

ПИСЬМА ИЗ ПАРИЖА

Войны мы не хотим

Я лишь второй день в Париже.¹ Но самый путь по железной дороге от одного конца Европы до другого (Феодосия — Москва — Берлин — Париж) дает представление о политическом положении. В окна вагона видны всюду передвижения войск. На границе нас встретила оглушительная ночная канонада, — французские маневры под Нанси. Вся Европа вооружается, готовится, движется. Париж весь жужжит разговорами о возможности войны.² Но он не ищет войны. Возвратившиеся с восточных маневров рассказывают, что настроение народа насыщено спокойнос и твердос.

«Если будет война, — мы готовы».³

На Западе спуски новых броненосцев вызывают то же настроение. Но желания войны, — боевого задора — ни в ком не чувствуется. Главная черта — серьезность. В том случае, если явится необходимость войны — пусть будет война. Войны ради войны никто не хочет, но, с другой стороны, принципиальные противники войны не пользуются популярностью. Правительство запрещает антивоинские демонстрации.

Через какую-нибудь неделю выясняются результаты франко-германских переговоров,⁴ и, как можно ожидать, Германия признает протекторат Франции над Марокко. Но тогда подымется другое: как отнесется народ и парламент к территориальной уступке Конго?

Появление 2 июля германского броненосца в Агадире совпало с распуском парламента; все переговоры с Германией велись во время парламентских каникул. Сессия же начнется 17 октября — как раз к тому времени, когда результаты бесед Камбона с Кидерленом станут окончательно ясны. Возможно, что общественное мнение будет настолько возбуждено против территориальных уступок, предложенных Кайо, что

парламент провалит министерство. Тогда у власти окажется Делькассе, при котором война с Германией неизбежна.

Таким образом, приведение к благополучному концу переговоров с Кидерленом — еще не устранение возможностей войны, а лишь отсрочка.

Выражением тех упреков, которые будут сделаны Кайо, является с большим темпераментом написанная статья A. dc Mun⁵ (в «Echo de Paris»).

...Я думаю, что будь я на месте Камбона, — говорит он, — я бы сказал господину фон Кидерлену: «Я у вас ничего не брал, я ничего вам не должен и ничего вам не дам. Я не прошу у вас над Марокко протектората, потому что вы мне не можете его дать; в Феце я вел европейскую политику — ту самую, которую вы мне предоставили вести в 1909 году; я продолжаю ее. Если ваш броненосец останется в Агадире, я пошлю туда еще свой для компании, пока вы будете объясняться с Англией. Вот. А если вы этим не довольны, то взгляните в состояние умов моей страны хорошенъко. Любой крестьянин повторит вам:

— Войны мы не хотим, но и не боимся. Если будет нужно, будем воевать.

Вот как формулирует свое отношение к текущему моменту серьезная и консервативная часть Франции.

Париж, 27/14 IX.

«Liberté»

Гибель броненосца «Liberté», сопровождавшаяся столькими жертвами (204 убитых, 185 раненых), и еще в такой острый политический момент,¹ глубоко потрясла французское общество. Даже переговоры об Марокко отошли на второй план перед этим национальным бедствием. Совершеннейшая потеря «Liberté», от которой остался только изуродованный остов, постепенно уходящий на дно тулонской гавани, повреждение взрывом «République» (пробоина борта),² настолько

сильное, что она должна встать в доки, повреждения, нанесенные «Démocraطie» и «Verité»,³ сразу нанесли сильный удар морским силам Франции и значительно обессилили ее средиземноморский флот. Впечатление этой катастрофы усиливается еще тем, что лишь за три дня в том же Тулоне произошел взрыв пушки во время учебной стрельбы на «Gloire»,⁴ и похороны девяти убитых этим взрывом должны были произойти в тот день, когда произошла катастрофа с «Liberté». Это несчастье, следующее за несчастием именно в то время, как французы только что успели поверить возрождению своего флота, обессиленного беспорядочным управлением морских министров, предшественников Делькассе, глубоко потрясло Францию.

Причины взрыва пока остаются еще не выясненными. Делькассе лично выехал в Тулон для производства следствия.⁵ Характерно то, что у всех, очевидно, была в первую минуту мысль о злоумышлении (еще на днях, перед спуском «Жан-Барта»,⁶ был произведен на верфях акт саботажа), но ни одна из газет не решилась даже высказать это предположение, и только теперь, на третий день, прорываются фразы: «конечно, мы уверены, что это не злоумышление».

В настоящее время уже почти выяснено, что взрыв не был следствием пожара, а наоборот. Предполагают, что виной было самовоспламенение пороха «B»,⁷ того самого, который был виной взрыва броненосца «Исна»,⁸ погибшего несколько лет тому назад при таких же условиях, как «Liberté», но с меньшим все же количеством жертв, и взрыва пушки на «Gloire».

Этот порох, обладающий более медленным воспламенением, чем черный порох, представляет ту опасность, что, старея, становится более воспламеняемым при повышении температуры. Как раз летом, во время морских маневров, из опасения взрыва пороха «B» от сильных жаров, именно на «Liberté» были приняты все меры для предотвращения несчастия, и за несколько дней до катастрофы морскому министру был подан рапорт о том, что хранилища взрывчатых веществ на «Liberté» находятся в полном порядке.

Но предполагают, что на броненосце оставались запасы старого пороха,⁹ еще не сданные в склад, как предписано. Один из зарядов самовоспламенился. У пороха же «В» есть также и то свойство, что если взрыв происходит в закрытом помещении, то температура подымается до баснословных степеней калсния. Число — девятнадцать минут, прошедших между первым малым и вторым окончательным взрывом, погубившим «Liberté», совпадает как раз со временем, в которое была разрушена «Исна».

Есть какая-то последовательность в ряде несчастий, преследующих французский флот. И не только флот, а все организации механического строя. Эти годы мы видели целый ряд громадных железнодорожных, воздушных и морских крушений. Это можно объяснить лишь тем, что гений Франции — это гений изобретений и зчинаний, но не применений и не метода. Во всех областях она начинает, кладет первые камни, и затем предоставляет другим продолжать начатую работу.

Бунт машин

...Водяной смерч поднялся на громадную высоту... Небо потемнело от тучи обломков... Затем вдруг наступила полная тьма, и в нескольких шагах ничего не стало видно. Шел непрерывный черный дождь. Были слышны глухие удары падающих масс, и эти звуки казались взрывами. В первый момент раздался громадный вопль. Потом наступило великое молчание...

