенной цитатой, как в Англии:

Она меня за муки полюбила,
А я ее — за состраданье к ним.

Перевод этого двустушия вообще одна из самых блистательных удач Петра Вейнберга. Радлова же перевела это двустушие так:

Она за бранный труд мой полюбила (кого?),

А я за жалость (к кому? к чему?) полюбил ее» (Чуковский К.И. Высокое искусство. М.: Советский писатель, 1968. С. 196–197).

Кукрыниксы

Опубл.: Д. Мирский. Кукрыниксы // Литературная газета. 1935. 29 октября. № 60 (551). С. 3.

¹ *Архангельский ~ так много сотрудничал с ними, что почти стал четвертым Кукрыниксом...* — Александр Григорьевич Архангельский (1889–1938) сопровождал многие карикатуры Кукрыниксов своими эпиграммами и пародиями, часть этого совместного творчества собрана в отдельные издания: О Бабеле, Gladкове, Жарове и др. Пародии А. Архангельского, рисунки Кукрыникс. М.: Земля и фабрика, 1930; *Кукрыниксы. Карикатуры — пародии*. М., Гослитиздат, 1935; *Архангельский А. Пародии*. М.: Советский писатель, 1939.

² *Некоторые из самых популярных циклов Кукрыниксов, как «Почти портреты», посвящены литературной жизни...* — Цикл шаржей на советских литераторов с эпиграммами Архангельского к тому времени был опубликован отдельной книгой: *Почти портреты: Дружеские шаржи и иллюстрации / Кукрыниксы*; Текст А. Архангельского. М.: Федерация, 1932.

³ *в иллюстрациях к «Климу Самгину» они проявили редчайшую для иллюстраторов верность тексту...* — Над иллюстрациями к роману Горького Кукрыниксы работали в 1933 г. и тогда же продемонстрировали их на юбилейной выставке к 15-летию Октябрьской революции, см. каталог: Художники РСФСР за XV лет (1917–1933). Живопись. Скульптура. Плакат. Карикатура. Графика. М.: Всекохудожник, 1934. С. 38. См. отдельное издание: *Горький М. Жизнь Клима Самгина*. М., 1935.

⁴ ...в последней серии портретов вождей белогвардейщины... — Речь о серии карикатур на белогвардейских генералов «Лицо врага», созданной Кукрыниксами в 1933 г. (идея серии таких карикатур-плакатов предложена Горьким). Выставлялись также в виде цикла «Контрреволюция», см.: Художественная выставка XV лет РККА. Живопись, скульптура, графика. 1933–1934. Ленинград. Русский музей. [Каталог]. Л.: ЛОССХИЗО, 1933.

⁵ ...в «России третьего класса» Домье... — Вероятно, имеется в виду рисунок Оноре Домье «Вагон третьего класса» (1862–1864).

⁶ ...сборнике пародий Архангельского («О Бабеле и т.д.»). — Архангельский А. О Бабеле, Гладкове, Жарове и др. М.: Земля и фабрика, 1930.

Поэты и критики

Опубл.: Д. Мирский. Поэты и критики [выступление на совещании в «Литературной газете»] // Литературная газета. 1935. 15 ноября. № 63 (554). С. 2.

¹ Здесь говорили, что поэты пишут мало и плохо... — Совещание поэтов и критиков в «Литературной газете» было созвано в преддверии II пленума Правления ССП, который должен был пройти тремя месяцами позже. О неблагополучии дел в поэзии говорили в своих выступлениях на совещании Н. Плиско, А. Сурков и др. (Поэты и критики // Литературная газета. 1935. 15 ноября. № 63 (554). С. 2–4).

² ...вредное направление (я имею в виду все то, что концентрировалось вокруг имени Павла Васильева). Сейчас это направление, мне кажется, изжито... — Шум вокруг имени Павла Николаевича Васильева (1910–1937), и до того арестовывавшегося и обвинявшегося в пьянстве, хулиганстве, антисемитизме, белогвардейщине и защите кулачества, особенно усилился после того, как о нем написал Горький в первой из своих «Литературных забав»: «Жалуются, что поэт Павел Васильев хулиганит хуже, чем хулиганил Сергей Есенин. <...> от хулиганства до фашизма расстояние “короче воробьиного носа” <...> на характеристике молодого поэта Яр. Смелякова все более и более отражаются личные качества поэта Павла Васильева. Нет ничего грязнее этого осколка буржуазно-литературной богемы. Политически (это не ново знающим творчество Павла Васильева) это враг» (Горький М. О литературных забавах // Правда. 1934. 14 июня. № 162; то же: Известия. 1934. 14 июня. № 137; то же: Литературная газета. 1934. 14 июня. № 75; то же: Литературный Ленинград. 1934. 14 июня. № 27). В январе 1935 г. Васильев был исключен из Союза писателей, в июле арестован и осужден за «злостное хулиганство», освобожден весной 1936 г., но в феврале 1937 г. вновь арестован (теперь уже по обвинению в принадлежности к террористической группе) и 16 июля 1937 г. расстрелян.

³ ...Влад. Державина, написавшего в этом году замечательную вещь, «Арктическую поэму» (еще не напечатанную)... — Речь о поэме Владимира Васильевича Державина (1908–1975), написанной в 1935 г. и в печати получившей название «Северной поэмы» (опубликована в его единственном прижизненном сборнике стихов: Державин В.В. Стихотворения. М.: Советский писатель, 1936).

⁴ Стрельченко Вадим Константинович (1912–1942) печатался с 1929 г., учился в Литературном институте им. М. Горького и с 1934 г. был автором «Красной нови» по рекомендации Э. Багрицкого.

⁵ Панченко Павел Михайлович (1907–1994) — поэт и переводчик.

⁶ ...Семынин появляется, кажется, впервые... — Петр Андреевич Семынин (1909–1983) публиковался с 1928 г. (в журналах «Сибирские огни», «Социалистический Север», газете «Правда Севера»). После того как в 1933 г. переехал в Москву, начал публиковаться и в столичных журналах.

⁷ ...в его стихотворении «Негр» виден уже вполне зрелый мастер — Поэма П. Семынина «Негр» была посвящена дружбе темнокожего кочегара с архангельскими стивидорами.

⁸ ...большую и ценную работу, которую ведет Владимир Луговской по отбору, оплачиванию и воспитанию молодых поэтов... — Владимир Александрович Луговской (1901–1957) в разное время руководил литературными объединениями при «Молодой гвардии», Гослитиздате и «Комсомольской правде», а позже вел поэтический семинар в Литературном институте.

⁹ Мустангова Евгения Яковлевна (наст. фам. Рабинович; 1905–1937) — советский критик.

«Горе уму»

Опубл.: Д. Мирский. «Горе уму» // Литературная газета. 1935. 24 ноября. № 65 (556). С. 5.

¹ ...мейерхольдовского решения в отношении к грибоедовскому тексту... — Текст комедии для постановки был радикально переработан, что отразилось даже в названии.

² Царев Михаил Иванович (1903–1987) — актер и режиссер. Чацкого за долгую жизнь играл во многих постановках (в 1938, 1945, 1952, 1976), но мейерхольдовская постановка была для него первой.

³ «Тебе даны рукой судьбы ~ Веселье светлое» — неточная цитата из стихотворного послания В.К. Кюхельбекера «Грибоедову» (1821). У Кюхельбекера: «Веселье тихое и светлая любовь».

⁴ «Чацкий есть наш единственный герой ~ судьба и страсть его забросили» — не вполне точная цитата из статьи А.А. Григорьева «По поводу нового издания старой вещи. “Горе от ума”». СПб., 1862» (Время. 1862. № 8. С. 35–50). У Григорьева: «Да, Чацкий есть — повторяю опять — наш единственный герой, то есть единственно положительно борющийся в той среде, куда судьба и страсть его бросили».

⁵ «Исповедь Наливайки» — под таким названием был впервые напечатан в «Полярной звезде на 1825 г.» отрывок из поэмы К.Ф. Рылеева «Наливайко» (1824–1825).

⁶ Мичурин Геннадий Михайлович (1897–1970) — актер Большого драматического театра (1918–1931), затем Театра Вс. Мейерхольда (1931–1937).

Моим критикам

Опубл.: Д.П. Мирский. Моим критикам // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. [Вып.] 1. С. 262–264.

Публикация статьи завершалась примечанием: «Редакция считает, что вопросы, поставленные в статье Д.П. Мирского “Проблема Пушкина”, заслуживают серьезного обсуждения, но основные принципиальные утверждения статьи глубоко ошибочны. К сожалению, ответ Д.П. Мирского критикам, несмотря на сделанные им оговорки, показывает, что ошибочность эта ему все еще не ясна. В частности, пресловутый тезис о сервилизме и лакействе, встретивший общий справедливый отпор (и вопреки предположению Д.П. Мирского, понятый его критиками вполне правильно), является не только “преувеличенной” и не просто “неверной”, но фактически ложной характеристикой политического поведения Пушкина».

Опасения редакции оказались ненапрясными. Объяснения Мирского и признание им своих ошибок не удовлетворили советских критиков. Горького уже не было в живых и он не мог больше заступаться, поэтому отповедь в «Правде» прозвучала как вердикт: Заславский Д. Рекорд критика Мирского // Правда. 1936. 28 августа. № 237. С. 4.

¹ ...статья «Проблема Пушкина» написана была почти два года назад, хотя и опубликована только через год после ее написания... — Мирский Д. Проблема Пушкина // Литературное наследство. 1934. № 16/18. С. 91–112. Статья вызвала бурную полемику, вот лишь основные из публикаций: Заславский Д. Литературное наследство Пушкина // Правда. 1935. 6 июня. № 154. С. 4; Свиринов Н. О национальной ограниченности Пушкина и европейских масштабах Д. Мирского // Литературный Ленинград. 1935. 14 июля. № 32. С. 3; Чулков Г. Ревнители пушкинской славы: (По поводу некоторых статей в пушкинском сборнике «Литературное наследство») // Красная новь. 1935. № 8. С. 209–216; Фридендер Г. Формализм и эклектика в науке о литературе // Литературный критик. 1936. № 5. С. 36–39; Гиппиус В. Проблема Пушкина (По поводу статьи Д. Мирского «Проблема Пушкина», «Литературное наследство», 1934, № 16–18, стр. 91–112) // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. [Вып.] 1. С. 253–261; Медведев С. «Ученые» измышления о творчестве Пушкина // Казахстанская правда (Алма-Ата). 1936. 17 октября. № 240. С. 3; Jelačić A. Zbornici: «Literaturnoe nasledstvo» br. 16–18 i «Rukom Puškinovim» // Руски архив. Београд, 1937. № XV–XVII. С. 209–214.

² ...одной из первых — после Луначарского — подошедших к Пушкину с этой точки зрения... — Речь о предисловии Луначарского к собранию сочинений А.С. Пушкина, выпущенному в 1930–1931 гг. В качестве приложения к журналу «Красная нива»: Луначарский А.В. Александр Сергеевич Пушкин // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 6 т. М.; Л.: Госиздат, 1930. Т. 1. С. 5–17.

³ в частности, я считаю преувеличенными и ненужными слова о сервилизме и лакействе... — Мирский имеет в виду пассаж в собственной статье, на который больше всего нападали его критики: «Для буржуазного идеолога и поэта известная

подлость, известное лакейство перед существующими господами было явлением нередким <...> У Пушкина лакейство проникает глубже, в самую сердцевину его творчества, диктует ему стихи, равные по силе лучшим из его достижений (напр. “Полтава”), затемняет его историческое зрение до того, что он одно время видит в Николае носителя исторического прогресса и самый бунт его против собственного лакейства окрашивается в фантастические цвета “шестисотлетнего дворянства”. В этой глубине пушкинского сервизма, так же как и в том непомерном светском снобизме, который в его личной жизни был главной причиной его гибели, нельзя конечно видеть индивидуальную случайность» (*Мирский Д.* Проблема Пушкина // Литературное наследство. 1934. № 16/18. С. 101).

⁴ ...*this side of idolatry* — «оставаясь по сию сторону идолопоклонства», как сказал Бен Джонсон о Шекспире... — Из заметки Бена Джонсона (Jonson; 1573–1637) «De Shakespeare nostrat», опубликованной посмертно в сборнике литературных заметок и высказываний «*Timber, or Discoveries Made upon Men and Matter*» (London: R. Meighen, 1641). Полностью: «I loved the man, and do honour his memory on this side idolatry as much as any» («Я любил этого человека и отдаю должное его памяти, не впадая в идолопоклонство»).

⁵ Не случайно в «Правде» от 17 декабря 1935 г. имя Пушкина оказалось связанным с именем Маяковского... — Имеется в виду неподписанная передовица «Правды»: «От Пушкина ведут свою родословную лучшие наши поэты. А о значении лучшего поэта нашей советской эпохи, о значении Маяковского, сказал недавно товарищ Сталин: “Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи. Безразличие к его памяти и его произведениям — преступление”. Эти слова о Маяковском на высочайшую ступень подняли вопрос о значении нашей поэзии, и постановление ЦИК СССР о Пушкинском комитете продолжает линию, указанную в словах товарища Сталина» (Великий русский поэт // Правда. 1935. 17 декабря. № 346. С. 1).

⁶ «но живого, а не мертвого» — Мирский неточно цитирует посвященное А.С. Пушкину стихотворение Маяковского «Юбилейное» (1924). У Маяковского: «Я люблю вас, но живого, а не мумию».

Владимир Яхонтов

Опубл.: *Д. Мирский*. Владимир Яхонтов // Литературная газета. 1936. 5 января. № 1 (564). С. 5.

¹ Яхонтов Владимир Николаевич (1899–1945), советский артист эстрады, чтец, создатель жанра «театр одного актера».

² «Новые плоды» — созданная в 1935 г. композиция В.Н. Яхонтова на общественно-политические темы («о Мичурине и социализме», по выражению Е.Е. Поповой).

³ ...создатель театра «Современник»... — Эстрадный театр одного актера «Современник» был создан В.Н. Яхонтовым с коллегами в 1927 г. и действовал до 1935 г.

⁴ *Попова Еликонида Ефимовна* (1903–1964) — режиссер, литератор, художник, первая жена В.Н. Яхонтова (познакомилась с ним в Кисловодске в 1921 г., на следующий год переехала в Москву и с 1928 г. была единственным режиссером его работ).

⁵ *Театру «Современник», несомненно, принадлежит большое будущее...* — Ко времени написания статьи театр уже прекратил существование.

⁶ *«Петербург»* — композиция из фрагментов «Медного всадника» А.С. Пушкина, «Шинели» Н.В. Гоголя и «Белых ночей» Ф.М. Достоевского, созданная в 1927 г. О.Э. Мандельштам назвал ее «лучшей работой Яхонтова» (*Мандельштам О. Яхонтов // Экран «Рабочей газеты». 1927. 3 июля. № 31. С. 15).*

⁷ *Владимирский Сергей Иванович* (1902–1961) — режиссер, сценарист. В 1924–1927 гг. ассистент режиссера на Госкинофабрике, в 1927 г. вместе с В.Н. Яхонтовым и Е.Е. Поповой создавал театр «Современник», затем режиссер киностудии «Мостехфильм» (1930–1938).

⁸ *...дал повод рецензенту «Большой советской энциклопедии» сказать о Яхонтове, что он соединяет отрывки «при почти полном игнорировании логической связи»...* — В неподписанной статье энциклопедии говорилось: «Основным приемом работ Я. является компановка литературного материала на определенную тему по принципу усиления яркости звуковых сочетаний и театральной подачи, при почти полном игнорировании логической связи отдельных исполняемых отрывков» (Большая советская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1931. Т. 67. Стлб. 850).

⁹ *толпу, «жадную восторгов мусикийских» ~ «плесканье без конца»* — из стихотворения Е.А. Баратынского «Рифма (“Когда на играх олимпийских...”» (1839). У Баратынского: «Народа жадного восторгов мусикийских»; «плескала без конца».

¹⁰ *«И золотые облака ~ Его на север провожали»* — из поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» (1837).

¹¹ *Петровский Дмитрий Васильевич* (1892–1955) — советский писатель и поэт.

¹² *Стиенский, Стийенский Радуге* (наст. имя Радуге Иванович Маркович; 1901–1966) — поэт и общественно-политический деятель, уроженец Черногории, писавший на сербском и русском языках, один из основателей югославской компартии.

¹³ *«Поэты»* — литературная композиция В.Н. Яхонтова 1935 г.

Сад советской поэзии. Литература Грузии

Опубл.: *Д. Мирский*. Сад советской поэзии. Литература Грузии // Вечерняя Москва. 1936. 25 февраля. № 45 (3675). С. 2.

¹ *Советская Грузия, празднующая в эти дни свое пятнадцатилетие...* — Советская власть в Грузии была установлена 21 февраля 1921 г.

² *Орбелиани Сулхан-Саба, князь* (1658–1725) — князь, грузинский писатель, ученый и политический деятель. В 1724 г. эмигрировал вместе с Вахтангом VI в Россию. Умер в селе Всехсвятском недалеко от Москвы. Автор сборника басен

и новелл «О мудрости вымысла» («О мудрости лжи»). Составитель «Толкового словаря грузинского языка».

³ *Гурамишвили* Давид Георгиевич, князь (1705–1792) — грузинский поэт. Участвовал на стороне России в кампаниях против Османской империи, Швеции и Пруссии. Во время последней, в 1758 г., был тяжело ранен, попал в плен и около года содержался в тюрьме в Магдебурге. В декабре 1759 г. был освобожден и отпущен назад в Россию. Вернувшись, Гурамишвили по состоянию здоровья вышел в отставку и поселился в своих малороссийских владениях.

⁴ *Бесики (Габашвили)* Виссарион (1749–1791) — грузинский поэт. Несколько раз назначался посланником Имеретинского царства в Персии и в России.

⁵ *Саят-Нова* (наст. имя Арутюн Саядян; 1712–1795) — армянский поэт и музыкант (ашут). Писал стихи на нескольких языках — сохранилось его 60 произведений на армянском, 34 — на грузинском и 115 — на азербайджанском.

⁶ *Чавчавадзе* Александр Гарсеванович, князь (1786–1846) — грузинский поэт, генерал-лейтенант. Сын князя Гарсевана Ревазовича Чавчавадзе, посла царей Ираклия II и Георгия XII в России, подписавшего в 1783 г. со стороны Грузии (Картли-Кахетинского царства) Георгиевский трактат. Крестник императрицы Екатерины II.

⁷ *Джамбакуриан-Орбелиани* Григорий Дмитриевич (Григол Зурабович), князь (1804–1883) — грузинский поэт, генерал, один из выдающихся деятелей Кавказской войны.

⁸ *Орбелиани* Вахтанг Вахтангович, князь (1812–1890) — грузинский поэт, генерал-лейтенант.

⁹ *Церетели* Акакий Ростомович, князь (1840–1915) — грузинский поэт, писатель.

¹⁰ *Чавчавадзе* Илья Григорьевич, князь (1837–1907) — грузинский поэт, публицист. В 1987 г. канонизирован Грузинской православной церковью как Святой Илья Праведный.

¹¹ *Казбеги* Александр Михайлович (1848–1893) — грузинский писатель.

¹² *Чонкадзе* Даниел Георгиевич (1830–1860) — грузинский писатель. Известен как автор одной повести «Сурамская крепость». Повесть впервые была опубликована в журнале «Цискари» («Рассвет») в 1858 г.

¹³ *Пишавела* Важа («сын из пшавов», псевдоним Луки Павловича Разикашвили; 1861–1915) — грузинский поэт, писатель.

¹⁴ *Яшвили* (Иашвили) Паоло Джибраэлович (1895–1937) — грузинский поэт. Покончил с собой в ожидании ареста после расстрела Т. Табидзе и Н. Мицишвили.

¹⁵ *Табидзе* Тициан Юстинович (1895–1937) — грузинский поэт. Расстрелян.

¹⁶ *Леонидзе* Георгий Николаевич (1899–1966) — грузинский поэт. Академик АН Грузинской ССР (1944). Лауреат трех Сталинских премий (1941, 1950, 1952).

¹⁷ *Гаприндашвили* Валериан Иванович (1888–1941) — грузинский поэт, переводчик. Один из основателей группы поэтов-символистов «Голубые роги». Переводил стихи русских (Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Блока), французских, немецких

и английских поэтов на грузинский. Перевел на русский все произведения Н. Бараташвили. Покончил жизнь самоубийством.

¹⁸ *Джавахишвили* Михаил (наст. имя Михаил Саввич Адамашвили; 1880–1937) — грузинский писатель. Автор романов «Квачи Квачантирадзе», «Гиви Шадури», «Арсен из Марабды». Расстрелян.

¹⁹ *Лорджкианидзе* Константин Александрович (1905–1986) — грузинский писатель. Роман «Долой Кукурузную республику» (1931) был опубликован в русском переводе в 1935 г.

²⁰ *Клдиашвили* Серго Давидович (1893–1986) — грузинский писатель. Роман «Пепел» (1932) был опубликован в русском переводе в 1934 г.

²¹ *Мицишвили* Николоз Иосифович (также Николо Мицишвили; наст. фам. Сирбиладзе; 1894–1937) — грузинский поэт и писатель. Примыкал к группе грузинских символистов «Голубые роги». Составил и издал на русском языке книгу «Поэты Грузии» (1922), включавшую переводы О. Мандельштама. В 1922–1925 гг. жил во Франции. Расстрелян.

²² *Гветадзе* Ражден Матвеевич (1897— 1952) — грузинский писатель.

²³ *Мосашвили* Илья (Ило) Онисимович (1896–1954) — грузинский писатель.

²⁴ *Чиковани* Симон Иванович (1902/1903–1966) — грузинский поэт. Лауреат Сталинской премии первой степени (1941). Начал публиковаться в 1924 г., был близок к символистской группе «Голубые роги», позже примкнул к футуристам, возглавлял литературную группу «Мемарцхенеоба» («Левый край»). В 1930-е гг. отошел от поэтического радикализма.

²⁵ *Чичинадзе* Константин Арчилович (1891–1960) — грузинский поэт и переводчик. Перевел на грузинский язык «Слово о полку Игореве», «Давида Сасунского», «Песнь о Нибелунгах», «Божественную комедию» Данте и др. В 1934 г. под редакцией Чичинадзе осуществлено критическое издание текста поэмы «Витязь в барсовой шкуре».

²⁶ *Эули* Сандро (наст. имя Александр Кишвардович Куридзе; 1890–1965) — грузинский поэт. Один из организаторов Ассоциации грузинских пролетарских писателей, инициатор создания ее первого журнала «Кура» («Горн», 1922).

²⁷ *Каладзе* Карло Ражденович (1907–1988) — грузинский поэт, драматург.

²⁸ *Машашвили* Алио (наст. имя Мирцхулава Алио Андреевич; 1903–1971) — грузинский поэт.

²⁹ *Абашидзе* Ираклий Виссарионович (1909–1992) — грузинский поэт.

Поэзия Грузии

Опубл.: [Д. Мирский]. Поэзия Грузии. Речь тов. Д. Мирского (Москва) [III пленум Правления ССП СССР. Прения по докладам о поэзии] // Литературная газета. 1936. 29 февраля. № 13 (576). С. 6.

¹ ...год завершился ~ словами Сталина о Маяковском... — Речь о записке И.В. Сталина Н.И. Ежову, сделанной на письме Л.Ю. Брик от 24 ноября 1935 г. Две фразы из нее были опубликованы в передовице «Правды» и надолго стали

руководством к действию: «Маяковский был и остается лучшим и талантливейшим поэтом нашей советской эпохи. Безразличие к его памяти и к его произведениям — преступление» (Владимир Маяковский // Правда. 1935. 5 декабря. С. 1).

² ...у них есть уже целая школа, целый отряд блестящих поэтов-переводчиков, работающих над переводами с грузинского языка, как Павел Антокольский, Сергей Спасский, Борис Брик. — П.Г. Антокольский (1896–1978) во второй половине 1930-х гг. переводил С. Чиковани и Т. Табидзе. С.Д. Спасскому (1898–1956) принадлежат переводы из А. Абашели, И. Гришашвили, К. Каладзе, Г. Леонидзе, А. Мирцхулавы, И. Мосашвили, В. Орбелиани, Г. Табидзе, Т. Табидзе, А. Церетели, А. Чавчавадзе, С. Чиковани. Б.И. Брик (1904–1942) переводил Г. Табидзе, Т. Табидзе, С. Чиковани и др. грузинских поэтов. В 1934 г. в «Библиотеке “Огонька”» вышел сборник «Поэты советской Грузии в переводах Бориса Брика», в 1936 г. книга была переиздана в расширенном виде. См. издание, включающее его избранные переводы из грузинских поэтов: Брик Б. Одинокое дерево. М.: Лимбус-пресс, 2003.

³ *Безыменский сказал: «Из Пастернака хотят сделать классика русской поэзии ~ нельзя»* — В своей речи на III пленуме Правления ССП СССР в прениях по докладам о поэзии Безыменский говорил: «По велению подлинной большевистской дружбы мы указывали Пастернаку на главные причины скованности его лирического голоса. По велению подлинной большевистской дружбы я не успокаивал бы Пастернака, как это сделала тов. Мустангова <...> Два дня назад один из ваших мнимых, ложных друзей поднял тост за вас, как за классика современной русской поэзии. По велению большевистской дружбы я говорю: это — неправда! История поэзии непреложное доказательство тому, что классиками становились люди, выражавшие с наибольшей полнотой идеи и чувства своего времени. Наше время — сталинское время. Сумейте сделать выводы. В нашей стране классиком иной русской поэзии, кроме поэзии советской, стать нельзя!» (Безыменский А. Во имя большевистской дружбы // Литературная газета. 1936. 16 февраля. № 11 (574). С. 5).

⁴ *Мустангова была права, сказав, что, когда приветствовали Пастернака на парижском съезде ~ как родину поэтов...* — Мирский имеет в виду речь Е. Мустанговой на III пленуме Правления ССП СССР в прениях по докладам о поэзии. Почти половина ее речи посвящена Пастернаку, но эпизода с парижским съездом в опубликованном варианте нет: *Мустангова Е.Я.* Вершины мировой поэзии // Литературная газета. 1936. 24 февраля. № 12 (575). С. 6.

⁵ *Табидзе* Галактион Васильевич (1892–1959) — грузинский поэт. Академик Академии наук Грузинской ССР (1944). Автор поэм «Джон Рид» (1924), «Эпоха» (1930), «Революционная Грузия» (1931). Покончил жизнь самоубийством.

⁶ ...ни одной пяди земли мы не отдадим... — Мирский цитирует слова И.В. Сталина, сказанные им 27 июня 1930 г. в Политическом отчете ЦК XVI съезду ВКП(б): «Ни одной пяди чужой земли не хотим. Но и своей земли, ни одного вершка своей земли не отдадим никому» (Правда. 1930. 29 июня. № 177. С. 4). В поэтическом переложении Бориса Савельевича Ласкина (1914–1983) эти слова вошли в «Марш советских танкистов», написанный композиторами братьями Даниилом и Дмитрием Покрассами для кинофильма «Трактористы» (1938).

⁷ *Я писал — и против этого возражали — о влиянии грузинской поэзии на Тихонова...* — Мирский писал, что переводы грузинских поэтов благотворно повлияли на творчество Пастернака и Тихонова: «Оба после длительной работы над грузинскими поэтами снова выступили с новыми оригинальными стихотворениями. <...> Особенно ясно видна плодотворная роль грузинской поэзии в «Стихах о Кахетии»» (*Мирский Д.* О советской поэзии // Известия. 1936. 28 января. № 24 (5881). С. 3).

⁸ *в связи с другой национальной поэзией Асеев говорит о своем долге Павлу Тычине...* — Асеев говорил в своей речи на III пленуме Правления ССП СССР в прениях по докладам о поэзии: «Я люблю Павло Тычину и учусь у него говорить по народному» (*Асеев Н.* Дружба народов — дружба поэтов // Литературная газета. 1936. 16 февраля. № 11 (574). С. 5).

⁹ *Что касается Тихонова, то грузинская поэзия сыграла для него роль толчка ~ по-новому ставят тему об империалистической войне в советской поэзии* — Речь идет о книге стихов Н. Тихонова «Тень друга» (1936), созданной после поездки в Париж на Конгресс в защиту прогресса и мира (1935).

¹⁰ *Лягушачья поэзия, как сказал Алексей Максимович, существует, но она теперь не характерна для нашей молодой поэзии.* — Горький в письме к А.А. Суркову от 7 декабря 1935 г. писал: «...говорить надо об интернациональном значении нашей поэзии, и не только говорить, а делать, делать. У нас за 20 лет нашелся, кажется, один поэт, который понял: «Тренада моя!». Но не нашлось поэтов, которые воспели бы героиню китайской Красной армии, Вену, Антверпен и т.д., не находится ни одного, в ком оказалась бы сила хлестнуть сатирическим стихом Гитлера, Муссолини и прочих многочисленных мерзавцев. Постыдно скудны силы поэтов наших, холодные стишки пишут они у нас. Очень равнодушна эта лягушачья поэзия» (*Горький М.* Собрание сочинений: В 30 т. М., 1955. Т. 30. С. 412). Сурков в своем докладе на III пленуме Правления Союза писателей процитировал большие фрагменты этого письма Горького, в том числе и этот (только слова о «лягушачьей поэзии» в публикации «Литературной газеты» были опущены): О советской поэзии: Доклад тов. А. Суркова на III пленуме правления ССП СССР // Литературная газета. 1936. 16 февраля. № 11 (574). С. 2. Мирский либо присутствовал на докладе Суркова, либо смог ознакомиться с текстом письма Горького каким-либо иным образом.

¹¹ *Меня упрекали в том, что я перехваливаю молодых поэтов. Меня упрекали в критической беспринципности ~ вкусовщина...* — В своем докладе на III пленуме Правления ССП СССР А. Сурков говорил: «Второй грех нашей критики — импрессионизм, вкусовщина. На дискуссии, посвященной итогам поэзии в 1934 г., Мирский выставил положение: не надо иметь твердых принципов и систем оценок, ибо всякая система стесняет дыхание критика. То, что откровенно высказал Мирский, сокровенно исповедуют и многие другие критики. По произволу своей экспансивной, впечатлительной натуры критик Мирский систематически открывает «ведущих поэтов», возводит спорные со всех точек зрения имена в «сан» «величайших поэтов мира», хватается за все и везде путает. Особенно вредно его работа отзывается на молодых. Произведения молодых поэтов Мирский наделяет

эпитетами “великолепные”, “превосходные”. На основании одного-двух напечатанных начинающим поэтом стихотворений Мирский возводит его в ранг “вполне зрелых мастеров”. Это ему надо сказать прямо и без обиняков. И прямо надо сказать ему, что своими статьями о поэтах братских национальностей СССР он дезориентирует и читателя, и поэтов» (Сурков А. О советской поэзии // Литературная газета. 1936. 16 февраля. № 11 (574). С. 2).

На два фронта

Опубл.: На два фронта. Из речи тов. Д. Мирского [на общемосковском собрании писателей «Формализм и натурализм в литературе»] // Литературная газета. 1936. 20 марта. № 17 (580). С. 2.

В январе–марте 1936 г. в «Правде» появился ряд статей, посвященных негативным явлениям в разных видах искусств: «Сумбур вместо музыки» (28 января), «Балетная фальшь» (6 февраля), «Какофония в архитектуре» (20 февраля), «О художниках-пачкунах» (1 марта), «Против формализма и натурализма в живописи» (6 и 26 марта). Параллельно публиковались подобные же статьи в «Литературной газете», журнале «Под знаменем марксизма» и др. Вокруг этих статей была организована общесоюзная дискуссия с целью утвердить «единственно верный метод» социалистического реализма. Московские писатели посвятили обсуждению темы «Формализм и натурализм в литературе» целый ряд собраний — 10, 13, 16, 19 и 23 марта 1936 г. Мирский выступал на втором из них.

¹ Я никак не могу согласиться с тов. Ставским в характеристике Петровского как формалиста... — Владимир Петрович Ставский (наст. фам. Кирпичников; 1900–1943) в своем вступительном слове к дискуссии на общемосковском собрании писателей 10 марта 1936 г. говорил: «Некоторым нашим критикам, в частности, Мирскому, почему-то заблагорассудилось возносить Дм. Петровского на пьедестал. Неправильно и вредно это. Наша поэтическая молодежь правильно и резко выступает против формалистических упражнений Дм. Петровского. Вы помните яркое выступление Маргариты Алигер по поручению группы молодых товарищей на пленуме ССП в Минске» (Ставский В. О формализме и натурализме // Литературная газета. 1936. 15 марта. № 16 (579). С. 3). Спорил с Мирским по поводу Петровского и А. Сурков в своей речи на следующем собрании: Сурков А. Влияние формализма в поэзии // Литературная газета. 1936. 20 марта. № 17 (580). С. 3.

² ...не могу найти левацкого уродства, что нашел в нем тов. Субоцкий... — Лев Матвеевич Субоцкий (1900–1959), литературный критик, заведующий отделом литературы и искусства газеты «Правда» (1935), ответственный редактор «Литературной газеты» (1935–1937). Фрагменты его речи на собрании опубликованы в следующем номере, но слова о «левацком уродстве» Петровского включены не были: Субоцкий Л. М. Нужен ответ делом // Литературная газета. 1936. 27 марта. № 18 (581). С. 3

«У Днепра»

Опубл.: Д. Мирский. «У Днепра» // Известия. 1936. 12 мая. № 110 (5967). С. 4.

¹ ...Бергельсон, крупнейший еврейский писатель, открывший собою новый период еврейской литературы еще до войны, в последние годы вырос в одного из значительнейших социалистических писателей нашей страны... — Давид Рафаилович Бергельсон (1884–1952) публиковался с 1909 г., в 1909–1912 гг. входил в «Киевскую группу еврейских литераторов», в 1917 г. был одним из основателей «Идише култур-лиге» (1917), в 1921–1929 гг. жил в Берлине, издавал журнал «Ин шпан» («В упряжке»), после возвращения в Россию писал преимущественно очерки и романы, посвященные советскому быту, с 1934 г. жил в Москве. В январе 1949 г. арестован по делу Еврейского антифашистского комитета и позже расстрелян.

² «У Днепра» — первая часть большой реалистической эпопеи... — В 1935 г. вышел русский перевод первой книги романа Бергельсона «Бам Днеспэр» (на идише первая и вторая книги романа были опубликованы в 1932 и 1940 гг.).

Великий инженер социалистических душ

Опубл.: Д. Мирский. Великий инженер социалистических душ // Литературная газета. 1936. 20 июня. № 35 (598). С. 4.

Первый отклик Мирского на смерть Горького 18 июня 1936 г.

Первый художник пролетариата

Опубл.: Д. Мирский. Первый художник пролетариата // Известия. 1936. 21 июня. № 143 (6000). С. 2.

О прозе Александра Блока

Опубл.: Д. Мирский. О прозе Александра Блока // Блок А.А. Собрание сочинений. Т. 8: Статьи, 1907–1921. Л.: Советский писатель, 1936. С. IX–XXVIII.

Тому прозы Блока было предпослано редакторское введение, написанное В. Орловым: «Публицистическая и критическая проза Блока расположена в томах VIII–XII настоящего издания в основном согласно плану “Собрания сочинений”, сохранившегося среди бумаг Блока (см. т. I, стр. 8). В особые отделы выделены статьи — публицистические, “лирические”, “некрологи и памятки”, статьи, посвященные вопросам искусства и театра, статьи, имеющие автобиографическое значение, статьи литературно-критические, историко-литературные и т.д. Большинство заглавий этих отделов, равно как и самый состав некоторых из них, принадлежат самому Блоку. Внутри каждого отдела произведения расположены в хронологическом порядке. В “Приложения” вынесены мелкие произведения, самим Блоком к помещению в “Собрание сочинений” или вообще к печати не предназначавшиеся, либо оставшиеся незаконченными в черновых набросках, а также — в отдельных

случаях — купюры произведений, помещенных в основном тексте (из последних приведены только наиболее крупные по размеру и важные по значению).

Произведения Блока печатаются, как правило, в последних авторских редакциях — с проверкой по рукописям и с сохранением некоторых особенностей орфографии и пунктуации подлинников. За основу в большинстве случаев брался последний печатный текст, корректуру которого правил Блок. По какому именно тексту печатается то или иное произведение, указано в библиографических примечаниях, помещенных в конце каждого тома <...>.

¹ *«Созржадане»* — «маленький фельетон» Блока, написанный в дни, когда ожидалось наступление немцев на Петроград (датирован 1 мая 1918), и вскоре опубликованный (Жизнь. 1918. 13 июня). В основу положена беседа с русским офицером, зафиксированная Блоком в записной книжке 27 февраля 1918 г.

² *«Русские дэнди»* — очерк, датированный 2 мая 1918 г. и вскоре опубликованный (Жизнь. 1918. 21 июня). В основу положен разговор с В.И. Стеничем.

³ *«Безвременье»* — первое большое лирико-публицистическое произведение Блока, написанное в 1905–1906 гг., впервые опубликовано: Золотое руно. 1906. № 11–12. С. 107–114.

⁴ *«Девушка розовой калитки»* и *«Муравьиный царь»* — Статья Блока «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» написана осенью 1906 г. и опубликована на следующий год (Золотое руно. 1907. № 2. С. 60–64).

⁵ *«Молнии искусства»* — очерки Блока о путешествии по Италии, к которым он приступал в 1909, 1912, 1918 и 1920 гг., два из них напечатал в журналах «Маски» (1913. № 4) и «Записки мечтателей» (1921. № 2–3), а все семь были опубликованы уже после его смерти: Блок А.А. Собр. соч. Т. VII. Берлин: Алконост; Эпоха, 1923.

⁶ *«...вступительной статьи к стихотворениям Аполлона Григорьева...»* — Статья Блока «Судьба Аполлона Григорьева» написана в январе 1915 г. специально для книги: Стихотворения Аполлона Григорьева / Собрал и примечаниями снабдил Александр Блок. М.: Изд-во К.Ф. Некрасова, 1916. С. 1–37.

⁷ *«...студенческое сочинение о Новикове и Болотове...»* — Работу «Болотов и Новиков» Блок написал в 1904 г., впервые опубликована: Блок А.А. Собрание сочинений: В 12 т. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. Т. 11. С. 9–80.

⁸ *«...обзор критической литературы о Грибоедове...»* — «Очерк литературы о Грибоедове» был написан в 1905 г., впервые опубликован в рецензируемом Мирским издании: Блок А.А. Собрание сочинений: В 12 т. Л.: Изд-во писателей В Ленинграде, 1934. Т. 11. С. 81–130.

⁹ *«Последние дни императорской власти»* — Эта работа Блока впервые увидела свет отдельным изданием: Последние дни императорской власти / По неизданным документам составил Александр Блок. Пб.: Алконост, 1921.

¹⁰ *«...В предисловии к «Возмездию» Блок писал: «Я привык сопоставлять факты ~ музыкальный напор»* — Предисловие было написано для публичного чтения третьей главы поэмы в петроградском Доме искусств 12 июля 1919 г. Полностью абзац с цитированным фрагментом выглядит следующим образом: «Все эти факты, казалось бы столь различные, для меня имеют один музыкальный смысл.

Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор».

¹¹ *«Немые свидетели»* — очерк из цикла «Молнии искусства», датированный 10 октября 1909 г.

¹² *«...в знаменитых стихах о Равенне»* — Речь о стихотворении «Равенна» (май–июнь 1909) из цикла «Итальянские стихи» (1909).

¹³ *«Солнце над Россией»* — статья, написанная в августе 1908 г. к 80-летию Л.Н. Толстого, впервые опубликована: Золотое руно. 1908. № 7/9. С. 113–114.

¹⁴ *«...между прочим, говорит об «упыре» Победоносцеве...»* — Статья начинается следующими словами: «Когда в 1881 году Победоносцев убедил правительство повесить пятерых “цареубийц”, Лев Толстой написал просьбу о помиловании их и просил Победоносцева передать эту просьбу. Несмотря на отказ Победоносцева, письмо дошло до царя (через генерала Черевина). Тогда в знаменитом заседании Государственного совета 8 марта Победоносцев произнес свою историческую речь, настоял на требовании о повешении и, ухватив кормило государственного корабля, не выпускал его четверть века, стяжав себе своей страшной практической деятельностью и несокрушимым, гробовым холодом своих теорий имя старого “упыря”. Старый упырь теперь в могиле» (Там же. С. 113).

¹⁵ *«Народ и интеллигенция»* — Статья была написана в ноябре 1908 г., первоначально носила название «М. Горький и народ (по поводу “Исповеди” Горького)» и предназначалась для журнала «Русская мысль», однако П.Б. Струве отказался ее опубликовать. Под названием «Россия и интеллигенция» прочитана в качестве доклада на собрании Религиозно-философского общества в Петербурге 13 ноября 1908 г. Месяц спустя, 12 декабря 1908 г., А.А. Блок по просьбе С.А. Венгерова выступил с этим же докладом (но уже под названием, данным Венгеровым, «Обожествление народа в литературе») в Литературном обществе. Впервые опубликована под названием «Россия и интеллигенция» (Золотое руно. 1909. № 1. С. 78–85). Через несколько лет перепечатана под названием «Народ и интеллигенция» (Знамя труда. 1918. 19 февраля); позже печаталась под этим названием.

¹⁶ *«На поле Куликовом»* — Цикл 1908 г. из пяти стихотворений («Река раскинулась. Течет, грустит лениво...», «Мы, сам-друг, над степью в полночь стали...», «В ночь, когда Мамай залег с ордою...», «Опять с вековой тоскою...», «Опять над полем Куликовым...»).

¹⁷ *ignotum per ignotius* — Выражение, впервые употребленное Г. Галилеем в сочинении «Диалог о двух системах мира» («Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo», 1632).

¹⁸ *«О современном состоянии русского символизма»* — Впервые: Аполлон. 1910. № 8. С. 21–30. Печатный текст на основе доклада, прочитанного 8 апреля 1910 г. В Обществе ревнителей художественного слова (Академия поэтов) как отклик на доклад Вяч. Иванова «Заветы символизма», прочитанный там же 25 марта 1910 г.

¹⁹ *«Песня Судьбы»* — драматическая поэма, написанная в 1907–1908 гг., впервые опубликована: Альманах «Шиповник». IX. 1909.

²⁰ Эти основные периоды определены самим поэтом, разделившим с ними свою дооктябрьскую поэзию на три тома. — Блок А. Собрание стихотворений. Кн. 1–3. М.: Мусарет, 1911–1912 (2-е изд.: 1916).

