

# ДЕРСТЬ

ГОД РЕДАКЦИЕЙ КН.Д.П.СВЯ-  
ЮПОЛК-МИРСКОГО, П.П.СУВ-  
ЧИНСКОГО, С.Я.ЭФРОНА И ПРИ  
БЛИЖАЙШЕМ УЧАСТИИ АЛЕ-  
КСЕЯ РЕМИЗОВА, МАРИНЫ  
ІВЕТАЕВОЙ И ЛЬВА ШЕСТОВА

№2

ПАРИЖ

# БИБЛИОГРАФИЯ

## Критические Заметки

Посмертное «Собрание Стихотворений» Сергея Есенина изданные в трех томах Государственным Издательством (Москва — Ленинград 1926) впервые дает возможность одновременно охватить все творчество популярнейшего из современных поэтов. Здесь у нас некоторые еще считают Есенина поэтом Революции 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 отзываами более смутными, неопределеннозывающими «вообще» поэзию народнического периода. В худшие минуты свои Есенин не не отличим от сентиментально-патриотического репертуара псевдо-Плевицких поющих по канцам эмигрантского Парижа. По всему своему подходу к поэзии, исплощающему ремесло, но утверждающему поэтическую позу и тему поэтической позы, Есенин определенная реакция против символистского и послесимволистского периода русской поэзии — возвращение в 19-ый век. Популярность Есенина у большевиков («Есенинщина» го-

ворят, заела с его смерти всю Советскую федерацию) только симптом того как мчого в большевиках от старого русского интеллигента и полу-интеллигента. 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 (гаспщенность, беспомощность и пр.близительность) 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 оч несравненно большие поэт, но его буйная неприкаянная тоска несравненно лучше дряблого бытъя Надсона. Он подлинно связан со стихией народной лирики (старой песни и, не новой частушки) он младший брат Янке Турку; он сродни и литературной песенной ли-

рике — Кольцову, Григорьеву, лирической прозе Левитова, сродни конечно и Плевицкой (интересно отметить, что это почти все юг Великороссии: Яшка Турук — Орел, Левитов — Тамбов, Плевицкая — Курск, Кольцов — Воронеж, Есенин — Рязань). Эта гесенская лиричность и делает Есенина поэтом настоящим, в какой-то мере даже большим. Собрание его стихотворений — не только памятник всех слабостей — нашей эпохи, но и сокровища больших лирических богатств.

Сравнивая настоящее издание с однотомным 1922 года нельзя не признать что достигнув своего апогея в имажинистических 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 Снегирица» 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») алегии «Возвращение на Родину» и «Русь Советская». Прекрасен небольшой цикл 1925 года связанный с традиционно-весенний темой сажей и снега. Но главное украшение этих последних лет удивительные стихотворение «Чорный 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 человечной реальности.

Первому тому предисловия краткая и мало-содержательная автобиография, 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 открывавшая второй том — типичнейший образец чисто утилитарной (и до грусти «интеллигентской») советской критической педагогии.

«Делом Артамоновых» (Берлин Книга 1925) Горький впервые с «Матвеем Кожемякиным» (1911) возвращается к традиционной форме романа. За эти четырнадцать лет он очень изменился, и, дело редкое в писателе на пятом десятике, 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 таинственным образом 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, изумительный граничащий с галлюцинацией зрительный убедительность его письма, соединяется с экономностью средств и логичностью постройки которых со временем его лучших рабочих рассказов мы отвыкли ждать от него. Вместе с тем разрыв по-настоящему «социологичен» и «историчен» — история Артамоновского предприятия изображает типическую (говоря языком старой критики) или «символическую» страницу из истории русской буржуазии. Основатель дела, из крестьянских, кряжистый и жизнерадостный

приобретатель; второе — околение — легкомысленный и легковесный Алексей, нудный, тупой, кослый Петр, и мечущийся в поисках правды горбун Кузьма; ваконец — внуки, — ученый, черствый «американец» Мирон, и исчезающий с середины книги, революционер Илья. Бедность, грусть, дикость русской жизни, — среди которой старик Артамонов является сначала как-будто живящей, зиждущей будоражащей, и потому неизвестной для других силой, которая однако не передается наследникам; духовная пищета русского буржуя, и вместе с тем его беспочвенность и оторванность и сверху, и спазу — вот тема книги. Она принадлежит к одной из магистральных традиций русской литературы, — к великому ряду обличений русской духовной скучности — «Обломов», «Господа Головлевы», «Деревня» Булгина. Никто из сравним с Горьким в искусстве создавать атмосферу бесмыслии и беспужности русской жизни. Это атмосфера злой беспечности, бесполезности, злой жестокости, злой случайности, мучительной тягучести и беспрылости пропинкает всю книгу, и Горький «вливается» в нее своими пристальными и зоркими глазами, с какими-то сладострастием отирающими. Особенно мучительны неуклюжие, слепые, безнадежные поиски правды горбун Кузьмы и косноречивого творника Тихона. Кажется что в них Горький вложил всю мучительную историю собственных тьмян, самую трагическуюю своей беспомощной безнадежности драму русской души. Этим безнадежным блужданием Горький несомненно несет какой-то фест за всех нас, скудоверов, голунов 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 «Целу Артамоновых»?