Это все не описание геологического катаклизма, это рассказ очевидца о катастрофе «Liberté».¹

...Когда тьма рассеялась и стали видны остатки броненосца, с окрестных судов раздались крики ужаса и удивления. От великолепного судна осталась одна бесформенная, черная, растерзанная масса... Сила взрыва была так велика, что броненосец сломился пополам в ширину, и одна из башен легла сверху на другую, соответствовавшую ей у другого борта...

...На соседнем броненосце «République» сбоку зияла огромная пробоина в несколько метров... Такие же повреждения на «Démocraic»...² В семистах милях потоплен был катер...

Но этой одной катастрофы мало. Сегодня, ночью, около Салин д'Иер контр-миноносцы «Trident» наскочил на миноносец «Mousqueton». У «Trident» раздавлен весь нос, «Mousqueton» был принужден выброситься на берег. Он так искален, что сдва ли его можно будет исправить.³

Сегодня же в Париже автобус, наполненный народом, свалился с набережной в Сену, около морга.

Из Тулона сообщают, что когда накануне взрыва «Liberté» адмирал Обер⁴ производил следствие о взрыве на «Gloire» и наблюдал за учебным шаром на «Marseillaise», то сдва не произошло такого же случая, который только что имел место на «Gloire». Снаряд воспламенился в пушке раньше, чем окончательно был спущен затвор. И лишь благодаря случайности этот полуоткрытый затвор мог выдержать давление, и взрыв пошел по жерлу орудия. Этот случай заставил Делькассе отдать приказ немедленно освободить броненосцы от всех запасов пороха, сделанных раньше 1905 года.

Машины бунтуют против человека. Это самое страшное и в то же время неизбежное, что предстоит пережить человеческому роду. Мы вызвали к жизни, к бытию и к действию дремавшие силы природы, создали для них стальные тела и мускулы — новую породу одушевленных существ, по отношению к которой мы являемся богами, но они всегда стремятся вырваться из-под нашей власти и бунтуют против нас — неуклонно, геологически-разрушительно, точно гиганты против Олимпа громоздя Пелион на Оссы.⁵

Я вспоминаю слова Метерлинка в его статье «Боги войны», написанной им в начале русско-японской войны. Он говорил про эти силы, вызванные человеком на службу разрушения:

«Из каких глубин появляются эти демоны, которые еще до сих пор никогда не являли своего лица дневному свету? Мслинит, динамит, панкластит, кордит, лиддит, баллистит, — неописуемые видения... никто не постиг самой поверх-

ностной из ваших тайн. Химик, изготавляющий вашу дрему, знает так же мало, как инженер, пробуждающий ее, вашу природу, происхождение, душу, причины ваших порывов, не поддающихся никакому исчислению, и вечные законы, которым вы повинуетесь».⁶

С этими силами повторяются вечные истории из «Тысячи и одной ночи» о демоне, заключенном в бутылку и запечатанном Соломоновой печатью.⁷

Франция чаще других неосторожно берет в руки сосуды, от века запечатанные Соломоновой печатью, и поэтому чаще всего страдает от бунта (сил извечно пленных), от мятежа вещей и машин, который пользуется малейшей трещиной в социальной дисциплине, чтобы прорваться наружу в вихре смерти и разрушения.

Девятая тризна

Скорый поезд без остановок идет на Запад по течению Сены, много раз пересекая ее низкие, заросшие лозняком излучины. К северу возвышенности Монморанси, облитые дождем и жидким осенним светом. Миновав опушки Сен-Жерменского леса и старинный городок Пуасси, поезд останавливается на минутку на станции Виллен. Мэдан, имение Золя,¹ известное по сборнику «Мэданские вечера»,² в котором дебютировал Мопассан, находится в двух километрах отсюда. Это место долины Сены является характер устремленный и буйный. Длинные полосы холмов, идущих на запад, старые деревья, достигающие гигантского роста, плохо вяжутся с маленькими палисадниками дачных местностей Парижа, которые начали захватывать окрестность лишь недавно. Но несколько старинных романских церквей и мануаров,³ брошенных среди леса, заставляют забыть о жестоких постройках вдоль дороги.

Сюда каждый год, первого октября, собираются друзья Эмиля Золя, чтобы почтить его память.⁴ Уже девятый раз совершается эта церемония. (Неужели девять лет прошло со дня его смерти?)

Нас человек сто. Это почти все знакомые силуэты и головы, — писатели и журналисты. Сперва около станции Виллэн, в ресторане Софора устраивается банкет, организованный редакцией газеты «Les droits de l'Homme». Потом все направляются к мэданскому дому, который теперь превращен в санаторий для больных детей, имени Золя.⁵ Между деревьями сада раскрываются широкие перспективы на долину Сены. Посреди цветника стоит колоссальная голова Золя, высеченная из дикого камня, грубо, не декоративно, но сильно.⁶ Она подходит к стилю Золя. Как очень верно заметила сегодня т-те Северин, наружностью Золя скорее походил на скульптора, чем на литератора, и произведения его развертываются как цепь барельефов, стертых и изъеденных.

Событием дня была речь Рони-старшего. Он говорил с высокого крыльца, — в темно-синем пальто, с иссиня-черными бровями и волосами, очерчивающими сильно округленный, точно стертый белый череп. Черты лица у него резки, впадины глубоки, глаза живы. Это лицо «очень» литератора. Его сегодняшняя речь (он говорил вместо отсутствовавшего Бриё — председателя общества имени Золя)⁷ представляла еще и тот интерес, что когда-то еще в своем первом романе «Le Termité» <он> очень жестоко и беспощадно реально выставил Золя (под именем Ролла). Но это было еще в 1890 году.⁸ Теперь же его слова были направлены к идеализации Золя.

Он говорил, что девятнадцатый век породил много литературных школ, из которых только двум удалось привлечь внимание всего общества — романтизму и натурализму. Вождями их были Гюго и Золя. Сходство между ними лишь в том, что они оба были эпическими гениями. Но Гюго буен и расплывчат, Золя — буен и точен. Гюго — дипломат, Золя — тактик. Гюго — олимпиец, Золя вовсе нет. Гюго владеет исключительным богатством слов, фраза же Золя сильна, но словарь его вовсе не богат. Золя — полемист, Гюго — проповедник. Манифесты Гюго — вслеречивы и туманны, полемические статьи Золя — наступательны и четки. Редко романист умеет настолько владеть пером полемиста.