²¹ в рецензии на «Горные вершины» Бальмонта он упрекает последнего за недооценку мистики в поэзии Тютчева и Фета... — Речь о следующем возмущении Блока: «... Бальмонт пишет: “Ни в разнообразной поэзии Пушкина, ни в монотонной поэзии Лермонтова нет таинственности. Здесь все просто, ясно и определено”. Пушкинской школе поэзии Бальмонт противопоставляет “психологическую лирику” Тютчева и Фета. Но, во-первых, здесь нет большой противоположности: “психологическая лирика” Тютчева, во всяком случае, монотоннее стихов Лермонтова, а эти последние иногда таинственнее стихов Фета. С другой стороны, едва ли поэзия Пушкина целиком “проста, ясна и определена”, а Тютчев и Фет редко ограничивались “психологической лирикой”. Элементы их творчества многообразны и, по существу своему, проникнуты мистикой» (Новый путь. 1904. № 6. С. 200–203).

²² Рецензия (1903) на «Драматическую симфонию» Белого даже вовсе не рецензия, а обнаженная переключка с родственным мистическим «опытом»... — На книгу А. Белого «Симфония (2-я, драматическая)» (М.: Скорпион, 1902) Блок откликнулся небольшой лирической заметкой (Новый путь. 1903. № 4. С. 164–165). Редактор «Нового пути» П. Перцов вспоминал о ней: «Статья эта была настолько лирически-субъективна, представляла собственно не “критическую” статью, а такой зов другой родной души, что мы поместили ее не в отделе “Литературной хроники”, а в отдел “Из частной переписки”» (Перцов П. Ранний Блок. М.: Костры, 1922. С. 32).

²³ в рецензии на «Urbi et Orbi» Блок говорил, между прочим, о том, как далеко Брюсов ушел от «беспочвенного декадентства»... — Вторая рецензия Блока на сборник Брюсова завершалась словами: «Книга “Urbi et orbi”, превзошедшая во всех отношениях предыдущие сборники стихов Брюсова, представляет важный и знаменательный литературный факт. Беспочвенное “декадентство” осталось далеко позади, и путь к нему окончательно загражден...» (Новый путь. 1904. № 7. С. 207–208).

²⁴ «Фабрика» («В соседнем доме окна желты...») — стихотворение Блока, датированное 24 ноября 1903 г., запрещено цензурой в 1904 г., впервые опубликовано в альманахе «Гриф» (М., 1905. С. 24).

²⁵ «Сытые» («Они давно меня томили...») — стихотворение Блока, датированное 10 ноября 1905 г., впервые опубликовано: Новая жизнь. 1905. 23 ноября. № 341. С. 2. Блок писал, что «стих[отворение] внушено октябрьскими забастовками 1905 года в Петербурге» (Блок А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 2. С. 757).

²⁶ «пузыри земли» — Разделом «Пузыри земли (1904–1905)» открывался второй том лирики Блока.

²⁷ «В кабаках, в переулках, в извивах» — стихотворение Блока, датированное декабрем 1904 г., впервые опубликовано: Весы. 1906. № 5. С. 11–12.

²⁸ «В голубой далекой спальне» — стихотворение Блока, датированное 4 октября 1905 г., впервые опубликовано: Вesy. 1906. № 5. С. 15–16. Вертинский включил стихотворение в свой эстрадный репертуар, немного изменив текст.

²⁹ «Снежная маска», о которой Блок ~ говорил как о первой своей «отдаче себя стихии» — Цикл стихов Блока «Снежная маска» был написан с 29 декабря 1906 г. по 13 января 1907 г. и опубликован отдельным изданием (СПб.: Оры, 1907). В своей «Записке о “Двенадцати”» 1 апреля 1920 г. Блок писал: «В январе 1918 года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или в марте 1914. Оттого я и не отрекаюсь от написанного тогда, что оно было писано в согласии со стихией» (Памяти Александра Блока. Пб., 1922. С. 23).

³⁰ «Второе крещение» («Открыли дверь мою метели...») — стихотворение Блока, датированное 3 января 1907 г., впервые опубликовано в кн.: Блок А. Снежные маски. СПб.: Оры, 1907. С. 19–20.

³¹ ...против Соловьева, ведшего, после «Балаганчика», бешеную травлю Блока в «Весах», заострены слова Блока о том, что никто не имеет права требовать от поэта, «чтобы зеленые луга нравились ему больше чем публичные дома» — В 1905 г. Соловьев порвал с Блоком и негативно отзывался о нем не только в письмах друзьям, но и в печати, см. подробнее: Переписка Блока с С.М. Соловьевым (1896–1915) / Вступ. ст., публ. и коммент. Н.В. Котрелева и А.В. Лаврова // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 3. С. 314–316. Андрей Белый писал о С. Соловьеве: «Какова ж была его злость, когда в шедевре идиотизма (слова его), иль в “Балаганчике”, себя узнал “мистиком”: с провалившейся головой. — Нет, каков лгун, каков клеветник! — облегал душу он» (Белый А. Между двух революций. М.: Художественная литература, 1990. С. 27–28). Отзывы Соловьева о Блоке тех лет см. в: Соловьев С. Crurifragium. М., 1908. В статье «О лирике» Блок писал: «Поэт совершенно свободен в своем творчестве, и никто не имеет права требовать от него, чтобы зеленые луга нравились ему больше, чем публичные дома» (Блок А. О лирике // Золотое руно. 1907. № 6. С. 44). С. Соловьев воспринял эти слова Блока как выпад в свой адрес и 10 сентября 1907 г. писал Рачинскому: «В литературном мире на меня организуется поход <...> блоковские выходки иногда задевают, но не по литературным причинам» (Переписка Блока с С.М. Соловьевым (1896–1915) / Вступ. ст., публ. и коммент. Н.В. Котрелева и А.В. Лаврова // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 3. С. 316).

³² Подлинным реалистом Блок, как правильно указывал Луначарский во вступительной статье к настоящему изданию, никогда не стал... — В предисловии к собранию Блока Луначарский, в частности, писал: «Различными критиками, занимавшимися Блоком, сделаны были попытки изобразить борьбу в Блоке начала мистико-романтического и начала реалистического. Я совершенно отрицаю такую точку зрения на Блока. Конечно, если под мистикой понимать стремление к высшему, к святости, к чистоте, к бестелесности, тогда действительно приходится отметить, что этот род идеалистически-аскетического мистицизма весьма недолго владел Блоком. Но что противопоставил Блок ему? Элементы реализма, в полном смысле слова, у Блока ничтожны, разве некоторые мысли и образы, посвященные углю и новой Америке, и еще кое-что. В общем же, отталкиваясь от голубой и розовой мистики, Блок тонул тотчас же в другой — пьяной, чувственной,

разгульной мистике. Это, в сущности, отмечает целый ряд исследователей Блока» (Луначарский А.В. Александр Блок // Блок А.А. Собрание сочинений: В 12 т. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1932. Т. 1).

³³ ...стилизация, которая прикрывает чистый академизм у Юрия Верховского... — Юрий Никандрович Верховский (1878–1956) опубликовал к 1935 г. четыре книги стихов: Разные стихотворения (М.: Скорпион, 1908); Идиллии и элегии (СПб.: Оры, 1910); Стихотворения. Т. 1: Сельские эпиграммы. Идиллии. Элегии (М.: Мусaget, 1917); Солнце в заточении: Стихотворения (Пг.: Мысль, 1922). См. также новейшее издание: Верховский Ю.Н. Струны: Собрание сочинений / Сост., подгот. текста, статья и коммент. В. Калмыковой. М.: Водолей Publishers, 2008. (Серия «Серебряный век. Паралипоменон»).

³⁴ в одной из статей ~ Блок говорит о себе как о человеке, который «родился в глухую ночь, увидел сияние одной звезды и простер руки к ней, к ней одной»... — В этой статье Блок говорил не только о себе: «Люди не хотят быть очевидными и притворяются, что им есть еще что терять. Это так понятно у тех, для кого цели всяких отношений еще не совсем перержавели, чье сознание еще смутно. Но это преступно у тех, кто, родившись в глухую ночь, увидел над собой голубое сияние одной звезды и всю жизнь простирает руки к ней одной: ведь вся жизнь для него, и все ее века, страсти, и пожары, и затишья — темная музыка, только об одной голубой звезде звучащая. Он — “идиот” для врагов и досадный “однодум” для друзей» (Блок А. Литературные итоги 1907 года // Золотое руно. 1907. № 11/12. С. 91).

³⁵ ...в статье «Горький о Мессине» — темы благородства «обыкновенного человека», так хорошо показавшего себя перед страшным испытанием... — Отзываясь на книгу М. Горького и В. Мейера «Землетрясение в Калабрии и Сицилии» (СПб.: Знание, 1909), Блок писал: «Какие же чудеса человеческого духа и человеческой силы были явлены <...> Так вот каков человек. Беспомощней крысы, но прекрасней и выше самого прозрачного, самого бесплотного видения. Таков обыкновенный человек» (Блок А. Горький о Мессине // Речь. 1909. 26 октября. № 294. С. 3).

³⁶ Луначарский сближает Блока с сюрреалистами. — В предисловии к собранию сочинений Блока Луначарский писал: «Очень характерно, что когда, уже в 1923 году, я в первый раз приехал в Париж, мне пришлось повидаться там с некоторыми сюрреалистами, представителями деклассированной интеллигенции, обостренно ненавидевшими буржуазию. Конечно, эти люди, в то время находившиеся на пороге коммунистической партии и желавшие взять в свои руки организованный Барбюсом орган “Clarté”, ничего не знали о Блоке, но настроения их были до чрезвычайности подобны блоковским, что показывает родственность социального фундамента того и другого явления» (Луначарский А.В. Александр Блок // Блок А.А. Собрание сочинений: В 12 т. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1932. Т. 1).

³⁷ Крайним раздражением и озлобленной слепотой ~ с ее выходками против «политики» вообще как мелкой и грязной «Маркизовой лужи» — В «Записке о “Двенадцати”» Блок писал: «Правда заключается в том, что поэма написана в ту исключительную и всегда короткую пору, когда пронсящийся революционный циклон производит бурю во всех морях — природы, жизни и искусства; в море

человеческой жизни есть и такая небольшая заводь, вроде Маркизовой лужи, которая называется политикой; и в этом стакане воды тоже происходила тогда буря — легко сказать: говорили об уничтожении дипломатии, о новой юстиции, о прекращении войны, тогда уже четырехлетней! — Моря природы, жизни и искусства разбушевались, брызги встали радугою над нами. Я смотрел на радугу, когда писал “Двенадцать”; оттого в поэме осталась капля политики» (Памяти Александра Блока. Пб., 1922. С. 23). Маркизовой лужей в XIX в. на флоте с иронией называли Невскую губу, мелководную часть Финского залива от устья Невы до острова Котлин (название возникло в период, когда морским министром России был маркиз Жан Батист де Траверсе, при котором русские суда редко отправлялись дальше Кронштадта).

³⁸ «Крушение гуманизма» — доклад Блока, прочитанный 9 апреля 1919 г. на собрании сотрудников издательства «Всемирная литература» и 16 ноября на открытии Вольной философской ассоциации, опубликован: Знамя. 1921. № 7/8.

³⁹ *Трудно предположить, чтобы Блок мог к этому времени знать Шпенглера.* — Книга Шпенглера «Закат Европы» («Der Untergang des Abendlandes») была опубликована в 1918 г., переводы на русский язык фрагментов книги начали появляться с 1922 г. Известный коллективный сборник работ о нем вышел в 1922 г., уже после смерти Блока: Степун Ф.А., Франк С.Л., Бердяев Н.А., Букишпан Я.М. Освальд Шпенглер и Закат Европы. М.: Книгоиздательство «Берег», 1922.

⁴⁰ ...«недоступной чертой» отделены от народа — Строку «Но недоступная черта меж нами есть» из стихотворения Пушкина «Под небом голубым страны своей родной...» (1826) Блок в разных вариациях использовал в нескольких своих статьях.

⁴¹ «Без божества, без вдохновенья» — статья Блока, предназначавшаяся для первого номера «Литературной газеты», который должен был выйти в 1921 г., однако так и не увидел света; впервые опубликована в сборнике «Современная литература» (Л., 1925).

⁴² «О назначении поэта» — речь, написанная Блоком в январе–феврале 1921 г. и произнесенная 13 февраля 1921 г. на торжественном собрании в Доме литераторов в 84-ю годовщину смерти Пушкина, впервые опубликована: Вестник литературы. 1921. № 3 (27). С. 15–17.

⁴³ *Пользуясь фразой Фета, он отождествляет свободу поэта с его «безумной прихотью»...* — См. строки стихотворения А.А. Фета «Псевдопоэту» (1866; впервые опубликовано под заглавием «Лже-поэту»: Русский вестник. 1867. № 2. С. 618): «На рынок! Там кричит желудок, / Там для стоокого слепца / Ценней грошовый твой рассудок / Безумной прихоти певца». Блок говорил в речи «О назначении поэта»: «Эта тайная свобода, эта прихоть — слово, которое потом всех громче повторил Фет (“Безумной прихоти певца!”), — вовсе не личная только свобода, а гораздо большая: она тесно связана с двумя первыми делами, которых требует от поэта Аполлон».

Письмо в редакцию

Опубл.: Д. Мирский. Письмо в редакцию // Литературная газета. 1936. 5 сентября. № 50 (613). С. 6.

¹ Работая в настоящее время над биографией Пушкина и над большой статьей о его творчестве (первая часть уже сдана в альманах «Год XIX») ... — В альманахе была опубликована статья Мирского «О Горьком» (Год девятнадцатый. Альманах десятый. М.: Советский писатель, 1936. С. 31–39), а главы жизнеописания Пушкина были опубликованы в следующем году: *Мирский Д. А.С. Пушкин (из биографии)* // Звезда. 1937. № 1. С. 102–146; № 2. С. 205–251.

Английская поэзия с середины XIX века [Предисловие к «Антологии новой английской поэзии»]

Опубл.: М. Гутнер [Д. Мирский]. Английская поэзия с середины XIX века // Антология новой английской поэзии / Вступ. ст. и коммент. М. Гутнера [Д. Мирского]. Л.: ГИХЛ, 1937. С. 3–24.

«Антология» стала последней книгой, подготовленной Мирским. Работа над ней началась во второй половине 1935 г. Во время своей поездки в Ленинград в сентябре 1935 г. Мирский встречался с переводчиками, принявшими участие в «Антологии» (*Smith G.S. D.S. Mirsky: A Russian-English Life, 1890–1939. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 253*). Большинство переводов подписано именами переводчиков, за исключением шести переводов из Д.Г. Лоуренса. Как пишет Дж. Смит, «есть искушение думать, что эти исключительно точные и тонкие переводы принадлежат Мирскому» (*Ibid. P. 253–254*). На заключительной стадии подготовки «Антологии» Мирский был арестован.

Гутнер Михаил Наумович (1912–1942) — переводчик, специалист по английской литературе, доцент кафедры западноевропейских литератур в Ленинградском университете. С 1940 г. был женат на Нине Александровне Сигал (во 2-м браке — Жирмунской). В 1941 г. ушел в ополчение в составе группы преподавателей ЛГУ. После разгрома ополчения два месяца выбирался из окружения, смог вернуться в осажденный Ленинград. В марте 1942 г. был эвакуирован из Ленинграда по «Дороге жизни». Был доставлен в Пермь (тогда — Молотов), где сразу по приезде умер от дистрофии.

«Антология» Мирского / Гутнера по широте охвата представленных в ней авторов не имела аналогов ни в момент своей публикации, ни после (хотя можно отметить родственные ей антологии зарубежной поэзии — «От романтиков до сюрреалистов» (Л.: Время, 1934) Б. Лившица и «Поэты Америки, XX век» (М.: Гослитиздат, 1939) М.А. Зенкевича и И.А. Кашкина). Двадцать лет спустя после выхода в свет «Антология» высоко ценилась в кругу ленинградских поэтов. Так, например, в 1963 г. ее подарил на день рождения И. Бродскому М.Б. Мейлах.

Новейшее переиздание «Антологии» (М.: Захаров, 2002) не содержит ни вступительной статьи, ни примечаний Мирского.

Д. МИРСКИЙ (Д.П. СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ): МАТЕРИАЛЫ К БИБЛИОГРАФИИ

Сост. О.А. Коростелев при участии М.В. Ефимова

Библиография публикаций Мирского была составлена Н. Лаврухиной и Л. Чертковым и опубликована в книге известной парижской серии (Série «Écrivains russes en France»; Tome LVIII): D.S. Mirsky: Profile critique et bibliographique / Établie par Nina Lavroukine et Leonid Tchertkov; Avec la collab. de C. Robert. Paris: Institut d'études slaves, 1980. P. 51–89. Уточненная и аннотированная библиография публикаций 1932–1937 гг. была опубликована Джеральдом Смитом: *Mirsky D.S. Uncollected writings on Russian Literature* / Ed. by G.S. Smith. Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 1989. P. 368–385.

Оба эти издания хорошо известны специалистам, однако вряд ли так же хорошо доступны (в России они имеются лишь в нескольких наиболее крупных столичных библиотеках). Кроме того, со времени их выхода появилось немало новых публикаций (перепечаток работ Мирского в книгах, сборниках и периодике, а также публикаций архивных материалов и работ о нем). Наконец, за последние годы удалось обнаружить немало не учтенных ранее публикаций Мирского, затерянных в эмигрантской, советской и иностранной периодике. Прежде всего этим обстоятельством было вызвано решение опубликовать новый вариант библиографии. Вся основная работа была сделана предшественниками, нам оставалось только сверить, уточнить и дополнить их сведения; кроме того, был добавлен раздел основных работ о Мирском.

Позиции библиографии даны в хронологическом порядке и естественным образом распадаются на разделы: I — дореволюционные публикации (1906–1911), II — публикации английского периода (1920–1932), III — советского периода (1932–1937), IV — посмертные публикации (включая эпистолярный). В последнем разделе приведены выявленные к настоящему времени публикации о Мирском (рецензии, полемические заметки, исследовательские статьи и т.д.).

Условные сокращения:

1978 — *Мирский Д. Литературно-критические статьи* / Сост. М.В. Андронов, И.Н. Крамов, [Л.Н. Чертков]. Вступ. ст. М.Я. Полякова. М.: Советский писатель, 1978. — 328 с.

1987 — *Мирский Д.П. Статьи о литературе* / Сост. М. Андронов. Вступ. статья Н. Анастасьева. М.: Художественная литература, 1987. — 303 с.

1989 — *Mirsky D.S. Uncollected writings on Russian Literature* / Ed. by G. S. Smith. — Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 1989. — 406 p. — (Modern Russian Literature and Culture, Studies and Texts. Vol. 13).

1990 — *Святополк-Мирский Д.П. Литературно-критические статьи* / Вступ. ст. и примеч. В.В. Перхина // Русская литература. 1990. № 4. С. 120–154.

1997 — *Мирский Д.С. Стихотворения. Статьи о русской поэзии* / Compiled and edited by G.K. Perkins and G.S. Smith. Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 1997. — 298 с.

1997a — *Русский узел евразийства: Восток в русской мысли: Сборник трудов евразийцев* / Сост., вступ. ст. и примеч. С. Ключников. М.: Беловодье, 1997. — 525 с.

2002 — *Святополк-Мирский Д.П. Поэты и Россия: статьи, рецензии, портреты, некрологи* / Сост., подг. текстов, прим. и вступ. ст. В.В. Перхина. — СПб.: Алетей, 2002. — 380 с. — (Русское зарубежье).

I. Дореволюционный период (1906–1911)

«Мы верим золотым мечтам...» // Звенья. 1906. № 1. С. 8. Подп.: Eleutheròs; перепеч.: **1997**. С. 82.

Незримый град («Прекрасный град подводный Китеж...») // Звенья. 1906. № 1. С. 17. Подп.: Eleutheròs; перепеч.: **1997**. С. 84.

Наполеон у пирамид («С вершины этой пирамиды...») // Звенья. 1906. № 1. С. 18. Подп.: Eleutheròs; перепеч.: **1997**. С. 83.

Джон Китс. Сонет из Д.-Г. Россети («О Лондон гибельный! По улице твоей...») // Звенья. 1906. № 1. С. 37. Подп.: Eleutheròs; перепеч.: **1997**. С. 81.

Отражения. I. Венеция («Серебро луны на зеркале лагуны...») // Звенья. 1907. № 2. С. 13–14. Подп.: Eleutheròs; перепеч.: **1997**. С. 86–87.

Отражения. II. Флоренция («Флоренция, вижу тебя...») // Звенья. 1907. № 2. С. 13–14. Подп.: Eleutheròs; перепеч.: **1997**. С. 87–88.

P. Verlaine. Dans l'interminable ennui de la Plaine («Степь рыдает...») // Звенья. 1907. № 2. С. 35. Подп.: Eleutheròs; перепеч.: **1997**. С. 85.

«Ярь» Сергея Городецкого // Звенья. 1907. № 2. С. 43–44. Подп.: Д. Петрович; перепеч.: **1997**. С. 93–94; **2002**. С. 22–23. [Городецкий С.М. Ярь: Стихи лирические и лироэпические. СПб.: Т-во «Вольная типография», 1907]

Стихотворения. 1906–1910. СПб.: Сириус, 1911. 76 с.; перепеч.: **1997**. С. 23–80.

II. Эмигрантский период (1920–1932)

A Russian Letter: Introductory // The London Mercury. 1920 (December). Vol. III. № 14. P. 207–209; перепеч.: **1989**. С. 45–50; перев. на рус. Н.К. Шуликина: **2002**. С. 23–27.

A Russian Letter: The Symbolists — I // The London Mercury. 1921 (February). Vol. III. № 16. P. 427–429; перепеч.: **1989**. С. 50–54; перев. на рус. Н.К. Шуликина: **2002**. С. 27–30.

A Russian Letter: The Symbolists — II // The London Mercury. 1921 (April). Vol. III. № 18. P. 657–659; перепеч.: **1989**. С. 55–59; перев. на рус. М.В. Бондаренко: **2002**. С. 31–35.

A Russian Letter: Recent Developments in Poetry. Poetry and Politics // The London Mercury. 1921 (August). Vol. IV. № 22. P. 414–418; перепеч.: **1989**. С. 60–68; перев. на рус. М.В. Бондаренко: Лепта. 1991. № 1. С. 100–110; то же: **2002**. С. 35–41.

Literary History and Criticism (C.H.C. Wright. French Classicism. Cambridge, Mass., 1920; J.D.M. Ford. Main Currents of Spanish Literature. London; J. Fitzmaurice-Kelly, ed. Cambridge Readings in Spanish Literature. Cambridge, 1920; R.A. Nicholson. Studies in Islamic Poetry. Cambridge) // The London Mercury. 1921 (December). Vol. V. № 26. P. 210–212.

Tchegov (A. Tchegov. Tales. Vol. XI–X / Transl. by C. Garnett. London) // The Outlook. 1921. 30 July. P. 90–90.

Two Aspects of Revolutionary Nationalism // Russian Life. 1922. № 1. P. 172–174.

«**The Exodus to the East**» // Russian Life. 1922. № 1. P. 210–212.

A Russian Poetess // The Outlook. 1922. 18 March. P. 217–218.

Alexander Blok. Collected Poems of Alexander Blok. Volumes I. and II. («Slovo» Publishers. Berlin. M.50 the three volumes) // The Times Literary Supplement. 1922. 13 April. P. 242. Anon.

A Bolshevik Satire // The Literary Review. 1922. 27 May. P. 689; перев. на рус. Н.К. Шуликина: **2002**. С. 57–60.

The Literature of Bolshevik Russia // The London Mercury. 1922 (January). Vol. V. № 27. P. 276–285; перепеч.: **1989**. С. 68–81; перев. на рус. М.В. Бондаренко: **2002**. С. 41–52.

A «Eurasian» Manifesto (P.N. Savickij, et al. Ishod k vostoku. Sofija, 1921) // The Times Literary Supplement. 1922. 1 June. P. 350. Anon.

Poetry in Soviet Russia // The Literary Review. 1922. 24 June. P. 761; перев. на рус. М.В. Бондаренко: Литературная Россия. 1991. 2 августа. С. 21; то же: **2002**. С. 31–35.

Russia in Literature // The Literary Review. 1922. 27 September. P. 921.

A Russian Letter: The Literature of Emigration // The London Mercury. 1922. Vol. VI. № 32. P. 193–195; перепеч.: **1989**. С. 81–86.

Russian Literature since 1917 // The Contemporary Review. 1922. № 122. P. 205–211; перев. на рус. М.В. Бондаренко: **1990**. С. 127–132.

N.S. Gumilev // Slavonic Review. 1922 (June). Vol. 1. № 1. P. 221–222; перев. на рус. Н.К. Шуликина: Лепта. 1992. № 1. С. 122–124; то же: **2002**. С. 55–56.

Recent Russian Anthologies // Slavonic Review. 1922 (June). Vol. 1. № 1. P. 255–257; перев. на рус. Н.К. Шуликина: **2002**. С. 99–102. [Русский Парнас / Сост. А. и Д. Элиасберг; послесл. А. Элиасберг. Лейпциг, 1920; Антология русской поэзии 20 столетия / Сост. Н.Ф. Мельникова-Папоушкова. Прага: Наша речь, 1920; Книга для всех.

Берлин, 1921. № 1, 2–3, 17, 50–51, 57–58; *Эренбург И.* Портреты русских поэтов. Берлин: Аргонавты, 1922; Царское Село в поэзии / Ред. Н.О. Лернера; Вступ. ст. Э.Ф. Голлербаха. Пб.: Парфенон, 1922]

[Rev.] **Nauka o stikhe. Chast 1: Metrika i Ritmika russkago yazika (The Science of Verse. Metrics and Rhythmics). Valery Bryusov. Moscow («Altsiona» Press). 1919 // Slavonic Review. 1922 (June). Vol. 1. № 1. P. 265–266. D.S. M. [Брюсов В. Наука о стихе. Часть 1: Частная метрика и ритмика русского языка. М.: Альциона, 1919]**

[Rev.] **Valery Bryusov i nasledie Pushkina. (Bryusov and the Legacy of Pushkin). V. Zhirmunsky. Petrograd («Elzevir»). 1922 // Slavonic Review. 1922 (June). Vol. 1. № 1. P. 266. D.S.M. [Жирмунский В. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Пг.: Эльзевир, 1922]**

[Rev.] **Nachala: Zhurnal istorii literatury i istorii obshchestvennosti. (First Principles: A Review of Literary and Social History) by The Academicians S. Oldenburg; S. Platonov // Slavonic Review. 1922 (June). Vol. 1. № 1. P. 266–267. [Начала: Журнал истории литературы и истории общественности. Под ред. акад. С. Ольденбурга и С. Платонова, проф. Э.Л. Радлова и А.С. Николаева. № 1. Пг., 1921]**

Recent Books on Pushkin and His Times // Slavonic Review. 1922 (June). Vol. 1. № 2. P. 475–478. [Гофман М.Л. Пушкин. Первая глава науки о Пушкине. Пг.: Атенеи, 1922; Неизданный Пушкин: Собр. А.Ф. Онегина. Пг.: Атенеи, 1922; Пушкин. Достоевский: Сборник. Пб.: Изд-во Дома Литераторов, 1921; Радуга: Альманах Пушкинского Дома. Пб.: Кооперативное издательство литераторов и ученых, 1922; Верховский Ю.Н. Барон Дельвиг. Материалы биографические и литературные. Пг.: Изд. А.С. Кагана, 1922]

[Rev.] **Chetki (Rosaries), 9th edition, (St. Petersburg [sic], 1923); Belaya Staya (The White Flock), 4th edition, (St. Petersburg [sic], 1923); Anno Domini, 2nd, augmented, edition, (St. Petersburg, [sic], 1923). By Anna Akhmatova // The Slavonic Review. 1923 (March). Vol. 1. № 3. P. 690–691; перев. на рус. И.Н. Герасимовой: Литературная Россия. 1989. 23 июня. С. 23; то же: **2002**. С. 56–57.**

Pushkin // The Slavonic Review. 1923 (June). Vol. 2. № 4. P. 71–84; перепеч.: 1989. P. 118–131.

Zamyatin E. The Cave / Translated by D.S. Mirsky // The Slavonic Review. 1923 (June). Vol. 2. № 4. P. 145–153.

The Revival of Russian Prose-Fiction // The Slavonic Review. 1923 (June). Vol. 2. № 4. P. 200–202. [Е. Замятин и Серапионовы братья]

[Rev.] **«Russkaya Mysl» by Peter Struve // Slavonic Review. 1923 (June). Vol. 2. № 4. P. 210–211. D.S.M. [Русская мысль: Ежемесячный обзор литературы и политики. Под ред. Петра Струве. Прага–Берлин, 1923. № 1–2]**

Emily Brontë // The London Mercury. 1923. № 7. P. 266–272.

Through Foreign Eyes (An address delivered at the annual meeting of the Brontë Society, Leeds, 3 March) // Brontë Society Publications. 1923. Vol. 6. № 33. P. 147–152.

Mr Lytton Strachey // The London Mercury. 1923. № 8. P. 175–184; то же: The Living Age. 1923. 21 July. P. 126–131.

Literary History and Criticism (O. Elton. A Sheaf of Papers. London, 1922; L.A. Magnus. The Heroic Ballads of Russia. London-New York, 1921; A.F.G. Bell.

Portuguese Literature. Oxford, 1922; *I. Goldberg*. Studies in Spanish-American Literature. New York, 1920; *G. Lanson*. Esquisse d'une histoire de la tragedie française. New York, 1920; *M. Gauchez*. Histoire des lettres françaises de Belgique. Bruxelles, 1922; *J.A. Kelly*. England and the Englishman in German Literature of the Eighteenth Century. New York, 1921; *J. Deschamps*. Sainte-Beuve et le sillage de Napoléon. Liège-Paris, 1922) // The London Mercury. 1923 (May). № 8 (43). P. 216–218.

Russian Post-Revolutionary Nationalism // The Contemporary Review. 1923. № 124. P. 191–198.

The Ukraine // The Quarterly Review. 1923 (April). № 239. P. 318–325.

О современной английской литературе. Письмо из Лондона // Современный Запад. 1923. № 2. С. 139–150.

Современные английские романисты // Звено. 1923. 14 мая. № 15. С. 3. [Томас Харди, Джозеф Конрад, Герберт Уэллс, Гилберт Кит Честертон, Генри Джеймс, Литтон Стрейчи]

[Rev.] **Modern Russian Poetry. An Anthology. Chosen and translated by Babette Deutsch and Avrahm Yarmolinsky**. London (John Lane), 1923. 6s. net. (Printed in the U.S.A., forming part of The European Library, edited by J.E. Spingarn // The Slavonic Review. 1923 (December). Vol. 2. № 5. P. 451–452.

[Rev.] **Cheshsky Kukolny i Russky Narodny Teatr**. By Petr Bogatyrev. (The Marionette Theatre of the Czechs and the Russian Folk-Theatre.) Berlin, 1923 // The Slavonic Review. 1923 (December). Vol. 2. № 5. P. 460–461. D.S.M. [Богатырев П.Г. Чешский кукольный и русский народный театр. Берлин; Пг.: Опояз, 1923. (Сборники по теории поэтического языка. Вып. 6)]

Notes // Oxford Book of Russian Verse / Chosen by Hon. Maurice Baring; with notes by Prince D.S. Mirsky. Oxford: Clarendon Press, 1924. P. 189–206; idem: Oxford: Clarendon Press, 1966.

Искусство биографии (Литтон Стрейчи) // Звено. 1924. 28 января. № 52. С. 2.

[Rev.] **Kniga o Smerti (The Book of Death)**. By S.A. Andreyevsky. Two volumes. Reval («Bibliophile»), 1922 // The Slavonic Review. 1924 (March). Vol. 2. № 6. P. 654–657. [Андреевский С.А. Книга о смерти. В 2 тт. Ревель: Библиофил, 1922]

[Rev.] **G.A. Sengeli. Traktat o rusском stixe**. Moskva; Petrograd, 1923 // The Slavonic Review. 1924 (March). Vol. 2. № 6, P. 657. D.S.M. [Шенгели Г. Трактат о русском стихе. 2-е, исправл., изд. М.; Пг.: Госиздат, 1923]

[Rev.] **Starinniy Teatr v Rossii (The Old Theatre in Russia-XVIIth and XVIIIth century)**. Edited by Acad. V.N. Perets. From Transactions of the Russian Institute for the History of the Arts. Petrograd, 1923 // The Slavonic Review. 1924 (March). Vol. 2. № 6. P. 657–658. D.S.M. [Старинный театр в России XVII–XVIII вв.: Сб. статей / Под ред. акад. В.Н. Перетца. Пг.: Academia, 1923]

[Rev.] **Voprosy Poetiki (Problems of Poetics): an unperiodical series, published by the Department of History of the Verbal Arts in the Russian Institute for the History of the Arts (Razryad Istorii Slovesnykh Iskusstv Rossiyskogo Instituta Istorii Iskustv)**. Vol. I. — Gogol's Technique of the Comic (Tekhnika Komicheskogo u Gogol'a). By A. Slonimsky. Petr., 1923. Vol. 2. — Russian Prosody (Russkoe Stikhoslozhenie). By V. Tomashevsky. Petr., 1923. Vol. 3. — Rhyme, its History and Theory (Rifma,

ее *Istoria i Teoria*). By V. Zhirmunsky. Petr., 1923 // Slavonic Review. 1924 (March). Vol. 2. № 6. P. 658–659. [Вопросы поэтики. Т. 1: *Слонимский А.Л.* Техника комического у Гоголя. Пг.: Academia, 1923; Т. 2: *Томашевский В.* Русское стихосложение. Пг.: Academia, 1923; Т. 3: *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория. Пг.: Academia, 1923]

[Rev.] **Russia: Rivista di Letteratura, Arte, Storia, diretta da Ettore Lo Gatto. Naples (Riccardo Ricciardi), 1923. Anno II, 1 & 2** // The Slavonic Review. 1924 (March). Vol. 2. № 6. P. 659–660. D.S.M.

Байрон (К столетию со дня смерти, 1824 — 18 апреля — 1924) // Звено. 1924. 21 апреля. № 64. С. 2–3.

Old Russian Literature: Its Place in the History of Civilisation // The Slavonic Review. 1924 (June). Vol. 3. № 7. P. 74–91.

Lev N. Lunts: Obituary // The Slavonic Review. 1924 (June). Vol. 3. № 7. P. 193–194.

[Rev.] **Tolstoy; a psycho-critical Study. By Janko Lavrin, author of Dostoevsky and his Creation. London (W. Collins, Sons & Co.) 1924** // The Slavonic Review. 1924 (June). Vol. 3. № 7. P. 207–209.

[Rev.] **Bajron i Pushkin (Byron and Pushkin). By V. Zhirmunsky. Leningrad, 1924** // The Slavonic Review. 1924. (June). Vol. 3. № 7. P. 209–211. [*Жирмунский В.* Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы. Л.: Academia, 1924]

[Rev.] **Problems of Poetics (Voprosy Poetiki), a non-periodical series, published by the Department of Literature (Slovesnykh Iskusstv—literally, Verbal Arts). No. IV. Through Literature (Skvoz' Literaturu), by B.M. Eichenbaum. Leningrad, 1924. No. V. The Problem of Poetical Language (Problema Stikhotvornogo Yazyka), by Yu. Tynyanov. Leningrad, 1924** // The Slavonic Review. 1924 (June). Vol. 3. № 7. P. 227–228. [Вопросы поэтики: Т. 4: *Эйхенбаум Б.М.* Сквозь литературу. Л.: Academia, 1924; Т. 5: *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924]

Новое в английской литературе. Морис Беринг // Звено. 1924. 11 августа. № 80. С. 3.

Byron // The London Mercury. 1924. № 9. P. 603–616.

Памяти гр. В.А. Комаровского // Звено. 1924. 22 сентября. № 86. С. 2; перепеч.: Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 260–263; *Комаровский В.А.* Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии / Сост.: И.В. Булатовский, И.Г. Кравцова, А.Б. Устинов. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. С. 200–204; перепеч.: 2002. С. 96–99.

Literary History and Criticism (R. Dyboski. Periods of Polish Literary History. London, 1923; R. Dyboski. Modern Polish Literature. London; E.A. Peers. Rivas and Romanticism in Spain. London, 1923; E. Purdie, éd. Von deutscher Art und Kunst. Oxford; L. Allard. La Comédie des mœurs en France au XIXe siècle. T. I. Cambridge, Mass., 1923; S. Lewis. A School of Welsh Augustans. London; O.H. Prior, ed. Cambridge Anglo-Norman Texts. Cambridge) // The London Mercury. 1924. № 10. P. 433–435.

Valery Bryusov // The Slavonic Review. 1924 (December). Vol. 3. № 8. P. 441–443.

Валерий Яковлевич Брюсов (Род. 23 декабря 1873 — ум. 9 октября 1924) // Современные записки. 1924. [Декабрь.] № 22. С. 414–426; перепеч.: 1989. С. 132–144; 1990. С. 135–144; 2002. С. 84–96.

[**Preface**] // The life of the Archpriest Avvakum by himself / Translated from the seventeenth century Russian by Jane Harrison and Hope Mirrlees with a preface by Prince D.S. Mirsky. L.: Hogarth Press, 1924. P. VII–XXX; reprinted: Hamden, Conn.: Archon Books, 1963.

Русская лирика: Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака / Сост. и предисл. кн. Д. Святополк-Мирский. Paris: La Presse franco-russe, 1924. — XIII, 211 с. [предисл.: С. III–XIII]; 2-е изд.: Paris: La Presse française et étrangère, 1925; перепеч.: New York: Russica Publishers, 1979. Вступ. ст. Г.П. Струве. — 29, XIII, 211 с.; Новосибирск: Изд-во «Свиный и сыновья», 2010. Вступ. ст. Е.Б. Белодубровского. — 292 с.; [Предисловие] перепеч.: **1997**. С. 95–100; **2002**. С. 102–106.

[**Introduction**] // *Aksakov S.T. Chronicles of a Russian Family* / Translated by M.C. Beverley, with an introduction by Prince Mirsky. London: George Routledge; New York: E.P. Dutton, 1924. P. V–XIII.

[**Introduction**] // *Pilniak B. Tales of the Wilderness* / Translated F. O'Dempsey, with an introduction by Prince Mirsky. London: George Routledge, 1924. P. VII–XXXI.

[**Introduction**] // *Griboyedov A. The Mischief of Being Clever* / Translated by Sir Bernard Pares, with an introduction by Prince D.S. Mirsky. London: Eyre & Spottiswoode, 1925. P. III–XV.

[**Introduction**] // *Lermontov M. The Demon* / Translated by A. Coolidge, with an introduction by Prince D.S. Mirsky. London: Eyre & Spottiswoode, 1925. P. III–VIII.

Молодые русские прозаики // Звено. 1925. 2 марта. № 109. С. 2–3.

The Revival of Russian Fiction // The Nation and the Athenaeum. 1925. 14 March. P. 811–812.

[Rev.] **Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoy otsenki**, by B. Eichenbaum. State Press. Leningrad, 1924 // The Slavonic Review. 1925 (March). Vol. 3. № 9. P. 733–735. [Эйхенбаум Б. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л.: Госиздат, 1924]

[Rev.] **Geschichte der Russischen Literatur**, by Arthur Luther. Bibliographisches Institut. Leipzig, 1924 // The Slavonic Review. 1925 (March). Vol. 3. № 9. P. 735–737.

[Rev.] **Tolstoy on Art**. By Aylmer Maude. Oxford University Press. (Humphrey Milford.) 17s. 6d. net. // The Slavonic Review. 1925 (March). Vol. 3. № 9. P. 739–740.

[Rev.] **Zapiski Nablyudatelya (Memoirs of an Observer)**. A Literary Miscellany. Book I. Cesko-Ruske Vydavatelstvi v Praze. Prague, 1924 // The Slavonic Review. 1925 (March). Vol. 3. № 9. P. 740–741. [Записки наблюдателя. Литературный альманах. Кн. 1. Прага: Cesko-Ruske Vydavatelstvi v Praze, 1924]

[Rev.] **«Russkaya Mysl» by Peter Struve** // The Slavonic Review. 1925 (March). Vol. 3. № 9. P. 741. [Русская мысль. Под ред. П. Струве. Прага–Берлин, 1923–1924. № IX–XIII]

[Рец.] **Литературная Россия. Сборник современной русской прозы. Под редакцией Вл. Лидина. I. «Новые Вехи»** // Современные записки. 1925. [Март.] № 23. С. 473–475.

[Рец.] **Г. Блок. Рождение поэта. Повесть о молодости Фета. По неопубликованным материалам. Труды Пушкинского Дома при Российской Академии Наук** // Современные записки. 1925. [Март.] № 23. С. 475–476.

Literary History and Criticism (*G. Bullett*. Walt Whitman. London, 1924; *J.M. Murry*. To the Unknown God. London, 1924; *C. Falls*. The Critic's Armoury. London, 1924; *T. Quayle*. Poetic Diction: A Study of Eighteenth Century Verse. London, 1924; *O. Doughty*. Forgotten Lyrics of the Eighteenth Century. London, 1924; *E.K. Chambers*, ed. Essays and Studies by Members of the English Association. Vol. X. Oxford; London, 1924; *A.L. Hayward*. The Dickens Encyclopaedia. London; New York, 1924; *L. Hearn*. Miscellanies. 2 vol. London, 1924; *E.T. Griffiths*, ed. *Li chantari di Lancelotto*. Oxford, 1924) // The London Mercury. 1925. № 11. P. 659–661.

Константин Федин // Звено. 1925. 6 апреля. № 114. С. 2.

Литературная пресса в Англии. Классики и романтики // Звено. 1925. 27 апреля. № 117. С. 2.

[Рец.] К. Федин. Города и годы // Современные записки. 1925. [Июнь.] № 24. С. 432–434.