Безнадежно-ищущей серьезности Горького нет большего контраста чем легкомысленная жизнь 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. Легкомысление в ней становится какой-то божественной легкостью, и в этой легкости кажется единственный соперник Толстого — Кущевский, автор несправедливо забытого Николая Негорева». К сожалению Толстой редко удовлетворяется доступным ему. Попытки соперничать с Достоевским («Хромой Барин») или с Уэллом («Аэлита»), или дать широкое истолкование истории («Хождение по Мукам») плачевны. В каждой из них есть восхитительно живые люди (в «Аэлите», например краскоармеец Гусев) но неумение 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 разсердишься на невероятную нелепость сюжета. Последний английский бульварный романистшка мог бы убедительнее чем Толстой изобразить излечение человечества от собственнических инстинктов. «Ибинус» в котором рассказывается приключения всплывшего в Революцию аван-

тиюриста и спекулянта Невзорова, уже гораздо лучше — потому что такая же невероятная целесоность 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 трагиоматическим) судьба идеалиста Революции в советской провинции. Сам идеалист весьма алиповат 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 скучки.

Новый роман Андрея Белого должен был бы стать литературным событием. К сожалению эти изменения и цеблагодарны, 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 Чудак» и «Москва под Ударом», изд. Круг, Москва 1926) выделяются на фоне текущей беллетристики *quantum lenta solent inter vibusqna cypresi*. Прежде всего бросается в глаза до какой степени Андрей Белый неизменно лучше владеет техникой романа чем кто бы то ни было из младших. Его ученики «орнаменталисты» разглядели в нем

только стиалиста и только этому у него и учились (и ничему не научились: поскольку орнаментальная проза жива, она всецело воходит в 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 близко родственная кинематографу — «Петербург» кажется уже был переложен на экран, и из «Москвы» вышла бы превосходная фильма. 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 произведении Белого с «Петербургом» — высшее выражение восприятия мира, как непрерывного потока «роев», а напряженная «словесность» его стиля и непрекращающееся словотворчество — постоянно возобновляемая работа уловления этих «роев» в постоянно «рассыпающейся и никогда не адекватный «строй».

Самые «обще-доступные» страницы «Москвы» (как и в «Преступлении Котика» Летаева) комические и сатирические эпизоды, и они легче всего отделимы от ткани романа и пригоднее

сего для цитат.\*). Драматическое эпизоды гораздо теснее связаны с основным сюжетным стержнем, и оторванные от него теряют свой смысл.

Основной недостаток Белого всегда было некоторое отсутствие человечности, некоторая безответственность, как бы, духовность духовность «стихийного духа» сплошной, не сгорающей в огне саламандры. Отсюда невозможность для него быть человеческим серъезным. В новом романе, как будто замечает некоторый поворот от саламандры к человеку и отдельные люди, особенно сам герой профессор Коробкин несомненно человеческого до сих пор здания Белым. Но до высшего выражения человеческого, до трагедии и до возможности магического Белому все таки далеко. И поэтому «крестный путь» профессора Коробкина с его кощунством и по настоящему появляющим мученичеством приходит воспринимать как символическую мелодраму, но не как трагедию, или может быть как трагедию в ее до-художественном ритуальном смысле — растерзанием страдающего бога, не человеческом, праведно-беззаконном смысле «Антигоны» и Агамемнона».

Единственный из молодого поколения которого бы можно было, как романиста сравнивать с Белим — Федин. Его роман «Города и Годы» выдающееся единоконное явление. Как мыши уже приходилось отмечать, Федин единственным изших младших современников умеющий создавать живых людей, как это умели делать Тургенев, Толстой и Достоевский. Поэтому я приветствую перепечатку отдельной книжечкой эпизодов его романа в которых является мужик Федор Лепендин (Федор Лепендин Гос.зд. 1926), одно из лучших соз-

даний во всей портретной галерее русского романа.\*)

Но кроме Федина никто из молодых бытописателей не умеет изобразить отдельного живого человека — все лица расплываются у них в какой-то однородный, безиндивидуальный 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 Федин, тех кого можно назвать петербургской или «западнической» школой. Роман крайнего и принципиального «западника» В. Каверина «Девять Десятых Судьбы» (Государственное Издательство, 1926) насыщен такой же недифференцированной толпой, как и романы Пильняка и рассказы Никитина. Действие романа происходит в октябре 1917 года. В нем есть массовое движение, есть бешене Октябрьской революции, но (кроме явно взятого у Достоевского шантажиста Главенкаго) нет людей, а только марионетки. А в области сюжета «сюжетнику» Каверину бесконечно далеко до «ориентиста» Белого. История — октябрьский переворот дана живо и убедительно, как движение масс: на движение все беллетристы мастера. Но скажут — сухая, плохо погнутая проволока. Каверину не удалось преодолеть гипноза «массового романа».