Но, определяя место Золя в той группе писателей, в которой он выступил, Рони сумел верно определить его место:

он был (и он сам это знал) лишь одной звездой в блестящем созвездии. Он был *одним из* великих реалистов, но не «великий реалист». Те, которые идут за ним, будут настолько же его учениками, насколько они ученики Бальзака, Стендаля, Флобера, Гонкуров, Додэ и Мопассана. Но, в конце концов, это он вел их к победе, — и к титулу мэтра, которыйдается ему за его великолепные произведения впоследствии, по своей справедливости, будет присоединен титул «Imperator», как награда за его мужественные походы.

Длинная речь Рони прерывалась несколько раз грохотом мчавшегося под домом экспресса, аплодисментами и осенним ливнем. А в центре слушавшей его группы, рядом с старческим лицом madame Золя были видны красно-рыжие усы и пенсне Альфреда Дрейфуса.

Святилища мод

...Цветник с клумбами декоративных трав и цветным гравием — красным и синим — между ними; старые деревья со стволами, увитыми плющом; стена соседнего дома, покрытая доверху зеленым трельяжем; несколько статуй под влажной и темной осенней листвой; павильон строгого и легкого французского стиля в глубине, и на террасе перед ним две темных бронзы — две газели на тоненьких ножках, с загнутыми головами...¹

Грум, унизанный маленькими золотыми пуговицами везде, где не надо, по темно-синему костюму в обтяжку, распахивает дверь.

Высокие комнаты с коврами (мягкими, как газоны); блестящие ткани покрывают стены; старые бронзы стоят на каминах.

Вдоль стен в мягких, невысоких креслах сидят молчаливые и сосредоточенные дамы, кое-где мужчины. Но тех и других немного. Между тем как через комнаты проходят безостановочно красивые девушки, с тонкими и стройными фигурами, волоча за собою длинные тренсы,² закутанные в драгоценные меха, обнаженные почти до пояса тонкими

газами бальных платьев, сверкая тяжелыми вышивками из камней и парчи...

Все они ходят медленной, гибкой, скользящей походкой. Каждая из них идет прямо на вас, пристально глядя вам в глаза, и лишь подойдя вплотную, вдруг оборачивается, давая вам вблизи разглядеть тонкие узоры тканей, поясов и шлейфа, и направляет свою неторопливую походку к следующему молчаливому созерцателю.

Мы в одном из святыни парижских мод – у Поля Пуаре. Поль Пуаре выдвинул лишь в последние годы смелостью и художественностью своих «créations».³ Об нем пишут статьи в художественных журналах.⁴ Его специальность, это – женщины маленького роста.⁵

Но Поль Пуаре далеко не один: в Париже их целый ряд – домов, в которых вырабатывается мода: старые дома с давнишней репутацией. Raquin и Дусе, новый, очень строгий дом Бэра, дом Дуйе, дом Люсиль, сестры Калло... У каждого своя специальность и область. Raquin работает очень смело и красочно, одевая, главным образом, американок. Его фасоны, его сочетания красок сперва ошеломляют своей дерзостью, и к ним надо несколько раз вернуться, чтобы почувствовать себя убежденным. Это старый дом, на Rue de la Paix,⁶ с невысокими квадратными комнатами, хранящими еще стиль Второй Империи. Дом Дусе, находящийся почти рядом с ним, немного ближе к Опере,⁷ является домом французским, по преимуществу. Он работает, главным образом, в интимных гармонизациях и утончениях чисто французского вкуса, в глубине души более склонного к «grisaille»*, чем к страстным контрастам цвета.

Бэр и Дуйе – оба помещающиеся немного ниже, на Вандомской площади.⁸ Это вполне современные и строгие дома, одевающие всю европейскую аристократию и гранд-дюшес. Сестры Калло известны своими вышивками. Очень интересен по своей обстановке новый английский дом Люсиль.⁹ В глубине длинной залы устроена небольшая сцена, ярко освещенная искусственным светом. Девушки-«манекены» появляются из складок тяжелых одноцветных драпировок,

* Гризайль, живопись (пейзаж) в серых тонах (*фр.*).

сс замыкающих (как Айседора Дункан), и, показавшись при искусственном свете сцены, спускаются вниз в зал, освещенный дневным светом, чтобы зрители могли судить о вчернем и дневном эффекте платья; целый ряд крошечных комнат, отделанных шелком, газом, зеркалами и гирляндами маленьких роз, точно внутренность кокетливой кареты XVIII века, служат уборными и примерочными.

Каждый год, за несколько месяцев до начала сезона, на большом конгрессе модных домов решаются общие направления мод будущего сезона, — стиль, эпоха, характер, основные сочетания тонов. Затем каждый дом разрабатывает по-своему общую программу и создает до сотни и больше новых моделей.

Я имел редкую возможность в течение этой недели пересмотреть почти все модели вышепомянутых домов. Редкую — потому что тайна модели, которая должна появиться лишь в середине зимы, строго оберегается, и каждый дом принимает меры, чтобы ни один нескромный глаз, — глаз не-покупателя, — не запомнил и не выдал этих «créations»* другим домам...

Моды представляют собою одну из главнейших отраслей торговли Парижа, и интересно следить, как нервно и чутко отражают они в себе все течения искусства, общественной и политической жизни, — одним словом, всего, что образует вкус общества.

Общая тенденция теперешних мод — это возврат к концу XVIII века, к платьям эпохи Марии Антуанетты.¹⁰ Эти платья, которые мы увидим зимой, будут очаровательны. Они будут из отливающей двумя цветами тафты, со складками, оборками и башлановыми косынками. В них масса интимности и тонкий аромат старины. У некоторых моделей легкими гирляндами газа намечены «paniers»**, возврат к которым ожидается в ближайшие годы.

Но чистая разработка стиля Марии Антуанетты нарушается в этом году, с одной стороны, приближением 12-го года, который ведет с собою целый ряд платьев поздней Empîre,¹¹ а с другой стороны — мароккским вопросом, который вводит

* «творений» (фр.).

** «фижмы» (фр.).

струю востока,¹² со страшной яркостью тканей, с игрой контрастов и металлическими украшениями, иногда склоняясь к византийским и средневековым формам.

В вышивках ясно заметно двойное влияние: с одной стороны, вышивок венгерских и румынских, с другой — шведского и финского орнамента.

В костюмах «tailleur»,¹³ немного обвисших и широких, преобладает *ratine* синий или кирпичный,¹⁴ со вставками землянично-красного цвета. Этот оттенок красного преобладает надо всеми в этом году, хотя встречается и много гармонизаций синего с лиловым, синего с зеленым.

Пакэн и Дусс очень много работают над тренами — длинными и почти отдельными от платья, иногда двойными, похожими на крылья ласточки. Но у Поля Пуарс — трены отсутствуют. Мехов много везде, от самых дорогих до меха Лиры. Но в дорогих платьях преобладает горностай.