[Рец.] Издания Российского Института Истории Искусств // Современные записки 1925. [Июнь.] № 24. С. 434–438. [Задачи и методы изучения искусств. Пг.: Academia, 1924; Вопросы поэтики. Т. 1: *Слонимский А.Л.* Техника комического у Гоголя. Пг.: Academia, 1923; Т. 2: *Томашевский В.* Русское стихосложение. Пг.: Academia, 1923; Т. 3: *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория. Пг.: Academia, 1923; Вопросы поэтики. Т. 4: *Эйхенбаум Б.М.* Сквозь литературу. Л.: Academia, 1924; Т. 5: *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924; *Жирмунский В.* Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы. Л.: Academia, 1924; *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л.: Госиздат, 1924]

Bulgakov S. The Guardian of the House of the Lord (To the Memory of the Most Holy Patriarch Tikhon) / Transl. by D.S. Mirsky // The Slavonic Review. 1925 [June.] Vol. 4. № 10. P. 156–164. [некролог]

Michael Herschensohn: Obituary // The Slavonic Review. 1925 [June.] Vol. 4. № 10. P. 171–174.

[Rev.] *Volya Rossii*, a Journal of Politics and Culture. Edited by V.I. Lebedev, M.L. Slonim, E.A. Stalinsky, and V.V. Sukhomlin. Fourth Year. Prague. 1925 // The Slavonic Review. 1925. [June.] Vol. 4. № 10. P. 254–255.

О московской литературе и протопопе Аввакуме // Евразийский временник. 1925. № 4. С. 338–350; перепеч.: 1989. С. 145–155; с сокр.: 1997a. С. 331–342.

Английские пуристы // Звено. 1925. 13 июля. № 128. С. 2–3.

Literary History and Criticism (*H.G. de Maar*. A History of Modern English Romanticism. London, 1924. Vol. I. Elizabethan and Modern Romanticism in the Eighteenth Century; *O.W. Firkins*. William Dean Howells. Cambridge, Mass., 1924; *M.E. Speere*. The Political Novel: Its Development in England and in America. New York; *G. Bradford*. Bare Souls. London; *A. Maude*. «Tolstoy on Art» and Its Critics. London; *S.S. Koteliansky and P. Tomlinson*, transl. and ed. The Life and Letters of Anton Tchekhov. London; *W. Starkie*. Jacinto Benavente. London, 1924; *I. Brown*. Leconte de Lisle. New York, 1924; *J.C. Dawson*. Toulouse in the Renaissance: The Floral Games; University and Student Life: Etienne Dolet (1532–1534). New York,

1923; *Sir Edmund Gosse. Taillemant des Réaux, or the Art of Miniature Biography. Oxford*) // The London Mercury. 1925. № 12. P. 322–324.

Literary History and Criticism (*R. Graves. Poetic Unreason and Other Studies. London; T.E. Welby. Arthur Symons. London; D. Saurat. Milton, Man and Thinker. London; W.L. Renwick. Edmund Spencer. London; A.F.G. Bell. Luis de Leon. Oxford*) // The London Mercury. 1925. № 12. P. 547–549.

[Рец.] **О.Э. Мандельштам. Шум времени** // Современные записки. 1925. [Сентябрь.] № 25. С. 541–543; перепеч.: 1989. С. 208–210; Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 58.

[Рец.] **Б.Л. Пастернак. Рассказы** // Современные записки. 1925. [Сентябрь.] № 25. С. 544–545; перепеч.: 1989. С. 206–207.

Беллок // Дни. 1925. 8 ноября. С. 3.

[Рец.] **И.Э. Бабель. Рассказы** // Современные записки. 1925. [Декабрь.] № 26. С. 485–488; перепеч.: 1989. С. 203–205.

Современная английская литература. Поэты // Дни. 1925. 6 декабря. № 872. С. 3.

Литературный феномен // Звено. 1925. 21 декабря. № 151. С. 2. Подп.: Д.С.М. [о книге: *MacAlister D. Echoes. Third edition. Glasgow: Maclehose, Jackson & Co., 1923*]

The Decembrists, (14 (26) December, 1825) // The Slavonic Review. 1925 (December). Vol. 4. № 11. P. 400–404.

Джордж Сейнтсбери // Дни. 1925. 25 декабря. № 888. С. 3.

Modern Russian Literature. London: Oxford University Press, Humphrey Milford, 1925. 120 p.; перев. на яп.: *Roshiya Bungaku Shoshi / Translated by Yuzo Onishi. Tokyo: Miraisha, 1955. 176 p.*

Contemporary Russian Literature: 1881–1925. London: George Routledge; New York: Alfred Knopf, 1926. — XV, 372 p.; idem: New York: Alfred Knopf, 1933; reprint: New York: Kraus, 1972, reprint: Saint Paul, Minn.: R. West, 1973. Отдельные главы (С. 241–252, 281–315) перепеч.: 1989. С. 156–202; полностью в кн.: *Мирский Д.С. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Руфь Зернова. London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. 882 p.; 2-е изд.: Новосибирск: Изд-во «Свиный и сыновья», 2005, 2006, 2007, 2009. 872 с.*

Pushkin. London: George Routledge; New York: E.P. Dutton, 1926. — V, 266 p. (Republic of Letters Series, ed. W. Rose); idem: *Introd. G. Siegel. New York: E.P. Dutton, 1963, XII, 288 p.; reprint: Saint Paul, Minn.: R. West, 1973.*

Babel // The Nation and the Athenaeum. 1926. 23 January. P. 581–582.

Современная английская поэзия. Младшее поколение // Дни. 1926. 31 января. С. 4.

О нынешнем состоянии русской литературы // Благонамеренный. 1926. Январь–февраль. № 1. С. 90–97; перепеч.: 1989. С. 222–229.

[Рец.] **Е.В. Аничков. Западные литературы и славянство. Очерк первый. Перепутье и разрыв XI–XV вв. Прага: Пламя, 1926** // Благонамеренный. 1926. Январь–февраль. № 1. С. 167–168. Подп.: М.

[Рец.] **И. Бабель. Рассказы. Государственное издательство. 1925** // Благонамеренный. 1926. Январь–февраль. № 1. С. 168. Подп.: Д.С.М.

[Рец.] **Б. Пастернак. Рассказы. М.: Крут, 1925** // Благонамеренный. 1926. Январь–февраль. № 1. С. 168–169. Подп.: Д.С.М.

[Рец.] **О. Мандельштам. Шум времени. Изд. Время. 1925** // Благонамеренный. 1926. Январь–февраль. № 1. С. 169. Подп.: Д.С.М.

[Рец.] **К. Федин. Города и годы. Государственное издательство. 1924** // Благонамеренный. 1926. Январь–февраль. № 1. С. 169–170. Подп.: Д.С.М.

Marina Tsvetaeva // *The New Statesman*. 1926. 27 February. Vol. 26. № 670. P. 611–613; перепеч.: **1989**. С. 217–221.

[Рец.] **М.И. Цветаева. Молодец: Сказка. Прага: Пламя, 1924** // Современные записки. 1926. [Март.] № 27. С. 569–572; перепеч.: **1990**. С. 147–150; **2002**. С. 110–113; перев. на англ.: Marina Tsvetaeva / Translated by Paul Schmidt // *TriQuarterly*. 1973. № 27. P. 88–93; idem: *The Bitter Air of Exile: Russian Writers in the West, 1922–1972* / Ed. Simon Karlinsky and Alfred Appel Jr. Berkeley; Los Angeles; London: Univ. of California Press, 1977. P. 88–93.

S.A. Esenin: Obituary // *The Slavonic Review*. 1926 (March). Vol. 4. № 12. P. 706–707; перев. на рус. М.В. Бондаренко: Русский рубеж: Специальный выпуск еженедельника «Литературная Россия». 1991 (Январь). № 3. С. 16; то же: **2002**. С. 116–117.

Mólodets. A Fairy Tale. By Marina Tsvetayeva. Prague: Plamya, 1924 // *The Slavonic Review*. 1926 (March). Vol. 4. № 12. P. 775–776; перев. на рус. М.В. Бондаренко: Литературная Россия. 1992. 9 октября. С. 10; то же: **2002**. С. 109–110. [Цветаева М. Молодец: Сказка. Прага: Пламя, 1924]

[Rev.] **Roman i Zhizn. Razvitie Tvorcheskoy Lichnosti Goncharova, 1812–1857. (Fiction and Life. The Development of the Creative Personality of Goncharov.)** By E.A. Lyatsky. **Prague: Plamya, 1925** // *The Slavonic Review*. 1926 (March). Vol. 4. № 12. P. 780–781. [Ляцкий Е.А. Роман и жизнь. Развитие творческой личности Гончарова, 1812–1857. Прага: Пламя, 1925]

О консерватизме. Диалог // Благонамеренный. 1926. Март–апрель. № 2. С. 87–93.

Chekhov // *Encyclopædia Britannica: The Three New Supplementary Volumes constituting with the Volumes of the Latest standard Edition the Thirteenth Edition*. L.; N.Y., 1926. Vol. I. P. 572–573. D.S.M.

Russian Literature // *Encyclopædia Britannica: The Three New Supplementary Volumes constituting with the Volumes of the Latest standard Edition the Thirteenth Edition*. L.; N. Y., 1926. Vol. III. P. 435–439. D.S.M.

Recent Foreign Books (*M. Praz. Poeti inglesi dell' Ottocento. Firenze, 1925; M. Praz. La Fortuna di Byron in Inghilterra. Firenze, 1925; G. Prezzolini. La Culture italienne. Trad. G. Bourgin. Paris, 1925; M. Gorki. Lénine et le paysan russe. Trad. M. Dumesnil de Gramont. Paris, 1925; A. Germain. De Proust à Dada. Paris, 1924; J. Romains. Le Mariage de Le Trouhadec La Scintillante. Paris, 1925*) // *The London Mercury*. 1925. № 13. P. 442–444.

Pushkin A. «The Upas Tree» («Anchar») / Translated by Prince D.S. Mirsky // *The Golden Book Magazine*. 1926. № 4. P. 574.

Pushkin A. «Portrait» («With her soul of flame...») [A Poem] / [Translated by Mirsky] // *The Golden Book Magazine*. 1926. № 4. P. 688.

Есенин // Воля России. 1926. № 5. С. 75–80; перепеч.: **1989**. С. 211–216; **1990**. С. 144–147; **2002**. С. 117–121; Русское зарубежье о Есенине: В 2 т. / Сост., коммент. Н.И. Шубниковой-Гусевой. М.: ИНКОН, 1993. Т. 2. С. 61–66; Русское зарубежье о Сергее Есенине: Антология / Сост., вступ. ст., коммент. Н.И. Шубниковой-Гусевой. М.: Терра–Книжный клуб, 2007. С. 348–356.

Письмо в редакцию [«Звена»] // Звено. 1926. 16 мая. № 172. С. 12–13. [ответ на отзыв Адамовича о лекции Мирского: *Адамович Г.* Литературные беседы // Звено. 1926. 25 апреля. № 169. С. 1–2]

Dostoevsky // The Nation and the Athenaeum. 1926. 22 May. P. 180. [Dostoevsky Portrayed by His Wife: The Diary and Reminiscences of Mme Dostoevsky / Ed. by S.S. Koteliansky. London: Routledge, 1926]

Поэты и Россия // Версты. 1926. № 1. С. 143–146; перепеч.: **1990**. С. 132–135; **1997**. С. 101–104; **1997а**. С. 343–347; **2002**. С. 106–109.

[Рец.] **«Современные записки» (I–XXVI, Париж 1920–1925 гг.). «Воля России» (1922, 1925, 1926 гг. № I–II. Прага)** // Версты. 1926. № 1. С. 206–210.

[Рец.] **Л.Н. Толстой. Неизданные рассказы и пьесы** // Версты. 1926. № 1. С. 212–213.

[Rev.] **Neizdannye Razskazy i Piesy. (Unpublished Tales and Plays.) By L.N. Tolstoy. Paris: N.P. Karbasnikov, 1926. (With a Preface by T.I. Polner)** // The Slavonic Review. 1926 (June). Vol. 5. № 13. P. 210. [Толстой Л.Н. Неизданные рассказы и пьесы / Под ред. С.П. Мельгунова, Т.И. Полнера, А.М. Хирьякова; Предисловие Т.И. Полнера. Париж: Н.П. Карбасников, 1926]

[Rev.] **Gogol. By Janko Lavrin (The Republic of Letters). London: Routledge, 1926** // The Slavonic Review (June). Vol. 5. № 13. P. 223.

«Крысолов» М. Цветаевой // Воля России. 1926. № 6/7. С. 99–102; перепеч.: **1990**. С. 150–152; **1997**. С. 105–107; **2002**. С. 113–115.

Literary History and Criticism (H.P. Collins. Modern Poetry. London, 1925; A. Nicoli. British Drama. London, 1925; C.F.E. Spurgeon. Five Hundred Years of Chaucer Criticism and Allusion. 3 vol. Cambridge, 1925; C. Barja. Libres y autores modernos. New York; W.J. Entwistle. The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula. London; G.T. Northup. An Introduction to Spanish Literature. Chicago, 1925) // The London Mercury. 1926. № 14. P. 94–96.

Literary History and Criticism (M. Duclaux. The Life of Racine. London, 1925; W.L. Cross. The Life and Times of Laurence Sterne. 2 vol. New Haven, Conn.; London, 1925; J. Drinkwater. The Pilgrim of Eternity: Byron — A Conflict. London, 1925; J.G. Robertson, ed. Goethe and Byron. London, 1925) // The London Mercury. 1926. № 14. P. 315–317.

Literary History and Criticism (G.B. Ives, tr. The Essays of Montaigne. 4 vol. Cambridge, Mass., 1925; E.H.R. Tatham. Francesco Petrarca: The First Modern Man of Letters. 2 vol. London, 1925–1926; R. Lull. Blanquema: A Thirteenth Century Romance. Tr. and introd. E.A. Peers. London, s. d.; S.S. Koteliansky, ed. and tr. Dostoevsky Portrayed by His Wife. London; C. Garnett, tr. The Letters of Anton Pavlovitch Tchekhov to Olga Leonardovna Knipper. London; D.G. Larg. Madame de

Staël. Tr. V. Lucas. London; *H.J. Weigand. The Modern Ibsen. London*) // *The London Mercury*. 1926. № 14. P. 540–542.

Literary History and Criticism (*W. Wordsworth. The Prelude or Growth of a Poet's Mind. Ed. and introd. E. de Selincourt. Oxford; D.J. Sloss and J.P.R. Wallis, ed. The Prophetic Writings of William Blake. 2 vol. London; A Hundreth Sundrie Flowres. London; H.E. Rollins, ed. A Gorgeous Gallery of Gallant Inventions: (1578). Cambridge, Mass.; G.B. Harrison, ed. Willobie His Avis: 1594. London; New York; P. Fletcher. Venus and Anchises (Brittain's Ida) and Other Poems. Ed. E. Seaton. London; C.M. Hood. The Book of Robert Southwell. Oxford; L. Abercrombie. Romanticism. London; H. Read. Reason and Romanticism. London; G. Bullett. Modern English Fiction. London; E.A. Drew. The Modern Novel. London; R.H. Sherard. The Life, Work and Evil Fate of Guy de Maupassant. London; M.S. Gretton. The Writings and Life of George Meredith. London*) // *The London Mercury*. 1926. № 15. P. 99–101.

Recent Foreign Books (*A. Maurois. Bernard Quesnay. Paris; G. Duhamel. La Pierre d'Horeb. Paris; G. Duhamel. Lettres au Patagón. Paris; P.J. Jouve. Paulina 1880. Paris, 1925; M. Praz. Secentismo e marinismo in Inghilterra: John Donne — Richard Crashaw. Firenze, 1925; H. Bahr. Notizen zur neueren spanischen Literatur. Berlin; E. Pons. Le Thème et le sentiment de la nature dans la poésie anglo-saxonne. Strasbourg, 1925; E. Pons. La Jeunesse de Swift. Strasbourg, 1925*) // *The London Mercury*. 1926. № 15. P. 222–224.

Literary History and Criticism (*E. Legouis. Spencer. London; New York, 1926; W.H. Van der Smissen, transl. and ed. Goethe's «Faust». London; New York, 1926; Somadeva. The Ocean of Story (Katha sarit sagara). Trad. C.H. Tawney, ed. N.M. Penzer. Vol. VI. London, 1924; A.A. Scott. Betty Paoli: An Austrian Poetess of the 19th Century. London, 1926; W. Starkie. Luigi Pirandello. London, 1926; J. Fitzmaurice-Kelly. A New History of Spanish Literature. London, 1926; C. Duff, ed. Quevedo: The Choice Humorous and Satirical Works. Trad. Sir Roger l'Estrange, et al. London; New York, s.d. [1926]*) // *The London Mercury*. 1926. № 15. P. 552–554.

Gogol, Chekhov and Tolstoi // *The Nation and the Athenaeum*. 1926. 4 December. P. 340. [*Gogol N. The Government Inspector, and Other Plays / Translated by C. Garnett. London: Chatto & Windus, 1926; Chekhov A. The Wood Demon / Translated by S.S. Koteliansky. London: Chatto & Windus, 1926; Tolstoy L. Stories and Dramas, hitherto Unpublished / Translated by L. Turin, H.M. Lucas and C.J. Hogarth, London: Dent, 1926*]

Florovsky George. Michael Gerschensohn / Translated by D.S. Mirsky // *The Slavonic Review*. 1926 (December). Vol. 5. № 14. P. 315–331.

Recent Publications in Russia // *The Slavonic Review*. 1926 (December). Vol. 5. № 14. P. 459–460. [Поэтика: Временник Отдела словесных искусств Государственного Института истории искусств. I. Л.: Academia, 1926; Виноградов В. Этюды о стиле Гоголя. Л.: Academia, 1926; Русская проза: Сб. статей / Под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л.: Academia, 1926; Пушкин в мировой литературе: Сб. статей. Л.: Госиздат, 1926]

A History of Russia. London: Ernest Benn, 1927. 79 p. (Benn's Sixpenny Library, № 012); idem: Garden City, N.Y.: Doubleday, Doran & Co., 1928. 77 p. (The Little Books

of Modern Knowledge); reprint: London: Guildford & Esher, 1930, 1932; перев. на исп.: *Historia de Rusia hasta la revolucion* / Trad. J. Gutierrez Gili. Barcelona: Seixy Barrai, 1949. 114 p.

A History of Russian Literature from the Earliest Times to the Death of Dostoyevsky (1881). London: George Routledge; New York: Alfred Knopf, 1927. XIV, 388 p.; idem: New York: Alfred Knopf, 1934. XIV, 388 p. (Alblabooks); *A History of Russian Literature. Comprising A History of Russian Literature & Contemporary Russian Literature* / Ed. by F.J. Whitfield. London: Routledge & Kegan Paul — New York: Alfred Knopf, 1949. XI, 518, XXIV p.; abridged edition: 1958, 1964, 1968; new edition: London: Routledge & Kegan Paul, 1973. 556 p.; *A History of Russian Literature from Its Beginnings to 1900* / Ed. by F.J. Whitfield. New York: Random House, 1958. 383 p. (Vintage Books, K-67, Vintage Russian Library, V-720); reprint: Evanston: Northwestern University Press, 1999; перев. на нем.: *Geschichte der Russischen Literatur* / Tr. Georg Mayer. München: Piper, 1964. 542 S.; *Storia della letteratura russa* / Trad. Silvio Bernardini. Milano: Bernardini, Garzanti, 1965, 1977. 622 p.; *Histoire de la littérature russe* / Trad. Véronique Lossky. P.: Fayard, 1969. 616 с.; перев. на рус.: *Мирский Д.С.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Руфь Зернова. London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. 882 p.; 2-е изд.: Новосибирск: Изд-во «Свиный и сыновья», 2005, 2006, 2007, 2009. 872 с.; перев. на кит.: *Er Guo Wen Xue Shi* / Transl. by Liu Wenfei. Beijing: Ren Min Chu Ban She (People's Press), 2013.

Busson P. The Man Who Was Born Again / Transl. by Prince Mirski and T. Moulst. London: William Heinemann, 1927. 303 p.; idem: *Meyrink G. «The Golem»*; *Busson P. «The Man Who Was Born Again»: Two German Supernatural Novels* / Ed. and introd. E.F. Bleiler. New York: Dover Publications, 1976. P. 191–412.

Modern Russian Literature // *The Spectator* (Lit. Supplement). 1927. 9 April. P. 649.

The Present State of Russian Letters // *The London Mercury*. 1927. № 16. P. 275–286; перепеч.: 1989. С. 246–257.

Literary History and Criticism (*E.M. Butler. The Saint-Simonian Religion in Germany. Cambridge, 1926; H. V. Routh. God Man, and Epic Poetry. 2 vol. Cambridge; F.T. Palgrave. The Passionate Pilgrim, or Eros and Anteros. London, 1926; Sir George Warner, ed. The Libelle of Englyshe Polycye: A Poem on the Use of Sea-Power, 1436. Oxford, 1926; A.W. Reed. Early Tudor Drama. London, 1926; F.S. Boas and C.H. Herford, ed. The Year's Work in English Studies. Vol. VIII. London*) // *The London Mercury*. 1927. № 16. P. 325–327.

The Wandering Scholars // *The London Mercury*. 1927. № 16. P. 409–416.

Literary History and Criticism (*B. Fairley. Charles M. Doughty. London; R.L. Megroz. Francis Thompson. London; C.M. MacLean. Dorothy and William Wordsworth. Cambridge; Lord Ernie. The Light Readings of Our Ancestors. London; A.S. Collins. Authorship in the Days of Johnson. London*) // *The London Mercury*. 1927. № 16. P. 546–548.

Literary History and Criticism (*E.M. Forster. Aspects of the Novel. London; J. Carruthers. Scheherazade, or the Future of the English Novel. London; New York;*

J.G. MacLeod. Beauty and the Beast. London; L.P. Smith. The Prospects of Literature. London; T.S. Eliot. Shakespeare and the Stoicism of Seneca. London) // The London Mercury. 1927. № 17. P. 208–210.

Грутхейсен Бернард. Парадокс буржуазного мирозерцания: Письмо к приятелю / Перев. с франц. рукописи Д.С.М. // Версты. 1927. № 2. С. 224–230.

Фернандес Рамон. Заметки о современной французской литературе / Перев. с рукописи Д.С.М. // Версты. 1927. № 2. С. 231–239.

Форстер Е.М. Современная английская литература / Перев. с рукописи Д.С.М. // Версты. 1927. № 2. С. 240–246.

Веяние смерти в предреволюционной литературе // Версты. 1927. № 2. С. 247–254; перепеч.: 1989. С. 230–236; 1997а. С. 358–365.

Критические заметки // Версты. 1927. № 2. С. 255–262; фрагмент о Горьком перепеч.: Литературная Россия. 1993. № 12 (26 марта). С. 11–12. [Есенин С.А. Собр. соч.: В 3 т. М.; Л.: Госиздат, 1926; Горький М. Дело Артамоновых. Берлин: Книга, 1925; Белый А. Москва. М.: Крут, 1926; Федин К. Федор Лепендин. М.: Госиздат, 1926; Каверин В. Девять десятых судьбы. М.: Госиздат, 1926; Леонов Л. Барсуки. М.: Госиздат, 1926; Тынянов Ю. Кюхля. М.: Госиздат, 1925]

[Рец.] Ramon Fernandez. Messages. Paris: Nouvelle Revue Française, 1926 // Версты. 1927. № 2. С. 262–263. Подп.: Д.С.М.

[Рец.] T.S. Eliot. Poems. 1905–1925 // Версты. 1927. № 2. С. 263–265.

Chekhov and the English // The Monthly Criterion. 1927. № 6. P. 292–304; idem: Russian Literature and Modern English Fiction: A Collection of Critical Essays / Ed. Donald Davie. Chicago; London: University of Chicago Press, 1965. P. 203–213.

Chronicle: Russia; Czechoslovakia; Anglo-Russian Literary Society; The Slavonic Society of Scotland; Lantern Slides and Gramophone Records Dealing with Slavonic Countries // Slavonic Review. 1927 (June). Vol. 6. № 16. P. 202–215. D.S. [The Elections to the Local Soviets; The Economy Campaign; Religious Persecution; Soviet Representatives at Geneva; The Soviet Policy of China; Russian and British Trade Unions; Relations broken off by the British Government; Assassination of Mr. Voykov; Renewal of Terrorism in Russia]

[Rev.] Etyudy o Russkoy Poezii (Studies in Russian Poetry). By P. Bizzilli. Prague, 1926 // The Slavonic Review. 1927 (June). Vol. 6. № 16. P. 236–237. [Бицилли П. Этюды о русской поэзии. Прага: Пламя, 1926]

[Rev.] L.M. Suxotin. Ljubov v Russkoi Lirike XIX v. Beograd // The Slavonic Review. 1927 (June). Vol. 6. № 16. P. 236–237. D.S.M. [Сухотин Л.М. Любовь в русской лирике. Белград, 1927]

[Rev.] Klassovoe Samosoznanie Pushkina (The Class Consciousness of Pushkin). By D. Blagoy. Moscow, 1927. Pp. 70 // The Slavonic Review. 1927 (June). Vol. 6. № 16. P. 238–239. [Благой Д. Классовое самосознание Пушкина: Введение в социологию творчества Пушкина. М.: Изд-во Всероссийского союза поэтов, 1927]

[Rev.] The Eurasian Movement // The Slavonic Review. 1927 (December). Vol. 6. № 17. P. 311–320; перепеч.: 1989. С. 237–245.

[Rev.] The Russian Icon. By Nikodim Pavlovich Kondakov, Fellow of the Russian Academy of Sciences. Translated by Ellis H. Minns, Litt. D., F.B.A., Fellow of Pembroke

College, Cambridge; Corresponding Fellow of the Russian State Academy for the History of Material Culture. Oxford (Clarendon Press), 1927. £ 5 5s. // The Slavonic Review. 1927 (December). Vol. 6. № 17. P. 471–474.

[Rev.] **A. Kallas. Eros the Slayer: Two Estonian Tales. Trad. A. Matson. London // The Slavonic Review. 1927 (December). Vol. 6. № 17. P. 475. D.S.M.**

[**Foreword**] // *Lermontov M.Y. A Hero of Our Time / Transl. by R. Merton, foreword by Prince D.S. Mirsky. London: Philip Allan & Co, 1928. P. IX–XIII.*

[**Preface**] // *Pushkin A.S. The Queen of Spades / Transl. by J.E. Pouterman and C. Bruerton, engravings in colour by A. Alexeieff, preface by Prince D. Sviatopolk-Mirsky. London: The Blackamore Press, 1928. P. XI–XVIII.*

[**Introduction**] // *The Young Russians: A Selection of Novels by the Younger Writers of Soviet Russia / With a general introduction on the post-revolutionary Russian novel by Prince D.S. Mirsky. Vol. I: Pilnyak B. The Naked Year. New York: Payson & Clarke, 1928. P. VII–XVII.*

Pouchkine // Commerce. 1928. № 16. P. 83–97; idem: Pouchkine: 1837–1937 / Ed. by J.E. Pouterman. Paris: Editions sociales internationales, 1937. P. 125–134.

Russia // Contemporary Movements in European Literature / Ed. by W. Rose and J. Isaacs. London: George Routledge, 1928. P. 151–177; перепеч.: 1989. С. 259–282.

Годовщины: 1. Некрасов. 2. Зинаида Гippiус. 3. Хлебников. 4. Джойс // Версты. 1928. № 3. С. 140–149; перепеч.: 1990. С. 152–154 (Зинаида Гippiус); 2002. С. 124–129 (Некрасов; Зинаида Гippiус; Хлебников).

«1905 год» Бориса Пастернака // Версты. 1928. № 3. С. 150–154; перепеч.: 1989. С. 283–287; 2002. С. 130–133. [Пастернак Б. Девятьсот пятый год. М.; Л.: Госиздат, 1927]

Критические заметки // Версты. 1928. № 3. С. 155–160. [Ремизов А. Взмихренная Русь. Париж: Таир, 1927; Ремизов А. Оля. Париж: Таир, 1927; Сергеев-Ценский С. Валя: Роман. Ч. I. Преображение. М.: Госиздат, 1926; Федин К. Трансваль. М.: Госиздат, 1927; Скончался А.Ф. Кони; The Book of Bear / Tr. Jane Harrison and Hope Mirreles. London: Nonesuch Press, 1926; журнал «Commerce»]

Tolstoy (1828 — 28 August / 9 September — 1928) // The Slavonic and East European Review. 1928 (June). Vol. 7. № 19. P. 77–80.

[Rev.] **Ukrain'ski Narodni Dumi. Vol. I: Ed. by and with introduction Catherine Hrushevs'ky. Kiev: Ukrainian State Press, 1927 // The Slavonic and East European Review. 1928 (June). Vol. 7. № 19. P. 227–228. D.S.M.**

[Rev.] **Pis'ma Pushkina k Elizavete Mikhaylovne Khitrovo. 1827–1832. (Letters of Pushkin to Elizabeth M. Hitrovo.) Publication of the Academy of Sciences of the U.S.S.R. Leningrad, 1927 // The Slavonic and East European Review. 1928 (June). Vol. 7. № 19. P. 228. D.S.M. [Письма Пушкина к Елизавете Михайловне Хитрово: 1832–1837 / Под ред. М.Д. Беляева, Н.В. Измайлова и Б.Л. Модзалевского. Л.: Изд-во АН СССР, 1927 (Труды Пушкинского Дома. Вып. XLVIII)]**

[Rev.] **Storia della Letteratura Russa. Volume I. Dalle Origini a tutto il Secolo XVI. By Professor Ettore Lo Gatto. Publications of the Istituto per l'Europa Orientale. Anonima Editoriale Romana. Rome, 1928 // The Slavonic and East European Review. 1928 (June). Vol. 7. № 19. P. 228–229. D.S.M.**

[Rev.] **Opyty po Istorii Drevne-Russkikh Politicheskikh Ucheniy** (Essays on the History of Old-Russian Political Doctrines). Vol. I. Ucheniya Russkikh Letopisey Domongol'skago Perioda o Gosudarstvennoy Vlasti (The Teachings of the Chronicles of the Pre-Mongol Period on the Nature of Political Authority). Books 1 and 2. By M.V. Shakhmatov. Prague, 1927. (Lithographed typescript.) // The Slavonic and East European Review. 1928 (June). Vol. 7. № 19. P. 229–230. D.S.M. [*Шахматов М.В. Опыты по истории древнерусских политических идей. Т. I. Учения русских летописей до-монгольского периода о государственной власти. Т. I–II. Прага, 1927*]

Literary History and Criticism (*Shakespeare. Les Sonnets. Ed. bilingue, trad. E. Le Brun. Paris, 1927; J. de Smet. Thomas Kyd: L'Homme, l'oeuvre, le milieu. Bruxelles, 1925; L. Cazamian. A History of English Literature. Vol. II: Modern Times (1660–1914) / Transl. by W.D. Macinnes and author. London, 1927; L. Cazamian. Ce qu'il faut connaître de l'âme anglaise. Paris, 1927; C.L. de Chambrun. Shakespeare Actor-Poet. New York; London, 1927; J.G. Robertson. Goethe. London, 1927; D.M. Stuart. Horace Walpole. London, 1927; R.B. Johnson, ed. The Letters of Laurence Sterne. London, 1927*) // The London Mercury. 1928. № 17. P. 473–475.

Литература о Толстом: 1828–1928 // Евразия. 1928. 24 ноября. № 1. С. 6–7; перепеч.: 1989. С. 288–293; 1997а. С. 348–353.

[Рец.] **Э. Багрицкий. Юго-Запад. М.: Земля и фабрика, 1928** // Евразия. 1928. 24 ноября. № 1. С. 8; перепеч.: 1997. С. 108–111; 2002. С. 133–136.

Избрание Хувера // Евразия. 1928. 1 декабря. № 2. С. 5.

Американа // Евразия. 1928. 8 декабря. № 3. С. 4. [*Siegfried A. Les Etats-Unis d'aujourd'hui. Paris, 1927; Romier L. Qui sera le maitre: Europe ou Amérique? Paris, 1927*]

Заметки о пролетарской литературе // Евразия. 1928. 22 декабря. № 5. С. 6–7.

[Рец.] **М. Светлов. Ночные встречи** // Евразия. 1928. 22 декабря. № 5. С. 8; перепеч.: 2002. С. 136–140. [*Светлов М. Ночные встречи: Стихи. М.: Молодая гвардия, 1927*]

Тютчев // Евразия. 1928. 29 декабря. № 6. С. 5; перепеч.: 2002. С. 121–124.

Заметки об эмигрантской литературе // Евразия. 1929. 5 января. № 7. С. 6–7; перепеч.: 1997а. С. 354–357; 2002. С. 148–150. [*М. Цветаева, М. Алданов, П. Краснов, Дон-Аминадо, Б. Поплавский, М. Струве*]

Пролетариат и идея «класса» // Евразия. 1929. 19 января. № 9. С. 2–3.

Хлебников // Евразия. 1929. 26 января. № 10. С. 6; перепеч.: 1989. С. 294–297; 1997. С. 112–117; 2002. С. 148–150.

Jane Ellen Harrison (Died 15 April, 1928) // The Slavonic and East European Review. 1929 (January). Vol. 7. № 20. P. 414–416.

«Наш марксизм» // Евразия. 1929. 2 февраля. № 11. С. 3. [полемика с П.Н. Савицким]

Три тезиса об идеократии // Евразия. 1929. 9 февраля. № 12. С. 2–3.

Роман Тынянова о Грибоедове // Евразия. 1929. 16 февраля. № 13. С. 7. [*Тынянов Ю. Смерть Вазир-Мухтара: В 2 т. Берлин: Петрополис, 1929*]

К вопросу об отличии России от Европы // Евразия. 1929. 23 февраля. № 14. С. 1–2.

Литература и кино // Евразия. 1929. 2 марта. № 15. С. 6. [Чаплин, Эйзенштейн, Пудовкин]

Социальная природа русской власти // Евразия. 1929. 9 марта. № 16. С. 3; 23 марта. № 18. С. 1–3; 30 марта. № 19. С. 3.

Николай Тихонов // Евразия. 1929. 16 марта. № 17. С. 7–8; перепеч.: 1997. С. 118–123; 2002. С. 140–144.

[Rev.] **Russian Poetry: An Anthology / Comp. and transl. by B. Deutsch and A. Yarmolinsky. London** // The Nation and the Athenaeum. 1929. 30 March. P. 918.

Маклаков и Вишняк // Евразия. 1929. 6 апреля. № 20. С. 2–3. [«Из прошлого» В.А. Маклакова и «О русской революции» М.В. Вишняка в № 38 «Современных записок»]

Французская книжка о новейшей русской литературе // Евразия. 1929. 13 апреля. № 21. С. 6–7. [Pozner V. Panorama de la Littérature Russe Contemporaine / Préface de Paul Hazard. Paris: Edition Kra, 1929]

Национальности СССР (Грузия; Армяне; Евреи; Европейские народности; Азербайджан–I; Азербайджан–II; Украина; Молдаване; Горцы Кавказа–I; Горцы Кавказа–II; Поволжье–I; Поволжье–II) // Евразия. 1929. 20 апреля. № 22. С. 3; 27 апреля. № 23. С. 3–4; 11 мая. № 25. С. 1–2; 1 июня. № 28. С. 1–3; 15 июня. № 29. С. 1–2; 29 июня. № 30. С. 1–2; 27 июля. № 32. С. 1–3; 10 августа. № 33. С. 1–3; 24 августа. № 34. С. 1–3; 7 сентября. № 35. С. 1–2.

«Потомок Чингис-хана» («La Tempête sur l'Asie») // Евразия. 1929. 20 апреля. № 22. С. 8. [фильм В.И. Пудовкина, сценарий О.М. Брига и И.М. Новокшенова по мотивам одноименной повести И.М. Новокшенова]

Нико Пиросманишвили // Евразия. 1929. 27 апреля. № 23. С. 7; перепеч.: Литературная Грузия. 1971. № 7. С. 11–12.

Centenary of the Death of Griboyedov (1829 — January — 1929) // Slavonic and East European Review. 1929 (June). Vol. 8. № 22. P. 140–143.

После английских выборов // Евразия. 1929. 15 июня. № 29. С. 6. Подп.: Д.П.

Чехов // Евразия. 1929. 13 июля. № 31. С. 5–6; перепеч.: 1989. С. 298–303.

[Рец.] **Samuel N. Harper. Civic Training in Sov. Russia. University of Chicago Press, 1929** // Евразия. 1929. 27 июля. № 32. С. 7.

«Современные записки», книга 39-ая // Евразия. 1929. 10 августа. № 33. С. 8.

Проза поэтов // Евразия. 1929. 24 августа. № 34. С. 7–8. [Н. Тихонов, К. Вагинов, О. Мандельштам, Б. Пастернак]

Украинская литература // Евразия. 1929. 7 сентября. № 35. С. 7. [Критика. Журнал-місячник марксистської критики та бібліографії. Державне видавництво України. 1929. № 1–5]

[Rev.] **Solitaria. By V. Rosanov. Translated by S. Koteliansky. London (Wishart), 1927. The Fifth Pestilence, together with The History of Tinkling Cymbal and Sounding Brass, Ivan Semenovitch Stratilatov. By Alexey Remisov, translated from the Russian with a preface by Alec Brown. London (Wishart), 7s. 6d. The Book of the Bear. By Jane Harrison and Hope Mirrlees. London (Nonesuch Press), 1927** // The Slavonic and East European Review. 1929 (January). Vol. 7. № 20. P. 457–458. D.S.M.

[Rev.] *Rivista di Letterature Slave*. Diretta da Ettore Lo Gatto. Anno I, Vol. I, Fasc. I–II. Rome (Anonima Romana Editoriale), June, 1926. *Studi di Letterature Slave*. By Ettore Lo Gatto, Volume I. Rome (Anonima Romana Editoriale), 1925. Giulio Slowacki, scritti e traduzioni di S. Krasinski, E. de Andreis, O. Skarber-Tluchowski, A. Palmieri, G. Damiani and others. Rome (Maglione e Strini), 1926 // *The Slavonic and East European Review*. 1929 (January). Vol. 7. № 20. P. 459. D.S.M.

[Rev.] *The Works of Leo Tolstoy* (Vol. 3, *Childhood, Boyhood and Youth*, with an Introduction by William Lyon Phelps; Vol. 13, *Twenty-Three Tales*, with an Introduction by Madeline Mason-Manheim; Vol. 17, *Plays*, with an Introduction by Harley Granville-Barker; Vol. 19, *Resurrection*, with an Introduction by H.G. Wells), translated by Mr. and Mrs. Aylmer Maude. For the Tolstoy Society, Oxford University Press // *The Slavonic and East European Review*. 1929 (January). Vol. 7. № 20. P. 511. D.S.M.

[Rev.] *Pouchkine A. Oeuvres Choiesies. Introduction, traduction et notes par Andre Lirondelle*. Paris (La Renaissance du Livre), 1926 // *The Slavonic and East European Review*. 1929 (January). Vol. 7. № 20. P. 457. D.S.M.

Tolstoy Centenary Supplement / Edited by Prince D.S. Mirsky // *The Slavonic and East European Review*. 1929 (January). Vol. 7. № 20. P. 465–512. [*Shestov L.* Tolstoy's «Memoirs of a Madman» (Two Chapters from *The Revelations of Death*) / Translated by Camilla Coventry; *Remizov A.* The Miraculous in Tolstoy; *Maude A.* Recollections of Tolstoy; *Aldanov M.A.* Some Reflections on Tolstoy and Tolstoyism; *Pavlov P.* Tolstoy's Novel «Family Happiness»]

[**Introduction**] // *Russian Poems* / Translated by C.F. Coxwell, with an introduction by prince Mirsky. London: C.V. Daniel Company, 1929. P. XVII–XXII.

[**Introduction**] // *Milton J.* A Brief History of Moscovia and of other less-known countries lying eastward of Russia as far as Cathay, gathered from the writings of several eye-witnesses, with an introduction by prince Mirsky. London: The Blackmore Press, 1929. P. IX–XXVI.

Gogol N. The Diary of a Madman / Translated by Prince Mirsky. London: The Cresset Press, 1929. 81 p.; idem: Chicago: The Cresset Press, 1932. 81 p. (Argus Books).

Dostoevski // *Encyclopædia Britannica*. 14th ed. 1929. Vol. VII. P. 546–547. D.S.M.

Gorki // *Encyclopædia Britannica*. 14th ed. 1929. Vol. X. P. 532. D.S.M.

Russian Literature // *Encyclopædia Britannica*. 14th ed. 1929. Vol. XIX. P. 751–758. D.S.M.

Tolstoy // *Encyclopædia Britannica*. 14th ed. 1929. Vol. XXII. P. 273–275. D.S.M.

Turgenev // *Encyclopædia Britannica*. 14th ed. 1929. Vol. XXII. P. 586. D.S.M.

Ukranian Literature // *Encyclopædia Britannica*. 14th ed. 1929. Vol. XXII. P. 671–672. D.S.M.

Recent Foreign Books (*P. Legouis*. André Marvell. Paris; London, 1928; *G. Lafourcade*. La Jeunesse de Swinburne: 1837–1867. 2 vol. Paris, 1928; *G. de Catalogne*. Le Message de Thomas Hardy. Paris, 1928; *M. Praz*. Penisola Pentagonale: Pretesti spagnuoli. Milano, 1928; *Ch. Chassé*. Styles et physiologie. Paris, 1928; *R.E. Zachrisson*. Modern engelsk världsäskädning i litteraturens spegel. Uppsala;

Stockholm, 1928; *Histoire du Seigneur de Bayart. 1527, Réimpr.* Paris; Cambridge; R. Borchardt. *Handlungen und Abhandlungen.* Berlin, 1928; R. Browning. *Der Ring und das Buch.* Trad. C. Gräfin Keyserlingk. Leipzig, 1927) // *The London Mercury.* 1929. № 19. P. 446–448.

England // *Slavische Rundschau.* 1929. Vol. 1. P. 112–114. D.S.M.

Die Literatur der Russischen Emigration // *Slavische Rundschau.* 1929. April. Vol. 1. № 4. P. 290–294.

Some Remarks on Tolstoy // *The London Mercury.* 1929. № 20. P. 167–175; перепеч.: 1989. С. 303–311.

[Rev.] N. von Arseniew. *Die Russische Literatur der Neu Zeit und Gegenwart in ihren Geistigen Zusammenhangen.* Mainz // *Slavische Rundschau.* 1929. Vol. 1. P. 490–491. D.S.M.