«Массовой роман» стал национальной формой искусства. Со временем талантливого, хотя и не по чину претенциозного «Голого Года» Пильняка он заставил другие роды прозы, и

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

\*) Одни из таких эпизодов воспроизводится в настоящей книжке «Вест». —

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 «Волнины» (см. «Версты» № 1) Артем Веселый в «Цикле 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 не даром выбрал себе такое имя (я предполагаю что это псевдоним) — 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 Фернандез, предполагает установившуюся иерархию ценностей. Тема Артема Веселого совершенно сходна с темой «Голого Года» — 1918-1920 года 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 больше чем в комнибудь 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 бросяющегося на поезд и наконец раздавленного. Из дальнейшего видно, что это символ неизбеж-

ной неудачи деревни в борьбе с городом. Такие дешевые украшения можно оставить газетчикам. Еще маленькая небрежность: эс-эрский 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). 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 «Барсукы» (Государственное издательство, 1926) — разочаровывает. Это то же «массовой роман» ло Леонов слишком склонен к рефлексии и интроспекции чтобы удачно справляться с этой формой. Лучшее в «Барсухах» первая часть, но и она скучна и полна реминисценций: все это было

когда-то сделано гораздо лучше Ремизовым и Горьким. Эти стесненные искатели правды отмечены знаком слишком определенной эпохи. Тем не менее Леонов остается большой надеждой и большой «заботой». Этот писатель внутренне стесненый советской нравственностью, 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 незаживающему надрыву. Самое главное для Леонова найти свой стержень и в нынешних обстоятельствах

\* ) Эпизод из романа «Страна Родная» воспроизводится в вестнике книжке «Верст».

ствах это может быть безнадежно. Отсутствие же стержня пока обессыливает его как творящее целое. Единственные его достижения «Туатамур» и «Ко-вякин» еще только блестящие упражнения виртуоза за которыми не встает личности художника ч человека.

«Кюхля» Тынянова (Государственное Издательство, 1925), биографический роман о Вильгельме Кюхельбенере, — произведение нового в русской литературе рода. Его сравнивали с «Ариэлем», биографическим романом Андрея Моруа о Шелли но если и Моруа и Тынянова 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 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 ублюдочным.. 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 налогизацией источников и переходит к синтезу, — явление почти того же порядка, что художественное творчество. С другой стороны роман, за ред-

кими и эксцентричными исключениями, никогда не был, чисто «художественный» формой. От «Princesse de Clèves» до Пруста он всегда стремился возвращать 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 Шедрина, 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 остаются памятны: Алдановского Суворова — например, нельзя

не признать великолепным достижением. Но в этом Суворове нет ничего неотделимого от его времени, и он мог без изменений перенесен в обстановку скажем, Ледяного похода, как Толстовский Кутузов мог бы быть перенесен в обстановку крымской кампании.

В противоположность Алданову, Тынянов определил «историчен»: для него двадцатые годы неповторимы и непохожи на двадцатый век; вместе с тем он остро чувствует течение истории, неповторяющийся и непреиращающийся 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 отшугивающий 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». «Кюхль», сразу заметно, книга начинаящего. Недостатки ее слишком очевидны — плохо расчитанные пропорции (особенно скомканность первых глав); явная спешка (повидимому издатель торопил к юбилею декабристов); невыработанный, срывающийся хотя в основе правильно намеченный, стиль; одностороннее (почти исключительно литературное) знакомство с эпохой, сказывающееся в дилетантически претенциозных рассуждениях о 14-ом декабря. Несятря на это «Кюхль» 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, в росте и увидении, — это уже ручается за подлинное дарование художника. Эпизодические лица, иногда слегка намеченные удач-

но угаданы, — у них есть физиономия, это не тени и не марionетки, хотя они и не уплотнены до полной человечности. Пушкин, в частности, кажется мне особенно удившимся.

Из отдельных глав книги особенно ярко выступает историческая интуиция автора, — постепенное, медленное, но неизбежно нарастающее умпранье декабристов в глухой пустыне Николаевского царствования производят 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, на всегда родным и близким русской памяти.

Ки. Д. Святополк-Мирский

### Ramon Fernandez Messages

Première série. Nouvelle Revue Française. Paris 1926.

Рамон Фернандез 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 неотомизма Жака Маритана. Оба отмечены печатью ясно выраженного интеллигентализма. Но тогда как интеллигентализм Маритана опирается на Фому Аквината, т. е. на статическую, давно замкнувшуюся систему гро-

\*) Воспроизводится в настоящей книжке «Верст».