Обед в 280 миллионов

Под таким заглавием газета «Excelsior» делает запрос правительству,¹ и другие газеты, без различия направлений, от «Echo de Paris»² до «L'Humanité»,³ поддерживают его.

Дело в том, что когда ввиду возможной войны⁴ часть французских капиталистов ушла с немецкого рынка, то в Германии началась финансовая паника, сильно пали ценные бумаги и начались массовые требования вкладов из сберегательных касс.⁵ Положение было настолько серьезно, что государственный банк должен был вмешаться в это дело.

Как раз в это время состоялся известный дружественный обед, данный Камбону Кидерленом, и «Excelsior» утверждает, что цель его была «добиться от французского правительства самых широких облегчений для сведения месячных счетов, которые могли бы представить очень серьезные затруднения Германии, чтобы оно, другими словами, не ставило препятствий продолжению тех огромных займов, которые обычно делаются немецкими банками у французских». И что будто бы Германия добилась того, что у нее не только не были вы-

требованы те французские деньги, которые находились там раньше, но что французские банки перевели в Германию новую сумму в 280 миллионов — «факт настолько же потрясающий, как и предыдущий». Этому неожиданному уходу французского золота приписывается газетами недавняя заминка, происшедшая на французской бирже.

Правительство в небольшой заметке, данной через агентство Гаваса, опровергало эти слухи, утверждая, что оно не воздействовало ни в какой форме на французские финансы, в смысле ликвидаций в иностранных банках.

На это «Echo de Paris» возражало: «Дело вовсе не в официальном вмешательстве правительства. Нам нужно знать лишь одно — правда или нет, что французские банки снабдили берлинский рынок необходимыми суммами, которые позволили ему избежнуть краха, который ему угрожал при ликвидации в конце сентября».

На запрос сотрудника «Excelsior» министр отвечал, что правительство ни во что не вмешивалось, так как у него нет никаких возможностей помешать французским банкам устраивать с иностранными такие операции, каким им заблагорассудится.

Так же уклончиво отвечал сотруднику газеты и директор Лионского Кредита, стараясь доказать, что банк не мог физически переправить 280 миллионов золота по железной дороге, «как будто нет иных способов, кроме этого, помочь иностранным банкам».

«Во всяком случае, — утверждает «Excelsior», — берлинская биржа, десять дней тому назад бывшая в отчаянном положении, каким-то чудом обрела равновесие и без всяких не приятностей смогла продолжать свои месячные ликвидации. Не будучи в состоянии найти внутри страны необходимые ресурсы, она сумела найти их на стороне. Где же? Не в Испании же? Не в Италии и не в Турции? Так где же в таком случае?»

Вот еще один вопрос, с которым придется считаться министерству, когда откроется парламентская сессия.

Выставки Парижа

Зима в этом году началась рано. Непосредственно вслед за летними жарами, сразу наступили холода и сплошные дожди. Париж в этом году был лишен весны, — он лишен теперь и осени. Несмотря на то, что большинство парижан еще не вернулись в город с летних пляжей и курортов, сезон выставок уже начался. Большая часть выставок Парижа теперь — это выставки конца лета, которые закрываются одна за другой, в течение этого месяца.

Но рядом с ними открываются уже осенние выставки. Несколько дней тому назад, под проливным дождем состоялся вернисаж осеннего салона.¹ Он не имел ни официального, ни элегантного, ни торжественного характера. Толпа была громадна. В залах было темно от дождливого неба, пыльно и всюду стучали запоздавшие молотки обойщиков и декораторов. Декоративный отдел будет открыт лишь к десятому октября. В один день с осенним салоном была открыта в Альказаре Елисейских полей выставка «Диких» (Les Fauves).² Об обеих этих выставках я буду еще говорить подробно и детально, пока поспешу отметить те выставки, которые закрываются в скором времени.

Второго октября в библиотеке Hôtel de Ville, рядом с Musée Carnavalet, закрылась выставка «Париж великой классической эпохи (XVII в.)»,³ организованная известным знатоком старого Парижа — Марселя Постом. Она была невелика, — занимала всего одну залу, занятую гравюрами эпохи, но расположена она была так хорошо, что устройство ее должно служить образцом выставок подобного рода. Марсель Пост при помощи графических документов эпохи сумел восстановить все впечатления жителя далекой провинции, который покидает свой отчий дом и присаживает в Париж времен Генриха IV, Людовика XIII и детства Людовика XIV. Дорожные впечатления, виды на Париж издали, Париж с птичьего полета сменяются постепенно видами его предместий правого и левого берега, прогулкой на лодке по Сене того времени; путешественник останавливается на людном Pont-Neuf,⁴ народном центре того времени, знакомится со светскою жизнью Марс,⁵ рассматри-

васт Лувр и Тюильери, *Hôtel de Ville*, знакомится с *Cité*⁶ и с лесным берегом. Попутно он знакомится с уличными типами, с внутренней жизнью домов, с ремеслами, с характером улиц, с характером различных часов дня, с ночным Парижем, с *Coups des Miracles*,⁷ с рынками, с листками времен Фронды,⁸ с частными отелями, с садами, с театрами, и, наконец, с Пор-Роялем, в котором зреет классическая мысль – Расин и Паскаль.⁹ В художественно и с большим тактом составленной брошюре Марсель Поэт показывает зрителю сложную жизнь того Парижа, с точностью современного Бэдекера, и классический Париж, такой, каким он вышел из рук Ренессанса, чтобы получить окончательный лик от Людовика XIV, проходит перед нами в гравюрах Калло и Делла-Белла.

Если бы такую выставку возможно было устроить по истории Москвы!

В Лувре, в музее декоративных искусств (*Pavillon Magasin*), еще открыта выставка «*Des Turqueries du XVIII siècle*»¹⁰ – выставка очаровательных восточных мотивов, которыми XVIII век любит кокетничать так же, как Китаем, и они, собранные вместе, многое объясняют в ориентализме романтиков и устанавливают непосредственную связь между той и другой эпохой.

В одной из зал того же музея помещается выставка декоративных проектов и костюмов Бакста.¹¹ Здесь были собраны все акварели, которые были сделаны им для русского балета в Париже и для постановки «Святого Себастиана» Д'Аннуцио.¹²

Насколько Бакст всегда казался одиноким и неуместным на русских выставках со своей чересчур изысканной элегантностью, откровенной чувственностью, смущающим глаз шиком, виртуозностью своего рисунка и фейерверками ослепительных узорчатых тканей, настолько он кажется здесь вполне у себя. Бакст за этот год стал истинным парижанином, он сумел ухватить тот неуловимый нерв Парижа, который правит модой, и его влияние в настоящую минуту оказывается везде в Париже, – как в дамских платьях (в том прославлении красного – *fraise*, которое я отмечал недавно¹³), так и на картинных выставках.