[Rev.] M.P. Alekseev. *Voltaire et Schouvaloff.* Odessa, 1928; M.P. Alekseev. *Etjudy o Marlinskom.* Irkutsk, 1928; *Sibir' v romane Defo.* Irkutsk, 1928 // *Slavische Rundschau.* 1929. Vol. 1. P. 551–552. D.S.M. [Alekseyev M.P. *Voltaire et Schouvaloff: Fragments inedites d'une correspondance franco-russe au XVIII siecle.* Одесса: Одесполиграф, 1928; Алексеев М.П. *Этюды о Марлинском.* Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 1928; Алексеев М.П. *Сибирь в романе Дефо.* Иркутск: Вост.-Сиб. отд. Гос.-Рус. геогр. об-ва, 1928]

Exhibition of Russian Icons in London // *The Slavonic and East European Review.* 1929 (December). Vol. 8. № 23. P. 437–438. D.S.M.

An Annotated List of Russian Books Received (A.M. Remizov. *Tri serpa.* Paris; A.M. Remizov. *Po karnizam.* Beograd; J. Cournos, *comp., and transl.* *Short Stories out of Soviet Russia.* London; J. Milton. *A Brief History of Moscovia.* London; V. Pozner. *La Littérature russe.* Paris; I.A. Goncharov. *Oblomov.* Transl. N.A. Duddington. London; G. Botkin. *The God Who Did Not Laugh.* London; A.M. Remizov. *Les Sœurs en croix.* Trad. R. Vivier. Paris) // *The Slavonic and East European Review.* 1929 (December). Vol. 8. № 23. P. 463–464.

[Rev.] V.Ja. Kirpotin. *Radikal'nyj Raznocinec: D.I. Pisarev.* Leningrad // *Slavische Rundschau.* 1929. Vol. 1. P. 829. D.S.M. [Кирпотин В.Я. *Радикальный разночинец Д.И. Писарев.* Л.: Прибой, 1929]

Literary History and Criticism. I (F.H. Pritchard, *éd.* *Great Essays of All Nations.* London; L.R. Gleed and J. Baswitz, *éd.* *Modern French Verse.* London, 1928; J. Kunitz. *Russian Literature and the Jew.* New York; London; V. Stockley. *German Literature as Known in England: 1750–1830.* London; J.W. Eaton. *The German Influence in Danish Literature in the 18th Century.* Cambridge; G.F. Barwick. *The Reading Room of the British Museum.* London) // *The London Mercury.* 1929. № 20. P. 533–535.

Old Wives' Tales (A. Werth, *transl.* *The Diary of Tolstoy's Wife: 1860–1891.* London, 1928; R. Fülöp-Miller and Fr. Eckstein, *ed.* *The Diary of Dostoyevsky's Wife.* Transl. M. Pemberton. London, 1928) // *The Observer.* 1929. 20 January. P. 7.

Recent Book of Russia (G. Michon. *The Franco-Russian Alliance, 1891–1917.* Transl. N. Thomas. London; C.E. Vulliamy, *ed.* *The Red Archives.* Transl. A.L. Hynes, London; S. Goulston, *transl.* *The Memoirs of General Wrangel.* London; E.J. Dillon. *Russia Today and Yesterday.* London) // *The Listener.* 1929. 18 December. P. 825.

Jane Ellen Harrison and Russia. Jane Ellen Harrison memorial lecture, 2. Cambridge: W. Heffer & Sons, 1930. 20 p.

[**Introduction**] // Dostoevsky: Letters of his Wife / Translated by E. Hill and D. Mudie, with an introduction by Prince D.S. Mirsky. London: Constable, 1930. P. IX–XIV.

[**Introduction**] // *Lermontov M.* The Demon / Translated by G. Shelley, with an introduction Prince D.S. Mirsky. London: Richards Press, 1930. P. VII–XIV.

[Rev.] **Formalizm v Russkom Literaturovedenii (Formalism in Russian Literary Studies).** By Professor N.I. Efimov. Smolensk, 1929. (Reprint from the Bulletin of Smolensk University.); [Anon.] **Zapadnaja Belorussija na skam'e podsudimyx.** Minsk, 1929 // The Slavonic and East European Review. 1930 (March). Vol. 8. № 24. P. 736. D.S.M. [*Ефимов Н.И.* Формализм в русском литературоведении // Научные известия (Смоленск). 1929. Т. 5. № 3. С. 31–107; Западная Белоруссия на скамье подсудимых: Процесс Белорусской крестьянско-рабочей громады. 23 февраля – 22 мая 1928 г. Минск, 1929]

Khvyľovy M. Puss in Boots / Translated by N.B. Jopson and D.S. Mirsky // The Slavonic and East European Review. 1930 (June). Vol. 9. № 25. P. 187–197.

Mandelstam O. Le Timbre Egyptien / Translated by D.S. Mirsky and G. Limbour // Commerce. 1930. № 24. P. 119–168.

Vladimirtsov B. The Life of Chingis Khan / Translated by Prince D.S. Mirsky. London: George Routledge, 1930. 169 p.

Notizen über die Proletarische Literatur in Sowjet Russland // Der russische Gedanke. 1930. № 1. P. 100–102.

[Rev.] **Aronson M., Rejser S. Literaturnye Kruzki i Salony. Leningrad, 1929** // Slavische Rundschau. 1930. Vol. 2. P. 195–196. D.S.M. [*Аронсон М., Рейсер С.* Литературные кружки и салоны / Под ред. и с предисл. Б.М. Эйхенбаума. Л.: Прибой, 1929]

Vladimir Mayakovsky (1893–14 April, 1930) // The Slavonic and East European Review. 1930 (June). Vol. 9. № 25. P. 220–222; перев. на рус. М.В. Бондаренко: Русская литература. 2001. № 1. С. 246–248; то же: **2002.** С. 150–152.

Englische Rossica // Slavische Rundschau. 1930. Februar. Vol. 2. № 2. P. 158–159. D.S.M.

Recent Foreign Books (*Ch. Du Bos.* Byron et le besoin de la fatalité. Paris, 1929; *Ch. Maurras.* Le Voyage d'Athènes. Paris, 1929; *Cl. Farrère.* La Marche funèbre. Paris, 1929; *A. Billy.* La Vie amoureuse de Sophie Arnould. Paris, 1929; *G. Lafourcade.* Edéa et autres poèmes. Le Cailar, Gard, France) // The London Mercury. 1930. № 21. P. 280–282.

Rembrandt van Rijn // The Times. 1930. 10 December. P. 15. D.S.M. [стихотворение]

Lenin: Makers of the Modern Age. London: The Holme Press, 1931. XII, 226 p.; idem: Boston: Little, Brown & Co., 1931. 236 p.; reprint: London: The Holme Press, 1937; перев. на фр.: *Lenine* / Trad. Ida Treat et P. Vaillant-Couturier. Paris: Gallimard, N.R.F., 1934. 233 p.; перев. на исп.: *Vida de Lenin* / Preface Joaquin Maurin. La Habana: Ediciones Faro, 1961, 211 p.

Russia: A Social History. London: The Cresset Press, 1931. XIX, 312, XXI p. (Historical Series, ed. C.G. Seligman, № 1); idem: 1942, 1952, 1973; reprint: Chester

Springs, Penn.: Dufour, 1952; перев. на нем.: *Russland, von der Vorgeschichte bis zur October Revolution* / Tr. W. Wagnmuth. München: Kindler, 1967. 489 S.; idem: Essen: Magnus-Verlag, 1975. 489 S.

Две смерти: 1837–1930 // Смерть Владимира Маяковского. Берлин: Петрополис, 1931. С. 47–66; перепеч.: Series Practica. № 70. Den Haag; Paris: Mouton, 1975. P. 35–48; **1997**. С. 123–136; **2002**. С. 153–163.

[**Preface**] // *Carr E.H. Dostoevsky (1821–1881): A New Biography* / Preface D.S. Mirsky. London: Allen & Unwin, 1930. P. I–III; idem: Boston and New York: Houghton Mifflin Co., 1931.

The Background of the Russian Films // The London Mercury. 1931. № 24. P. 53–64; перев. на рус. А.Б. Рогачевского: Литературное обозрение. 1993. № 5. С. 92–99.

Books and Films in Russia // The Yale Review. 1931. Vol. XX. № 3. P. 472–487; перепеч.: **1989**. С. 312–327. [Маяковский, Катаев, Ильф и Петров, Олеша, Гладков, Фадеев, Шолохов, Довженко]

Bourgeois History and Bourgeois Materialism // The Labour Monthly. 1931. № 13. P. 453–459.

Dostojevskij im Westen — I: Dostojevskij in Frankreich und England // Slavische Rundschau. Vol. 3. P. 310–318.

The Philosophical Discussion in the C.P.S.U. in 1930–1931 // The Labour Monthly. 1931. № 13. P. 649–656.

Il posto del Dostojevskij nelle letterature russa // La Cultura. 1931. № 2. P. 100–115.

The Soviet Films // The Virginia Quarterly Review. 1931. Vol. 7. № 4. P. 522–532; перев. на рус. А.В. Подгуренко: Литературное обозрение. 1993. № 5. С. 88–92.

T.S. Eliot et la fin de la poesie bourgeoise // Echanges. 1931. № 5. P. 44–58; сокращенный перев. на англ.: The End of Bourgeoise Poetry // New Masses. 1934. 13 November. P. 17–19.

Why I Became a Marxist // Daily Worker. 1931. 30 June. P. 2.

[Rev.] **G. Fletcher. Europe's Two Frontiers: A Study of the Historical Forces at Work in Russia and America as They Will Increasingly Affect European Civilisation. London, 1930** // The Criterion. 1931. № 10. P. 534–536.

[Rev.] **Il'jazzd. Vosxiscenie. Paris, 1930** // La Nouvelle Revue Française. 1931. № 37. P. 962–963. [Ильязд. Восхищение: Роман. Париж: 41°, 1930]

Recent Foreign Books (M. Praz. La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica. Milano; Roma, 1930; D. Saurat. La Religion de Victor Hugo. Paris, 1929; A.R. Chisholm. The Art of Arthur Rimbaud. Melbourne, 1930; J.N. Cru. Témoins. Paris, 1929) // The London Mercury. 1931. № 24. P. 190–192.

Reporting on the New Russia // The Listener. 1931. 9 December. P. 1009. [The new Russia, eight talks broadcast / H.R. Knickerbocker; et al. London: Faber and Faber Ltd., 1931]

Three Views of Russia (F. Nansen. Through the Caucasus to the Volga. Transl. G.C. Wheeler. London; H. Barbusse. One Looks at Russia. Transl. W.B. Wells. London; Toronto; Sir Bernard Pares. My Russian Memoirs. London) // The Listener. 1931. 11 March. P. 418.

Periods of Russian Literature // The Slavonic and East European Review. 1931 (March). Vol. 9. № 27. P. 682–694.

An Uncompromising Utopian // The Listener. 1931. 8 July. P. 54. [New Light on Tolstoy: Literary Fragments, Letters and Reminiscences / Edited by R. Fülöp-Miller. Translated by P. England. London: G.G. Harrap & Co. Ltd., 1931]

Recent English Translations of Contemporary Russian Fiction // The Slavonic and East European Review. 1931 (March). Vol. 9. № 27. P. 752–753. [*Neverov A.* Tashkent. L.: Victor Gollancz Ltd, 1930; *Ilf I., Petrov E.* Diamonds to sit on / Translated from the Russian by Elizabeth Hill and Doris Mudie. L.: Methuen & Co Ltd, 1930; *Kataev V.* The Embezzlers / Translated by Leonide Zarine, with an introduction by Stephen Graham. N.Y.; L.: MacVeagh; The Dial Press, 1929; *Gladkov F.* Cement / Translated from the Russian by A.S. Arthur and C. Ashleigh. L.: Martin Lawrence, 1929; *Fadeev A.* The Nineteen / Translated from the Russian by R.D. Charques von Aleksandr. L.: Martin Lawrence, 1930; *Panferov F.* Brusski: a story of peasant life in Soviet Russia / Translated from the Russian by Z. Mitrov and J. Tabrisky. L.: Martin Lawrence, 1930; *Odoevtseva I.* Out of Childhood / Translated from the Russian by Donia Nachshen. L.: Constable, 1930; *Lukash I.* The Flames of Moscow / Translated from the Russian by Natalie Duddington. L.: P. Davies, 1930; *Ossorgin M.* A Quiet Street (Sivtzev Vrazhek) / Translated from the Russian by Nadia Helstein. L.: Martin Secker, 1930; *Chirikov E.* Marka of the Pits / Translated by Leonide Zarine. L.: Alston Rivers, 1930]

Babel I.E. The Story of My Dovecote / Translated by Prince D. Mirsky // The Slavonic and East European Review. 1931 (June). Vol. 10. № 28. P. 1–11.

L'histoire d'une emancipation // La Nouvelle Revue Française. 1931. 1 septembre. Vol. XXXVII. № 216. P. 384–397; сокращ. русский текст: История одного освобождения // Литературная газета. 1932. 29 февраля. № 10 (179). С. 2; перев. на англ.: The Story of a Liberation // 1989. P. 358–367.

Demokratie und Partei im Bolshevismus // Demokratie und Partei / Ed. P.R. Rohden. Wien: L.W. Seidel & Sohn, 1932. № 5. S. 209–250.

H.G. Wells and History — I // The Criterion. 1932. № 12. P. 1–9.

Russia, 1015–1462 // Cambridge Medieval History. 1932. Vol. VII. P. 599–631.

Der Russische Historische Roman der Gegenwart // Slavische Rundschau. 1932. Vol. 4. P. 10–17.

The Outlook of Bertrand Russell // The Labour Monthly. 1932. № 14. P. 113–119. [*Russell B.* The Scientific Outlook. London: Allen & Unwin, 1931]

Mr Wells Shows His Class // The Labour Monthly. 1932. № 14. P. 383–387. [*Wells H.G.* The Work, Wealth and Happiness of Mankind. London: Heinemann, 1932]

Trotsky on the Russian Revolution // The Listener. 1932. 31 August. P. 314. [*Trotsky L.* History of the Russian Revolution. Vol. I: The Overthrow of Czarism / Translated by M. Eastman. London, 1932]

III. Советский период (1932–1937)

Интеллигенция и литература Англии // Литературная газета. 1932. 29 октября. № 49 (218). С. 4.

Советское искусство на Западе // Литературная газета. 1932. 11 ноября. № 51 (220). С. 4.

Lenin Lives Today in his Work // Moscow Daily News. 1933. 22 January. P. 2, 4.

Pokrovskii M.N. Brief History of Russia: 2 vols / Transl. by D.S. Mirsky. London: Martin Lawrence Limited, 1933.

Дос-Пассос, советская литература и запад // Литературный критик. 1933. № 1. С. 111–126.

Джеймс Джойс // Год шестнадцатый. Альманах первый. М., 1933. С. 428–450; перепеч.: 1978. С. 281–307; 1987. С. 161–187; перев. на англ.: James Joyce / Transl. by S.D. Kogan // International Literature. 1934. № 1. P. 92–102.

О формализме // Год шестнадцатый. Альманах второй. М., 1933. С. 490–517.

О некоторых вопросах изучения русской литературы XVIII века // Литературное наследство. 1933. № 9/10. С. 501–509.

A British Intellectual Turns Toward Communism // Moscow Daily News. 1933. 3 March. P. 3. [John Strachey]

Из современной английской литературы (О Т.С. Элиоте) // Красная новь. 1933. № 3. С. 213–223; перепеч.: 1987. С. 208–214.

Егор Булычев и смерть // Литературный критик. 1933. № 4. С. 103–108.

The Two Towns of Old Tashkent Have Become One // Moscow Daily News. 1933. 26 June. P. 3.

War on the Locust // Moscow Daily News. 1933. 27 June. P. 3 [Tadzhikistan, border raids by Ibrahim-Bek, and fighting locusts]

Писатель особого назначения // За рубежом. 1933. № 7 (9). С. 4. [Миддлтон Мэрри]

Turgenev Reflected His Own Day // Moscow Daily News. 1933. 10 September.

Интеллигентсия. М.: Советская литература, 1934. — 140 с.; перев. на англ.: The Intelligentsia of Great Britain / Transl. by Alec Brown. London: Gollancz; New York: Covici Friede, 1935. — 237 p.

Крестьянский роман о войне // Художественная литература. 1934. № 2. С. 37–38. [о кн.: Жионо Ж. Большое стадо / Пер. С.Я. Парнок. М.; Л.: ГИХЛ, 1933]

Эдуард Багрицкий // Литературная газета. 1934. 15 февраля. № 9 (500). С. 2; перепеч.: 1997. С. 177–180; перев. на фр.: La littérature internationale. 1934. № 4. P. 136–139.

Памяти Багрицкого // Художественная литература. 1934. № 3. С. 1–2.

Английская литература и капитализм // Интернациональная литература. 1934. № 3/4. С. 353–359.

Два спектакля: «Вершины счастья» Дос-Пассоса в Камерном и Театре ВЦСПС // Литературная газета. 1934. 12 мая. № 59 (375). С. 4; перев. на англ.: Dos Passos in Two Soviet Productions: «Fortune Heights» on the Moscow Stage // International Literature. 1934. № 3. P. 152–154.

Юрий Олеша // Литературная газета. 1934. 2 июня. № 69 (385). С. 2.

Литература у них и у нас // Рост. 1934 (июнь). № 11/12. С. 1–10.

Замысел и выполнение // Литературная газета. 1934. 24 июня. № 80 (396). С. 2–3. [о 1-й и 2-й частях романа А. Фадеева «Последний из удэге»]

Предисловие // Дефо Д. Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо: В 2 т. / Пер. М.М. Шишмаревой и З.Н. Журавской. М.; Л.: Academia, 1935. Т. 1. С. VII–XVI; перепеч.: **1987**. С. 90–98.

Михаил Шолохов // Литературная газета. 1934. 24 июля. № 93 (409). С. 2–3.

За художника-историка // Октябрь. 1934. № 7. С. 221–224. [материалы дискуссии «Социалистический реализм и исторический роман»]

Смолет и его место в истории европейского романа // Смолет Т. Приключения Перигрина Пикля: В 2 т. / Пер. и коммент. А.В. Кривцовой и Е. Ланна. М.; Л.: Academia, 1934–1935. Т. 1. С. 7–59; перепеч.: **1987**. С. 98–136.

Проблема Пушкина // Литературное наследство. 1934. № 16/18. С. 91–112; перепеч.: **1997**. С. 137–161; перев. (неполн.) на англ.: The Problem of Pushkin / Russian Views of Pushkin / Ed. by D.J. Richards and C.R.S. Cockrell. Oxford: Meeuws, 1976. P. 163–169.

Об Эдуарде Багрицком // Литературная учеба. 1934. № 5. С. 31–42; перепеч.: **1978**. С. 225–239; **1987**. С. 259–274; **1997**. С. 162–176.

Socialist Realism — Basis of Soviet Literature // Moscow Daily News. 1934. 17 August. P. 2, 4.

Александр Малышкин // Литературная газета. 1934. 18 августа. № 105 (421). С. 3; перепеч.: О советской литературе: Критические статьи / Ред. М. Розенталь. М.: ГИХЛ, 1936. С. 170–178.

Soviet Literature // Scrutiny. 1934. September. № 3. P. 194–198. [Soviet Literature: An Anthology / Ed. by G. Reavey and M. Slonim. London, 1933]

ГПУ, инженеры, проект // Беломорско-Балтийский канал имени Сталина. История строительства / Под ред. М. Горького, Л. Авербаха, С. Фирина. М.: ОГИЗ, 1934. С. 67–130. В соавторстве с С. Буданцевым, Н. Дмитриевым, М. Козаковым, Г. Корабельниковым, В. Перцовым, Я. Рыкачевым и В. Шкловским; репринт: М., 1998; перев. на англ.: The Big House at the Corner Lubyanka; The GPU Men // The White Sea Canal. Being an Account of the Construction of the New Canal between the White Sea and the Baltic Sea / With introduction by Annabel Williams-Ellis. London: John Lane, 1935.

Первая монография о Дос-Пассосе // Художественная литература. 1934. № 1. С. 56–58. [о кн.: Старцев А. Джон Дос-Пассос. М.: ГИХЛ, 1934]

Базельские колокола // Литературная газета. 1934. 22 декабря. № 171 (487). С. 3; перепеч.: **1987**. С. 208–214; перев. на англ.: Aragon Arrives // The Living Ages. 1935. № 348. P. 66–70; перев. на фр.: Les Cloches de Bâle // La littérature internationale. 1935. № 5. P. 61–66. [о романе Луи Арагона]

Russia // Tendencies of the Modern Novel / Ed. Hugh Walpole. London: Allen & Unwin, 1934. P. 101–119; idem: The Fortnightly Review. 1934. № 135. P. 286–296; перепеч.: **1989**. С. 328–338.

Политика и эстетика (К пленуму правления ССП. Обсуждаем вопросы критики) // Литературная газета. 1934. 28 декабря. № 174 (490). С. 2–3.

Вопросы поэзии // Литературная газета. 1935. 5 февраля. № 7 (498). С. 2; перепеч.: **1997**. С. 188–195; **2002**. С. 163–168.

Эдуард Багрицкий // Литературная газета. 1935. 15 февраля. № 9 (500). С. 2.

[Выступление в дискуссии вокруг статьи Дьердя Лукача «Проблемы теории романа»] // Литературный критик. 1935. № 2. С. 221–223; перев. на итал.: György Lukacs, Michail Bachtin e altri // Problemi di Teoria del Romanzo / A cura di Vittorio Strada. Turin, 1976. P. 20–26.

[Полемика с И.М. Нусиновым по поводу статьи Дьердя Лукача «Проблемы теории романа»] // Литературный критик. 1935. № 3. С. 231.

[Выступление на пленуме правления ССП 5 марта 1935 г.] // Второй пленум правления Союза советских писателей СССР. Март 1935. Стенографический отчет. М.: Художественная литература, 1935. С. 294–298.

Нам нужна поэзия больших лирических обобщений // Литературная газета. 1935. 24 марта. № 17 (508). С. 2; перепеч.: **1997**. С. 196–202; **2002**. С. 169–173.

Стихи 1934 года. Статья I // Литературная газета. 1935. 15 апреля. № 21 (512). С. 4–5; перепеч.: **1978**. С. 240–252; **1987**. С. 293–302; **2002**. С. 173–183.

Стихи 1934 года. Статья II // Литературная газета. 1935. 24 апреля. № 23 (514). С. 2–3; перепеч.: **2002**. С. 183–193.

Шекспир на советской сцене // Известия. 1935. 1 мая. № 103 (5656). С. 7.

Об «Улиссе» // Литературный современник. 1935. № 5. С. 131–135.

«Ромео и Джульетта» в Театре Революции // Литературная газета. 1935. 15 мая. № 27 (518). С. 5.

Вопросы поэзии. Статья третья // Литературная газета. 1935. 24 июня. № 35 (526). С. 3; перепеч.: **1997**. С. 203–210; **2002**. С. 193–199.

Свифт // Литературная учеба. 1935. № 7/8. С. 32–48; перепеч.: **1987**. С. 70–90.

Григорий Быков и его убийцы // Литературная газета. 1935. 5 июля. № 37 (528). С. 6.

Вокруг таджикской литературы // Литературная газета. 1935. 20 июля. № 40 (531). С. 2.

«Отелло». Театр-студия п/р. С. Радлова // Литературная газета. 1935. 29 июля. № 42 (533). С. 5.

Новые издания старых поэтов. Статья первая // Литературная газета. 1935. 4 августа. № 43 (534). С. 2–3; перепеч.: **1978**. С. 187–199.

Новые издания старых поэтов. Статья вторая // Литературная газета. 1935. 9 августа. № 44 (535). С. 2–3; перепеч.: **1978**. С. 199–211.

Джон Леман — шум истории // Интернациональная литература. 1935. № 8. С. 174–175. [о книге: *Lehmann J. The Noise of History. London, 1934*]

Первый классик советской поэзии // Художественная литература. 1935. № 9. С. 7–15; перепеч.: **1997**. С. 235–242; **2002**. С. 204–210. [Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под общ. ред. Л.Ю. Брик. М., 1934–1937]

Избранные стихи Дмитрия Петровского // Литературная газета. 1935. 4 сентября. № 49 (540). С. 5; перепеч.: **2002**. С. 210–215. [Петровский Д. Избранные стихи. Л.: ГИХЛ, 1935]

Новое издание старого поэта // Литературная газета. 1935. 9 сентября. № 50 (541). С. 5; перепеч.: **1978**. С. 212–217. [Востоков А.Х. Стихотворения / Вступ. статья и комм. В.Н. Орлова. Л.: Советский писатель, 1935]

Поэзия Редьярда Киплинга // Знамя. 1935. № 10. С. 242–256; перепеч.: **1978**. С. 308–326; **1987**. С. 144–161.

Пастернак и грузинские поэты // Литературная газета. 1935. 24 октября. № 59 (550). С. 2–3; перепеч.: **1978**. С. 253–265; **1997**. С. 211–222; **2002**. С. 230–236.

Кукрыниксы // Литературная газета. 1935. 29 октября. № 60 (551). С. 3.

Война и мир // Литературный современник. 1935. № 11. С. 115–133; перепеч.: **1989**. С. 339–357.

Поэты и критики // Литературная газета. 1935. 15 ноября. № 63 (554). С. 2. [выступление на совещании в «Литературной газете»]

Велемир Хлебников // Литературная газета. 1935. 15 ноября. № 63 (554). С. 5; перепеч.: **1978**. С. 218–224; **1987**. С. 253–259; **1997**. С. 181–187; **2002**. С. 199–204.

Толстой и Достоевский // Литературная газета. 1935. 20 ноября. № 64 (555). С. 3.

«Горе уму» // Литературная газета. 1935. 24 ноября. № 65 (556). С. 5. [Спектакль в театре В. Мейерхольда]

Еврейские поэты // Литературная газета. 1935. 4 декабря. № 67 (558). С. 2; перепеч.: **1997**. С. 231–234. [о книге: *Колычев О. Из еврейских поэтов*. М.: Госиздат, 1935]

Замечательный спектакль // За индустриализацию. 1935. 12 декабря. № 285 (4262). С. 4.

Спор об «Отелло» // Литературная газета. 1935. 24 декабря. № 71 (562). С. 4.

Заметки о стихах // Знамя. 1935. № 12. С. 231–236; перепеч.: **1997**. С. 223–230; **2002**. С. 230–236.

О руднике // Были горы Высокой: Рассказы рабочих Высокогорского железного рудника о старой и новой жизни / Под ред. М. Горького и Д. Мирского. М.: Государственное издательство истории фабрик и заводов, 1935. С. 10–20. (Серия «История заводов». Вып. 7).

Предисловие // Олдингтон Р. Дочь полковника / Пер. с англ. З. Вершининой. М.: ГИХЛ, 1935. С. 5–8.

Заметки о Толстом // Год восемнадцатый. Альманах восьмой. 1935. С. 92–114.

Поэт американской демократии. Уолт Уитман // Уитман У. Листья травы / Пер. с англ., предисл. и примеч. К. Чуковского. Л.: Художественная литература, 1935. С. 9–30; перев. на англ. B.G. Guernsey: Critics Group Dialectics. 1937. № 1. P. 1–29; перев. на англ. Samuel Putnam: Walt Whitman Abroad / Ed. by Gay Wilson Allen. Syracuse: Syracuse University Press, 1955. P. 169–186.

Ответ И. Сергиевскому и В. Десницкому // Литературное наследство. 1935. № 19/21. С. 645–649. [ответ на дискуссию в ИРЛИ и полемические статьи И. Сергиевского «По поводу статьи Д. Мирского» (Литературное наследство. 1933. № 9/10. С. 510–512) и В. Десницкого «Еще раз к вопросу об изучении литературы XVIII в.» (Литературное наследство. 1935. № 19/21. С. 617–644)]

Реализм // Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1935. Т. 9. С. 548–576.

Владимир Яхонтов // Литературная газета. 1936. 5 января. № 1 (564). С. 5.

Русская литература как часть мировой // Литературный Ленинград. 1936. 14 января. № 3. [о выступлении Мирского в ленинградском Доме писателей]

О советской поэзии // Известия. 1936. 28 января. № 24 (5881). С. 3; перепеч.: 1987. С. 286–293; 1997. С. 281–287.

Моим критикам // Временник Пушкинской комиссии. 1936. № 1. С. 262–264. [по поводу статьи «Проблема Пушкина»]

Сад советской поэзии: Литература Грузии // Вечерняя Москва. 1936. 25 февраля. № 45 (3675). С. 2.

Поэзия Грузии // Литературная газета. 1936. 29 февраля. № 13 (576). С. 6.

Симон Чиковани // Знамя. 1936. № 3. С. 245–255; перепеч.: 1978. С. 266–278; 1987. С. 274–286.

На два фронта // Литературная газета. 1936. 20 марта. № 17 (580). С. 2. [из речи на общемосковском собрании писателей «Формализм и натурализм в литературе»]

У Днепра // Известия. 1936. 12 мая. № 110 (5967). С. 4. [о книге: Бергельсон Д. У Днепра / Авториз. пер. с евр. Б.Х. Черняка. М.: Худ. лит., 1935]

Великий инженер социалистических душ // Литературная газета. 1936. 20 июня. № 35 (598). С. 4. [на смерть М. Горького]

Первый художник пролетариата // Известия. 1936. 21 июня. № 143 (6000). С. 2. [о Горьком]

О великой хартии народов. Конституция победы // Литературная газета. 1936. 20 июля. № 41 (604). С. 2.

Об Александре Блоке // Звезда. 1936. № 8. С. 243–256; перепеч.: О прозе Александра Блока // Блок. А.А. Собр. соч.: В 8 т. Л.: Советский писатель, 1936. Т. 8. С. IX–XXVIII.

Письмо в редакцию // Литературная газета. 1936. 5 сентября. № 50 (613). С. 6. [признание ошибок, указанных в статье Д. Заславского «Рекорд критика Мирского» (Правда. 1936. 28 августа. № 237. С. 4)]

Английская литература // Энциклопедический словарь русского bibliографического института Гранат. М., 1936. Дополн. т. 1. С. 403–443.

Послевоенные поэты Англии // Интернациональная литература. 1936. № 10. С. 127–135; перев. на англ.: Stephen Spender and C. Day Lewis // International Literature. 1936. № 10. P. 80–88.

Англо-русский словарь / Под ред. А.Д. Миллера и Д.П. Мирского. М.: ОГИЗ РСФСР, 1936. — 556 с. [второе издание в 1937 г. вышло без упоминания имени Мирского]

Творческий путь Эдуарда Багрицкого // Эдуард Багрицкий: Альманах / Под ред. В. Нарбута. М.: Советский писатель, 1936. С. 5–22. [переработанный вариант статьи из «Литературной учебы» 1934]

Баратынский // Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений / Ред. и коммент. Е. Купреяновой: В 2 т. Л.: Советский писатель, 1936. С. v–xxxiv; перепеч.: 1987. С. 215–253; 1997. С. 243–280.

Киплинг // Киплинг Р. Рассказы / Пер. с англ. М.И. Клягиной-Кондратьевой. М.; Л.: Academia, 1936. С. 5–19.

Предисловие // Хаксли О. Контрапункт / Пер. с англ. И.К. Романович. М.: ГИХЛ, 1936. С. 3–10.

О Горьком // Год девятнадцатый. Альманах десятый. М.: Советский писатель, 1936. С. 31–39.

Чужеродный сор // Литературная газета. 1937. 26 января. № 5 (641). С. 6. [одобрение процесса над Пятаковым, Радеком, Сокольниковым]

А.С. Пушкин (из биографии) // Звезда. 1937. № 1. С. 102–146; № 2. С. 205–251; перепеч.: 1978. С. 21–184.

Борис Годунов // Советское искусство. 1937. 11 февраля. № 7. С. 4.

Puškinovo delo // Naša stvarnost (Beograd). 1937. Januar–februar. S. 2–6.

Шелли // Шелли П.Б. Избранные стихотворения / Пер. с англ. В.Д. Меркурьева; под ред. М.Н. Розанова. М.: ГИХЛ, 1937. С. 5–14; перепеч.: 1987. С. 136–144.

Общомосковское собрание писателей // Литературная газета. 1937. 6 апреля. № 18 (654). С. 2–3. [изложение выступления Мирского о своих ошибках]

Антология новой английской поэзии / Вступ. ст. и коммент. М. Гутнера. [Ред., сост., вступ. ст., примеч., перев., сопровод. тексты. Д. Мирский.] Л.: ГИХЛ, 1937. — 453 с.; перепеч.: М.: Захаров, 2002. — 400 с. [без вступ. ст. и примечаний Д.С. Мирского, без указания Мирского как составителя, переводчика и автора сопроводит. текстов]

Романтизм // Литературная энциклопедия: В 11 т. [М.], 1929–1939. Т. 10. [М.: Худож. лит., 1937]. Стлб. 17–39.

Свифт // Литературная энциклопедия: В 11 т. [М.], 1929–1939. Т. 10. [М.: Худож. лит., 1937]. Стлб. 587–593.

Сейнтсбери // Литературная энциклопедия: В 11 т. [М.], 1929–1939. Т. 10. [М.: Худож. лит., 1937]. Стлб. 604.

Скотт Вальтер // Литературная энциклопедия: В 11 т. [М.], 1929–1939. Т. 10. [М.: Худож. лит., 1937]. Стлб. 839–843 [= 841–845].

Смоллет // Литературная энциклопедия: В 11 т. [М.], 1929–1939. Т. 10. [М.: Худож. лит., 1937]. Стлб. 925–928 [= 923–926].

IV. Посмертные публикации

Шаховской, Архиепископ Иоанн. Д.П. Святополк-Мирский // Шаховской, Архиепископ Иоанн. Биография юности: Установление единства. Париж: YMCA Press, 1977. С. 197–217; перепеч.: Архиепископ Иоанн (Шаховской). «Установление единства». — М.: Изд. Сретенского монастыря, 2006. — 256 с. [включает 20 писем Мирского Шаховскому 1925–1926 гг.]

Святополк-Мирский Д.П. О современном состоянии русской поэзии [1922] / Предисл. и публ. Г.П. Струве // Новый журнал. 1978. № 131. С. 79–110; перепеч.: 1989. С. 87–117; 2002. С. 60–84.

Флейшман Л. Из пастернаковской переписки [Святополк-Мирский] // Slavica Hierosolymitana. Slavic Studies of the Hebrew University. Vol. V–VI (Jerusalem, 1981). P. 535–542; перепеч.: Флейшман Л. От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2007. [Научное приложение. Вып. LVIII]. С. 668–676.

Блок в неизданной переписке и дневниках современников (1898–1921) / Подгот. текстов (в группе авторов) и коммент. А.В. Лаврова, Н.В. Котрелева, Н.В. Лощинской, Р.Д. Тименчика // *Литературное наследство*. 1982. Т. 92. Кн. 3. С. 153–539. [на с. 272 два письма Мирского А.А. Блоку 1907 г.]

Святополк-Мирский Д.П. Барокко и английская литература [1937] // **1987**. С. 21–70.

Святополк-Мирский Д.П. «Глубоко человечен и трогателен»: Неизвестный некролог С.А. Есенина / Предисл. и публ. В. Перхина // *Русский рубеж: Спец. вып. газ. Литературная Россия*. 1990. № 3. С. 16.

Святополк-Мирский Д.П. Русское письмо: Современные течения поэзии. Поэзия и политика / Вступ. ст., публ. и коммент. В. Перхина // *Лепта*. 1991. № 1. С. 100–110.

Святополк-Мирский Д.П. Поэты в Советской России / Предисл., примеч. и публ. В. Перхина; Пер. с англ. М. Бондаренко // *Литературная Россия*. 1991. 2 августа. № 31. С. 21.

Святополк-Мирский Д.П. «Великая поэзия совершенно нового рода...» / Предисл., примеч. В. Перхина; Пер. с англ. М. Бондаренко // *Литературная Россия*. 1992. 9 октября. С. 10. [о М.И. Цветаевой из «The Slavonic Review» 1926 г.]

Святополк-Мирский Д.П. «Трагическая драма русской души...»: («Дело Артамоновых») [1927] / Предисл., примеч. и публ. В. Перхина // *Литературная Россия*. 1993. № 12 (26 марта). С. 11–12.

Советское кино глазами Дмитрия Мирского / Вступит. ст., публ. и прим. Р.М. Янгирова // *Литературное обозрение*. 1993. № 5. С. 88–100. [статьи «Советский кинематограф» и «Происхождение русского кино», пер. с англ. А.Б. Рогачевского и А.В. Подгуренко]

D.S. Mirsky: Four letters to Ariadna Tyrkova-Williams, with an Unpublished review by Ariadna Tyrkova-Williams / Ed. by G.S. Smith // *Slavonic and East European Review*. 1993. Vol. 71. № 3. P. 482–489.

D.S. Mirsky to Maxim Gorky: Sixteen letters (1928–1934) / Ed. by O. Kaznina, G.S. Smith // *Oxford Slavonic Papers. New series*. 1993. Vol. XXVI. P. 87–103.

The correspondence of D.S. Mirsky and Michael Florinsky, 1925–32 / Ed. by G.S. Smith // *The Slavonic and East European Review*. 1994. Vol. 72. № 1. P. 115–139.

The Letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–1931 / Comp. and ed. by G.S. Smith. Birmingham, 1995. — 238 p. — (Birmingham Slavonic Monographs, 26).

D.S. Mirsky: Two letters to Elizaveta Polonskaia (1935, 1936) on translating Kipling and Christina Rossetti / Ed. by G.S. Smith // *The Slavonic and East European Review*. 1995. July. Vol. 73. № 3. P. 490–498.

Jane Ellen Harrison: Forty seven letters to D.S. Mirsky, 1924–1926 / Ed. by G.S. Smith // *Oxford Slavonic Papers. New series*. 1995. Vol. XXVIII. P. 62–97.

D.S. Mirsky to Dorothy Galton: Forty Letters from Moscow (1932–1937) / Ed. by G.S. Smith // *Oxford Slavonic Papers. New series*. 1996. Vol. XXIX. P. 93–131.

Перхин В.В. Одиннадцать писем (1920–1937) и автобиография (1936) Д.П. Святополк-Мирского: К научной биографии критика / *Русская литература*. 1996. № 1. С. 235–262; перепеч.: **2002**. С. 237–274.

Smith G.S. D.S. Mirsky and Hugh MacDiarmid: A Relationship and Exchange of Letters (1934) // Slavonica. 1996/1997. Vol. III. № 2. P. 49–60; русский текст: Смит Дж. Д.С. Мирский и Хью Макдиармид: Отношения и переписка (1934) // Смит Дж. Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике. М., 2002. С. 283–293.

D.S. Mirsky: Twenty-two letters (1926–34) to Salomeya Halpern; seven letters (1930) to Vera Suvchinskaya (Traill) / Ed. by R. Davies, G.S. Smith // Oxford Slavonic Papers. 1997. Vol. XXX. P. 89–120.

D.S. Mirsky: A Forgotten Article on Peter the Great (1931) / Ed. by R. Davies, G.S. Smith // Study Group on Eighteenth-Century Russia Newsletter. 1997. № 25. P. 33–43.

Мирский Д. «Дон Жуан» Байрона. Перевод М.А. Кузмина [1935] // 1997. С. 88–293; перепеч.: 2002. С. 216–221.

Святополк-Мирский Д.П. Владимир Маяковский. Некролог / Вступл., примеч. и публ. В.В. Перхина. Пер. с англ. М.В. Бондаренко // Русская литература. 2001. № 1. С. 246–248.

Неизвестные письма Д.П. Святополка-Мирского середины 1920-х годов Вступ. ст., публ. и коммент. А.Б. Рогачевского // Диаспора: Новые материалы. СПб., 2001. Вып. 2. С. 349–367. [5 писем Чарлзу Прентису и 3 письма Ленарду Вулфу 1924–1926 гг.]

«...С вами беда — не перевести»: Письма Д.П. Святополка-Мирского к А.М. Ремизову. 1922–1929 / Публ. Р. Хьюза // Диаспора: Новые материалы. СПб., 2003. Вып. 5. С. 335–401.

Перхин В.В. Судьба Д.П. Святополк-Мирского (1922–1937) // Перхин В.В. Русские литераторы в письмах (1905–1985): Исследования и материалы. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. С. 142–163. [письма Мирского К.И. Чуковскому, М. Горькому, Е.Г. Полонской, В.П. Ставскому]

Письмо Д.П. Святополк-Мирского В.М. Жирмунскому (1922) / Публ. В.В. Перхина // Русская литература. 2008. № 4. С. 143–148.

«В университете я бываю много...» Студенческие письма Дмитрия Святополк-Мирского / Публ. В.В. Перхина // Санкт-Петербургский университет. 2009. № 2–3: <http://www.spbumag.nw.ru/2009/02/9.shtml>.

«Судья строгий, но праведный»: Статьи и рецензии Д. Мирского в журнале «The Slavonic Review» (1922–1929). Публ., вступит. ст. и коммент. О.А. Коростелева и М.В. Ефимова; пер. с англ. М.В. Ефимова // Русская литература. 2013. № 2. С. 199–232.

Богомолов Н.А. Из истории переводческого ремесла в 1930-е годы (М.А. Кузмин в работе над «Дон Жуаном» Байрона) // Русская литература. 2013. № 3. С. 79–84. [рецензия ««Дон Жуан» Байрона, перевод М.А. Кузмина]

V. Публикации о Мирском

Городецкий С. [Рец.:] Святополк-Мирский Д. Стихотворения. 1906–1910. СПб.: Сирius, 1911 // Речь. 1911. 28 марта.

Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии // Аполлон. 1911. № 4. С. 84; перепеч.: Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. С. 116. [о книге: Святополк-Мирский Д. Стихотворения. 1906–1910. СПб.: Сирius, 1911]

К.В. [Мочульский К.В.] **Новое о Пушкине** // Звено. 1924. 28 января. № 52. С. 3. [о статье Мирского «Pushkin»] (The Slavonic Review. 1923 (June). Vol. 2. № 4. P. 71–84)]

К.В. [Мочульский К.В.] [Рец.:] **Русская лирика. Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака. Составлял кн. Святополк-Мирский. Изд-во «Франко-русская печать». Париж 1924** // Звено. 1924. 11 февраля. № 54. С. 4; то же в сокр.: Мочульский К. Русская поэзия за границей в 1924 г. // Временник Общества друзей русской книги. 1925. № 1. С. 66.

Д.Ф. [Философов Д.В.] [Рец.:] **Русская лирика. Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака. Составлена кн. Д.П. Святополком-Мирским. Париж, 1924** // За свободу! 1924. 26 мая. № 137 (1192). С. 4.

Williams A. [Rev.] **Russkaya Lirika: Malenkaya Antologiya ot Lomonosova do Pasternaka (Russian Lyric Verse. A Short Anthology from Lomonosov to Pasternak) by Prince D.S. Mirsky** // The Slavonic Review. 1924 (June). Vol. 3. № 7. P. 205–207. [Русская лирика: Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака / Сост. и предисл. кн. Д. Святополк-Мирский. Paris: La Presse franco-russe, 1924]

Elton O. [Rev.] **Oxford Book of Russian Verse / Chosen by Hon. Maurice Baring; with notes by Prince D.S. Mirsky. Oxford: Clarendon Press, 1924** // The Slavonic Review. 1925 (March). Vol. 3. № 9. P. 730–733.

Цетлин М. [Рец.:] **Русская лирика: Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака / Сост. Д.П. Святополк-Мирский. Париж: Франко-русская печать, 1924 / Современные записки. 1925. [Июнь.] № 24. С. 440–442.**

К.В. [Мочульский К.В.] **The life of the Archpriest Avvakum by himself. Translated from the seventeenth century Russian by Jane Harrison and Hope Mirrlees with a preface by Prince D. P. Mirsky. London 1924** // Звено. 1925. 27 апреля. № 117. С. 4.

Williams A. [Rev.] **«Modern Russian Literature» by Prince D.S. Mirsky** // The Slavonic Review. 1925 (June). Vol. 4. № 10. P. 243–244. [Mirsky D.S. Modern Russian Literature. London: Oxford University Press, 1925]

Сизи́ф. [Адамович Г.В.] **Отклики** // Звено. 1925. 6 июля. № 127. С. 4. [по поводу отзыва Цетлина в «Современных записках» на антологию Мирского «Русская лирика»]

Адамович Г. **Литературные беседы** // Звено. 1925. 20 июля. № 129. С. 2. [полемика с Мирским о русском языке]

Timofeev B. [Rev.] **The life of the Archpriest Avvakum by himself / Translated from the seventeenth century Russian by Jane Harrison and Hope Mirrlees with a preface by Prince D.S. Mirsky. L.: Hogarth Press, 1924** // The Slavonic Review. 1925 (December). Vol. 4. № 11. P. 528.

Н.Т. [Татищев Н.Д.] **«Благонамеренный», журнал русской литературной культуры. (Редактор: кн. Д. А. Шаховской). Книга 1. Брюссель. 1926** // Дни. 1926. 24 января. № 912. С. 4. [Мирский в «Благонамеренном»]

В. К-ий. **«Благонамеренный» № 1, Брюссель, 1926 г.** // Парижский вестник. 1926. 24 января. № 219. С. 5. [Мирский в «Благонамеренном»]

Н. К-г. [Кнорринг Н.] **«Благонамеренный». Журнал русской литературной культуры. Книга 1. Брюссель, 1926** // Последние новости. 1926. 28 января. № 1772. С. 3. [Мирский в «Благонамеренном»]

Г.Л. [Лозинский Г.Л.] **«Горе от ума» в Англии** // Звено. 1926. 31 января. № 157. С. 8. [о предисловии Мирского к изданию «Горя от ума» в переводе Бернарда Пэрса]

Айхенвальд Ю.И. **Литературные заметки** // Руль. 1926. 10 февраля. № 1578. С. 2–3. [Мирский в «Благонамеренном» № 1]

Г.Л. [Лозинский Г.Л.] [Рец.:] **Pushkin By Prince D.S. Mirsky.** — London: George Routledge & Sons, Ltd; New York: E.P. Dutton & Co. 1926. V+266 стр. in 8° // Звено. 1926. 28 февраля. № 161. С. 14.

Мельникова-Папоушек Н.Ф. **«Благонамеренный» (журнал русской литературной культуры. Книга I-ая — январь–февраль 1926 г. Брюссель. 175 стр.)** // Воля России. 1926. № 3. С. 200–202. [Мирский в «Благонамеренном»]

Мих. Ос. [Ильин М.А.] **«Благонамеренный», журнал русской литературной культуры. Кн. I, январь—февраль. Брюссель, 1926 г.** // Современные записки. 1926. № 27. С. 564–566. [Мирский в «Благонамеренном»]

Диксон В. [Рец.:] **Contemporary Russian Literature by Prince D.S. Mirsky.** Alfred A. Knopf. New York 1926. Современная Русская Литература, Кн. Д. Святополк-Мирский. Изд. Альфред Кнофф. Нью-Йорк, 1926 // Благонамеренный. 1926. № 2. С. 167–169.

Адамович Г. **Литературные беседы** // Звено. 1926. 25 апреля. № 169. С. 1–2. [о лекции Мирского «Культура смерти в русской литературе»]

Осоргин М. [Ильин М.А.] **Дядя и тетя** // Последние новости. 1926. 29 апреля. № 1863. С. 2–3. [Мирский в «Благонамеренном»]

Айхенвальд Ю. **Литературные заметки** // Руль. 1926. 5 мая. № 1647. С. 2. [по поводу диалога Мирского «О консерватизме» в «Благонамеренном»]

Анон. [Rev.] **Mirsky D.S., Prince. Contemporary Russian Literature** // The Living Age. 1926. Vol. 329. № 4270. 8 May. P. 340.

Шевченко Е. **Разгадка благонамеренности** // За свободу! 1926. 9 мая. № 106 (1837). С. 5. [Мирский в «Благонамеренном», Адамович в «Звене» о лекции Мирского]

Арицыбашев М. **Литературные заметки: Большевицкий «ренессанс»** // За свободу! 1926. 15–16 мая. № 110 (1841). С. 5. [по поводу диалога Мирского «О консерватизме» в «Благонамеренном»]

Познер В. **Сжигальщики и сжигаемые** // Дни. 1926. 16 мая. № 1007. С. 4. [по поводу диалога Мирского «О консерватизме» в «Благонамеренном»]

Анон. [Rev.] **Mirsky D.S., Prince. Contemporary Russian Literature** // The Living Age. 1926. Vol. 329. № 4270. 8 May. P. 340.

Адамович Г. **«Да, не случайно...»** // Звено. 1926. 16 мая. № 172. С. 13. [реплика в ответ на помещенное тут же «Письмо в редакцию» Мирского по поводу отклика Адамовича на лекцию «Культура смерти в русской литературе»]

Ш. [Шевченко Е.С.] **Благонамеренные возражения** // За свободу! 1926. 23 мая. № 117 (1848). С. 5. [о полемике Мирского с Адамовичем]

Ю.С. [Сазонова Ю.Л.] **«Воля России»** // Звено. 1926. 4 июля. № 179. С. 8. [защита Цветаевой от Мирского, назвавшего ее в антологии «безнадежно распушенной москвичкой»]

Степун Ф. **«Благонамеренный»**. Кн. II // Современные записки. 1926. № 28. С. 483–485. [Мирский в «Благонамеренном»]

Цетлин Мих. **О литературном консерватизме и князе Д. Святополк-Мирском** // Последние новости. 1926. 8 июля. № 1933. С. 4. [по поводу диалога Мирского «О консерватизме» в «Благонамеренном»]

Шевченко Е. **Литературные заметки. Литература и политика** // За свободу! 1926. 18 июля. № 162 (1893). С. 5. [о полемике М. Цетлина в «Последних новостях» со Святополк-Мирским]

Сизиф. [Адамович Г.В.] **Отклики** // Звено. 1926. 1 августа. № 183. С. 8. [саркастическое сравнение Мирского с московским критиком Н. Смирновым из «Нового мира»]

Бунин И.А. **«Версты»** // Возрождение. 1926. 5 августа. № 429. С. 3; перепеч.: Бунин И.А. Публицистика 1918–1953 гг. / Под общ. ред. О.Н. Михайлова; Вступ. ст. О.Н. Михайлова; Коммент. С.Н. Морозова, Д.Д. Николаева, Е.М. Трубиловой. М.: Наследие, 1998. С. 218–221. [Мирский как критик и редактор «Верст»]

Макеев Н. **Эмигрантский снобизм** // Дни. 1926. 5 августа. № 1072. С. 2–3. [Мирский как критик и редактор «Верст»]

Айхенвальд Ю. **Литературные заметки** // Руль. 1926. 11 августа. № 1729. С. 3. [Мирский как критик и редактор «Верст»]

Антон Крайний. [Гиппиус З.Н.] **О «Верстах» и о прочем** // Последние новости. 1926. 14 августа. № 1970. С. 2–3; перепеч.: Гиппиус З.Н. Чего не было и что было: Неизвестная проза 1926–1930 годов / Сост., вступ. ст. и комм. А.Н. Николюкина. СПб.: ООО «Издательство «Росток», 2002. С. 161–172. [позиция Мирского как редактора «Верст»]

Ю.А. [Айхенвальд Ю.И.] **«Версты». Париж, 1926, № 1** // Сегодня. 1926. 14 августа. № 179. С. 9. [Мирский как критик и редактор «Верст»]

Адамович Г. **Литературные беседы** // Звено. 1926. № 186. 22 августа. С. 1–2; перепеч.: Адамович Г. Литературные беседы. Кн. 2: «Звено», 1926–1928 / Вступ. ст., сост. и примеч. О.А. Коростелева. СПб.: Алетейя, 1998. С. 54–60. [Мирский как критик и редактор «Верст»]

Цетлин Мих. **«Версты»** [№ 1] // Дни. 1926. 22 августа. № 1087. С. 3. [Мирский как критик и редактор «Верст»]

Дионео. [Шкловский И.В.] **«Он изрядно подшутил»** // Последние новости. 1926. 25 августа. № 1981. С. 2–3. [по поводу английских статей Мирского о русской литературе]

Шевченко Е. **Навязчивые совпадения** [№ 1] // За свободу! 1926. 29 августа. № 198 (1929). С. 5. [Мирский как критик и редактор «Верст»]

Слоним М. **Литературные отклики. Бунин-критик. Антон Крайний и Зинаида Гиппиус. О «Верстах»** // Воля России. 1926. № 8/9. С. 87–103. [защита Мирского от Бунина и Гиппиус]

Kaun Alexander. [Rev.] **Mirsky D.S., Prince. Contemporary Russian Literature. New York: Alfred A. Knopf, 1926** // The Saturday Review of Literature. 1926. September 4. Vol. III. № 6. P. 86–87.

Лоло. [Муништейн Л.Г.] **«Версты»** кн. Святополка-Мирского («Мы не верим, духом нищи...») // Сегодня. 1926. 12 сентября. № 204. С. 7. [сатирическое стихотворение]

Шевченко Е. **Под знаком Марины Цветаевой** // За свободу! 1926. 19 сентября. № 216 (1947). С. 5. [о статье Мирского в первой книге «Верст» и письме А. Вербицкой в «Правде»]

Анон. [Rev.] **Pushkin, by D.S. Mirsky** // The Bookman. 1926. September. P. 109.

Антон Крайний. [Гиппиус З.Н.] **Мертвый дух** // Голос минувшего на чужой стороне. 1926. № 4 (XVII). С. 261–265. [Мирский в «Благонамеренном» и «Верстах»]

Ходасевич В. О **«Верстах»** // Современные записки. 1926. Кн. 29. С. 433–441; перепеч.: Ходасевич Вл. Собр. соч.: В 2 т. / Под ред. Дж. Мальмстада и Р. Хьюза. Анн Арбор, 1990. Т. 2. С. 408–417, 544–549. [Мирский как редактор «Верст» и критик, «заманивающий в застенки»]

Лежнев А. [Горелик А.З.] **«Версты». № 1. Париж** // Красная новь. 1926. № 12. С. 259–260. [Мирский как критик и редактор «Верст»]

Злобин Вл. **«Версты»** // Новый дом. 1926. № 1. С. 35–37. [Мирский как критик и редактор «Верст»]

Воронский А. **Версты полосатые** // Проектор. 1926. № 18. С. 18–19; перепеч.: Воронский А.К. «Мистер Бритлинг пьет чашу до дна»: Статьи и фельетоны. М.: Артель писателей «Круг», 1927; перепеч.: Воронский А.К. «Мистер Бритлинг пьет чашу до дна»: Статьи и фельетоны. М.: Антиква, 2005. С. 195–202. [Мирский как критик и редактор «Верст»]

Струве П. **Моя записная книжка. III. Отвратная ненужность** // Русская мысль. 1927. Кн. I. С. 62–63. [Мирский как критик и редактор «Верст»]

П.С. [Струве П.Б.] **Версты. № 1. Париж, 1926; № 2. Париж, 1927** // Русская мысль. 1927. Кн. I. С. 109–110. [Мирский как критик и редактор «Верст»]

Рысс П.Я. **Озорство (О «Верстах»)** // Голос минувшего на чужой стороне. 1927. № 5 (18). С. 268–273. [позиция Мирского как редактора «Верст»]

Гофман М.Л. О **«Верстах» и о прочем** // Слово. 1927. 17 января. № 390. С. 2; 18 января. № 391. С. 2. [Мирский как критик и редактор «Верст»]

Айхенвальд Ю. **Литературные заметки** // Руль. 1927. 26 января. № 1871. С. 2–3. [Мирский как критик и редактор «Верст»]

Сизиф. [Адамович Г.В.] **Отклики** // Звено. 1927. 30 января. № 209. С. 10–11. [Недзельский и Лежнев о Мирском]

Антон Крайний. [Гиппиус З.Н.] **Парижская неразбериха** // За свободу! 1927. 2 февраля. № 26 (2058). С. 2–3. [об отношении эмиграции к «Верстам» и Мирскому]

Кульман Н. **«Версты», № 2** // Возрождение. 1927. 10 февраля. № 618. С. 3. [о статье Мирского «Вечание смерти в предреволюционной литературе»]

В.Р. [Pares B.] [Rev.] **«A History of Russian Literature» by Prince D.S. Mirsky** // The Slavonic Review. 1927 (June). Vol. 6. № 16. P. 233–234. [Mirsky D.S. A History of Russian Literature from the Earliest Times to the Death of Dostoyevsky (1881). London: George Routledge; New York: Alfred Knopf, 1927]

Anon. [Rev.] **A History of Russian Literature. By D.S. Mirsky** // The American Mercury. 1927. June. P. xxvi.

Сизи́ф. [Адамович Г.В.] **Отклики** // Звено. 1927. 1 августа. № 2. С. 111–115. [Мирский и Слоним]

Горбов Д.А. **10 лет литературы за рубежом** // Печать и революция. 1927. Кн. 8, декабрь. С. 9–35. [Мирский как критик и редактор «Верст»]

Даи́ков Н. [Вейдле В.В.] **«Версты» № 3** // Возрождение. 1928. 3 февраля. № 976. С. 2. [Мирский как критик и редактор «Верст»]

Сло́ним М. **Обзор журналов: «Версты» № 3 <...>** // Воля России. 1928. № 2. С. 119–121. [Мирский как критик и редактор «Верст»]

Р-ръ. **На докладе Святополк-Мирского** // Возрождение. 1928. 27 марта. № 1029. С. 4. [по поводу доклада «О новейшей русской литературе преимущественно пролетарской», прочитанного Мирским в Париже 25 марта 1928 г.]

К. **Работа Парижской группы евразийцев** // Евразийская хроника. 1928. № 10. С. 72. [по поводу доклада Мирского «О новейшей русской литературе преимущественно пролетарской» 25 марта 1928 г.]

Minns E.H. [Rev.] **Mirsky D.S. Russia: A Social History. London: The Cresset Press, 1931** // The Slavonic Review. 1931 (March). Vol. 9. № 27. P. 751–752.

R.D.T. [Townsend R.D.] **The Week's Reading** // Outlook and Independent. 1931. April 22. Vol. 157. № 16. P. 566–567. [о книге: *Mirsky D.S. Lenin*. Boston: Little, Brown & Co., 1931]

Dean Vera Micheles. **The Great Revolutionary** // The Saturday Review of Literature. 1931. June 6. P. 875–876. [о книге: *Mirsky D.S. Lenin*. Boston: Little, Brown & Co., 1931]

Anon. [Rev.] **Mirsky D.S. Lenin**. Boston: Little, Brown & Co., 1931. 236 p. // The American Mercury. 1931. June. Vol. XXIII. № 90. P. xii, xiv–xv.

Сергеевский И. **По поводу статьи Д. Мирского** // Литературное наследство. 1933. № 9/10. С. 510–512. [по поводу публикуемой в этом же томе статьи: *Мирский Д.* О некоторых вопросах изучения русской литературы XVIII века // Литературное наследство. 1933. № 9/10. С. 501–509]

Юдин П.Ф. **О писателях-коммунистах** // Правда. 1934. 23 июля. [по поводу статьи Мирского «Замысел и выполнение» (Литературная газета. 1934. 24 июня) о «Последнем из удэге» Фадеева]

Горький М. **Литературные забавы. 2** // Правда. 1935. 18 января. № 18; то же: Известия. 1935. 18 января. № 16; то же: Литературная газета. 1935. 18 января. № 4. С. 1. [о книге Мирского «Интеллиджентсиа»]

Горький М. **Литературные забавы. 3** // Правда. 1935. 24 января. № 23; то же: Известия. 1935. 24 января. № 20; то же: Литературная газета. 1935. 24 января. № 5. С. 2. [одобрение статьи Мирского о Фадееве]

Г.А. [Адамович Г.В.] **«Писательский пленум»** // Последние новости. 1935. 21 марта. № 5110. С. 3. [Мирский и др. на пленуме Союза писателей 2–7 марта 1935 г.]

Угроза Святополку-Мирскому // Последние новости. 1935. 18 апреля. № 5138. С. 3. [цитата из статьи П. Васильева «Дела поэтические»]

Заславский Д. **Литературное наследство Пушкина** // Правда. 1935. 6 июня. № 154. С. 4. [об ошибочности положений статьи Мирского «Проблема Пушкина»]

Свирин Н. **О национальной ограниченности Пушкина и европейских масштабах Д. Мирского** // Литературный Ленинград. 1935. 14 июля. № 32. С. 3. [о статье Д. Мирского «Проблема Пушкина»]

Boyd Ernest. **So Red the Red** // The Saturday Review of Literature. 1935. August 3. Vol. XII. № 14. P. 6–7. [о книге: *Mirsky D.S. The Intelligentsia of Great Britain*. New York: Covici Friede, 1935]

Чулков Г. **Ревнители пушкинской славы: (По поводу некоторых статей в пушкинском сборнике «Литературного наследства»)** // Красная новь. 1935. № 8. С. 209–216. [о статье Д. Мирского «Проблема Пушкина»]

Адамович Г. **За что чествовать Пушкина?** // Последние новости. 1935. 29 августа. № 5271. С. 3; 12 сентября. № 5285. С. 3. [Мирский и др. о столетнем юбилее Пушкина]

Десницкий В. **Еще раз к вопросу об изучении литературы XVIII века** // Литературное наследство. 1935. № 19/21. С. 617–644. [по поводу статьи: *Мирский Д.* О некоторых вопросах изучения русской литературы XVIII века // Литературное наследство. 1933. № 9/10. С. 501–509]

От редакции. **Итоги дискуссии** // Литературное наследство. 1935. № 19/21. С. 665–670. [по поводу статьи: *Мирский Д.* О некоторых вопросах изучения русской литературы XVIII века // Литературное наследство. 1933. № 9/10. С. 501–509]

Фридлендер Г. **Формализм и эклектика в науке о литературе** // Литературный критик. 1936. № 5. С. 35–53. [на с. 36–39 о статье Д. Мирского «Проблема Пушкина»]

Гиппиус В. **Проблема Пушкина (По поводу статьи Д. Мирского «Проблема Пушкина», «Литературное наследство», 1934, № 16–18, стр. 91–112)** // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. [Вып.] 1. С. 253–261.

Сурков А. **О советской поэзии** [Доклад на III пленуме Правления ССП СССР] // Литературная газета. 1936. 16 февраля. № 11 (574). С. 1–2. [о Мирском-критике и, в частности, по поводу статьи: *Мирский Д.* О советской поэзии // Известия. 1936. 28 января. № 24 (5881). С. 3]

Инбер В. **Литература и действительность** [Речь на III пленуме Правления ССП СССР в прениях по докладам о поэзии] // Литературная газета. 1936. 29 февраля. № 13 (576). С. 4. [по поводу статьи: *Мирский Д.* Заметки о стихах // Знамя. 1935. № 12. С. 231–236]

Друзин В. **Реализм в советской поэзии** // Литературная газета. 1936. 29 февраля. № 13 (576). С. 4. [о выступлении Мирского на дискуссии о поэзии в Ленинграде в январе 1936 г.]

Катаев В. **«Впереди прогресса»** // Литературная газета. 1936. 10 марта. № 15 (578). С. 1. [обвинение Мирского в формализме и пропаганде Джойса]

Сурков А. **Влияние формализма в поэзии** [из речи на общемосковском собрании писателей «Формализм и натурализм в литературе»] // Литературная

газета. 1936. 20 марта. № 17 (580). С. 3. [по поводу статьи: *Мирский Д.* Велемир Хлебников // Литературная газета. 1935. 15 ноября. № 63 (554). С. 5]

Эренбург и Святополк-Мирский // Последние новости. 1936. 30 июля. № 5606. С. 3. [эпиграммы на Эренбурга и Мирского в «Комсомольской правде» от 18 июля 1936 г.]

Заславский Д. **Рекорд критика Мирского** // Правда. 1936. 28 августа. № 237. С. 4. [о статьях Мирского «Проблема Пушкина» («Литературное наследство» № 16–18) и «Ответ критикам» («Пушкинский временник»)]

Медведев С. **«Ученые» измышления о творчестве Пушкина** // Казахстанская правда (Алма-Ата). 1936. 17 октября. № 240. С. 3. [о статье Д. Мирского «Проблема Пушкина»]

Jelačić A. **Zbornici: «Literaturnoe nasledstvo» br. 16–18 i «Rukom Puškinovim»** // Руски архив. Београд, 1937. № XV–XVII. С. 209–214. [на с. 210–211 о статье Д. Мирского «Проблема Пушкина»]

Бем А. **Письма о литературе: Отзыв о несуществующей книге (Г. Адамович. «О Пушкине». Литературные заметки. Париж)** // Меч. 1937. 21 марта. № 11 (147). С. 6. [сравнение Адамовича с Мирским]

Горелов Всеволод. **История одного возвращения** // Посев. 1949. 31 июля. № 31 (166). С. 12–13. [Мирский в эмиграции и в СССР]

Anon. [Rev.] **A History of Russian Literature, by D.S. Mirsky** // The Anglo-Soviet Journal. 1949. December. P. 46.

Hare R. [Rev.] **Mirsky D.S. A History of Russian Literature & Contemporary Russian Literature / Ed. by F.J. Whitfield. London: Routledge & Kegan Paul; New York: Alfred Knopf, 1949** // The Slavonic Review. 1950 (April). Vol. 28. № 71. P. 579–582.

Berlin I. **Russian Literature: The Great Century** // Nation. 1950. Vol. 170. № 180–183. P. 207–208. [Mirsky D.S. A History of Russian Literature & Contemporary Russian Literature / Ed. by F.J. Whitfield. London: Routledge & Kegan Paul; New York: Alfred Knopf, 1949]

Berlin I. **A View of Russian Literature** // Partisan Review. 1950 (July–August). № 17. P. 617–623. [о Мирском в связи с книгой: *Slonim M.* The Epic of Russian Literature. New York: Oxford University Press, 1950]

Wilson E. **Comrade Prince: A Memoir of D.S. Mirsky** // Encounter. 1955. Vol. V. № 1. P. 10–20.

Anon. [Rev.] **A History of Russian Literature, by D.S. Mirsky** // The Saturday Review. 1958. September 13. P. 48.

Маковский С. **Стихи и проза В.А. Комаровского 1881–1914** // Мосты. 1960. № 4. С. 279. [о визитах Мирского и Комаровского к Маковскому в Царском Селе]

Берков П.Н. **Введение к изучению русской литературы XVIII века. Ч. 1: Очерк литературной историографии XVIII века.** Л., 1964. С. 196–204 [о т. 9–10 «Литературного наследства», посвященном XVIII веку, и о дискуссии, вызванной публикациями статей Гукковского, Мирского, Сергиевского и состоявшейся 6 апреля 1934 года в Пушкинском Доме]

Чертков Л.Н. **Мирский** // Краткая литературная энциклопедия. М., 1967. Т. 4. Стлб. 861.

Мунблит Г.Н. **Рассказы о писателях**. М.: Советский писатель, 1976. С. 34–38. [о встречах с Мирским в Москве]

Бахрах А. **Самообольщенный князь** // Новое русское слово. 1982. 31 октября.

Иваск Ю. **О смерти князя Святополк-Мирского** // Новый журнал. 1977. № 127. С. 290–292; перепеч.: Лепта. 1994. № 20. С. 189–190.

Краснов-Левитин А.Э. **Лихие годы. 1925–1941: Воспоминания**. Paris: YMCA-Press, 1977. С. 317–318. [запись рассказа врача С.В. Грузинова о встрече с Мирским в лагере]

Смит Д. **«О современном состоянии русской поэзии» и путь Д.П. Святополка-Мирского** // Новый журнал. 1978. № 131. С. 111–115.

Флейшман Л. **Из пастернаковской переписки** // Slavica Hierosolymitana. 1981. Vol. V–VI. P. 535–536. [письмо Мирского Б.Л. Пастернаку от 8 января 1927 г.]

Поляков М.Я. **Литературно-критическая деятельность Мирского** // Мирский Д. Литературно-критические статьи / Сост. М.В. Андронов, И.Н. Крамов. Вступ. ст. М.Я. Полякова. М.: Советский писатель, 1978. С. 5–18.

Струве Г.П. **Кн. Д.П. Святополк-Мирский о русской поэзии в 1922 году** // Новый журнал. 1978. № 131. С. 78–79.

Струве Г.П. **Князь Д.П. Святополк-Мирский о П.Б. Струве** // Вестник РСХД. 1979. № 130 (4). С. 232–236.

Струве Г.П. **Предисловие** // Русская лирика: Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака / Сост. Д.П. Святополк-Мирский. New York: Russica Publishers, 1979. С. 5–29.

Эйснер А. **Перечитывая сегодня** // Вопросы литературы. 1980. № 5. С. 247–253. [о кн. 1978]

D.S. Mirsky: Profile critique et bibliographique / Établie par Nina Lavroukine et Leonid Tchertkov; Avec la collab. de C. Robert. Paris: Institut d'études slaves, 1980. — 110 p. — (Série «Écrivains russes en France»; Tome LVIII).

Урнов Д.М. **Литературное произведение в оценке англо-американской «новой критики»**. М.: Наука, 1982. С. 11–12. [о статье Д. Мирского «Джеймс Джойс»]

Smith G.S. [Rev.] **D.S. Mirsky: Profile critique et bibliographique** / Établie par Nina Lavroukine et Leonid Tchertkov. Paris, 1980 // Slavonic and East European Review. 1982. Vol. LX. № 3. P. 453–456.

Knapp Sh. **Nabokov and Mirsky** // The Nabokovian. 1984 (Fall). № 13. P. 35–36.

Lavroukine N. **Maurice Baring and D.S. Mirsky: A Literary Relationship** // The Slavonic and East European Review. 1984 (January). Vol. 62. № 1. P. 25–35.

Анастасьев Н. **Присутствие критика** // Мирский Д.П. Статьи о литературе / Сост. М. Андронов. М.: Художественная литература, 1987. С. 3–19.

Смеяков Я. **Князь Святополк-Мирский («Князь Мирский бежал из России...»)** // Новый мир. 1987. № 9. С. 179; то же: Смеяков Я. Уроки правды. М.: Молодая гвардия, 1988. С. 64–65; то же: Смеяков Я. Зона. Пермское кн. изд-во,

1990. С. 322; то же: *Смеляков Я. Постоянство*. М.: Советский писатель, 1991. С. 48. [стихотворение 1966 г.]

Панин Д. Лубянка–Экибастуз. Лагерные записки. М., 1990. С. 404–407. [кн. Святополк-Мирский на Кировской пересылке осенью 1947 г.!]

Ванеев А. Два года в Абези // *Минувшее*. Вып. 6. Paris, 1988. С. 145–146; то же в отдельном издании: *Ванеев А. Два года в Абези: В память о Л.П. Карсавине*. Брюссель: Издательство «Жизнь с Богом», 1990. С. 121–122. [кн. Святополк-Мирский в лагере в Коми АССР в 1951 г.!]

Lavroukine N. Through Russian Eyes: D.S. Mirsky on Maurice Baring // *Chesterton Review*. 1988. № 19/I. P. 51–62.

Smith G.S. D.S. Mirsky, Literary Critic and Historian // *Mirsky D.S. Uncollected Writings on Russian Literature* / Ed. by G.S. Smith. Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 1989. P. 19–43.

Radley Ph.D. [Rev.] Mirsky D.S. Uncollected Writings on Russian Literature. Oakland, 1989 // *World literature today* (Norman, OK). 1989. Vol. 63. № 4. P. 702.

Поляновский Э. Венок терновый // *Неделя*. 1989. № 13. [о Мирском в эмиграции и в лагере]

Московский дневник Ромена Роллана // *Вопросы литературы*. 1989. № 4. С. 222, 228–229. [Роллан о разговоре с Мирским по поводу его книги о Ленине на даче Горького 9 июля 1935 г.]

Авдеенко А. Отлучение // *Знамя*. 1989. № 3. С. 18. [о поездке с Мирским на строительство Беломорско-Балтийского канала]

Лосская В. Марина Цветаева в жизни: Неизданные воспоминания современников. Тенафлу: Эрмитаж, 1989; 2-е изд.: М.: Культура и традиция, 1992. указ.

Казнина О. Д. Мирский. Несобранные статьи по русской литературе [о книге: *Mirsky D.S. Uncollected Writings on Russian Literature*. Oakland, 1989] // *Вопросы литературы*. 1990. № 1. С. 218–233.

Donchin G. [Rev.] Mirsky D.S. Uncollected Writings on Russian Literature / Ed. by G.S. Smith. Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 1989 // *Slavonic Review*. 1990 (April). Vol. 68. № 2. P. 319–320.

Перхин В.В. О Д.П. Святополк-Мирском // *Русская литература*. 1990. № 4. С. 120–127.

Конквест Р. Большой террор // *Нева*. 1990. № 6. С. 157–158. [о судьбе Мирского в СССР]

Гронский И.М. Беседа о Горьком / Публ. М. Никё // *Минувшее*. Исторический альманах. Вып. 10. Paris: Atheneum, 1990. С. 71–72. [воспоминания о собирании материалов на Мирского и разговоре с Ягодой о нем]

Саакянц А.А. Журнал «Версты» // *Новый журнал*. 1991. № 183. С. 211–217. [Мирский как редактор и критик «Верст»]

Михайлин В. [Рец.:] Mirsky D.S. Uncollected Writings on Russian Literature / Ed. by G.S. Smith. Oakland, 1989 // *Волга* (Саратов). 1991. № 4. С. 178–179.

Буняев В.С. На грани смерти // *Иметь силу помнить: Рассказы тех, кто прошел ад репрессий* / Сост. Л.М. Гурвич. М.: Московский рабочий, 1991. С. 118–119. [о Мирском в лагере]

Авдеенко А. **Наказание без преступления.** М.: Советская Россия, 1991. С. 27. [о поездке с Мирским на строительство Беломорско-Балтийского канала]

Бирюков А. **Колымское триединство. Ч. 1. Последний Рюрикович.** Магадан: МАОБТИ, 1991. — 210 с. (Особый остров. Вып. 5); то же в кн.: Бирюков А. Жизнь на краю судьбы. Новосибирск, 2006.

Смит Дж. **Марина Цветаева и Д.П. Святополк-Мирский** // Marina Tsvetaeva: Actes du 1er colloque international / Ed. R. Kemball. Bern, 1991. P. 192–206; то же: Смит Дж. Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике. М., 2002. С. 265–281.

Пашуто В.Т. **Дмитрий Петрович Святополк-Мирский** // Пашуто В.Т. Русские историки эмигранты в Европе. М.: Наука, 1992. С. 231–232.

Казнина О.А. **Д.П. Святополк-Мирский и евразийское движение** // Начала. 1992. № 4. С. 49–58.

«Прямой, искренний, чистый человек»: (Д.П. Святополк-Мирский о Николае Гумилеве) / Предисл., примеч. и публ. В. Перхина // Лепта. 1992. № 1. С. 122–124.

Moser Ch.A. **Prince Mirsky: A history** // The American scholar. 1992. Vol. 61. № 2. P. 260.

Кривопалов А. **Кто она, Вера Трейл-Гучкова: Последнее слово – за архивами НКВД** // Известия. 1992. 22 сентября. № 211 (23785). С. 7. [о взаимоотношениях Мирского с В.А. Гучковой-Сувчинской-Трейл и причастности обоих к советской разведке]

Блинер Б.И. **Князь Святополк-Мирский погиб под Владивостоком** // Известия. 1992. 25 декабря. № 278 (23852). С. 7. [о встрече с Мирским в пересыльном лагере «Вторая речка» под Владивостоком в ноябре 1937 г.]

Бирюков А. **Князь погиб под Магаданом** // Известия. 1993. 13 марта. № 47. [поправки и уточнения к публикациям о Мирском]

Поляновский Эд. **Поэты и палачи** // Известия. 1993. 19 сентября. № 178. [одна из версий смерти Мирского]

Перхин В.В. **Литературные споры М. Горького (1935–1936)** // Вестник Санкт-Петербургского университета. 1993. Сер. 2. Вып. 4. С. 50–57. [Горький о Мирском]

Янгиров Р.М. **Советское кино глазами Дмитрия Мирского** // Литературное обозрение. 1993. № 5. С. 87–88.

Вронская Дж., Чугуев В. **Кто есть кто в России и бывшем СССР: Выдающиеся личности бывшего Советского Союза, России и эмиграции.** М.: Терра, 1994. С. 478–479.

Алексеев-Гай А., Бирюков А. **Письма в редакцию** // Лепта. 1994. № 20. С. 189–190] // Лепта. 1996. № 30. С. 229–231. [по поводу публикации: Иваск Ю. О смерти князя Святополк-Мирского]

Красавченко Т.Н. **Мирский Д.П.** // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). <Т. 1.> Писатели русского зарубежья. Ч. II. М.: ИНИОН, 1994. С. 113–114; испр. вариант.: М.: РОССПЭН, 1997. С. 267–269.

Перхин В.В. **О единстве русской литературной критики (1917–1937): По материалам наследия Д.П. Святополк-Мирского** // Вестник СПб. ун-та. Сер. 2, История, языкознание, литературоведение. 1994. Вып. 3. С. 57–64.

Лавров В.А. **«Духовный озорник»: (К портрету князя Д.П. Святополка-Мирского, критика и историка литературы)** // Русская литература. 1994. № 4. С. 134–141; то же: Петербургский текст. СПб., 1996. С. 136–146.

Smith G.S. **What happened to D.S. Mirsky?** // British East-West Journal (London). 1994. № 98. P. 10–11. [в связи с книгой: Бирюков А. Последний Рюрикович. Магадан, 1991]

Zohrab I. **Remizov, Williams, Mirsky and English readers (with some letters from Remizov to Ariadna Tyrkova-Williams and two unknown reviews** // New Zealand slavonic journal. 1994. P. 259–287.

Rogachevskaya E. **Британские интеллектуалы и русские медведи («Житие протопопа Аввакума» на английском языке)** // Jews and Slavs. Vol. 14: Judaeo-Slavica et Russica. Festschrift Professor Ilya Serman. Иерусалим: Гешарим; М.: Мосты культуры, 2004. С. 49–60.

Чуковский К. **Дневник 1930–1969**. М.: Современный писатель, 1995. указ. [встречи с Мирским в Москве]

Morgan L. [Rev.] **Smith G.S. The letters of D. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–31. Birmingham, 1995** // Australian Slavonic and East European studies (Melbourne). 1995. Vol. 9. № 2. P. 158–161.

Раев М. [Рец.:] **Smith G.S. The letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–31. Birmingham, 1995** // Новый журнал. 1996. № 197. С. 358–362.

Перхин В.В. **О книге писем Д.П. Святополк-Мирского к П.П. Сувчинскому** // Русская литература. 1996. № 2. С. 201–205. [Рец. на кн.: Smith G.S. The letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–31. Birmingham, 1995]

Перхин В.В. [Рец.:] **Smith G.S. The letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–31. Birmingham, 1995** // Вестник. СПб. ун-та. Сер. 2, История, языкознание, литературоведение. 1996. Вып. 2. С. 122–124.

Мнухин Л. **Легенды и быль: Еще раз о гибели князя Д.П. Святополк-Мирского** // Русская мысль. 1996. 6–12 июня. № 4129. С. 10; 13–19 июня. № 4130. С. 10; 20–26 июня. № 4131. С. 10; то же: Мнухин Л. Итоги и истоки: Избранные статьи. Болшево: Муниципальное учреждение культуры «Мемориальный дом-музей Марины Цветаевой в Болшеве», 2008. С. 272–280.

Donchin G. [Rev.] **Smith G.S. The letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–31. Birmingham, 1995** // The Slavonic and East European Review. 1996 (July). Vol. 4. № 3. P. 510–511.

Агеносов В.В. **«... Русское шире России»: (Журнал «Версты»)** // Социальные и гуманитарные науки. Зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: РЖ / РАН ИНИОН. М., 1996. № 4. С. 134–143. [Мирский как редактор и критик «Верст»]

Перхин В.В. **К истории ареста и реабилитации Д.П. Святополк-Мирского: (По архивным материалам)** // Русская литература. 1997. № 1. С. 220–234; перепеч.: 2002. С. 275–297.

Smith G.S. D.S. Mirsky, Poet and Critic // Мирский Д.С. Стихотворения. Статьи о русской поэзии / Compiled and edited by G.K. Perkins and G.S. Smith. Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 1997. P. 19–43.

Казнина О. Русские в Англии: Русская эмиграция в контексте русско-английских литературных связей в первой половине XX века. М.: Наследие, 1997. С. 119–158, 189–194, 244–245, 344–253.

Д.П. Святополк-Мирский: Биография // Русский узел евразийства: Восток в русской мысли. М.: Беловодье, 1997. С. 329–330.

Перхин В.В. Русская литературная критика 1930-х годов: Критика и общественное сознание эпохи. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1997. указ.

Либман А. [Рец.:] Мирский Д.С. Стихотворения. Статьи о русской поэзии. Oakland, 1997 // Новый журнал. 1998. № 210. С. 283–288.

Азадовский М., Оксман Ю. Переписка. 1944–1954. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 35. [Оксман о встречах с Мирским в лагере]

Петр Сувчинский и его время. Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах / Ред.-сост. А. Бретаницкая. М.: Композитор, 1999. указ. [Мирский и Сувчинский, В. Козовой о Мирском]

Алексеев-Гай А. Дважды у Святополк-Мирского // Нева. 2000. № 4. С. 243–244. [воспоминания о встречах 1936 г.]

Smith G.S. D.S. Mirsky: A Russian-English Life, 1890–1939. Oxford: Oxford University Press, 2000. — 398 p.

Казнина О.А. Дж.С. Смит о литературе русского зарубежья: Д.П. Святополк-Мирский // Славяноведение (М.). 2000. № 4. С. 39–45.

Агеносов В.В. «Версты» // Литературная энциклопедия русского зарубежья: 1918–1940 / Т. 2. Периодика и литературные центры. М.: РОССПЭН, 2000. С. 52–56. [Мирский как редактор и критик «Верст»]

Иванов-Разумник. Писательские судьбы; Тюрьмы и ссылки / Сост., вступ. ст. В.Г. Белоуса. М., 2000. С. 22.

Перхин В.В. О рецензиях Д.П. Святополк-Мирского в газете «Евразия» // Русский литературный портрет и рецензия: Концепции и поэтика. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2000. С. 100–105.

Rayfield D. Prince Among Professors // Times Literary Supplement. 2001. April 13. P. 28. [о книге: *Smith G.S. D.S. Mirsky: A Russian-English life (1890–1939).* Oxford, 2000]

Slobin G.N. D.S. Mirsky: The Death of a Modernist // The Harriman Review. 2001. Vol. 13 (3). P. 1–10. [о книге: *Smith G.S. D.S. Mirsky: A Russian-English life (1890–1939).* Oxford, 2000]

Бирюков А.М. Д. Святополк-Мирский о «Слове о полку Игореве» // В начале было «Слово...»: Материалы научной конференции, посвященной 200-летию первого издания «Слова о полку Игореве». Магадан, 2001. С. 53–58.

Бахтин М.М. Беседы с В.Д. Дувакиным / Предисл., послесл., коммент.: С.Г. Бочаров, В. Радзишевский, В.Ф. Тейдер, В.В. Кожинов, Ф.Д. Ашнин, А.М. Кузнецов, Л.С. Мелихова, Н.И. Николаев, А.С. Шатских. 2-е изд., М: Согласие, 2002. С. 21. [Бахтин о Мирском]

Перхин В. **Русская поэзия в оценке Д.П. Святополк-Мирского** // Святополк-Мирский Д.П. Поэты и Россия: статьи, рецензии, портреты, некрологи / Сост., подг. текстов, прим. и вступ. ст. В.В. Перхина. СПб.: Алетейя, 2002. С. 5–21.

Перхин В.В. **Короткая рецензия Д.П. Святополк-Мирского** // Русский литературный портрет и рецензия в XX веке. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2002. С. 110–121.

Богомолов Н. [Рец.:] **Святополк-Мирский Д.П. Поэты и Россия: Статьи, рецензии, портреты, некрологи** / Сост., подг. текстов, прим. и вст. ст. В.В. Перхина. СПб., 2002 // Toronto Slavic Quarterly. № 2 (Fall 2002). <http://www.utoronto.ca/tsq/02/bogomolov2.shtml#mirsky>.

Кривенкова М. **Лев Толстой в восприятии Святополка-Мирского** // Русская филология. 13: Сборник научных работ молодых филологов: Памяти Елены Швайковской / Отв. ред.: Т. Кузовкина (литературоведение), О. Паликова (лингвистика). Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2002. С. 116–123.

Kramer H. **The strange case of D.S. Mirsky** // New Criterion. 2002 (January). Vol. 20. № 5. P. 17–21. [о книге: Smith G.S. D.S. Mirsky: A Russian-English life (1890–1939). Oxford, 2000]

Цветков А. **Красный князь**. Радиопередача из цикла «Атлантический дневник». Радио «Свобода». 2002. 8 января: <http://archive.svoboda.org/programs/ad/2002/ad.010802.asp>; <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/24195605.html>

Rogachevskii A. [Rev.] **Smith G.S., D.S. Mirsky: A Russian-English Life, 1890–1939, Oxford, 2000** // The Slavonic and East European Review. 2002. Vol. 80. № 1. P. 115–117.