Кубисты

Гвоздем осеннего Салона является зал «кубистов»:¹ о нем больше всего говорят, им возмущаются, над кубистами смеются, перед ними недоумевают, спорят... В этом зале неизвестные друг с другом люди начинают разговаривать, объединенные чувством взаимного негодования.

Газеты острят:

«Спросите у кубиста – какой формы луна? – И он вам ответит: – Так ведь это куб!...» Встретивши на улице красивую девицу, кубист восклицает: «Какой хорошенъкий параллелепипед!!..»

К великой радости Монпарнаса и Монмартра, «Салон современного искусства», существующий открываясь в Канне² этой зимой, оповещая живописцев о том, что он, «предоставляя им *редкий случай* выставить свои произведения на оценку богатых клиентов, зимующих на Лазурном побережье, предупреждает, что на выставку будут приниматься лишь произведения серьезные, ничего общего не имеющие ни с кубизмом, ни с пуантилизмом, ввиду исключительности той публики, которая будет оценивать и приобретать выставленные произведения».

Критики, принципиально расположенные к новымисканиям, хотят видеть в живописи кубистов кристаллическое строение вещества, молекулярное виденье вселенной...

На самом же деле кубисты составляют просто одну из тех временных «политических» групп в искусстве, когда группа более или менее талантливой молодежи объединяется под одним условным флагом, принимая вид школы для того, чтобы легче войти в искусство: *толпою растворить пред собою двери салонов и выставок.*

Рисовать прямыми линиями и углами, это – прием, знакомый каждому живописцу. С этого начинают обычно учиться рисовать с натуры, стараясь прежде всего понять и выразить основные сочтания углов и перекрещающихся линий. Это – необходимая школа для художника. В том, что кубисты хотят построить законченные композиции на этом принципе, в этом нет ничего ни нового, ни достойно-

го возмущения. Врубель делал то же самое, играя притом на контрастах кристаллического строения мертвого вещества и мягкой округлости живого тела. Кристалличность складок тканей, крыльев, гор он подчеркивал еще характером акварельного мазка.

Некоторые из лучших образцов кубизма потому и подходят отчасти к Врубелю, конечно, оставаясь несравненно более грубыми и односторонними. Мятежничество кубистов сказывается почти исключительно в их рисунке. В красках они скромны, сдержаны, и в их серо-зеленой и серо-желтой местами гамме много вкуса, особенно у Ле-Фоконье и Лота.

Сегонсак достигает очень большой силы в передаче движения. Глез серьезно работает, пользуясь кубизмом, как учебным методом. Но Френей уже бессмысленно и напоказ громоздит и сыплет одна на другую целые кучи геометрических фигур: главным образом, усеченных конусов и цилиндров. Он, по крайней мере, еще делает их красочно-красивыми — хрустально-зелеными, тогда как Леже строит своих женщин из явно деревянных, учебных геометрических фигур, грубо покрашенных пожухшей масляной краской и стесанных косынкой топором.

Гений головокружения

Проходя эти дни мимо фасада Большой оперы, я невольно остановился против левого крыла его, чтобы посмотреть внимательнее на знаменитую группу Карпо — «Танец».¹

Вы помните ее? Она известна по тысячам снимков: посреди быстрого кружения хоровода, весь приподнявшись в одном порыве, там стоит гений танца с тамбурином в руках. В его улыбке есть и светлая радость, и демонизм, и неотразимая сила, которая порождает тот вихрь, который стихийно вьется вокруг него. Это одна из тех сложных улыбок, которые (как и улыбка Джиконды) скрывают целую формулу человеческого духа.

Здесь, в «Вакханалии» Карпо,² эта улыбка становится почти близкой улыбке Леонардова Вакха,³ только острее,

пронзительнее, человечнее. Ее место именно здесь, на самой людной и модной из площадей Парижа.

Эта группа, изваянная почти уже полвека тому назад, стала теперь надгробным памятником, потому что это лицо, эта улыбка — это лицо и улыбка Елены Раковиц, урожденной Деннигес, которая на днях кончила самоубийством свою долгую и безумную жизнь.⁴ Это она еще юной девушкой позировала Карпо для его «Вакханалии», и Карпо, дав ее лик и жест своему Дионису, определил заранее все содержание и смысл жизни Елены Деннигес. Теперь, когда эта жизнь кончена, то, что было пророчеством, становится ее надгробным памятником.

Елена Деннигес, действительно, прошла через жизнь как Гений головокружения, с волшебным тамбурином в руках, в короне из огненно-рыжих волос, с глубоким, меняющимся взглядом, с таинственно влекущей улыбкой, рождая всюду вокруг себя безумие головокружений и вихри любви.

Еще ребенком один из великих безумцев XIX века, — будущий Людовик II Баварский, ужаленный любовью, вырывается у нее, ребенка, прядь ее медных волос.⁵ Когда она становится взрослой девушкой, Фердинанд Лассаль умирает за нее на дуэли, и она, повинувшись своей демонической судьбе, делается женой его убийцы, Янко Раковица.⁶

После смерти Раковица⁷ она становится женой венского актера, Зигмунда Фридмана.⁸ Она выступает вместе с ним на сцене. Венские рабочие встречают выход «убийцы Лассаля» на сцене свистками и шиканьем. Один из них приходит к ней, требуя отчета в смерти Лассаля. Она ему рассказывает всю свою жизнь, и через час они оба рыдают. На следующий день свистки смешиваются приветствиями. Потом она оставляет Зигмунда Фридмана, чтобы пройти пламенем через жизнь Макарта, через жизнь Листа.⁹

В третий раз она выходит замуж за русского эмигранта Сергея Шевича.¹⁰ Они живут в Америке, где она продолжает играть на сцене и занимается литературой. Она становится социалисткой. В 1890 г. она возвращается в Мюнхен и, не оставляя кругов социалистических, занимается оккультизмом

и теософией.¹¹ У нее бывает Рудольф Штейнер.¹² Она пишет книгу «Как я нашла свое я».¹³

Через несколько дней после смерти своего мужа она отправилась.¹⁴ Последние годы своей жизни она провела в нищете.

Гений головокружения!

Все мы будем раздавлены автомобилями

Еще лет пять тому назад улицы Парижа были безопасны. Несмотря на быстроту и густоту движения экипажей, можно было свободно переходить через улицу.

Важно было только не делать никаких порывистых и неожиданных движений. Надо было идти медленно, не торопясь, вполне доверяясь опытности и твердой руке возницы — и вы были в полной безопасности. Безопаснее всего было быть слепым и глухим, тогда вы были вполне гарантированы от случайностей. Можно было без преувеличения говорить, что на любой из нелюдных улиц Москвы и Петербурга вы подвергаетесь большей опасности быть раздавленным, чем на самой людной улице Парижа.

Но с тех пор как появились автобусы и авто-такси,¹ все изменилось.

Автобус — чудовище, снабженное не колесами, а рубчатыми жерновами шириной в полметра, — начало свою деятельность тем, что раздавило профессора Кюри². Мозг, открывший радий, первый был расплющен этим бронзовавром машинной фауны больших городов. Это было только начало.

Вернувшись в Париж теперь, после трех лет отсутствия³, я сразу почувствовал громадное изменение уличного движения. Теперь перейти улицу в Париже, действительно, страшно. Число автомобилей за эти годы удвоилось, и средняя скорость их по меньшей мере утроилась.

Парижские шофферы, надо им отдать справедливость, обладают изумительно верным глазом и твердой рукой. Надо самому сидеть рядом с шоффером и следить за его

мане^{<в>}рами, чтобы понять, каким искусством обладают они. Рекорды скорости — это национальная гордость Франции. При таком тесном движении, при таких узких улицах, при таких крутых и быстрых поворотах на всем ходу катастрофы были бы бесчисленны — здесь же, по самому широкому подсчету, несчастные случаи никогда не превышают сорока в день, а такие грандиозные крушения, как недавнее падение автобуса в Сену, далеко не часты.

Постоянное увеличение скорости автобусов и авто-такси обусловлено, прежде всего, экономией бензина: большая скорость выгоднее в смысле потребления бензина, чем малая. А бензин оплачивается не компанией, а шофферами.

Вообще, улучшения в этой области не может предвидеться. Широта улиц остается неизбежно та же, между тем как напряжение и масса движения растет непрерывно. Пешеход на улице себя чувствует теперь затерянным среди этих громадных и тяжелых масс, мчащихся с быстротой курьерских поездов по свободным тракториям, не обозначенным рельсами.

Все яснее и яснее становится невозможность соединения на одной плоскости таких различных скоростей. Скорость человеческого шага и извозчичьей клячи соединимы. Но скорость автомобилей с человеческим шагом несовместима совершенно. Автомобильное движение нельзя перенести под землю, как движение железнодорожное (Metropolitain),⁴ его нельзя поднять вверх, как воздушную железную дорогу: для этого требуется слишком широкое полотно. Но есть еще другая возможность. Об ней еще, насколько я знаю, никто не начал говорить, ни в Европе, ни в Америке, но я предсказываю, что не пройдет еще и десяти лет, как об ней заговорят и она будет осуществлена.

Мы можем пешеходное движение перенести вверх, устроив воздушные тротуары на высоте верхних этажей домов и переходы над крышами, а моторному движению (лошадиное исчезнет очень быстро) предоставив всю ширину полотна тесперешних улиц.

Это произведет, конечно, громадный переворот во внутреннем устройстве городов: вся жизнь — магазины, рестораны,

ны, кафе — переносится в верхние этажи. Но там горожанин найдет прежнюю уютность пешеходного города, которой он лишен теперь совершенно, даже в Париже, так приспособленном для уличной жизни. И мне думается, что этот переворот начнется прежде всего в Париже, так как в нем сильнее, чем где-либо, чувствуется теперь «автомобильная опасность».

Анри де Гру

[Осенний Салон каждый год дает несколько ретроспективных выставок, посвященных мастерам умершим, а иногда и живым. В этом году почетная зала посвящена произведениям бельгийского живописца Анри де Гру¹ (Henri de Groux).]

Анри де Гру умер двадцать лет назад. Тогда, в девяностых годах, в период первых походов за символизм и идеалистическое искусство, в период первой выставки Rose-Croix, устроенной Пеладаном, который тогда был еще «Саром», а не «Жозефеном»,² де Гру имел свой час триумфа. Его картина «Поругание Христа» имела шумный успех.³ Его имя было написано на одной из хоругвей символического искусства. Ему был посвящен почетный номер «La Plume».⁴ Затем он умер... не умер, потому что он сам присутствовал на открытии своей выставки, но исчез,⁵ исчез настолько, что в течение двадцати лет даже самые близкие друзья его в Париже были уверены в его смерти. В каталогах салонов его имя упоминалось как имя умершего. Его похоронили, его забыли. И вот теперь возвращается, как из другого мира.⁶ «Живой труп» — «Le mort vivant» — называют его теперь в Париже. Эти двадцать лет он прожил в глубоком уединении бельгийской деревушки. Но его искусство странно застыло на той точке сознания, на которой оно стояло двадцать лет назад. Ничто, что совершилось в живописи за эти два десятилетия, не коснулось его. Он, действительно, — живой труп в искусстве, и от его живописи веет холодной сыростью забытой гробницы.

Это галлюцинат, безумец, провидец. Он видит только героическое и мировое. Его трагический пафос переходит в декламацию и судорожный надрыв чувства. В нем нет та-

ланта: он стоит на границе между гениальностью и бездарностью. Перед его картинами останавливаешься в недоумении, не зная, что это — шарлатанство или действительно великое искусство. Но в нем нет ни того, ни другого. Это просто беспокойный, ищущий дух, который хочет пластически передавать литературно-символические идеи, не владея теми формами, которые ему необходимы. Его живопись — шерстяная, рыжая, тусклая и напряженная — неприятна. Но в рисунках и в композиции он достигает иногда экспрессии. Достаточно перечислить названия его картин, чтобы понять их стиль. Это — «Наполеоновская эпопея», «Божественная комедия», «История Зигфрида»... Это символические портреты Вагнера, Бетховена, Бодлера, Толстого, портреты в красках и в глине, потому что он стал скульптором за эти годы. Рядом с гигантским бронзовым Львом Толстым, идущим в последний путь, — Цезарь во главе призрачных легионов, отступление Наполеона из России, Нерон в цирке, Савонарова на костре, — одним словом, все классические «несчастные случаи истории».

[Вчера на собрании поэтов журнала «Vers et Prose» в Closerie des Lilas чествовали Анри де Гру.]⁷

Я его видел вблизи. Это небольшого роста человек с круглой головой, с глубоко выденными чертами лица, с уходящим назад подбородком. Вокруг лысины висят пряди редких, точно потных волос. Такое лицо можно найти на старинных гравюрах, изображающих сумасшедший дом.