Казнина О.А. [Рец.:] **Smith G.S. D.S. Mirsky: A Russian-English life (1890–1939). Oxford, 2000** // Славяноведение (М.). 2002. № 4. С. 94–98.

Мирошкин А. **Красные эмигранты** // Книжное обозрение. 2002. 29 августа. № 35. С. 6. [о книге: Святополк-Мирский Д. Поэты и Россия. СПб., 2002]

Казнина О.А. **Мирский (Святополк-Мирский) Дмитрий Петрович, князь (1890–1939). «Contemporary Russian Literature: 1881–1925»; «A History of Russian Literature from the earliest times to the death of Dostoyevsky (1881)»** // Литературная энциклопедия русского зарубежья: 1918–1940. / Т. 3. Книги. М.: РОССПЭН, 2002. С. 370–372.

Динерштейн Е. [Рец.:] **Святополк-Мирский Д. Поэты и Россия. СПб., 2002** // Новое литературное обозрение. 2003. № 63. С. 392–393.

Казнина О.А. **Евразийский комплекс идей в литературе** // Гачева А.Г., Казнина О.А., Семенова С.Г. Философский контекст русской литературы 1920–1930-х годов. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 214–287. [Д. Мирский — евразиец]

Frank J. **The tragedy of prince Mirsky** // New York review of books. 2003. Vol. 50. № 10. P. 64–67. [о книге: Smith G.S. D.S. Mirsky: A Russian-English life (1890–1939). Oxford, 2000]

Wood T. **Metamorphoses of prince M** // New left review (London). 2003. № 23. P. 155–164. [о книге: Smith G.S. D.S. Mirsky: A Russian-English life (1890–1939). Oxford, 2000]

Каманина Е.В. **Эмигрантско-советский критик о поэзии** // Вестник Московского ун-та. Сер. 9: Филология. 2004. № 3. С. 207–215. [о книге: Святополк-Мирский Д. Поэты и Россия. СПб., 2002]

Smith G.S. **D.S. Mirsky** // The Oxford Dictionary of National Biography, ed. H.C.G. Matthew and Brian Harrison. Vol. 38. Oxford, 2004. P. 372–373.

Серман И.З. Забытый спор: (Из истории изучения русской литературы XVIII века) // XVIII век. СПб., 2004. Сб. 23. С. 293–305. [дискуссия о третьесословной литературе: В.А. Десницкий, Д. Святополк-Мирский, Г.А. Гуковский]

Акмейчук Н. [Мирошкин А.] С того берега // Книжное обозрение. 2005. 10–15 мая. № 18/19. С. 25. [о книге: *Мирский Д.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. Новосибирск, 2005]

Smith G.S. **Prince D.S. Mirsky** // Dictionary of Literary Biography, vol. 317: Twentieth-Century Russian Emigré Writers, ed. Maria Rubins. Detroit, New York, etc, 2005. P. 230–236.

Прайс Н.Ю. Литературная деятельность Д. Святополк-Мирского и А. Тырковой-Вильямс в литературе русского зарубежья Англии 1920–1930-х гг. // Художественный текст и текст в массовых коммуникациях. Смоленск, 2006. Вып. 3. Ч. 1. С. 163–167.

Паршин В. Живая классика в ожившей современности // Прочтение. 2007. 22 мая. <http://www.prochтение.ru/index.php/docs/871> [о книге: *Мирский Д.С.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. Новосибирск, 2006]

Казнина О.А. Святополк-Мирский, Мирский Дмитрий Петрович // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. М.: БРЭ, 2007. Т. 5. С. 531–533.

Прайс Н.Ю. Личное и общественное в переписке Д.С. Мирского и представителей литературного русского зарубежья первой волны // Научно-методическое обеспечение преподавания иностранных языков на неязыковых факультетах в свете теории и практики межкультурной коммуникации. Майкоп, 2008. № 4. С. 85–91.

Сорокина Н.В. Д.П. Святополк-Мирский о Г.Р. Державине // XII Державинские чтения. Институт русской филологии. Тамбов, 2008. С. 30–32.

Черниговский Д.Н. Первая биография Пушкина в русском зарубежье: О книге Д.П. Святополк-Мирского // Филологические науки. 2008. № 6. С. 99–105.

Казнина О.А. Князь Д.П. Святополк-Мирский: Талант и судьба // Русское присутствие в Британии. М.: Современная экономика и право, 2009. С. 209–220.

Efitov M. Nabokov and Prince D.S. Mirsky // The Goalkeeper. The Nabokov Almanac / Ed. Yuri Leving. Boston, 2010. P. 218–229.

Кузнецов П.В. Последний князь и русская словесность // Звезда. 2011. № 2. С. 203–206.

Егоров О.Г. Неакадемические истории русской литературы первой четверти XX века (П.А. Кропоткин, Р.В. Иванов-Разумник, Д.П. Святополк-Мирский) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2011. № 1 (8). С. 74–82.

Перхин В.В. Проза К.А. Федина в оценке Д.П. Святополк-Мирского (1924–1928) // Серapiоновы братья: Философско-эстетические и культурно-исторические аспекты. Саратов, 2011. С. 192–196.

Ефимов М. Кн. Д. Святополк-Мирский о Толстом: англо-русский взгляд // LiteraruS — Литературное слово. 2011. № 3 (32). С. 80–84.

Ефимов М.В. К рецепции творчества И.А. Бунина в эмиграции: Д.П. Святополк-Мирский // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2011. Т. 70. № 6. С. 44–57.

Ефимов М.В. Д.П. Святополк-Мирский: судьба творческого наследия и проблемы изучения (К 120-летию со дня рождения) // Нансеновские чтения 2010 / Научн. ред. М.Н. Толстой. СПб.: Санкт-Петербургский институт истории РАН; ИКЦ «Русская эмиграция», 2012. С. 274–288.

Вэньфэй Л. Д.П. Святополк-Мирский и его «История русской литературы» // Русская литература. 2013. № 3. С. 203–212.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

А

- *А.Е. (Рассел Д.У.) 41, 364, 381
 Абашели А. 517
 Абашидзе И.В. 333, 516
 Абдулло Г. 313, 507
 Аберкромби Л. 132, 384, 434, 539
 Аввакум, протопоп 26, 91, 97, 188, 196, 463, 469, 534, 535, 558, 568
 Августин Блаженный 69, 191
 Авдеенко А.О. 21, 566, 567
 Авербах Л.Л. 498, 551
 Авраамий Палицын 96
 Агеносов В.В. 568, 569
 *Адалис (Ефрон) А.Е. 328
 Адам Бременский 84, 92, 406
 Адамович Г.В. 29, 154, 414, 418–419, 427–428, 432, 440, 449–450, 455, 461, 469, 538, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564
 Аддисон Д. 59
 Адрианова-Перетц В.П. 71
 Азадовский М.К. 569
 *Азарин (Мессерер) А.А. 503
 Айни С. 312–313, 507
 Айхенвальд Ю.И. 413, 440, 445, 455–456, 493, 559, 560, 561
 Акимов Н.П. 316, 504, 508
 Аксаков И.С. 107, 414
 Аксаков С.Т. 155, 184, 303, 408, 419, 452, 534
 Аксенов И. 504
 Аларих I 85, 406
 *Алданов (Ландау) М.А. 142, 171, 215, 417, 441, 454, 459, 478, 484, 543, 545
 Александр I 57, 58, 243, 473
 Александр II 68
 Александр III 235, 377
 Александрова З.Е. 405
 Алексеев А.А. 474
 Алексеев М.П. 546
 Алексеев-Гай А. 567, 569
 Алексей, митрополит Московский 95
 Алексей Михайлович 71, 91, 97, 408
 *Алигер (Зейлигер) М.И. 519
 Альберт Саксен-Кобург-Готский 76
 *Альтенберг П. (Энгландер Р.) 115, 423
 Альфонсо XIII 430
 Альфонсов В.Н. 487
 Анастасьев Н.А. 6, 379, 382, 436, 453, 529, 565
 Андерсен Г.Х. 423
 Андреев Л.Н. 14, 50, 104, 109, 115, 143, 160, 161, 162, 185, 208, 457, 478
 Андреевский С.А. 16, 68–69, 187, 397, 532
 Андрей Боголюбский 178
 Андрей Рублев 176, 177, 409
 Андронов М.В. 6, 379, 382, 436, 453, 528, 529, 565
 Андрущенко Е.А. 409
 Аничков Е.В. 536

Анна Иоанновна 71, 322
 Анна Ярославна 92
 Анненский И.Ф. 162
 Антокольский П.Г. 332, 333, 517
 Антуан А. 206, 481
 Анциферов Н.П. 488
 Арагон Л. 189, 217, 551
 Араки С. 283, 501
 Аристипп 137, 438
 Аристотель 88
 Аристофан 183, 405
 Арнольд М. 78, 361, 387, 402, 403, 434, 437
 Арнольд Т. 67, 402
 Аронсон М.И. 547
 Артеменко-Толстая Н.И. 384
 Артемьев Н.А. 418
 Арто А. 480
 Архангельский А.Г. 319, 321, 509, 510
 Архиреев М.В. 374
 Арцыбашев М.П. 14, 74, 160, 161, 185, 445–446, 478, 559
 *Асеев (Штальбаум) Н.Н. 334, 518
 *Астангов (Ружников) М.Ф. 309, 505
 Астахова А.М. 154, 450, 451
 Афанасьев А.Н. 188, 196
 Афанасьев К.А. 438
 Афиногенов А.Н. 252, 496
 *Ахматова (Горенко) А.А. 5, 10, 67, 125, 531
 Ашнин Ф.Д. 569

Б

Бабанова М.И. 309, 505
 Бабель И.Э. 11, 26, 104, 105, 114, 119, 122, 205, 269, 271, 413, 427, 469, 509, 510, 536, 549
 *Багрицкий (Дзюбин) Э.Г. 255, 258, 285, 311, 496, 501, 507, 511, 543, 550, 551, 554
 Базанов П.Н. 430
 Базилевская В. 412
 Байрон Д.Г.Н. 49, 56, 58, 60, 62, 63, 68, 77–83, 109, 124, 126, 155, 203, 223, 227, 290, 297, 350, 351, 359, 360, 362, 363, 371, 380, 394, 402–406, 428, 451, 486, 487, 533, 535, 537, 538, 547, 557
 Байуотерс Ф. 392
 Бакс А. 381
 Балтрушайтис Ю.К. 79
 Бальзак О. де 66, 74, 156, 168, 233, 287, 288, 290, 297, 298, 325
 Балухатый С.Д. 154, 155, 450, 451
 Бальмонт К.Д. 41, 67, 111, 129, 142, 346, 419, 433, 442, 523
 Бальфур А.Д. 138, 438
 Барановская В.В. 211, 481
 Бараташвили Н.М. 331, 516
 Баратынский Е.А. 27, 38, 68, 107, 109, 110, 142, 146, 156, 159, 173, 174, 201, 203, 216, 328, 350, 413, 447, 452, 457, 461, 479, 514, 554
 Барбюс А. 525, 548
 Барклай-де-Толли М.Б. 62, 394–395
 Бартенев П.И. 116, 408, 424
 Басов В.С. 318, 508
 Басовская Е.Н. 432
 Баталов Н.П. 481
 Батлер С. 74
 Батурицкий В. 415
 Батюшков К.Н. 79, 403, 408
 Бахметьев В.М. 216, 484, 497
 Бахрах А.В. 565
 Бахтин М.М. 22, 552, 569
 Бедиль М.А. 315, 507
 Безыменский А.И. 334, 517
 Бекетова Е.Г. 434
 Бекташ Н.Х. 315, 508
 Белецкий С.П. 215
 Белинский В.Г. 16, 59, 68, 160, 175, 233, 241, 242, 243, 250, 289, 314, 325, 352, 491, 492
 Беллок Х. 42–44, 54, 55, 101, 119, 382, 383, 384, 385, 392, 412, 434, 536
 Белоброва О.А. 407
 Белодубровский Е.Б. 534
 Белокуров В.В. 310, 505
 Белоус В.Г. 569
 Белошевская Л.Н. 432
 *Белый А. (Бугаев Б.Н.) 50, 70, 111, 114, 115, 117, 122, 142, 143, 162, 163,

- 167–168, 169, 209, 346, 349, 374, 419,
422, 441, 443, 459, 523, 524, 541
Беляев М.Д. 193, 471, 472, 542
Беляев С.А. 400
Бем А.Л. 432, 488, 564
Бенеш Э. 128, 431
Бенешевич В.Н. 476
Беннет А. 182, 380, 466
Бентам И. 57
Берберова Н.Н. 418, 484
Бергельсон Д.Р. 336, 520, 554
Бергсон А. 16, 28, 156, 196, 227, 368
Бёрд Р. 390
Бердслей О. 41, 131, 380
Бердяев Н.А. 14, 25, 457, 470, 526
Беринг М. 9, 10, 12, 13, 14, 63, 100–
103, 108, 222, 383, 395, 411–412, 415,
486, 487, 532, 533, 558, 565, 566
Беринг Э. 101, 411
Беринг Э.Ч. 101, 411
Берков П.Н. 476, 491, 564
Берлин И. 29, 564
Берман Я.З. 420
Бернс Р. 61, 62, 134
Бернштейн С.И. 154, 450, 451
Бернштейн Э. 128, 431
Берроуз Э.Р. 74, 402
*Бесики (Габашвили) В. 331, 515
*Бестужев В. (Гиппиус В.В.) 351
Бехер И. 368
Бибииков А.И. 215
Бибииков Д.Г. 502
Биньон Л. 386
Бирбом М. 54, 55, 74, 380, 391
Бирдслей О. см. Бердслей О.
Бирс А. 258
Бирюков А.М. 567, 568, 569
Бисмарк О. 289
Бицилли П.М. 29, 53, 172–173, 391,
432, 460–461, 541
Благоволина Ю.П. 9
Благой Д.Д. 174, 462, 541
Блай У. 404
Бланден Э. 46, 150, 384, 385, 386
Бласко Ибаньес В. 128, 430
Блейк У. 38, 62, 76, 131, 132, 153, 237,
379, 395, 539
Блек У. см. Блейк У.
Блессингтон М. 83, 406
Блинер Б.И. 567
Блок А.А. 9, 23, 35, 37, 38, 67, 73, 100,
132, 135, 147, 162, 163, 225, 236,
342–357, 378, 400, 410, 417, 447, 457,
487, 515, 520–526, 530, 554, 556
Блок Г.П. 116–117, 424, 534
Блэнден Э. см. Бланден Э.
Блюм А.В. 427
Блюмбаум А.Б. 374
Бобович А.С. 438
Бобринская Е.А. см. Святополк-
Мирская (Бобринская) Е.А.
Бобров С.П. 104, 376, 428
Богаевский Б.Л. 124, 428
Богатырев П.Г. 67, 397, 532
*Богданов Е. см. Федотов Г.П.
Богдановский А.А. 504
Богомолов Н.А. 374, 397, 557, 570
Бодде-Колычева М.М. 461
Бодлер Ш. 68, 131, 137, 423
Бойко В. 220, 486
Болотов А.Т. 342, 521
Большаков К.А. 479
Бондаренко М.В. 530, 537, 547,
556, 557
Борев Ю.Б. 502
Боровой Л.Я. 254, 496
Босуэлл Д. 75
*Боттичелли С. (Филиппи А.) 361
Боулз У.Л. 61, 394
Бочаров С.Г. 569
Брандес Г. 80, 403–404
Браун А. 198, 476, 477, 544, 550
Браун М. 392
Браун М.П. 226
Браун Т. 69, 398
Браунинг Р. 39, 40, 42, 360, 361, 367,
379, 546
Бредов Н.Э. 11

- Бретаницкая А. 19, 569
 Брет-Йонг Ф. см. Бретт Янг Ф.
 Бретон А. 466
 Бретт Янг Ф. 48, 387
 Бржеская А.Л. 116, 424
 Бриджес Р. 35, 40, 130, 132, 136, 377, 379–380, 433
 Брик Б.И. 332, 333, 517
 Брик Л.Ю. 516, 552
 Брик О.М. 454, 481, 544
 Бриттен Б. 448
 Бродский И.А. 527
 Бродский Н.Л. 462
 Бронте, сёстры 10
 Бронте Ш. 76
 Бронте Э. 531
 Брэдли Г. 433
 Брэдли К.Х. 42, 382
 Брук Р. 48–49, 151, 368, 384, 386
 Бруни Н.А. 218
 Бруцкус Б.Д. 214, 483
 Брюкнер А. 108, 109, 415
 Брюллов К.П. 80, 404
 Брюсов В.Я. 33, 34, 36, 37, 41, 67, 70, 346, 347, 374, 375, 377, 398, 434, 523, 531, 533
 Брянский Н.А. 41, 45, 47, 50, 380
 Буданцев С.Ф. 551
 Буайе П. 196, 475
 Буало Н. 155, 288
 Буаффар Ж.-А. 480
 Буданцев С.Ф. 114, 115, 423
 Буденный С.М. 122
 Букшпан Я.М. 526
 Булатовский И.В. 533
 Булгаков В.Ф. 454
 Булгаков С.Н. 535
 Булгарин Ф.В. 175, 204, 205
 Булгарина Е.И. 204
 Булич Н.Н. 492
 Бунин И.А. 26, 50, 105, 109, 117, 122, 142, 143, 148, 160, 161, 162, 166, 185, 208, 210, 440, 441, 443, 454, 560, 572
 Буняев В.С. 566
 Бурцов И.Г. 204
 Бут У. 436
 Бутлер см. Батлер С.
 Бухарин Н.И. 458
 Бухштаб Б.Я. 155, 451
 Быков Г.С. 311, 312, 506, 552
 Бэйтс Х.Э. 426
 Бэллок см. Беллок Х.
 Бэлфур А.Д. 433
 Бэрдсли О. см. Бердслей О. 41
 Бэрроус см. Берроуз Э.Р.
 Бюффон Ж.-Л.Л. 502
- В**
- Вагинов (Вагенгейм) К.К. 217, 218, 544
 Вагнер Р. 450
 Валери П. 121, 161, 189, 457
 Валишевский К.Ф. 108, 415
 *Ван-Везен Ю. см. Тынянов Ю.Н.
 Вандервельде Э. 128, 430
 Ван-Донген К. 49
 Ванеев А.А. 566
 *Вардин И. (Мгеладзе И.В.) 450, 454
 Варейкис И.М. 454
 Варнеке Б.В. 464
 Васильев П.Н. 321, 335, 510, 562
 Васильева М.А. 401
 Ватсон Э.К. 404
 Вахтанг VI 514
 Введенский И.И. 116, 117, 424–425
 Вейдле В.В. 22, 29, 466–467, 562
 Вейнберг П.И. 319, 509
 Веласкес Д. 206
 Вельтман А.Ф. 155, 451
 Венгеров С.А. 9, 404, 503, 522
 Вербицкая А.А. 104, 149, 561
 Вергилий 85, 132, 459
 *Вересаев (Смидович) В.В. 104
 Верлен П. 9, 131, 434, 529
 Вермеер Я. 206
 Вернадский Г.В. 493
 Вертинский А.Н. 149, 347, 524
 Верховский Ю.Н. 38, 350, 378, 525, 531
 Вершинина З. 553
 Веселовский А.Н. 34

*Веселый А. (Кочкуров Н.И.) 105, 114, 119, 122, 169–170, 207, 238, 271, 460
 Вийон Ф. 152
 Виктория, королева 75, 76, 359
 Вильгельм Завоеватель 408
 Вильданова Р.И. 24
 Вильсон В. 11
 Вильсон Д. 152, 448
 Виндт Л.Ю. 154, 155, 450, 451
 Виноградов В.В. 154, 155, 450, 451, 539
 Виньи А. де 223, 487
 Виргилий см. Вергилий
 Витрак Р. 189, 470
 Вишневский В.В. 260, 495
 Вишняк М.В. 141, 214, 420, 483, 484, 544
 Владимир Мономах 91, 407, 474
 Владимирский С.И. 328, 514
 Владимирцов Б.Я. 12, 547
 Воан Х.Р. 39, 379
 Вогн, Воган см. Воан Х.Р.
 Войков П.Л. 541
 Волконский А.М. 433
 Волконский С.М. 111, 129, 418, 432, 433
 Волошин М.А. 149, 162, 164, 427
 *Вольтер (Аруэ Ф.-М.) 43, 55, 58, 59, 60, 148, 242, 251, 303
 Вордсворт Д. 540
 Вордсворт У. 56, 58, 78, 155, 232, 358, 379, 539, 540
 Воронский А.К. 106, 114, 165, 389, 413, 414, 442, 458, 459, 561
 Воронцов М.С. 175
 *Востоков А.Х (Остенек А.-В.) 33, 70, 375, 552
 Врангель П.Н. 141, 442, 546
 Вронская Дж. 567
 Врубель М.А. 225, 344, 487
 Вуатюр В. 129, 433
 Вулф В. 5, 13, 119, 387, 426, 469
 Вулф Л. 13, 426, 557
 Вэньфэй Л. 572
 Вяземский П.А. 155, 451

Г

Галанина Ю.Е. 9
 Галахов А.Д. 396
 Галилей Г. 522
 Галлеев Б.М. 434
 Галушкин А.Ю. 374
 Ганелин Р.Ш. 8
 Гаприндашвили В.И. 332, 333, 515
 Гардзонио С. 400
 Гарнетт Д. 181, 426, 466
 Гаршин В.М. 68, 208
 Гаспаров М.Л. 23, 24, 396, 416
 Гачева А.Г. 570
 Гашек Я. 221
 Гветадзе Р.М. 333, 516
 Геббель Ф.К. 42, 382
 Геббельс Й. 329
 Гегель Г.В.Ф. 107, 233, 285, 414
 Гейне Г. 101, 134, 350
 Генрих I 92
 Георг V 46, 367, 384
 Георгий XII 515
 Георгий Амартол 474
 Георгий Галицкий 92
 Гераклит 419
 Герасимова И.Н. 531
 Герберт Д. 379
 Геринг Г.В. 329
 Гёрни А. 386
 Герцен А.И. 15, 16, 29, 58, 59, 112, 160, 214, 233, 246, 246, 394, 420, 483, 494
 Гершензон М.О. 52, 111–113, 162, 163, 374, 390, 419–422, 535, 539
 Гесиод 196
 Гёте И.В. 27, 61, 78, 81, 82, 109, 231, 290, 297, 315, 403, 418, 538, 539, 543
 Гиацинтова С.В. 503
 Гиббон Э. 58, 138
 Гибсон У.У. 384, 386
 Гинзбург Л.Я. 155, 451
 Гиппиус В.В. 512, 563
 Гиппиус З.Н. 21, 122, 142–143, 162, 163, 164, 427, 440, 441, 450, 454, 457, 458, 479, 542, 560, 561
 Гитлер А. 283, 518

- Гиффорд У. 81, 405
Гладков Ф.В. 238, 490, 497, 509, 510, 548, 549
Гладстон У.Э. 75, 76, 402
Глинка Ф.Н. 38, 379
Глюк И.Э. 109, 415–416
Гоголь Н.В. 35, 51, 60, 66, 109, 124, 140, 154, 155, 183, 184, 185, 201, 205, 208, 222, 233, 289, 298, 299, 310, 399, 410, 428, 429, 439, 444, 450, 451, 478, 514, 532, 533, 535, 538, 539, 545
Госсе Э. 380
Гойя Ф. 319
Голдсмит О. 46
Голлербах Э.Ф. 531
Голохвастов П.Д. 70, 398
Голсуорси Д. 200, 417
Голтон Д. 21, 506, 556
Голувко Т. 128, 432
Голышенко В.С. 407
Гольцев В.А. 143, 443
Гомер 62, 88, 101, 180, 196, 259, 315, 437
Гонкуры, братья 131
Гончаров И.А. 104, 143, 144, 145–146, 233, 234, 289, 303, 409, 444, 470, 537, 546
Горбов Д.А. 562
Гордон Ч.Д. 76, 402
Горелов В. 498, 564
Горнфельд А.Г. 37, 378, 488
Городецкий И. 404
Городецкий С.М. 9, 529, 557
*Горький М. (Пешков А.М.) 8, 14, 17, 19, 20, 26, 51, 56, 101, 104, 160, 161, 165–166, 170, 185, 208, 228, 237, 239, 252, 269, 289, 298, 312, 335, 336, 338–341, 352, 353, 389, 392, 455, 457, 468, 478, 481, 497–498, 502, 505, 507, 509, 510, 512, 518, 520, 522, 525, 527, 537, 541, 545, 551, 553, 554, 555, 556, 557, 562, 566, 567
Госс Э. 136, 437
Готовцев В.В. 503
Готье Т. 152, 222
Гофман М.Л. 36–38, 378, 531, 561
Гофман Э.Т.А. 51, 181, 222, 388
Грабарь И.Э. 26, 176, 463
Грановская Е.В. 504
Грановская Л.М. 432
Гребнев А. 506
Грегер В. 110, 417
Грей Т. 437
Грейвс Р. 153, 384, 385, 386, 448
Грехам С. см. Грэйем С.
Грибоедов А.С. 38, 200–205, 222, 232, 322–324, 331, 342, 478–480, 486, 511, 534, 543, 544
Григорович Д.В. 104, 106
Григорьев А.А. 16, 60, 80, 116, 160, 165, 222, 322, 342, 355, 377, 403, 404, 511, 521
Григорьев (Григорьев-Патрашкин) С.Т. 114
*Грин (Гриневский) А.С. 104, 258, 260
Гришашвили И.Г. 333, 517
Гронский И.М. 566
Гроссман Л.П. 488
Грот Я.К. 129
Груздев И.А. 388
Грутхейсен Б. 541
Грушевская Е.М. 193, 472, 542
Грушевский М.С. 195, 472, 473, 474
Грэйем С. 100, 411, 490, 549
Грэнвилл-Баркер Х. 200, 477, 478, 545
Грэнфелл Д. 386
Гувер Д.Э. 543
Гудзий Н.К. 474
Гукасов (Гукасянц) А.О. 214
Гуковский Г.А. 154, 155, 231, 239, 241, 242, 245, 248, 450, 451, 491–492, 494, 495, 564, 571
Гуль Р.Б. 419
Гумилев Л.Н. 18
Гумилев Н.С. 10, 50, 67, 154, 163, 356, 388, 434, 450, 530, 557, 567
Гурамишвили Д.Г. 331, 515
Гурвич Л.М. 566
Гурджиев Г.И. 55, 392, 392
Гутнер М.Н. 380, 381, 382, 385, 386, 387, 426, 435, 527, 555

Гюго В. 56, 61, 101, 102, 222, 548
Гюисманс Ж.К. 434

Д

Давид И. 430
Даддингтон Н. 239, 490, 549
Д'Аламбер Ж.Л. 466
Даниил Заточник 91, 93
Даниил Романович Галицкий 92
Данте 90, 101, 152, 179, 180, 259, 370, 516
Даусон Э. 41, 131, 364, 380
Даути Ч.М. 136, 437, 540
Дашков Д.В. 411
*Дашков Н. см. Вейдле В.В.
Девис В. см. Дэвис У.Г.
Девонширский, герцог (Кавендиш С.К.) 76, 402
Дейвидсон Д. см. Дэвидсон Д.
Дейвис см. Дэвис У.Г.
Дей-Льюис С. 370, 371
Дейч Б. 66, 396, 397, 532, 544
Де Куинси Т. 138
Де-ла-Мар В. см. Деламар У.
Деламар У. 44–45, 55, 133, 367, 383, 384, 386
Дель, мисс см. Дэлл Э.М.
Дельвиг А.А. 37–38, 378, 531
Демидов А.Н. 507
Деникин А.И. 10, 211, 431
Деотто П. 463
Державин В. 221
Державин В.В. 322, 510
Державин Г.Р. 100, 102, 146, 158, 215, 231, 239, 242, 243, 246, 249, 251, 379, 410, 440, 484, 493, 494
Дёрпфельд В. 195, 475
Десницкий В.А. 246–247, 491, 494, 553, 563, 571
Деснос Р. 206, 480
Десняк В. 220
Десняк (Руденко) А. 486
Дефо Д. 546, 551
*Джавахишвили (Адамашвили) М.С. 332, 516

Джеймс Г. 55, 74, 121, 138, 148, 380, 532
Джемз Х. см. Джеймс Г.
Джойс Д. 22, 27, 28, 49, 55, 74, 120, 133, 148, 154, 181–183, 189, 219, 286, 368, 369, 435, 436, 466, 467, 542, 550, 563, 565
Джонс Д. 386
Джонсон Б. 325, 513
Джонсон С. 75, 136, 138, 437
Дзержинский Ф.Э. 311
Дизраэли Б. 76
Диккенс Ч. 43, 55, 74, 76, 290, 488
Дикий А.Д. 252–255, 307, 495, 496, 504
Диксон В.В. 559
Димитров Г.М. 329
*Динамов (Оглодков) С.С. 308, 505
Динерштейн Е.А. 570
*Дионео (Шкловский И.В.) 560
Дионисий (иконописец) 94, 176, 463
Дмитревский И.А. 111, 418
Дмитриев В. 434
Дмитриев Л.А. 474
Дмитриев Н. 551
Дмитрий Донской, князь Московский 95, 343
Добкин А.И. 422
Добролюбов Н.А. 209, 234, 237, 247, 314
Довженко А.П. 238, 273, 490, 499, 548
Доде Л. 405
Долинин А.А. 384
Долинин А.С. 488
Домье О. 319, 320, 510
*Дон-Аминадо (Шполянский А.П.) 214, 483, 543
Дондуа К.Д. 155, 452
Донн Д. 39, 225, 437, 539
Дос-Пассос Д. 252–255, 495–496, 550, 551
Достоевская А.Г. 538, 547
Достоевская Л.Ф. 226, 488
Достоевский А.А. 488
Достоевский А.М. 488
Достоевский Ф.М. 5, 14, 17, 28, 35, 37, 53, 56, 60, 64, 66, 68, 73, 76, 98, 99,

100, 104, 106, 120, 121, 140, 146, 147,
159, 160, 162, 167, 168, 169, 179, 183,
184, 185, 186, 190, 198, 200, 201, 208,
210, 222, 225–227, 230, 234, 235, 257,
266, 290, 291, 324, 353, 377, 378, 379,
395, 397, 400, 409, 410, 419, 438, 439,
443, 449, 456, 459, 478, 488, 489, 503,
514, 533, 538, 540, 545, 546, 547, 548,
553, 561

Доу Д. 395

Драйден Д. 121, 426

Дрейер К.Т. 206, 480, 481

Дринкуотер Д. 50, 384, 387–388, 538

Дружинин А.В. 104

Друзин В.П. 563

Дуасон Э. см. Даусон Э.

Дубровина В.Ф. 407

Дувакин В.Д. 569

Дудников Д.М. 318, 508

Дулитл Х. 152, 448

Дурасова М.А. 503

Дуччо 176, 463

Дьяконова Н.Я. 438

Дэвидсон Д. 364, 365

Дэвис Р. 10, 22, 374, 557

Дэвис У.Г. 46, 150–151, 367, 383,

384, 385

Дэлл Э.М. 74, 402

Дюамель Ж. 151, 448, 539

Дю Белле Ж. 88, 407

Дюма А. 105

Дюрер А. 310

Дюшен Э. 487

Е

Еврипид 62, 152

Евсевий Никомедийский 406

Егоров О.Г. 571

Ежов Н.И. 516

Ейтс В.Б. см. Йейтс У.Б.

Екатерина II 57, 58, 244, 246, 473, 515

Еленев Н.А. 111

Елизавета I 58, 230

Елистратова А.А. 405

Ень-Си-Шань см. Янь Сишань

Епифаний Мудрый 96

Еремеев Г.И. 317, 318, 508

Ермаков И.Д. 140, 439

Ермолов А.П. 202, 203

Есенин С.А. 164–165, 220, 320, 458–

459, 510, 537, 538, 541, 556

Ефимов М.В. 11, 372, 373, 528, 557,

571, 572

Ефимов Н.И. 547

Ефрем Сирий 85, 86

Ефремов С.А. 220, 485–486

Ж

*Жан-Поль (Рихтер И.П.Ф.) 207, 481

Жаров А.А. 509, 510

Жданов А.А. 283, 501

Желябов А.И. 160, 246

Живов В.М. 18

Жид А. 66, 226, 396, 470, 488

Жионо Ж. 550

Жирмунская-Аствацатурова В.В. 374

Жирмунская Н.А.

Жирмунский В.М. 22, 34, 35, 71–72,

106, 124, 125, 126, 127, 375, 399, 405,

428, 429, 531, 533, 535, 557

Жук В.П. 415

Жуковский В.А. 34, 37, 81, 82, 107, 127,

173, 174, 222, 241

Журавская З.Н. 551

Жуссерандо Л. 475–476

Жюлиан К. 391

З

Заболотная М.В. 508

Заградка М. 418

Задражилова М. 432

Зайдман А.Д. 388

Зайцев Б.К. 142, 160, 427, 441

Замятин Е.И. 50, 106, 114, 115, 118,

122, 209, 388, 414, 531

Зархи Н.А. 481

Заславский Д.И. 357, 512, 554, 563, 564

Засулич В.И. 187

Захава Б.Е. 505

Зданевич И.М. 212, 482

Зданевич К.М. 212, 482
 Зелинский Ф.Ф. 80, 403, 404
 Зензинов В.М. 430
 Зенкевич М.А. 527
 Зенон Элейский 141, 442
 *Зернова (Зевина) Р.А. 6, 26, 379, 410,
 420, 459, 468, 474, 479, 503, 536, 540
 Зильбер В.
 см. *Каверин (Зильбер) В.А.
 Злобин В.А. 561
 Зозуля Е.Д. 114, 115, 423
 Золя Э. 131
 Зомбарт В. 128, 431
 Зорина А.А. 464
 Зощенко М.М. 51, 108, 114, 115, 255,
 388, 423, 469
 Зубов В.П. 399
 Зубов П.А. 246
 Зускин В.Л. 307, 504

И

Ибсен Г. 437, 538
 Иван III 96
 Иван Грозный 91, 96
 Иван Тимофеев (Семенов И.Т.) 96
 Иванов Вяч.И. 24, 52, 67, 80, 113, 142,
 158, 160, 162, 163, 164, 344, 346, 374,
 390, 404, 419, 442, 456, 457, 522
 Иванов Вс.Вяч. 51, 104, 105, 108, 114,
 115, 122, 388, 413, 424
 Иванов Г.В. 215, 379, 484
 *Иванов-Разумник (Иванов) Р.В.
 569, 571
 Иванова Е.В. 374
 Иваск Ю.П. 565, 567
 Игнатий Тобольский 473
 Иетс см. Йейтс У.Б.
 Извольская Е.А. 189, 470
 Измайлов Н.В. 193, 378, 452, 471,
 472, 542
 Иларион, архиепископ Киевский
 88, 91
 Ильин И.А. 53, 164, 391, 458
 Ильин Я.Н. 275, 325, 499

*Ильф (Файнзильберг) И.А. 238, 489,
 548, 549
 Ильюшина М. 411
 *Ильязд (Зданевич И.М.) 548
 Инбер В.М. 563
 Инг У.Р. 74, 401
 Инкижинов В.И. 211, 482
 Инкишимов см. Инкижинов В.И.
 Иннокентий IV 92
 Иоанн Малала 474
 Иолшин М. 404
 Иосиф Волоцкий 473
 Иосиф Флавий 474
 Ираклий II 515
 Исаков С.Г. 460
 Исмагулова Т.Д. 399
 Истрин В.М. 195, 473

Й

Йейтс У.Б. 41, 132, 133, 364, 365, 380,
 381, 382, 385, 426

К

*Каверин (Зильбер) В.А. 104, 114, 123,
 155, 169, 388, 451, 541
 Каганович Л.М. 221, 486
 Казанский Б.В. 154, 450, 451
 Казбеги А.М. 331, 515
 Казимир III 92
 Казнина О.А. 6, 17, 19, 476, 556, 566,
 567, 569, 570, 571
 Каладзе К.Р. 333, 516, 517
 Каллас А. 178, 464, 465, 542
 Каллас Ф.О. 465
 Каллимах 136, 437
 Калмыкова В.В. 525
 Калугин Д.Я. 374
 Кальдерон П. 382
 Каманина Е.В. 570
 Кант И. 173, 461
 Кантемир А.Д. 230, 250
 Каракозов Д.В. 246
 Карамзин Н.М. 100, 160, 231, 232, 248,
 408, 410, 456
 Карл I Великий 85

- Карл I Стюарт 245, 494
 Карл II 68
 Карлейль Т. 73, 74, 138, 366, 401
 Карсавин Л.П. 35, 457, 566
 Карр Э.Х. 225–227, 488, 548
 Карцевский С.О. 378
 Касаткин И.М. 114
 Касти Д. 82, 405
 Катаев В.П. 114, 238, 467, 490, 548, 549, 563
 Катенин П.А. 38, 81, 155, 172, 202, 451
 Катилина 75
 Катулл 62, 101
 Катырёв-Ростовский И.М. 96
 Каутский К. 128
 Кафка Ф. 217
 Кашкин И.А. 527
 Кедун Д. 311, 506
 Кейнс Д.М. 119, 426
 Керенский А.Ф. 11, 214, 278, 279, 483
 Кизеветтер А.А. 111, 214, 389, 418, 483
 *Кики (Прен А.) 480
 Кикодзе Г.Д. 212, 482
 Киплинг Р. 39, 42–43, 46, 49, 54, 74, 133, 137, 363, 365, 366, 367, 392, 435, 436, 553, 554, 556
 Киреевский И.В. 112, 420, 421
 Кирилл Туровский 88, 91, 473
 Кирилл (Константин Философ) 85, 87
 *Киров (Костриков) С.М. 328, 501
 Кирпотин В.Я. 546
 *Кирсанов (Кортчик) С.И. 321
 Китон Б. 206, 211, 480
 Китс Д. 56, 78, 120, 131, 132, 362, 385, 394, 435, 529
 Клдиашвили С.Д. 332, 516
 Клещикова В.Н. 479
 Климент, архиепископ Киевский 88
 Клодель П. 189
 Клэр Д. 385
 Ключевский В.О. 83
 Ключников С.Ю. 529
 Клявина Т.А. 399
 Клягина-Кондратьева М.И. 554
 Книппер О.Л. 538
 Кнорринг И.Н. 454
 Кнорринг Н.Н. 558
 Ковентри К. 478
 Коган П.С. 125, 428, 479
 Кожинов В.В. 569
 Кожич В.П. 495
 Козаков М.Э. 551
 Козлов И.И. 107
 Козовой В.М. 457, 569
 Козьма Индикоплов 89, 407
 Козьмин Н.К. 155, 451, 452, 471
 Козырев М.Я. 114, 115, 423
 Колесников И.А. 122, 427
 Колесса Ф.М. 193, 472
 Колпакова Н.П. 154, 450, 451
 Кольридж С.Т. 38, 44, 45, 55, 58, 78, 81, 101, 131, 153, 155, 358
 Кольцов А.В. 165
 *Колычев (Сиркес) О.Я. 553
 Комаров М. 494
 Комаровский В.А. 7, 8, 10, 533, 564
 Комиссаржевская В.Ф. 382
 Конвей М. 175, 178
 Конгрив У. 74, 80, 402
 Кондаков Н.П. 175–178, 462–464, 541
 Кондратьев А.А. 390
 Конечный А.М. 399
 Кони А.Ф. 37, 68, 187, 378, 397, 542
 Конквест Р. 566
 *Конрад Д. (Коженёвский Ю.Т.К.) 53–54, 74, 156, 391, 532
 Констан А.-Б. 57, 227
 Кончаловская В.П. 196, 475
 Кончаловский Д.П. 475
 Коонен А.Г. 504
 Коплан Б.И. 378
 Корабельников Г. 551
 Корвин-Круковская А.В. 226
 Коржениовский см. *Конрад Д. (Коженёвский Ю.Т.К.)
 Корнель П. 58, 101
 Корнилов Л.Г. 483
 Короленко В.Г. 73, 208, 400
 Коростелев О.А. 372, 379, 401, 420, 483, 484, 528, 557, 560

Кортес Э. 247
Корш Ф.Е. 70, 398
*Коряк (Блюмштейн) В.Д. 220, 485
Котелянский С.С. 198, 476, 535, 538, 539, 544
Котляревский Н.А. 35, 378
Котрелев Н.В. 9, 524, 556
Краббе (Крабб) Д. 224
Кравцова И.Г. 533
*Крайний А. см. Гиппиус З.Н.
Крамов И.Н. 6, 565
Красавченко Т.Н. 567
Краснов П.Н. 104, 543
Краснов-Левитин А.Э. 565
Крачковский Д.Н. 111, 418, 419
Крашо Р. 42, 132, 382, 539
Кривенкова М. 570
Кривопалов А. 567
Криворучкин П. 311, 312, 506
Кривошеева Е. 17
Кривцова А.В. 551
Кристи М.П. 471
Кромайер Й. 391
Кромвель О. 387
Кромер, лорд см. Беринг Э.
Кроммелинк М. 466
Крон И. 465
Крон Ю. 465
Кронек Л. 481
Кропоткин П.А. 29, 108, 415, 571
Кроче Б. 139, 438
Круковская Л.Я. 488
Кружков Г.М. 395
Крылов И.А. 188, 196, 199, 230, 248, 479
Крылов П.Н. 320
Крэшо см. Крашо Р.
Крючков К.Ф. 269
Кубасов И.А. 471
Кудинов М.П. 434
Кудрявцев В.Б. 24
Кузмин М.А. 9, 37, 67, 376, 378, 405, 557
Кузнецов А.М. 569
Кузнецов П.В. 571

Кузовкина Т. 570
Кукрыниксы 319–321, 509–510
Кулешов Л.В. 482
Кулик И.Ю. 220, 486
Кульман Н.К. 432, 456, 561
Кумпан К.А. 428
Купер Ф. 263
Купер Э.Э. 42, 382
Купреянова Е. 554
Куприн А.И. 104, 478
Куприянов М.В. 320
Курбе Г. 320
Курбский А. 91, 96
Курнос Д. 422, 546
Курциус Р. 24
Кутузов М.И. 171, 193
Кучак Н. 85, 406
Куцевский И.А. 17, 167, 235, 459
Кюхельбекер В.К. 38, 155, 170, 172, 202, 322, 451, 465, 511