Его рука влажная и холодная, как жаба, вся трепещущая, как желе. Но и двадцать лет назад он был точно такой же и производил впечатление старика.

Мужские моды

Моды — это минута.

Стиль — это век.

Век слагается из миллионов промелькнувших минут.

В текущей минуте невозможно различить стиль века: но они все заключены в век, и каждая внесла свою черту.

Дамские моды тесно связаны с историей. Создатели новых мод — дамские портные — тесно связаны историей, искусством, политикой.

В годичной смене мод есть скрытая последовательность: моды воскрешают то, что было столетие назад, но в обратном порядке — отступая.

Это воскрешение старого очень сложно, так как каждая черта должна быть преобразена сообразно духу текущей минуты.

Но это все относится лишь к дамским модам. В области мужских мод — все иное.

Мужские портные в Париже менее образованы, более консервативны, более ремесленники, у них нет этой нервной связи с искусством и историей. Мужские моды меняются лишь в деталях и лишь деталям придается значение.

Еще недавно в выборе этих «деталей» господствовал произвол, — теперь возникает строгая регламентация, подобная той, что была во времена дендиизма.

За последние времена возникло несколько изданий, посвященных исключительно «мужской моде».

Их стиль и их заповеди настолько любопытны, что мне кажется интересным сделать несколько характерных выписок:

Рубашки. Некоторые молодые люди с нежной кожей делают себе рубашки из батиста с шелковой грудью. Мы не рекомендуем злоупотреблять этим жанром...

Носки. Недостаток черных носков в том, что они слишком печальны...

Подвязки. Два великих человека спорят за первенство изобретения подвязки: философ Кант и Жан Расин.

Les dessous: ...Слушайте же: бесполезно обольщаться — «дессус»* для мужчины не существуют. У элегантного мужчины нет «дессус» — у него должны быть мускулы.

Спорт: Истинный шик при игре в гольф заключается в том, чтобы пиджак слегка потерял фасон, панталоны были поношены, каскетка стара, а башмаки запылены...

Шляпа: ...Скажемкровенно: под цилиндром со слишком широкими краями француз теряет половину своих достоинств.

* Здесь: нижнее белье (фр.).

Поцелуй руки: В этот безмолвный жест обожания следует вложить юношескую грацию, любезность и умиленную почтительность, слегка смешанную с наглостью хорошего тона...

Вот небольшая характеристика Поля Бурже¹ с точки зрения костюма, почерпнутая из того же журнала «Мужских мод»:²

«Бурже любит носить маленькие пиджаки — прямые, немного короткие. Над этим иногда смеялись. Я не хочу сказать, что он не мог бы носить других. Я бы сказал о пиджаках Поля Бурже, что они делают дату. И это я говорю в похвалу ему. Мужчина — элегантный мужчина — не должен быть куклой в руках портного. У него есть лицо. У него есть силуэт и сердце. У него есть тип, запечатленный последними годами его молодости. Все старики, заботящиеся о своем костюме, знают это и преднамеренно одеваются в платья, отставшие от моды. Поль Бурже — не стариk, но он находится именно в том трудном возрасте, который является триумфом натур утонченных, когда юность становится лишь воспоминанием. Все дело в том, чтобы продлить себя таким, каким вы были в последние мгновения того возраста, который следует непосредственно за молодостью. Но Поль Бурже делает большую ошибку, надевая иногда утомленные панталоны — человека, который слишком долго сидит за своим письменным столом».

Как это должно быть скучно и страшно — быть элегантным мужчиной...

«Грядущая Ева и Эдиссон»

Эдиссон уже успел вернуться в Америку,¹ а во французских журналах и газетах всё еще продолжают появляться интервью с ним. За них все еще хватаются и читают. Но все они одинаково мало интересны. В них Эдиссон хвалит французскую кухню и немецкие фабрики. Говорит, что немецкий пейзаж с фабричными трубами ему нравится больше, чем французский с готическими соборами. Хвалит французов за

то, что они мало рождают детей. Хвалит успехи французской авиации. Говорит о невозможности войны. Словом, каждый старается сказать нечто приятное.

Кроме того, он сообщает, что работает сейчас над двумя изобретениями: весьма легким, сильным и экономным электрическим мотором и изготовлением бумаги из тонких листов никеля.² Надо предполагать, что эти изобретения произведут переворот в области авиации и в области книжного дела, так как и мотор, уже испробованный на трамвае в Нью-Джерсее,³ и никелевые пластинки, которых выработано уже несколько типов более легких и гибких, чем бумага, уже удовлетворяют требовательного изобретателя. Но фантазия почему-то забегает вперед этих изобретений и не привествует их так, как были встречены телефон, фонограф, кинематограф.⁴ Газеты называют Эдиссона его ныне почти официальным титулом «Американского колдуна», «Чародея XX века»,⁵ но чувствуется какой-то холод и... отсутствие легенды.

Между тем, этот человек, пересоздавший все лицо жизни, волю которого мы чувствуем ежеминутно в самых разнообразных областях, имеет свою легенду.

Уже четверть века назад был написан гениальный роман Вилье де Лиль-Адана «Грядущая Ева»,⁶ героем которого является Томас-Альва Эдиссон. (Этот роман совсем недавно был переведен на русский язык,⁷ и его умудрились проглядеть в России).

Там Эдиссон изображен не таким, каков он есть, а таким, каков он должен быть, – т. е. в том неизбежном легендарном преображении, без которого человек не должен входить в историю.

Вилье дс Лиль-Адан вложил в его уста свои гениальные сарказмы и сделал его аналитиком человеческих страстей. Роман этот заслуживает имени гениального вовсе не потому, что он так точно описывает устройство механизма женщины, созданной Эдиссоном, и не потому, что он в 80-х годах описывает подробно устройство кинематографа, изобретенного в 1897 году, а потому, что он, вскрывая с сдкою горечью все тайные пружины *чувственной любви*, с совершенно дьявольским остроумием доказывает, что их можно подснить,

подделать, создать женское обаяние чисто механически, идя к цели более логическими и неотвратимыми путями, чем идут женщины. Те главы, где Эдиссон раскрывает механизм влюбленных бесед и тех внутренних интеллектуальных вдохновений, внушаемых женщиной, вызывают головокружение в читателе.

Все те, кто не удовлетворен Эдиссоном, упрощенным и опошленным в интервьюерских беседах, все те, кто хотят избавиться от неприятного чувства его физической реальности, вызванного его слишком конкретным появлением в Европе, — и увидеть настоящего Эдиссона во весь рост, каким он, конечно, останется в истории, должны прочесть «*Eve future*» Вилье де Лиль-Адана.