Л

Лабри Р. 214, 483
Лаврин Я. 98, 140, 409, 439, 533, 538
Лавров А.В. 9, 374, 422, 428, 524, 556
Лавров В.А. 568
Лавров В.М. 389
Лаврухина Н. 11, 528, 565, 566
Лазарев В.Н. 464
Лазаревский Б.А. 185, 468
Лазич М. 462
Лакло Ш. де 138, 438
Ламартин А. де 56, 61
Ламб Ч. см. Лэм Ч.
Ландау Г.А. 52, 390
*Ланн (Лозман) Е.Л. 551
Лаппо-Данилевский К.Ю. 24, 25
Ларбо В. 182, 189, 466
Ласки Х. 426
Ласкин Б.С. 517
Лассаль Ф. 269, 499
Лафайет М.М. де 64, 395
Лафорг Ж. 153, 448
Лахути А.А. 312–313, 507
Лебедев В.И. 127, 429, 430, 535

- Лебедев-Полянский П.И. 427, 428
 Левинг Ю. 11, 374
 Левинсон А.Я. 177
 Левитин М.З. 497
 Левитов А.И. 165
 Левшин В.А. 244, 493, 494
 *Лежнев (Горелик) А.З. 442, 561
 Лейно Э. 465
 Лейтес А. 495
 Леконт-де-Лиль Ш. 47, 535
 *Лелевич (Калмансон) Л.Г. 454
 Лем см. Лэм Ч.
 Леман Д. 552
 Леметр Ж. 136, 437
 *Ленин (Ульянов) В.И. 27, 115, 160,
 241, 278, 289, 292, 297, 325, 328, 329,
 338, 341, 370, 392, 423, 489, 502, 537,
 547, 550, 562, 566
 Леонидзе Г.Н. 332, 333, 515, 517
 Леонов Л.М. 105, 106, 114, 115, 122,
 170, 209, 216, 238, 413, 414, 423,
 427, 541
 Леонтьев К.Н. 16, 26, 27, 68, 102, 300,
 301, 503
 Леопарди Д. 65
 Лермонтов М.Ю. 15, 23, 68, 69, 104,
 106–108, 124, 125, 126, 134, 155, 197,
 201, 222–225, 233, 303, 330, 350, 351,
 394, 414, 415, 428, 429, 452, 461, 475,
 476, 479, 486–487, 492, 514, 515, 523,
 534, 535, 542, 547
 Лернер Н.О. 378, 531
 Лесков Н.С. 73, 105, 109, 167, 184,
 400, 412
 Либединский Ю.Н. 238, 320, 490
 Либерман А. 569
 Лившиц Б.К. 527
 *Лидин (Гомберг) В.Г. 114, 422, 534
 Лимбур Ж. 12, 470, 547
 Линдсей В. 133, 436
 Линкольн А. 387
 Лирондель А. 197, 475–476, 545
 Лисий 65, 396
 Литтон Стрейчи Д. 13, 55, 73–76, 116,
 119, 158, 226, 393, 401, 531, 532
 Лихачев Д.С. 407, 474
 Лихачев И.А. 438
 Лихачев Н.П. 176, 463
 Ллойд Джордж Д. 11, 137
 Ло Гатто Э. 73, 194–195, 199, 399–400,
 472, 477, 533, 542, 545
 Лозинский Г.Л. 559
 *Лоло (Мунштейн Л.Г.) 561
 Ломоносов М.В. 12, 84, 104, 109, 146,
 147, 160, 230–231, 239, 242, 251, 276,
 394, 416, 491, 495, 534, 558, 565
 Лордкипанидзе К.А. 332, 333, 516
 Лоренс Д.Х. см. Лоуренс Д.Г.
 Лоренс М. 476
 Лосев А.Ф. 434
 Лосская В.К. 566
 Лоуренс Д.Г. 120, 152, 153, 198, 227,
 368, 369, 370, 426, 448, 477, 527
 Лощинская Н.В. 9, 556
 Луговской В.А. 321, 322, 504, 511
 Лукач Д. 552
 Лукаш И.С. 239, 390, 490, 549
 Лукиан 394
 Лукреций 418
 Луначарский А.В. 36, 73, 125, 239, 325,
 350, 353, 354, 400, 427, 428, 491, 512,
 524–525
 Лунц Л.Н. 51, 104, 114, 117, 123,
 388, 533
 Лурье С.Я. 154, 155, 451, 452
 Лути М. 63, 395
 Львов Н.А. 408
 Львов Н.Н. 52, 390
 Лэйн Д. 380
 Лэм Ч. 55, 138, 438
 Лэндон Л.Э. 78, 403
 Лэндор У.С. 61, 394
 Лэндсир Э. 176, 463
 Лэттимор Р. 385
 Лютер А. 108–110, 415–417, 534
 Ляцкий Е.А. 145–146, 444, 537
 *Ляшко (Лященко) Н.Н. 114

М

Магидова М. 488
 Мазон А. 476

- Майков В.И. 248
Маймонид 336
Мак-Алистер Д. 134–135, 436, 536
Макарий, митрополит Московский 89
Макаров П.И. 411
Макарьев И.С. 274, 499
Макдиармид Х. 370, 557
Макдональд Р. 128, 431
Макеев Н.В. 439–440, 560
Маклаков В.А. 544
Маклецов А.В. 53, 391
Маковский С.К. 564
Маколей Т.Б. 43, 394
Максим Грек 88, 473
Макферсон Д. 58
Малерб Ф. де 129, 433
Маликова М.Э. 384
Малларме С. 121, 131
Малмстад Д. 17, 422, 484, 561
Мальшкин А.Г. 114, 115, 275–281, 423, 500, 551
Мальцов И.С. 204
*Ман Рэй (Радницкий Э.) 206, 480
Мандельштам О.Э. 5, 12, 27, 189, 218–219, 405, 442, 470, 484, 514, 516, 536, 537, 544, 547
Мане Э. 320
Манес Й. 111, 418
Манилий 380
Мансфильд К. см. Мэнсфилд К.
Мариенгоф А.Б. 66
Маритен Ж. 156
Мария Стюарт 387
Марков В.Ф. 373, 379
Марков Н.Е. 214
Маркс К. 239–241, 247, 251, 252, 264, 308, 325, 328, 350, 431, 495, 499
*Марлинский (Бестужев) А.А. 546
Марло К. 81, 310, 317
Марциан Капелла 130, 433
Марш Э. 46, 384
Маршак С.Я. 403
Маслов Г. 452
Мастерс Э.Л. 436
*Машашвили (Мирцхулава) А.А. 333, 516
Маяковский В.В. 5, 15, 38, 41, 133, 154, 163, 212, 237, 285, 320, 325, 327, 328, 329, 330, 333, 351, 357, 435, 449, 450, 513, 516, 547, 548, 552, 557
Медведев С. 512, 564
Мейе А. 85, 406
Мейер В. 525
Мейерхольд В.Э. 320, 322–324, 482, 496, 511, 553
Мейзфилд Д. см. Мэйсфилд Д.
Мейлах М.Б. 374, 527
Мейнелл Э.К.Г. 42, 382
Мелвилл Г. 120
Мелихова Л.С. 569
Мелкова М.Ю. 374
Мельбурн, виконт (Лэм У.) 76, 402
Мельгунов С.П. 144, 444, 538
Мельников Н.Г. 374
Мельникова-Папоушек Н.Ф. 530, 559
Мендес К. 423
Мерedit Д. 64, 74, 138, 156, 395, 539
Мережковские, супруги 142, 457
Мережковский Д.С. 14, 16, 30, 67, 68, 98, 106, 109, 142, 164, 210, 346, 409–410, 416, 419, 440, 441
Мериме П. 62, 65, 312, 394
Меркурьев В.Д. 555
Мерри Д.М. 120–121, 226, 426, 488, 535, 550
Меррлиз, мисс см. Миррлиз Х.
Метерлинк М. 131, 364
Меттерних К. 77
Мефодий 85
Мехлис Л.З. 497
Мешинг Э.И. 460
Микеланджело Буонарроти 39
Микель Анджело см. Микеланджело Буонарроти
Микитенко И. 486
Микушевич В.Б. 434
Миллер А.Д. 554
Миллер О.Ф. 195, 473

- Мильтон Д. 35, 38, 40, 78, 101, 132, 139, 377, 380, 403, 434, 437, 487, 536, 545, 546
- Милюков П.Н. 109, 416, 483
- Милютин Н.А. 502
- Миннс Э.Х. 175–178, 462, 541, 562
- Минор О.С. 430
- *Минский (Виленкин) Н.М. 67, 134
- Минц З.Г. 9
- Миримская М. 434
- Мирный П. (Рудченко А.Я.) 220, 486
- Мирошкин А. 570, 571
- Миррлиз Х. 188–189, 196, 198, 469, 470, 476, 534, 542, 544, 558
- Мирицхулава А. 517
- Михайлин В. 566
- Михайлов О.Н. 560
- Михайлова М.В. 415
- Михайловский Н.К. 141
- Михальченко С.И. 444
- Михоэлс С.М. 307, 504
- *Мицишвили (Сирбиладзе) Н.И. 333, 516
- Мицкевич А. 199
- Мичурин Г.М. 324, 511
- Мичурин И.В. 328, 329, 513
- Мнухин Л.А. 568
- Мод Л. 417, 477, 545
- Мод Э. 110, 200, 417, 477, 478, 534, 535, 545
- Модзалевский Б.Л. 378, 472, 542
- Модзалевский Л.Б. 471–472
- *Мольер (Поклен Ж.-Б.) 380, 479
- Монахов Н.Ф. 504
- Монро Х. 150, 384, 447
- Монтескье Ш.-Л. 58
- Мопассан Г. 35, 110, 290, 423, 539
- Морли Д. 75, 402
- Морозов С.Н. 560
- Моррис У. 362
- *Моруа А. (Эрзог Э.С.В.) 170, 171, 226, 460, 539
- Мосашвили И.О. 333, 516, 517
- Моцарт В.А. 61
- Мочульский К.В. 15, 29, 393, 432, 443, 460, 558
- Мошник Ю.И. 374
- Моэм У.С. 393
- Мулен Ж. 476
- *Мультатули (Деккер Э.Д.) 423
- Мунблит Г.Н. 565
- Мур Д.О. 55, 393
- Мур М. 448
- Мур Т. 223, 487
- Муравьев А.Н. 413, 452
- Муратов П.П. 73, 94, 176, 399–400, 401, 409, 463
- Муссолини Б. 128, 431, 518
- *Мустангова (Рабинович) Е.Я. 322, 334, 511, 517
- Мьюр Э. см. Мюир Э.
- Мэзфилд Д. см. Мэйсфилд Д.
- Мэйсфилд Д. 44–45, 133–134, 367, 368, 383, 384
- Мэннинг Г.Э. 76, 402
- Мэнсфилд К. 55, 121, 392, 404, 426
- Мэрри М. см. Мерри Д.М.
- Мэтсон А. 178, 464, 542
- Мэтьюс Э. 380
- Мюир Э. 182, 183, 466
- Мюррей Г. 433
- Мюррей Д. 405
- Мюррей Дж. 403
- Мюссе А. де 56, 61, 101, 222

Н

- Набиев А. 508
- Набоков В.В. 8, 11, 22, 25, 383, 390, 565
- Надсон С.Я. 165, 377
- Найтингейл Ф. 76
- Наполеон 58, 77, 230
- Нарбут В.И. 554
- *Неверов (Скобелев) А.С. 114, 115, 238, 423, 489, 549
- *Негри П. (Халупец Б.А.) 206, 480
- Недоброво Н.В. 70, 129, 398, 433
- Незеленов А.И. 242, 492
- Недзельский Б.Л. 561

Некрасов Н.А. 37, 43, 100, 125, 140,
155, 174, 196, 199, 201, 216, 290, 328,
378, 410, 440, 452, 457, 459, 515, 542
Несси А.А. 418
Нестеров Н.М. 463
Никитин Н.Н. 51, 105, 114, 115, 119,
169, 388, 423
Никифоров Г.К. 216, 484
Николаев А.С. 35, 375, 376, 531
Николаев Д.Д. 560
Николаев Л.В. 285, 501
Николаев Н.И. 569
Николай I 57, 58, 77, 202, 203, 204, 232,
243, 305, 324, 459, 460
Николай II 8, 10, 35, 69, 305, 322,
438, 463
Николеску А. 432
Николс Р. 48, 49, 386, 387
Никольская Т.Л. 468
Николюкин А.Н. 405, 560
Нил Сорский 90
*Ниношвили (Ингороква) Э.Ф. 332
Ницше Ф. 28, 99, 191, 227, 355, 409
Новиков Н.И. 160, 243, 248, 342, 492,
493, 521
Новиков-Прибой (Новиков) А.С. 114,
115, 423
Новодворский А.О. 235
Новокшенов И.М. 481, 544
Нусинов И.М. 504, 552
Ньютон Ч.Т. 195, 475

О

Обрегон А. 128, 431
Овидий 85
Овсяннико-Куликовский Д.Н. 80, 403
Огарев Н.П. 112, 420
*О.Генри (Портер У.С.) 130
*Огнев Н. (Розанов М.Г.) 104, 105, 114
О'Грейди С. 435
Оден У.Х. 370, 371, 426, 448
*Одоевцева И.В. (Гейнике И.Г.) 239,
379, 490, 549
Одоевский В.Ф. 155, 452
Оксман Ю.Г. 569

Олдингтон Р. 368, 386, 448, 553
Олеша Ю.К. 238, 255–260, 321, 496–
497, 502, 548, 550
Ольденбург С.С. 53, 390, 391
Ольденбург С.Ф. 35, 375, 376, 531
Оман Э. 476
Онегин (Отто) А.Ф. 36, 377–378, 531
*О'Нейль М. (Шекспир-Хиггинсон А.)
41, 381
Опиц М. 109, 416
Оппенгейм Э.Ф. 74, 401
Орбелиани В.В. 331, 515, 517
Орбелиани Г.Д. 331, 515
Орбелиани С.-С. 331, 514
Орвелл Д. 426
Орешин П.В. 66
Орлов А.Г. 246
Орлов В.Н. 248, 495, 520, 552
*Осоргин (Ильин) М.А. 105, 239, 413,
445, 490, 549, 559
Остолопов Н.Ф. 70, 398
Островский А.Н. 146, 234, 289, 492
О.Хенри см. *О.Генри (Портер У.С.)
Оуэн У. 151, 152, 153, 368, 371, 386,
387, 448

П

Пабст Г.В. 412
Павел I 246
Пален П.А. 246
Палеолог З. 96
Паликова О. 570
Пальмерстон Г.Д.Т. 76
*Пальмьери А. (Джачинто М.) 73, 401
Панин Д. 566
Панова Л.Г. 376
Панферов Ф.И. 238, 286, 490, 549
Панченко П.М. 322, 511
Пархомовский М.А. 476
Парни Э. 59, 60
Парнис А.Е. 482
Парнок (Парнах В.Я.) 218, 219
Парнок С.Я. 550
Паршин В. 571
Паскаль Б. 191, 303, 443

- Паскевич И.Ф. 203
Пастернак Б.Л. 5, 12, 114, 122, 149, 154, 163, 189, 205, 216, 218, 219–220, 225, 258, 317, 332, 333, 334, 394, 434, 446, 449, 450, 453, 470, 488, 517, 518, 534, 536, 542, 544, 553, 555, 558, 565, 565
Патмор К. 132, 434
Паунд Э. 153, 426, 448
Паус И.В. 109, 415–416
Пашуто В.Т. 567
Перепелкин И. 311, 312
Перетц В.Н. 71, 398–399, 463, 532
Перхин В.В. 9, 11, 18, 21, 27, 429, 462, 529, 556, 557, 566, 567, 568, 569, 570, 571
Перцов В.О. 551
Перцов П.П. 523
Пестель П.И. 64, 201, 396
Петр I 57, 58, 59, 62, 83, 160, 184, 256, 473
Петр, митрополит Московский 95
Петражицкий Л.И. 129, 433
Петрарка Ф. 63, 85, 328, 329, 538
Петренко-Левченко А. 486
*Петров (Катаев) Е.П. 238, 489, 548, 549
Петров (Поспелов) В.П. 231
Петров Н.В. 496
Петрова Т.Г. 459
Петровский Д.В. 317, 328, 330, 336, 514, 519, 552
Печерин В.С. 112, 421
Печерская Т.И. 376
Пешехонов А.В. 144, 443
*Пильняк (Воган) Б.А. 104, 105, 114, 115, 119, 122, 143, 169, 220, 413, 427, 479, 534, 542
Пиндар 329
Пиотровская Е.К. 407
Пиранделло Л. 426, 539
Пиросманишвили Н.А. 212–213, 482–483, 544
Пирсал Смит Л. 55, 121, 130, 393, 433
Писарев Д.И. 68, 378, 397, 546
Писарро Ф. 247
Писемский А.Ф. 17, 146, 234
Платон 315
Платон, митрополит 58, 315
Платонов С.Ф. 35, 375, 376, 531
Плеве В.К. 8
Плевицкая Н.В. 165
Плетнев П.А. 81, 143, 443
Плиско Н.Л. 510
Пнин И.П. 248
По Э. 44, 55, 131, 181, 222, 258, 260
Победоносцев К.П. 522
Погодин М.П. 116, 424
Подгуренко А.В. 548, 556
Подолинский А.И. 107
Подольская И.И. 397
Познер В.С. 208–210, 388, 446, 470, 481, 544, 546, 559
Покрасс Д.Я. 517
Покрасс Дм.Я. 517
Покровский М.Н. 12, 244, 246, 493, 550
Полнер Т.И. 144, 444, 538
Полонская Е.Г. 388, 435, 556, 557
Полонский В.П. 428
Поль-де-Кок Ш. 138, 438
Поляков А.С. 155, 452
Поляков М.Я. 6, 528, 565
Поляновский Э. 566, 567
Помяловский Н.Г. 235
Понырко Н.В. 474
Поплавский Б.Ю. 543
Попов А.Д. 308, 309, 310, 504
Попова Е.Е. 328, 513, 514
Порфирьев И.Я. 195, 473
Порфирьева А.Л. 399
Постышев П.Г. 313
Потапчук И. 397
Потемкин Г.А. 231, 246, 494
Поуп А. 59, 60
Прайс Н.Ю. 571
Прац М. 227, 488–489, 537, 539, 545, 548
Прентис Ч. 557
Пресман М. 505
Примо де Ривера М. 128, 430
Пришвин М.М. 208

Прокопчук Ю.Н. 374
Прокофьев С.С. 320, 504, 508
Протеро Р.Э. 405
Пруст М. 74, 137, 144, 148, 156, 171,
301, 436, 443, 537
Пселл М. 189
Птолемей 407
Пугачев Е.И. 58, 215, 249
Пудовкин В.И. 206, 207, 210–211, 481,
482, 544
Пульчи Л. 82, 405
Пушкин А.С. 5, 20, 27, 34, 35–38, 56–
68, 72, 73, 80, 81, 100, 101, 102, 104,
107, 108, 109, 112–113, 122, 124, 126,
140, 146, 147, 148, 155, 158, 172, 173,
174–175, 179–181, 184, 188, 190, 193,
196, 197, 199, 201, 203, 205, 222, 224,
228, 230, 232, 233, 239, 241, 243, 256,
257, 258, 259, 286, 297, 303, 304, 306,
325–326, 328, 330, 342, 356, 357–358,
375–376, 377–378, 393, 394, 395, 396,
403, 404, 405, 410, 412, 414, 415, 419,
421, 422, 428, 438, 439, 442, 451, 452,
453, 456, 460, 461, 465–466, 468, 470,
471, 472, 475, 492, 493, 494, 502, 503,
508, 512–513, 514, 515, 523, 526, 527,
531, 533, 535, 536, 537, 541, 542, 545,
551, 554, 555, 558, 561, 563, 564
*Пшавела В. (Разикашвили Л.П.)
332, 515
Пшеничникова Р.И. 482
Пыжова О.И. 310, 505
Пыпин А.Н. 109, 242, 243, 416, 492, 493
Пэрс Б. 13, 21, 478, 534, 548, 559, 561
Пятаков Г.Л. 555

Р

Рабле Ф. 137, 183
Радищев А.Н. 239, 242, 243, 245, 248,
251, 492, 493, 494, 495
Радек К.Б. 321, 413, 555
Радзишевский В. 569
Радлов С.Э. 504, 505, 508, 552
Радлов Э.Л. 35, 375, 376, 487, 531

Радлова (Дармолатова) А.Д. 310,
318–319, 505, 509
Раев М.И. 568
Разин С.Т. 436
Расин Ж. 58, 62, 74, 76, 101, 121, 538
Распутин (Новых) Г.Е. 11, 471
Рассел Б. 29
Рафаэль 63, 176, 395
Раули У. 433
Ревельсток, лорд см. Беринг Э.Ч.
Реймонт В.С. 199, 477
Рейналь Г.Т. 58
Рейсер С.А. 547
Рейссельберге Т. ван 196
Рейхенбах см. Фет (Шеншин) А.А.
Рембо А. 131, 191, 364, 434, 548
Рембрандт 319, 547
Ремизов А.М. 8, 14, 50, 52, 90, 106, 113,
114, 115, 122, 128, 142, 143, 144, 167,
170, 183–185, 188, 198, 199, 378, 390,
408, 414, 422, 431, 441, 467–468, 469,
470, 474, 476, 478, 542, 544, 545, 546,
557, 568
Ремизовы, семья 196
Ренуар П.О. 320
Рескин Д. 361, 362, 366
Решетников Ф.М. 235
Ривьер А. де ла 480
Рид Х. 386
Риссельберге Т. 475
Ричардс А.А. 157, 453
Ричардсон С. 58, 138, 231
Робакидзе Г.Т. 482
Рогачевская Е.Б. 469, 568
Рогачевский А.Б. 374, 476, 477, 481,
548, 556, 557, 570
Рогожина Н.В. 374
Роденбах Ж. 364
Роджерс С. 81, 405
Рождественская М.В. 474
Розанов В.В. 35, 120, 148, 162, 198, 419,
449, 450, 470, 476, 477, 544
Розанов М.Н. 487, 555
Розенберг А. 386
Розенталь М. 500, 551

Роллан Р. 128, 144, 354, 431, 443, 566
 Роман Игоревич 92
 Романов П.С. 114, 115, 423, 469
 Романович И.К. 554
 *Ромер С. (Уорд А.Г.С.) 74, 402
 Ронсар П. 101, 407
 Россетти Д.Г. 9, 131, 361, 387, 435, 529
 Россетти К. 63, 132, 362, 387, 435, 556
 Ростовцев М.И. 10
 Ротермир М. 426
 Руджиеро Э. 391
 Рузвельт Ф. 29
 Руссо А. 212, 213, 483
 Руссо Ж.-Ж. 58, 69, 227, 231, 290, 293, 297, 299, 301
 Руставели Ш. 85, 331
 Рыбина Г.А. 482
 Рыкачев Я.С. 551
 Рыкова Н.Я. 438
 Рылеев К.Ф. 160, 246, 494, 511
 Рындин В.Ф. 504
 Рысс П.Я. 561
 Рэнсом А. 238, 490

С

*С. см. Семенов-Тян-Шанский А.Д.
 Саакянц А.А. 566
 Савинков Б.В. 427
 Савицкий П.Н. 24, 530, 543
 Савонарола Д. 88
 Савченко Я. 220
 Сагалаева З. 431
 Сад Д.А.Ф. де 227, 488
 Садовников Д.Н. 134, 436
 Садовской (Садовский) Б.Н. 493
 Сазонова Ю.Л. 559
 Саймонс А. см. Симонс А.
 Сакулин П.Н. 244, 428, 492, 493
 Саллюстий 75
 Салманова Е.М. 495
 Салтыков М.Е. (*Щедрин Н.) 143, 171, 199, 290, 298
 Самарин Ю.Ф. 111, 294, 502
 *Самсон-Хан (Макинцев С.Я.) 204, 205
 *Санд Ж. (Дюпен А.А.Л.) 66, 233

Сассун З. 48–49, 151, 152, 368, 384, 385, 386, 387
 Саути Р. 155, 358
 *Саят-Нова (Саядян А.) 331, 515
 Свенцицкий В.П. 162, 457
 *Светлов (Шейнкман) М.А. 543
 Свирин Н. 325, 512, 563
 Свифт Д. 43, 59, 69, 387, 539, 552, 555
 Святополк-Мирская (Бобринская) Е.А. 8
 Святополк-Мирский П.Д. 7, 8
 Святополк Окаянный 7
 *Северянин И. (Лотарев И.В.) 149
 Сегал Д.М. 442
 Сегал Н.М. 442
 Сейнтсбери Д. см. Сэйнсбери Д.Э.Б.
 Сейфуллина Л.Н. 105, 106, 114, 149, 413, 423, 469
 Сезанн П. 49, 206, 213
 Сельвинский И.Л. 321
 Семенов-Тян-Шанский А.Д. 52, 390
 Семенова С.Г. 570
 Семынин П.А. 322, 335, 511
 Сенека 541
 *Сен-Жон Перс (Леже А.) 189
 Сенковский О.И. 155, 451
 Сен-Симон А. 29, 74, 299
 *Серафимович (Попов) А.С. 497
 Сербский В.П. 439
 Сервантес М. де 207, 263, 297, 481
 Сергеев А. 383
 Сергеев-Ценский С.Н. 50, 160, 185–186, 468, 542
 Сергиевский И.В. 491, 553, 562, 564
 Сергей Радонежский 95
 Серман И.З. 469, 568, 571
 Серов В.А. 320
 Сигал Н.А. 527
 Сиджвик Х. 475
 Сидоров А.А. 463, 487
 Сиейес (Сийес) Э.-Ж. 247, 494
 Симеон Полоцкий (Петровский-Ситнянович С.Г.) 71
 Симонс А. 41, 131, 364, 380, 536
 Синг Д.М. 41, 133, 364, 365, 381–382, 436, 466

- Ситвелл, семейство 49, 387
Ситвелл О. 387
Ситвелл С. 154, 387, 449
Ситвелл Э. 153, 387
Ситуэль см. Ситвелл
Скалигер Ж.Ж. 139, 439
Сквайр Д.К. 46, 150, 384, 385
Скиталец (Петров С.Г.) 104
Скобелев В.П. 460
Скоробогатов К.В. 504
Скотт В. 43, 58, 61, 65, 74, 78, 81, 82, 134, 135, 155, 396, 403, 452, 555
Скотт-Джеймс Р.А. 385
Скрипник Н.А. 220, 485
Скуайр Д.К. см. Сквайр Д.К.
Слезкин Ю.Л. 114
Слоним М.Л. 127, 128, 413, 429, 430, 432, 467, 535, 551, 560, 562, 564
Слонимский А.Л. 71, 124, 399, 428, 532, 533, 535
Слонимский М.Л. 114, 388
Смеяков Я.В. 510, 565, 566
Смирнов А.А. 307, 504, 505
Смирнов Н. 560
Смирновский П.В. 129
Смит А. 57
Смит Дж. 8, 9, 10, 13, 17, 19, 20, 25, 26, 27, 28, 374, 393, 405, 413, 435, 453, 469, 470, 480, 489, 506, 527, 528, 529, 556, 557, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571
Смолет Т. см. Смоллет Т
Смоллет Т. 551, 555
Сноуден Ф. 128
Соболь А. (И.М.) 114
Солина Ю.А. 439
Соколов И.И. 155, 452
Соколов Н.А. 320
Соколов Ю.Р. 470
Соколова Н.А. 374
*Сокольников (Бриллиант) Г.Я. 555
Сократ 315, 438
Солдатенков К.Т. 408
Соловьев В.С. 26, 35, 98, 109, 160, 162, 174, 196, 224, 457, 487
Соловьев С.М. 349, 487, 524
Соловьев Ю.П. 401
*Сологуб (Тетерников) Ф.К. 50, 163, 378, 460
Сорли Ч. 386
Сорокина Н.В. 413, 571
Сосюра В.Н. 220, 485
Сошальская В.В. 318, 508
Спасович В.Д. 68
Спасский С.Д. 332, 333, 517
Спендер С. 370, 371
Спенсер Э. 132, 434, 536, 539
Сперанский М.М. 239
*Ставский (Кирпичников) В.П. 21, 336, 519, 557
*Сталин (Джугашвили) И.В. 22, 221, 287, 328, 329, 330, 333, 339, 341, 486, 490, 497, 499, 502, 513, 516, 517
Сталинский Е.А. 127, 429, 430, 535
Сталь А. де 58, 538
Стамболийский А.С. 128, 430
Станевич В.О. 254, 496
Станиславский К.С. 206, 320
Старцев А.И. 551
Стасова Е.Д. 499
Стасюлевич М.М. 143, 443
*Стендаль (Бейль М.-А.) 66, 156, 290, 298, 299
*Стенич (Сметанич) В.И. 254, 495, 496, 521
Степанов Ю.С. 434
Степовой Т. 220
Степун Ф.А. 142, 185, 413, 416–417, 420, 442, 446, 468, 526, 560
Стерн Л. 35, 117, 207, 299, 481, 538, 543
Стивенс Д. 133, 435, 436
Стивенсон Р.Л. 74, 105, 365
*СТИЕНСКИЙ (Маркович) Р.И. 330, 514
Стоппнер Б.Г. 414
Столыпин П.А. 68, 305
Стравинский И.Ф. 19, 111, 418
Страхов Н.Н. 107, 121, 126, 159, 415, 456
Стрельченко В.К. 322, 511
Стречи см. Литтон Стрейчи Д.

- Строгановы, купцы 464
 Струве Г.П. 15, 22, 25, 507, 534, 555, 565
 Струве М.А. 543
 Струве П.Б. 18, 52, 141, 214, 389, 390, 522, 531, 534, 561, 565
 Стрэчи см. Литтон Стрейчи Д.
 Субоцкий Л.М. 336, 519
 Суворов А.В. 171, 231
 Сувчинская (Гучкова; Трейл) В.А. 10, 22, 557, 567
 Сувчинский П.П. 9, 10, 17, 18, 19, 20, 22, 24, 25, 27, 413, 453, 470, 479–480, 489, 556, 568, 569
 Судаков И.Я. 496
 Суздалев П.К. 487
 Суинберн А.Ч. 40, 78, 79, 362, 545
 Сулла 214
 Сультассо Б. 400
 Сумароков А.П. 155, 231, 451
 Сурков А.А. 335, 510, 518–519, 563
 Сулова А.П. 226
 Сухово-Кобылин А.В. 51
 Сухомлин В.В. 127, 429, 430, 535
 Сухотин А.М. 462
 Сухотин Л.М. 174, 461, 462, 541
 Сухотин М.С. 461
 Сухотин С.М. 462
 Сфрандзи Г. 85, 406
 Сыркин А.Я. 408
 Сэйтсбери Д.Э.Б. 33, 39, 136–139, 375, 379, 433, 436–439, 536, 555
 Сэпман И.В. 399
- Т**
- Табидзе Г.В. 333, 334, 517
 Табидзе Т.Ю. 332, 333, 482, 515, 517
 *Таиров (Корнблит) А.Я. 252–255, 316, 495, 508
 Тамара, царица 330
 Таран Ф. 220
 Тарасенков А.К. 285–286, 501–502
 Таронян В.А. 407
 Татищев Н.Д. 558
 *Тверской (Кузьмин-Караваев) К.К. 504
 Тейдер В.Ф. 569
 Теккерей У.М. 222, 223, 479, 486
 Телешева Е.А. 204
 *Тенеромо (Фейнерман) И.Б. 110, 418
 Теннисон А. 40, 41, 78, 131, 132, 134, 359, 362, 367, 434, 435
 Терещенко М.И. 352
 Тертуллиан 421
 Тизенгаузен Е.Ф. 471
 Тименчик Р.Д. 9, 556
 *Тео Пепе 431
 Титова Т. 470
 Тихон, патриарх 535
 Тихонов Н.С. 205, 217, 269, 271, 331, 332, 333, 334, 388, 480, 518, 544
 Тициан 310
 Тоддес Е.А. 429
 Толстая А.Л. 444
 Толстая С.А. 35
 Толстая Т.Л. 461
 Толстой А.К. 27, 197, 403, 408, 462, 476
 Толстой А.Н. 143, 166–167, 169, 443
 Толстой И.И. 463
 Толстой Л.Н. 8, 16, 28, 39, 51, 54, 56, 60, 66, 68, 69, 80, 98–99, 100, 103, 109, 110, 118, 120, 121, 125, 132, 139, 140, 144, 146, 147, 148, 159, 161, 168, 171, 178, 186, 187, 190–192, 196, 200, 201, 208, 216, 234, 235, 236, 238, 261, 266, 269, 271, 287, 288–306, 325, 328, 338, 339, 343, 353, 397, 404, 409, 410, 417–418, 419, 438, 444, 456, 462, 470, 477, 478, 502, 503, 522, 533, 534, 535, 538, 539, 542, 543, 545, 546, 549, 553, 570, 571
 Толстой М.Н. 572
 Толстой Н.И. 18
 Томас Д. 426
 Томас Э. 47, 150, 384, 385, 386
 Томашевская П.П. 154, 450, 451
 Томашевский Б.В. 22, 37, 71–72, 106, 124, 154, 155, 193, 378, 399, 428, 451, 452, 471, 532, 533, 535
 Томсинов В.А. 397
 Томсон Д. 363, 364

Томсон Ф. см. Томпсон Ф.
Томпсон Ф. 39, 42, 46, 131, 153, 365,
379, 435, 540
Томпсон Э. 54, 392
Траверсе Ж.Б. де 526
Тредиаковский В.К. 109, 230, 239,
415–416
Трелони Э.Д. 83, 405
Тренч Х. 41, 132, 381
Третьяков С. 327
Трифон Печенгский 473
*Троцкий (Бронштейн) Л.Д. 125,
428, 549
Трубецкой Е.Н. 53, 390, 391
Трубецкой Н.С. 18, 24, 457
Трубилова Е.М. 560
Туганов А.А. 504
Тугендхольд Я.А. 483
Тункина И.В. 464
Тургенев И.С. 56, 60, 64, 66, 68, 69, 104,
111, 126, 139, 159, 168, 171, 184, 187,
216, 230, 233, 234, 242, 289, 290, 303,
420, 423, 438, 458, 462, 478, 492,
545, 550
Тхоржевский И.И. 434
Тынянов Ю.Н. 22, 99–100, 106, 124,
127, 154, 155, 169, 170–172, 202–205,
231, 376, 377, 410, 428, 450, 451, 459,
460, 479–480, 533, 535, 539, 541, 543
Тыркова-Вильямс А.В. 15, 556, 568, 571
Тычина П.Г. 334, 518
Тэйлор Д. 384
Тэйлор Э. 384
Тютчев Ф.И. 66, 67, 102, 109, 155, 174,
201, 216, 222, 232, 346, 377, 379, 414,
444, 451, 462, 523, 543

у

Уайльд О. 41, 53, 363, 364, 365, 369,
381, 442
Удальцова З.В. 407
Уилли Б. 374
Уилсон Э. 11, 453, 564
Уильямс У.К. 448
Уитман см. Уитмен У.

Уитмен У. 120, 535, 553
Уишарт Э.Э. 198, 476
Ульфила 85, 406
Унамуно М. де 394
Уолпол Х. 417, 543
Уолтон И. 75, 402
Уолтон У. 387
Уордсворт см. Вордсворт У.
Уорнер С.Т. 371
У-Пей-Фу (У Пэйфу) 246, 494
Урнов Д.М. 565
Урусов А.И. 16, 68, 69, 187
Усиевич (Кон) Е.Ф. 284, 501
Усков В.В. 504
Успенский Г.И. 235
Устинов А.Б. 533
Уткин И.П. 321
Уэбб С. 128, 431
Уэллс Г. 35, 42, 54, 55, 74, 137, 167, 182,
200, 376, 392, 417, 466, 532, 545, 549
Уэст Р. 417

ф

Фаворский В.А. 321, 503
Фадеев А.А. 20, 209, 238, 260–269, 490,
497, 498, 548, 549, 550, 562
Фарг Л.-П. 189, 470
Федин К.А. 105, 114, 115, 117–119,
122–124, 168–169, 186, 207, 238, 388,
425, 427, 468, 469, 535, 537, 541,
542, 571
Федорович см. Федорченко С.З.
Федорченко С.З. 114, 423
Федотов Г.П. 214–215, 483
Фелпс У.Л. 200, 477, 478, 545
Фенин Л.А. 504
Феокрит 136, 437
Феофан Грек 409
Феофан Прокопович 230
Фербанкс см. Фэрбенкс Д.
Фернандес Р. 14, 28, 156–157, 169, 452,
460, 541
Ферреро Г. 128, 431
Фет (Шеншин) А.А. 35, 116–117, 300,
346, 357, 377, 424, 444, 462, 523,
526, 534

*Филд М. (Брэдли К.Х., Купер Э.Э.) 42, 382
 Филдинг Г. 74, 479
 Философов Д.В. 493, 558
 Фиораванти А. 96
 *Фирин (Пупко) С.Г. 551
 *Фитрат А. (Абдурахим-оглы А.Р.) 315, 508
 Флейшман Л.С. 453, 555, 565
 Флекель М.И. 487
 Флекер Д.Э. 47, 55, 384, 385, 392
 Флетчер Х. 404
 Флобер Г. 68, 101, 131, 137, 290, 312
 Флоренский П.А. 162
 Флоринский М.Т. 10, 19, 556
 Флоровский Г.В. 420, 539
 Фома Аквинский 156
 Фонвизин Д.И. 239, 242, 248
 Фондаминский И.И. 420
 Форд Г. 286
 Форд Д. 80
 Форнарина см. Лути М.
 Форстер Э.М. 426, 540, 541
 Форш О.Д. 114, 115, 205, 423, 479
 Фосетт М.Г. 475
 Фофанов К.М. 46
 Фохт У.Р. 479
 Фра Анжелико 361
 Франдзис см. Сфрандзи Г.
 Франк С.Л. 526
 Франко И.Я. 474
 Франс А. 128, 136, 137, 423, 431, 437, 438
 Фрезер см. Фрэзер Д.Д.
 Фрезинский Б.Я. 389
 Фрейд З. 140, 153, 156, 183, 188, 196, 227, 370, 439, 448
 Фрейдкина Л. 504
 Фридлендер Г.М. 512, 563
 Фримэн Д. 48, 150, 386
 Фрир Х. 81, 405
 Фрост Р. 151, 385, 385, 448
 Фрэзер Д.Д. 188, 196, 469
 Фукидид 85, 396

Фурманов Д.А. 269, 271
 Фэрбенкс Д. 206, 480, 481

Х

Хазан В.И. 374
 Хайд Д. 435
 Хаксли (Гексли) Т.Х. 387
 Хаксли О. 49, 387, 402, 554
 Халкокондил Л. 85, 406
 Харальд III 92, 408
 Харди Т. 39, 40, 42, 53–54, 74, 131, 132, 136, 363, 379, 391, 392, 433, 434, 532, 545
 Харланд Х. 380
 Харрисон Д.Э. 13, 14, 24, 188–189, 195–196, 198, 469, 470, 475, 476, 534, 542, 543, 544, 547, 556, 558
 Харрисон Ч. 195
 Хартман Л.М. 391
 Хатчек Ю. 391
 Хаусман А.Э. 40–41, 61, 131, 132, 153, 363, 380
 Хаусман Л. 40
 Хачатурян С.И. 503
 *Хвиля (Олинтер) А.А. 220, 221, 485
 *Хвильовий (Хвylieвой) М. (Фитилев Н.Г.) 220, 485, 547
 Хейл С.Д. 384
 Хенли У. 363, 365, 366
 Херик Р. 132, 435
 Хилл Э. 238, 489, 547, 549
 Хирьяков А.М. 144, 444, 538
 Хитрово Е.М. 193, 471, 542
 Хлебников В.В. 35, 149, 328, 467, 542, 543, 553, 564
 Хлебников П.К. 408
 Хобсон Д.А. 426
 Ховин В.Р. 468
 Хогарт У. 206, 480
 Ходасевич В.Ф. 18, 19, 29, 36, 37, 142, 149, 163, 215, 350, 377, 378, 441, 446, 454, 459, 484, 493, 561
 Ходжсон Э. 47
 Ходжсон Р. 132, 367, 368, 383, 384, 385–386

Холброк Д. 381
Холмс О.У. 29
Холостенко Е. 221
Холостенко М. 221
Хомяков А.С. 38, 156
Хомяков Н.А. 412
Хопкинс Д.М. 379, 380, 435
Хувер см. Гувер Д.Э.
Хьюз Р. 14, 422, 468, 557, 561
Хьюм Т.Э. 368
Хэксли О. см. Хаксли О.

Ц

*Цаликов (Цалык-каты) А.Т. 128, 431
Цанков А.Ц. 128, 430
Царев М.И. 322, 511
Цветаева М.И. 5, 20, 52, 111, 128, 133,
135, 142, 143, 144, 149, 154, 163,
390, 418, 419, 432, 441, 443, 449, 450,
454–455, 537, 538, 543, 556, 559, 561,
566, 567
Цветков А. 459, 570
Цезарь 65, 214, 303, 396
Цейтлин А. 376
Церетели А.Р. 331, 515, 517
Цетлин М.О. 440, 447, 558, 560
Циолковский К.Э. 328, 329
Цицерон 65, 88, 396, 407

Ч

Чаадаев П.Я. 112, 160, 201, 420
Чавчавадзе А.Г. 331, 515, 517
Чавчавадзе Г.Р. 515
Чавчавадзе И.Г. 331, 515
Чавчавадзе Н.А. 202, 204
Чайковский П.И. 63
Чан Кайши 494
Чанцев А.В. 468
Чаплин Ч.С. 206, 207, 208, 211, 481, 544
Черевин П.А. 522
Черкасский В.А. 294, 502
Черниговский Д.Н. 571
Чернов В.М. 127, 430, 447
Чернышевский Н.Г. 141, 160, 209, 227,
234, 237, 242, 298, 301, 322, 397

Чернявский К. 482
Черняк Б.Х. 336, 554
Черняк Е. 221
Чертков Л.Н. 11, 528, 565
Черчилль Р. 75, 402
Черчилль У. 75, 386, 402
Честертон Г.К. 39, 42–44, 48, 49, 54, 55,
101, 119, 133, 137, 359, 366, 382, 383,
412, 532
Чехов А.П. 17, 50, 55, 56, 64, 100, 110,
120, 121, 146, 155, 160, 161, 190, 199,
208, 235, 276, 303, 423, 456, 478, 530,
535, 537, 538, 539, 541, 544
Чехов М.А. 459
Чиковани С.И. 333, 516, 517, 554
Чириков Е.Н. 239, 490, 549
Чирин П.И. 178, 464
Чичинадзе К.А. 333, 516
Чонкадзе Д.Г. 331, 515
Чосер Д. 45, 384
Чугуев В. 567
Чудовский В.А. 70, 398
*Чуковский К.И. (Корнейчуков Н.В.)
18, 388, 506, 509, 553, 557, 568
Чулков Г.И. 67, 404, 493, 494, 512, 563
Чулков М.Д. 244

Ш

Шагинян М.С. 114, 277, 423
Шаншиашвили С.И. 333
Шарифзаде А.-М.А.-Р. 504
Шатобриан Ф.Р. де 58
Шатских А.С. 569
Шахматов А.А. 473
Шахматов М.В. 543
Шаховская З.А. 25
Шаховской Д.А. 454, 555, 558
Швайковская Е. 570
Шевцов А.М. 285–286, 501–502
Шевченко Е.С. 455, 559, 560
Шевченко Т.Г. 486
Шекспир У. 38, 57, 59, 60, 61, 78, 80,
101, 110, 120, 131, 132, 152, 153, 158,
179, 183, 189, 297, 306–311, 316–319,
325, 380, 394, 466, 467, 499, 503–506,
508, 513, 541, 543, 552

Шелли П.Б. 38, 49, 56, 78, 79, 81, 101,
102, 131, 132, 134, 170, 222, 232, 359,
362, 371, 379, 405, 437, 460, 486, 555

Шенгели Г.А. 70, 72, 398, 434, 532

Шенкс Э. 46, 150, 385

Шенье А.-М. де 59

*Шестов (Шварцман) Л.И. 14, 25, 142,
143, 159, 441, 443, 477, 545

Шиллер Ф. 57, 81, 100, 290, 410, 499

Шимкевич К. 452

Широкоград Л.Д. 483

Шифрин Ж. 470

Шишков А.С. 100, 114, 410–411,
438, 493

Шишков В.Я. 423

Шишмарева М.М. 551

Шкловский В.Б. 22, 23, 29, 35, 75, 104,
117, 119, 123, 124, 125, 163, 209, 210,
216, 237, 244, 245, 246, 256, 388, 450,
493–494, 496, 502, 551

Шлегель Ф. 57

Шлепянов И.Ю. 310, 505

Шлёцер Б.Ф. 111, 396, 418, 470

Шмурло Е.Ф. 73, 400

Шолохов М.А. 238, 269–275, 325,
498–499, 548, 551

Шор Д.Е. 442

Шоу Б. 42, 54, 137, 382, 385, 503, 508

Шпенглер О. 355, 437, 526

Шруба М. 420, 483, 484

Шубникова-Гусева Н.И. 458, 538

Шувалов С.В. 487

Шуликин Н.К. 529, 530

Шулова Я. 459

Шульгин В.В. 52, 390

Шумский И. 458

Шухаев В.И. 396

Щ

Щеглова С.А. 71

Щеголев П.Е. 113, 378, 421–422

*Щедрин см. Салтыков М.Е.
(*Щедрин Н.)

Щербатов М.М. 246, 494

Щукин Б.В. 310, 505

Э

Эйзенштейн С.М. 207, 238, 480, 490,
496, 544

Эйкен К. 385

Эйнштейн А. 149, 173

Эйснер А.В. 565

Эйхенбаум Б.М. 15, 22, 23, 37, 98,
99–100, 106–108, 124–126, 154, 224,
303, 378, 410, 414, 428, 429, 450, 451,
487, 503, 533, 534, 535, 539, 547

Эйхенбаум О.Б. 429

Эккерман И.П. 403

Элиасберг А. 530

Элиасберг Д. 530

Элиот Т.С. 5, 22, 27, 120–122, 136, 153,
154, 157–158, 162, 183, 188, 189, 369,
370, 381, 426, 448, 452, 453, 466, 541,
548, 550

Энгельгардт Б.М. 378

Энгельс Ф. 262, 264, 269, 308, 328, 495,
498, 499

Эпикур 137

Эредиа Х.М. 46

Эренбург И.Г. 28, 104, 114, 115, 149,
412, 423, 531, 564

*Эули С. (Куридзе А.К.) 333, 516

Ю

Югурта 75

Юдин П.Ф. 497, 562

Юзовский И.И. 503

Юзовский Ю. 504, 505–506

Юнг Э. 58, 61

Юсупов Ф.Ф. 471

Я

*Яблоновский (Потресов) С.В. 455

Ягода Г.Г. 566

Языков Н.М. 38

Якобсон Р.О. 35

Якобсон Т.Е. 318, 508

Яковлев (Трифонов-Яковлев) А.С.
114, 423

Яковлев Н.В. 378

Яковлев Н.Ф. 154, 155, 451, 452

Якубович Д.П. 155, 396, 451, 452
Янгиров Р.М. 480, 556, 567
*Яннингс Э. (Яненц Т.Ф.Э.) 206,
211, 480
Янукова В.Д. 254, 496
Янь Шишань 246, 494
*Ярмолинский (Цаллевиц) А. 66–67,
396–397, 532, 544
*Ясенский Б. (Зисман В.Я.) 275, 499
Яхонтов В.Н. 327–330, 513, 514, 553
Яшвили П.Д. 332, 333, 515

Adams J. 380
Aksakov S.T. см. Аксаков С.Т.
Aldanov M.A. см. *Алданов (Ландау)
М.А.
Alexeieff A. 465, 542
Allard L. 533
Allen G.W. 553
Andreis E. de 199, 477, 545
Appel A. 537
Arnold Y. 397
Arseniew N. von 546
Arthur A.S. 490, 549
Ashleigh C. 490, 549
Bach M. 374
Bachtin M. см. Бахтин М.М.
Bahr H. 539
Baring M. см. Беринг М.
Barja C. 538
Barwick G.F. 546
Baswitz J. 546
Beard M. 13
Beasley R. 13
Bell A.F.G. 531, 536
Belloc H. см. Беллок Х.
Benavente J. 535
Berlin I. см. Берлин И.
Bernardini S. 540
Beverley M.C. 534
Billy A. 547
Bleiler E.F. 540
Boas F.S. 540
Borchardt R. 546

Botkin G. 546
Bourgin G. 537
Bradford G. 535
Bradley K. см. Брэдли К.Х.
Bridges R. см. Бриджес Р.
Brontë E. см. Бронте Э.
Brown A. см. Браун А.
Brown C. 12
Brown I. 535
Bruerton C. 465, 542
Bulgakov S. см. Булгаков С.Н.
Bullett G. 535, 539
Bullock P.R. 13
Busson P. 540
Butler E.M. 403, 540
Byron см. Байрон Д.Г.Н.
Carruthers J. 540
Catalogne G. de 545
Cazamian L. 543
Chambers E.K. 535
Chambrun C.L. de 543
Charques R.D. 490, 549
Chassé Ch. 545
Chesterton G.K. см. Честертон Г.К.
Chisholm D. 448
Chisholm A.R. 548
Choukhoeff V. см. Шухаев В.И.
Cockrell C.R.S. 551
Collecott D. 448
Collins A.S. 540
Collins H.P. 538
Conrad J. см. *Конрад Д.
(Коженёвский Ю.Т.К.)
Coolidge A. 534
Cooper E. см. Купер Э.Э.
Cournos J. см. Курнос Д.
Coventry C. 545
Coxwell C.F. 545
Cross A.G. 374
Cross W.L. 538
Cru J.N. 548
Damiani G. 199, 477, 545
Davies R. см. Дэвис Р.
Dawson J.C. 535
Day Lewis C. 554

- Deschamps J. 532
 Di Salvo M. 429
 Dillon E.J. 546
 Diment G. 476
 Dolet E. 535
 Donchin G. 566, 568
 Dostojewskaja A. см. Достоевская Л.Ф.
 Dostoevsky см. Достоевский Ф.М.
 Doughty C.M. см. Даути Ч.М.
 Doughty O. 535
 Dowson E. см. Даусон Э.
 Drew E.A. 539
 Drinkwater J. см. Дринкуотер Д.
 Dryden J. см. Драйден Д.
 Du Bos Ch. 547
 Duclaux M. 538
 Duddington N. см. Даддингтон Н.
 Duff C. 539
 Duhamel G. см. Дюамель Ж.
 Dumesnil de Gramont M. 537
 Dutli R. 12
 Dyboski R. 533
 Eastman M. 549
 Eaton J.W. 546
 Eckstein F. 546
 Eichenbaum B. см. Эйхенбаум Б.М.
 Eikhenbaum B.M. см. Эйхенбаум Б.М.
 Efimov M. см. Ефимов М.В.
 *Eleutherós (Святополк-Мирский Д.П.)
 9, 529
 Eliot T.S. см. Элиот Т.С.
 Elton O. 531, 558
 England P. 549
 Entwistle W.J. 538
 Epstein H. 422
 Ernest B. 563
 l'Estrange R. 539
 Fairley B. 540
 Falls C. 535
 Farrère Cl. 547
 Felps W.L. см. Фелпс У.Л.
 Fernandez R. см. Фернандес Р.
 *Field M. см. *Филд М.
 Firkins O.W. 535
 Fitzmaurice-Kelly J. 530, 539
 Flecker J.E. см. Флекер Д.Э.
 Fletcher G. 548
 Fletcher P. 539
 Flora L. 469
 Florinsky M. см. Флоринский М.Т.
 Florovsky G. см. Флоровский Г.В.
 Ford J.D.M. 530
 Forster E.M. см. Форстер Е.М.
 Frank J. 570
 Fülöp-Miller R. 546, 549
 Galton D. см. Голтон Д.
 Gardiner B. 380
 Garnett C. 530, 538, 539
 Gauchez M. 532
 Germain A. 537
 Gide A. см. Жид А.
 Gleed L.R. 546
 Goldberg I. 532
 *Gorky M.
 см. *Горький М. (Пешков А.М.)
 Gorman H. 182, 466
 Gosse E. 535
 Goulston S. 546
 Graham S. см. Грэйем С.
 Granville-Barker H. см. Грэнвилл-
 Баркер Х.
 Graves R. 536
 Gretton M.S. 539
 Griboyedov A. см. Грибоедов А.С.
 Grierson H.J.C. 403
 Griffiths E.T. 535
 Guernsey B.G. 553
 Gutierrez Gili J. 540
 Haber E. 374
 Halpern S. 22, 557
 Hardy T. см. Харди Т.
 Hare R. 564
 Harland H. см. Харланд Х.
 Harper S.N. 544
 Harrison B. 571
 Harrison G.B. 539
 Harrison J.E. см. Харрисон Д.Э.
 Hayward A.L. 535
 Hazard P. 544
 Hearn L. 535

- Helstein N. 490, 549
Herford C.H. 540
Herschensohn M. см. Гершензон М.О.
Hill E. см. Хилл Э.
Hogarth C.J. 539
Hood C.M. 539
Horgan P. 411
Howells W.D. 535
Hrushevs'ky C. см. Грушевская Е.М.
Hynes A.L. 546
Ilf I. см. *Ильф (Файнзильберг) И.А.
Isaacs J. 542
Ives G.B. 538
Izvol'sky H. см. Извольская Е.А.
Janik W. 374
Jelačić A. 512, 564
Johnson R.B. 543
Jopson N.B. 547
Jouve P.J. 539
Kaun A. 560
Kelly J.A. 532
Kemball R. 567
Ker I. 383
Kern G. 410
Keyserlingk C.G. 546
Kim D. 374
Kaplan S.J. 426
Karlinsky S. 537
Kaznina O. см. Казнина О.А.
Kennedy D. 478
Kipling см. Киплинг Р.
Kirpotin V.Ja. см. Кирпотин В.Я.
Knapp Sh. 565
Knipper O.L. см. Книппер О.Л.
Kogan S.D. 550
Koteliansky S.S. см. Котелянский С.С.
Kramer H. 570
Krasinski S. 199, 477, 545
Kunitz J. 546
Kyd T. 543
L.E.L. см. Лэндон Л.Э.
Lafourcade G. 545, 547
Lane J. Лэйн Д.
Lanson G. 532
Larg D.G. 538
Lavroukine N. см. Лаврухина Н.
Lawrence D.H. см. Лоуренс Д.Г.
Le Brun E. 543
Legouis E. 539
Legouis P. 545
Lehmann J. см. Леман Д.
Leon L. de 536
Lermontov M. см. Лермонтов М.Ю.
Letley E. 411
Levie S. 18, 470
Leving Yu. см. Левинг Ю.
Levinson A. см. Левинсон А.Я.
Lewis S. 533
Limbour G. см. Лимбур Ж.
Lirondelle A. см. Лирондель А.
Liu Wenfei 540
Lo Gatto E. см. Ло Гатто Э.
Lossky V. 540
Lucas H.M. 539
Lucas V. 538
Lull R. 538
Luther A. см. Лютер А.
Lytton Strachey см. Литтон Стрейчи Д.
Maar H.G. de 535
MacAlister D. см. Мак-Алистер Д.
MacInnes W.D. 543
MacLean C.M. 540
MacLeod J.G. 540
Magnus L.A. 531
*Man Ray см. *Ман Рэй
(Радницкий Э.)
Mandelstam O. см. Мандельштам О.Э.
Mansfield K. см. Мэнсфилд К.
Marsh E.H. см. Марш Э.
Marvell A. 545
Mason-Manheim M. 477, 545
Mathews E. см. Мэтьюс Э.
Matthew H.C.G. 571
Matthews B. 433
Maude A. см. Мод Э.
Maurin J. 547
Maurois A. см. *Моруа А.
(Эрзог Э.С.В.)
Maurras Ch. 547
Mayer G. 540

- Megroz R.L. 540
Meillet A. см. Мейе А.
Merkanzin S. 401
Merton R. 542
Meyrink G. 540
Micheles V. 562
Michon G. 546
Milton J. см. Мильтон Д.
Mirrleez H. см. Миррлиз Х.
Mitrov Z. 490, 549
Moranjak-Bamburac N. 479
Morek A. 466
Morgan L. 568
Morley J. см. Морли Д.
Moser Ch.A. 567
Moult T. 540
Mudie D. 489, 547, 549
Muratov P. см. Муратов П.П.
Murry J.M. см. Мерри Д.М.
Nachshen D. 490, 549
Nansen F. 548
Nicholson R.A. 530
Nicoli A. 538
Northup G.T. 538
O'Dempsey F. 534
Onishi Y. 536
Palgrave E.T. 540
Palmieri A. 199, 477, 545
Pares B. см. Пэрс Б.
Pavlov P. 478, 545
Peers E.A. 533, 538
Pemberton M. 546
Penzer N.M. 539
Perkins G.K. 8, 405, 529, 569
Petrov E. см. *Петров (Катаев) Е.П.
Pilniak B. см. *Пильняк (Вогар) Б.А.
Pirandello L. см. Пиранделло Л.
Pokrovskii M.N. см. Покровский М.Н.
Polner T.I. см. Полнер Т.И.
Polonskaia E. см. Полонская Е.Г.
Pons E. 539
Pouchkine см. Пушкин А.С.
Pouterman J.E. 465, 542
Praz M. см. Прац М.
Prezzolini G. 537
Prior O.H. 533
Pritchard F.H. 546
Purdie E. 533
Putnam S. 553
Quayle T. 535
Quevedo 539
Radley Ph.D. 566
Rayfield D. 569
Read H. 539
Reavey G. 551
Reed A.W. 540
Remizov A. см. Ремизов А.М.
Rennes J.J. van 394
Renwick W.L. 536
Ricciardi R. 399, 533
Richards D.J. 551
Richards I.A. см. Ричардс А.А.
Robert C. 528, 565
Robertson J.G. 538, 543
Rogachevskaya E. см. Рогачевская Е.Б.
Rohden P.R. 549
Rollins H.E. 539
Romains J. 537
Romier L. 543
Rose W. 542
Rothe H. 379
Routh H.V. 540
Rubenstein R. 13
Rubins M. 571
Russell B. 549
Savickij P.N. см. Савицкий П.Н.
Saurat D. 536, 548
Schwinn Smith M. 13, 469
Schiffrin J. 396
Schloezer B. см. Шлёцер Б.Ф.
Schmidt P. 537
Scott A.A. 539
Seaton E. 539
Seligman C.G. 547
Selincourt E. de 539
Serman I. см. Серман И.З.
Shanta D. 392
Shapovaloff L. 399
Shelley G. 486, 547

- Shelley P.B. см. Шелли П.Б.
Sherard R.H. 539
Shestov L.
см. *Шестов (Шварцман) Л.И.
Shulgin V. см. Шульгин В.В.
Siegel G. 420, 536
Siegfried A. 543
Skarber-Tluchowski O. 199, 477, 545
Slobin G.N. 569
Slonim M. см. СЛОНИМ М.Л.
Sloss D.J. 539
Slowacki G. 199, 477, 545
Smet J. de 543
Smith G.S. см. Смит Дж.
Smith L.P. 433, 540
Southwell R. 539
Speere M.E. 535
Spencer E. см. Спенсер Э.
Spender S. 554
Spingarn J.E. 396, 532
Spurgeon C.F.E. 538
Stammler H.A. 477
Stanford Friedman S. 448
Starkie W. 535, 539
Stevens A.T. 386
Stockley V. 546
Stracey J. 550
Strada V. 552
Stuart D.M. 543
Suvchinskaya (Traill) V. см. Сувчинская
(Гучкова; Трейл) В.А.
Suvchinskii P.P. см. СУВЧИНСКИЙ П.П.
Tabrisky J. 490, 549
Taillemant de Réaux G. 535
Tatham E.H.R. 538
Tawney C.H. 539
Thchertkov L. см. Чертков Л.Н.
Thomas N. 546
Thompson F. см. Томпсон Ф.
Tikhon см. Тихон, патриарх
Timofeev B. 558
Tolstoy L. см. Толстой Л.Н.
Tomlinson P. 535
Townsend R.D. 562
Treat I. 547
Turin L. 539
Vaillant-Couturier P. 547
Van der Smissen W.H. 539
Verlaine P. см. Верлен П.
Vivier R. 546
Vladimirtsov B. см. Владимирцов Б.Я.
Voykov см. Войков П.Л.
Vulliamy C.E. 546
Wagmuth W. 548
Wallis J.P.R. 539
Warner G. 540
Weigand H.J. 538
Welby T.E. 536
Wells G. см. Уэллс Г.
Wells W.B. 548
Werth A. 546
Weststejn W.G. 18
Wheeler G.C. 548
Whitfield F.J. 16, 540, 564
Whitman W. см. Уитмен У.
Williams A. 558
Williams-Ellis A. 551
Wilson E. см. Уилсон Э.
Wood T. 570
Woolf V. см. Вулф В.
Wordsworth D. см. Вордсворт Д.
Wordsworth W. см. Вордсворт У.
Wrangel см. Врангель П.Н.
Wright C.H.C. 530
Zachrisson R.E. 545
Zadrazilová M. см. Задражилова М.
Zamith M.C. 469
Zarine L. 490, 549
Zohrab I. 568

СОДЕРЖАНИЕ

текст / прим.

Дж. Смит. ПАРАБОЛЫ И ПАРАДОКСЫ Д. МИРСКОГО 5

СТАТЬИ И РЕЦЕНЗИИ.

1922–1937

[Рец.:] *Валерий Брюсов.* Наука о стихе. Часть 1: Частная метрика и ритмика русского языка. Москва: «Альциона», 1919 <1922> *пер. с англ.* 33 / 374

[Рец.:] *В. Жирмунский.* Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Петроград: «Эльзевир», 1922 <1922> *пер. с англ.* 34 / 375

[Рец.:] Начала: Журнал истории литературы и истории общественности. Под ред. акад. С. Ольденбурга и С. Платонова, проф. Э.Л. Радлова и А.С. Николаева. № 1. Петроград, 1921 <1922> *пер. с англ.* 35 / 376

Новые книги о Пушкине и его эпохе <1922> *пер. с англ.*.. . . . 35 / 377

О современной английской литературе (Письмо из Лондона) <1923> 38 / 379

Возрождение русской прозы <1923> *пер. с англ.* 50 / 388

[Рец.:] Русская мысль, ежемесячный обзор литературы и политики. Под редакцией Петра Струве. Книги 1–2. Прага–Берлин, 1923 <1923> *пер. с англ.*.. . . . 52 / 389

Современные английские романисты <1923> 53 / 391

Пушкин <1923> *пер. с англ.*.. . . . 56 / 393

[Рец.:] Современная русская поэзия. Антология. Отбор и перевод Бабетты Дейч и Авраама Ярмолинского. London: John Lane, 1923 <1923> *пер. с англ.* 66 / 396

[Рец.:] П. Богатырев. Чешский кукольный и русский народный театр. Берлин, 1923 <1923> пер. с англ.	67 / 397
[Рец.:] С.А. Андреевский. Книга о Смерти. В 2 томах. Ревель: «Библиофил», 1922 <1924> пер. с англ.	68 / 397
[Рец.:] Г. Шенгели. Трактат о русском стихе. 2-е, исправл., изд. М.; Пг.: Госиздат, 1923 <1924> пер. с англ.	70 / 398
[Рец.:] Старинный театр в России. [Сб. статей] / Под ред. акад. В.Н. Перетца. Пг.: Academia], 1923 <1924> пер. с англ.	71 / 398
[Рец.:] Вопросы поэтики: неперIODическая серия, издаваемая Разрядом истории словесных искусств Российского института истории искусств <1924> пер. с англ.	71 / 399
[Рец.:] Russia: Rivista di Letteratura, Arte, Storia, diretta da Ettore Lo Gatto. Naples (Riccardo Ricciardi), 1923. Anno II, 1 & 2 <1924> пер. с англ.	73 / 399
Искусство биографии (Литтон Стречи) <1924>	73 / 401
Байрон (К столетию со дня смерти, 1824 – 18 апреля – 1924) <1924>	77 / 402
Древнерусская литература и ее место в истории цивилизации <1924> пер. с англ.	83 / 406
[Рец.:] Я. Лаврин. Толстой: психолого-критическое исследование. London: W. Collins, Sons & Co., 1924 <1924> пер. с англ.	98 / 409
[Рец.:] Вопросы поэтики. № 4: Эйхенбаум Б.М. Сквозь литературу. Ленинград, 1924. № 5: Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Ленинград, 1924 <1924> пер. с англ.	99 / 410
Новое в английской литературе. Морис Беринг <1924>	100 / 411
Молодые русские прозаики <1925>	103 / 412
[Рец.:] Б. Эйхенбаум. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Государственное издательство. Ленинград, 1924 <1925> пер. с англ.	106 / 414
[Рец.:] А. Лютер. История русской литературы. Лейпциг, 1924 <1925> пер. с англ.	108 / 415
[Рец.:] Э. Мод. Толстой об искусстве <1925> пер. с англ.	110 / 417

[Рец.:] Записки наблюдателя. Литературный альманах.

Кн. 1. Cesko-Ruske Vydavatelství v Praze. Прага, 1924 <1925>

пер. с англ. 111 / 418

Михаил Гершензон <1925> *пер. с англ.* 111 / 419

[Рец.:] Литературная Россия. Сборник современной русской прозы.

Под редакцией Вл. Лидина. I. «Новые Вехи». Москва, 1924

(Тираж 4.000). Стр. 404 <1925> 114 / 422

[Рец.:] Г. Блок. Рождение поэта. Повесть о молодости Фета.

По неопубликованным материалам. Труды Пушкинского Дома
при Российской Академии Наук. Изд. «Время». Ленинград, 1924

(Тираж 1.000). (Стр. 112) <1925> 116 / 424

Константин Федин <1925> 117 / 425

Литературная пресса в Англии. Классики и романтики <1925> 119 / 425

[Рец.:] Конст. Федин. Города и годы. Роман. Государственное

издательство. Ленинград, 1924 <1925> 122 / 427

Издания Российского института истории искусств <1925> 124 / 428

[Рец.:] Воля России. Журнал политики и культуры.

Под ред. В.И. Лебедева, М.Л. Слонима, Е.А. Сталинского

и В.В. Сухомлина. Четвертый год издания. Прага, 1925 <1925>

пер. с англ. 127 / 439

Английские пуристы <1925> 128 / 432

Современная английская литература. Поэты <1925> 130 / 434

Литературный феномен <1925> 134 / 436

Джордж Сейнтсбери <1925> 136 / 436

[Рец.:] Я. Лаврин. Гоголь. (The Republic of Letters). London:

Routledge, 1926 <1926> *пер. с англ.* 140 / 439

«Современные записки» (I–XXVI. Париж 1920–1925 гг.).

«Воля России» (1922, 1925, 1926 гг. № I–II. Прага) <1926> 141 / 439

[Рец.:] Л.Н. Толстой. Неизданные рассказы и пьесы.

Под редакцией С.П. Мельгунова, Т.И. Полнера и А.М. Хирьякова.

С предисловием Т.И. Полнера. Издание т-ва «Н.П. Карбасников».

Париж, 1926 <1926> 144 / 444

[Рец.:] Е.А. Ляцкий. Роман и жизнь. Развитие творческой личности Гончарова, 1812–1857. Прага: Пламя, 1925 <1926> <i>пер. с англ.</i>	145 / 444
О консерватизме. Диалог <1926>	146 / 445
Современная английская поэзия. Младшее поколение <1926>	150 / 447
Письмо в редакцию «Звена» <1926>	154 / 449
Новые публикации в России <1926>	154 / 450
[Рец.:] Ramon Fernandez. Messages. Première série. Nouvelle Revue Française. Paris, 1926 <1927>	156 / 452
[Рец.:] Poems. 1905–1925, by T.S. Eliot. Faber and Gwyer. London, 1925 <1927>.	157 / 452
Веяние смерти в предреволюционной литературе <1927>	158 / 454
Критические заметки <1927>	164 / 458
[Рец.:] П. Биццлли. Этюды о русской поэзии. Прага, 1926 <1927> <i>пер. с англ.</i>	172 / 460
[Рец.:] Л.М. Сухотин. Любовь в русской лирике. Белград, 1927 <1927> <i>пер. с англ.</i>	174 / 461
[Рец.:] Д. Благой. Классовое самосознание Пушкина. Москва, 1927. 70 стр. <1927> <i>пер. с англ.</i>	174 / 462
[Рец.:] Н.П. Кондаков. Русская икона. Перевод Эллиса Х. Миннса <1927> <i>пер. с англ.</i>	175 / 462
[Рец.:] А. Каллас. Эрос-убийца. Две эстонские повести. Пер. с фин. Алекса Мэтсона <1927> <i>пер. с англ.</i>	178 / 464
Предисловие [к английскому переводу «Пиковой дамы» Пушкина] <1928> <i>пер. с англ.</i>	179 / 465
Годовщины: 4. Джойс («Ulysses», 1922) <1928>	181 / 466
Критические заметки <1928>	183 / 467
Толстой. 1828–28 августа / 9 сентября–1928 <1928> <i>пер. с англ.</i>	190 / 470
[Рец.:] Письма Пушкина к Елизавете Михайловне Хитрово. 1827–1832. Издание Академии наук СССР. Ленинград, 1927 <1928> <i>пер. с англ.</i>	193 / 471

- [Рец.:] Українські народні думи. Т. 1. Вводная статья К. Грушевской.
Издание Исторической секции Украинской Академии наук,
комиссия исторических песен. Київ: Державне видавництво
України, 1927 <1928> пер. с англ. 193 / 472
- [Рец.:] *Ettore Lo Gatto*. Storia della Letteratura Russa. Volume I. Dalle
Origini a tutto il Secolo XVI. Publications of the Istituto per l'Europa
Orientale. Anonima Editoriale Romana. Rome, 1928. 20 lire. <1928>
пер. с англ. 194 / 472
- Джейн Эллен Харрисон (ум. 15 апреля 1928) <1929> пер. с англ. 195 / 475
- [Рец.:] *Pouchkine*. Oeuvres Choiesies, Introduction, traduction et notes
par André Lirondelle, Professeur à l'Université de Lille. Paris
(La Renaissance du Livre), 1926 <1929> пер. с англ. 197 / 475
- [Рец.:] В. Розанов. Уединенное. Пер. С. Котелянского.
London (Wishart), 1927.
А. Ремизов. Пятая язва. История кимвала бряцающего и меди звенящей.
Иван Семенович Стратилатов. Пер. и пред. Алека Брауна.
London (Wishart), 7s. 6d.
Харрисон Дж., Мирлиз Х. Книга медведя. London (Nonesuch Press),
1927. 6s. <1929> пер. с англ. 198 / 476
- [Рец.:] Rivista di Letterature Slave. Diretta da Ettore Lo Gatto. Anno I,
Vol. I, Fasc. I–II. Rome (Anonima Romana Editoriale), июнь 1926. Ettore
Lo Gatto. Studi di Letterature Slave. Volume I. Rome (Anonima Romana
Editoriale), 1925. Giulio Slowacki, scritti e traduzioni di S. Krasinski,
E. de Andreis, O. Skarber-Tluchowski, A. Palmieri, G. Damiani и др.
Rome (Maglione e Strini), 1926 <1929> пер. с англ. 199 / 477
- [Рец.:] Собрание сочинений Льва Толстого. Тома 3, 13, 17, 19.
Толстовское общество, Оксфорд <1929> пер. с англ. 200 / 477
- Столетие смерти Грибоедова (1829–январь–1929) <1929>
пер. с англ. 200 / 478
- Роман Тынянова о Грибоедове <1929> 203 / 479
- Литература и кино <1929> 205 / 480
- Французская книжка о новейшей русской литературе <1929> 208 / 481
- «Потомок Чингисхана» («La Tempête sur l'Asie») <1929> 210 / 481
- Нико Пиросманишвили <1929>. 212 / 482
- «Современные записки», книга 39-ая <1929>. 214 / 483

Проза поэтов <1929>	216 / 484
Украинская литература <1929>	220 / 484
Предисловие [к английскому переводу «Демона» Лермонтова] <1930> <i>пер. с англ.</i>	222 / 485
Предисловие [к книге Э.Х. Карра «Достоевский (1821–1881)»] <1931> <i>пер. с англ.</i>	225 / 488
Периоды русской литературы <1931> <i>пер. с англ.</i>	227 / 489
Новые английские переводы современной русской прозы <1931> <i>пер. с англ.</i>	238 / 489
О некоторых вопросах изучения русской литературы XVIII в. <1933>	239 / 490
Два спектакля: «Вершины счастья» Дос-Пассоса в Камерном и Театре ВЦСПС <1934>	252 / 495
Юрий Олеша <1934>	255 / 496
Замысел и выполнение <1934>	260 / 497
Михаил Шолохов <1934>	269 / 498
Александр Малышкин <1934>	275 / 500
Политика и эстетика (К пленуму правления ССП. Обсуждаем вопросы критики) <1934>	281 / 500
Заметки о Толстом <1935>	288 / 502
Шекспир на советской сцене <1935>	306 / 503
«Ромео и Джульетта» в Театре Революции <1935>	308 / 504
Григорий Быков и его убийцы <1935>	311 / 506
Вокруг таджикской литературы <1935>	312 / 507
«Отелло». Театр-студия п/р. С. Радлова <1935>	316 / 508
Кукрыниксы <1935>	319 / 509
Поэты и критики <1935>	321 / 510
«Горе уму» <1935>	322 / 511

Моим критикам <1936>	325 / 512
Владимир Яхонтов <1936>	327 / 513
Сад советской поэзии. Литература Грузии <1936>	330 / 514
Поэзия Грузии <1936>	333 / 516
На два фронта <1936>	335 / 519
«У Днепра» <1936>	337 / 520
Великий инженер социалистических душ <1936>	338 / 520
Первый художник пролетариата <1936>	339 / 520
О прозе Александра Блока <1936>	342 / 520
Письмо в редакцию <1936>	357 / 526
Английская поэзия с середины XIX века [Предисловие к «Антологии новой английской поэзии»] <1937>	358 / 527
ПРИМЕЧАНИЯ	372
Д. МИРСКИЙ (Д.П. СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ): МАТЕРИАЛЫ К БИБЛИОГРАФИИ. Сост. О.А. Коростелев при участии М.В. Ефимова	528
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	573
СОДЕРЖАНИЕ	602

Д. Мирский

О ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ
Статьи и рецензии 1922–1937

Составители-редакторы
М. Ефимов, О. Коростелев
Дизайнер
С. Тихонов
Корректор
О. Семченко
Компьютерная верстка
В. Фролова

Налоговая льгота — общероссийский
классификатор продукции ОК 005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
«НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес редакции:
129626, Москва, а/я 55
Тел./факс: (495) 229-91-03
e-mail: real@nlo.magazine.ru
Интернет: <http://www.nlobooks.ru>

Формат 70×100¹/₁₆
Бумага офсетная № 1
Печ. л. 38,5. Тираж 1000. Заказ №
Отпечатано в ОАО «Издательскополиграфический комплекс
“Ульяновский Дом печати”»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

в серии ФИЛОЛОГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

2013

В.М. ЖИРМУНСКИЙ
НАЧАЛЬНАЯ ПОРА
ДНЕВНИКИ. ПЕРЕПИСКА



В книге публикуются документальные материалы из архива академика Виктора Максимовича Жирмунского (1891—1971), выдающегося отечественного ученого, специалиста по широкому кругу филологических дисциплин: по немецкой филологии, поэтике, русской литературе, сравнительному литературоведению, фольклору. Первая часть книги содержит юношеские дневники Жирмунского, относящиеся к периоду его обучения в знаменитом Петербургском Тенишевском училище. Дневники дают возможность заглянуть во внутренний мир будущего ученого, познакомиться с его тогдашними литературными увлечениями, формировавшими его личность и дальнейший круг интересов. В дневниках отражены также будни Тенишевского училища, бурные события первой русской революции 1905 года и впечатления от поездок семьи Жирмунских в Германию. Две дальнейшие части книги содержат переписку Жирмунского с известными отечественными литературоведами — профессорами Петербургского Ленинградского университета В.В. Гиппиусом (1894—1942) и А.А. Смирновым (1883—1962). В письмах отражена научная и литературная жизнь России 1910—1920-х годов. Все документальные материалы снабжены обширным научным аппаратом (комментариями и статьями). Все документы публикуются впервые.

Книги и журналы
«Нового литературного обозрения»
можно приобрести в интернет-магазине издательства
www.nlobooks.mags.ru
и в следующих книжных магазинах:

в МОСКВЕ:

- «Библио-Глобус» — ул. Мясницкая, 6, (495) 924-46-80
- Галерея книги «Нина» — ул. Волхонка, д. 18/2 (здание Института русского языка им. В.В. Виноградова), (495) 201-3645
- «Гараж» — ул. Крымский вал, 9 (Парк Горького, магазин в центре современной культуры «Гараж»), (495) 645-05-21
- «Медленные книги» — (495) 971-47-92
- «Книги в Билингве» — Кривоколенный пер., 10, стр. 5, (495) 623-66-83
- «Москва» — ул. Тверская, 8, (495) 629-64-83, (495) 797-87-17
- «Московский Дом Книги» — ул. Новый Арбат, 8, (495) 789-35-91
- «Мир Кино» — ул. Маросейка, 8, (495) 628-51-45
- ММОМА ART BOOK SHOP — Петровка, 25 (в здании ММСИ)
- ММОМА ART BOOK SHOP — Красная площадь, 3 (ГУМ), 8 (916) 979-54-64
- ММОМА ART BOOK SHOP — Берсеневская наб., 14, стр. 5 (Институт Стрелка)
- «Новое Искусство» — Цветной бульвар, 3, (495) 625-44-85
- «У Кентавра» — ул. Чаянова, д. 15 (магазин в РГГУ), (495) 250-65-46
- «Фаланстер» — Малый Гнезниковский пер., 12/27, (495) 629-88-21
- «Фаланстер» (На Винзаводе) — 4-й Сыромятнический пр., 1, стр. 6 (территория ЦСИ Винзавод), (495) 926-30-42
- «Циолковский» — ул. Большая Молчановка, 8, (495) 691-51-16, (495) 691-56-28
- «Додо» на Солянке — ул. Солянка, 1/2, стр. 1, 8 (926) 063-01-35
- «Додо» в ТЦ «Филион» — Багратионовский проезд, 5 (ТРЦ «Филион»), 8 (929) 579-53-22
- «Додо» в кинотеатре «Пионер» («Омнибус») — Кутузовский проспект, 21 (кинотеатр «Пионер»), 8 (915) 418-60-27
- «Додо» в КЦ Зил — ул. Восточная, 4, к. 1, (495) 675-16-36 (позовите Додо к телефону)
- Киоск в кафе «АртАкадемия» — Берсеневская набережная, 6, стр. 1

в САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ:

- На складе нашего издательства — Лиговский пр., 27/7, (812) 579-50-04, (952) 278-70-54
- «Академическая литература» — Менделеевская линия, 5 (в здании Истфака СПбГУ), (812) 328-96-91
- «Академкнига» — Литейный пр., 57, (812) 230-13-28
- «Все свободны» — наб. р. Мойки, 28 (второй двор, код 489), (911) 977-40-47
- Галерея «Новый музей современного искусства» — 6-я линия ВО, 29, (812) 323-50-90
- «Исткнига» — Кадетская линия ВО, 27/5, (812) 986-82-51
- Киоск в Библиотеке Академии наук — ВО, Биржевая линия, 1
- Киоск в фойе главного здания «Ленфильма» — Каменноостровский, 10
- «Классное чтение» — 6-я линия ВО, 15, (812) 328-62-13
- «Книжная лавка» — в фойе Академии художеств, Университетская наб., 17
- «Книжный Окоп» — Тучков пер., д. 11/5 (вход в арке), (812) 323-85-84
- «Книжный салон» — Университетская наб., 11 (в фойе филологического факультета СПбГУ), (812) 328-95-11
- «Книжная лавка писателей» — Невский, 66, (812) 314-47-59
- Книжные салоны при Российской национальной библиотеке — Садовая ул., 20; (812) 310-44-87
- Книжный магазин-клуб «Квилт» — Каменноостровский пр., 13, (812) 232-33-07
- «Мы» — Невский, 20 (на третьем этаже проекта Biblioteka), (981) 168-68-85
- «Подписные издания» — Литейный пр., 57, (812) 273-50-53
- «Порядок слов» — Наб. реки Фонтанки, 15 (812) 310-50-36
- «Проектор» — Лиговский пр., 74 (Лофт-проект «Этажи», 4-й этаж), (911) 935-27-31
- «Росфото» (книжный магазин при выставочном зале) — ул. Большая Морская, 35, (812) 314-12-14
- «Санкт-Петербургский Дом Книги» (Дом Зингера) — Невский пр., 28, (812) 448-23-57
- «Свои книги» — 1-я линия ВО, 42, (812) 966-16-91
- «Университетская лавка» — 7-я линия ВО, 38 (во дворе), (812) 325-15-43
- «Фонотека» — ул. Марата, 28, (812) 712-30-13

в ЕКАТЕРИНБУРГЕ:

- «Дом книги» — ул. Антона Валека, 12, (343) 253-50-10

в ИРКУТСКЕ:

- Интернет-магазин «Лавка чудесных подарков» — ул. Свердлова, 36 (ТЦ Сезон, офис 514), (3952) 95-44-45, www.lavchu.ru

в КРАСНОДАРЕ:

- Специализированный магазин «Книжный Кабинет» — ул. Пашковская, 52 (2-й этаж), (861) 255-34-94, 8-918-191-27-53

в КРАСНОЯРСКЕ:

- «Русское слово» — ул. Ленина, 28, (3912) 27-13-60

в НИЖНЕМ НОВГОРОДЕ:

- «Дирижабль» — ул. Б. Покровская, 46, (8312) 31-64-71

в НОВОСИБИРСКЕ:

- Литературный магазин «КапиталЪ» — ул. Горького, 78, (383) 223-69-73
- Магазин «ВООК-LOOK» — Красный пр., 29/1, 2-й этаж, (383) 362-18-24; — Ильича, 6 (у фонтана), (383) 217-44-30

в ПЕРМИ:

- «Пиотровский» — ул. Луначарского, 51а, (342) 243-03-51

в РОСТОВЕ-НА-ДОНУ:

- «Деловая Литература» — ул. Серафимовича, 53Б, (863) 2-404-889, 282-63-63

в ЯРОСЛАВЛЕ:

- Книжная лавка гуманитарной литературы — ул. Свердлова, 9, (4852) 72-57-96

в МИНСКЕ:

- ИП Людоговский Александр Сергеевич — ул. Козлова, 3
- ООО «МЕТ» — ул. Киселева, 20, 1-й этаж, +375 (17) 284-36-21

в СТОКГОЛЬМЕ:

- Русский книжный магазин «INTERБОК» — Hantverkargatan, 32, Stockholm, 08-651-1147

в ХЕЛЬСИНКИ:

- «Ruslania Books Oy» — Bulevardi, 7, 00120, Helsinki, Finland, +358 9 272-70-70

в КИЕВЕ:

- ООО «АВР» — +38 (044) 273-64-07
- Книжный рынок «Петровка» — ул. Вербовая, 23, Павел Швед, +38 (068) 358-00-84
- Книжный интернет-магазин «ArtLover» (www.artlover.com.ua): +38 (067) 91-51-281, info@artlover.com.ua
- Книжный интернет-магазин «Лавка Бабуин» (<http://lavkababuin.com/>) — ул. Верхний Вал, 40 (оф. 7, код #423), +38 (044) 537-22-43; +38 (050) 444-84-02
- Магазин умной книги и хорошего винила «Хармс», ул. Михайловская 216 (www.har.ms)
- Интернет-магазин «Librabook» (<http://www.librabook.com.ua/>) (044) 383-20-95; (093) 204-33-66; icq 570-251-870, info@librabook.com.ua

в ИНТЕРНЕТ-МАГАЗИНАХ:

- в разделе «Интернет-магазин издательства “Новое литературное обозрение” www.nlobooks.mags.ru
- www.ozon.ru
- www.artlover.com.ua
- bestbooks.shop.by
- www.bolero.ru
- www.cafemart.ru
- www.esterum.com
- www.lavchu.ru
- www.lavkababuin.com/shop
- www.librabook.com.ua
- www.libroroom.ru
- www.mkniga.com
- www.ruslania.com
- www.shopgarage.ru