Междоусобия в Удже

В 1907 году в Марокко был убит доктор Мошан.¹ Так как мароккское правительство было не в состоянии дать Франции достаточную компенсацию за это, то министерство Клемансо решило наказать султана занятием территории Уджи, граничащей с южными пределами Алжира.²

Дэтальер, выдвинувшийся во время миссии Брацца, был назначен правительственным комиссаром Уджи. В его миссию входило подготовление путей для мирного занятия области, упорядочение сношений правительства с местными племенами, охрана рынков и т. д. Он находился в формальной, но не в фактической зависимости от генерального комиссара алжиро-мароккской области — генерала Тутэ.

Сфера действий этого гражданского «правительственного комиссара» и военного «генерального комиссара» в этой пограничной стране определены очень смутно, что вело к смертельной вражде между гражданскими и военными властями.

Дэтальер, которого назначение состояло в том, чтобы охранять благосостояние местных жителей и туземцев, часто противился военным, шедшим вразрез с его мероприятием.

Так, военные власти не могли сму простить, что он в апреле месяце помешал походу на Фесц со стороны алжирской границы и не допустил занятия Таццы французскими войсками.

Ненависть генерала Тутэ к Дэтальеру была так велика, что еще несколько месяцев назад он похвалялся, что «будет иметь шкуру» Дэтальера.

Вечером двадцатого октября он исполнил свое обещание.

В этот день генерал Тутэ вместе со своим штабом выехал из Орана на автомобиле в Уджу, предварительно прервав телефонные и телеграфные сношения между этими городами, — и с наступлением ночи, в сопровождении сорока легионеров со штыками наперевес, открыл воинские действия против гражданских властей Уджи. Правительственный комиссар Дэтальер, его помощники и секретари, местный кади, начальник таможни и вице-консул были арестованы³ и отправлены в лагерь, в военную тюрьму.

Известие об этой победе генерала Тутэ было получено в Париже в субботу⁴ и произвело ошеломляющее впечатление не только на публику, но и на министерство иностранных дел, равно как и на военное, которые ни о чем предварительно не были осведомлены.

Генерал Тутэ лишь *post factum* известил министра иностранных дел, что он считал необходимым арестовать Дэтальера, так как ему стало известно, что этот последний производил незаконные операции с разменом монет.

Вопрос монетного размена является для Марокко необычайно важным. Курс «лозани» (мароккская монетная единица) за последние месяцы делал громадные скачки, и это способствовало разным мошенническим спекуляциям, имевшим самое гибельное влияние на местную торговлю.

Но Дэтальер имеет репутацию человека честного, безусловно корректного и, кроме того, обладающего довольно большим личным состоянием, так что этим обвинениям генерала Тутэ пока в Париже не придают веры.

Комитет министров тотчас же отправил в Уджу приказ об освобождении Дэтальера и других арестованных и выбрал комиссию из трех лиц под председательством Филиппа Бер-

тье⁵ для следствия по этому делу. Комиссия уже находится на пути в Оран.⁶ Но арестованные, судя по последним телеграммам, на свободу еще не отпущены.

По слухам, правительство решило отзвать генерала Тутэ из Алжира во всяком случае, как превысившего свои полномочия.

Этот инцидент, вне всякого сомнения, лишь начало большого и сенсационного дела.

Катехизис международной морали

Конец XIX века был ознаменован почти 20 годами непрерывного мира. Но открытие Гаагской мирной конференции¹ послужило сигналом к началу великих войн. История постройки *Дворца мира*² была ознаменована великолепными манифестациями военного духа. Как только был заложен первый его камень – разразилась испано-американская война;³ не успели закончить его фундамент, – разразилась война бурская;⁴ постройка стен сопровождалась русско-японской войной;⁵ закладка стропил вызвала войну итальянско-турецкую;⁶ и теперь все с ужасом ожидают великой европейской войны к тому времени, когда будет закончена крыша этого заклятого здания.

Владимир Соловьев писал, что мораль не считает нужным считаться с моралью, обязательной для отдельной личности; Андре Лихтамберже, как бы продолжая его мысль, составляет в наши дни катехизис современной международной морали. Вот несколько его заповедей:

– Делай другому то, что ты не хочешь, чтобы он тебе сделал, но в том лишь случае, если ты вполне уверен, что он не в состоянии тебе отплатить за это.

– В том случае, если тебе необходимо нанести удар, – бей сильно, быстро и метко; а если ты в это время увидишь, что подбегают другие, то кричи: это не я начал!

– Избегай скандала. Никогда не забывай, даже если тебе это и будет трудно, прикрыться общим местом общепринятой морали. Все будут тебе благодарны за это.

- Ты не пожелаешь имущества ближнего твоего, но лишь в том случае, если он явно неспособен защищать его.
- Чувствуй только те удары, которые ты в состоянии вернуть.
- Не воздерживайся никогда от благородных поступков, раз это не сопряжено ни с каким ущербом для тебя.
- Говори иногда правду: без этого тебе перестанут верить.
- Не забывай призывать вечную справедливость каждый раз, как тытворишь над нею насилие.
- Ухаживай за прессой.
- Отнимай лишь то, что тебе очень полезно. И все-таки раньше взвесь не раз, а два.
- Лучшие победы выиграны без сражений.
- Не слишком громко кричи, если поймаешь своего противника в явной лжи, молчи и давай ему говорить.

Салон мебели

Несколько лет тому назад я читал описание выставки мебели в Германии (кажется, в Дармштадте). Это было торжество стиля модерн. Там было выставлено примерное кладбище стиль-модерн и церковь стиль-модерн, с соответствующим алтарем и священными сосудами.

Такого кошмара Парижу, слава богу, не приходилось переживать никогда. Одно время — в эпоху всемирной выставки 1900 года — стиль-модерн довольно сильно сказывался в обстановке и во внутреннем украшении комнат, но торжество его было весьма кратковременно сравнительно с другими странами. Это была попытка фабрикантов, и имела она успех только среди иностранцев, населяющих Париж, французский же вкус наотрез отказался принять эти новшества.

Всякий строгий вкус консервативен и не допускает произвольных прыжков и разрывов с традициями. Поэтому вторжение стиля модерн вызвало крайнюю реакцию и возврат к старому французскому стилю, главным образом к «Louis XVI»,¹ который и восторжествовал к 1905 году.

После этой реакции стало возможным ввести осторожно некоторые элементы «нового стиля», но без крайностей и без преувеличений, и он привился отчасти, но лишь для загородных домов, коттеджей и приморских дач. В строгие парижские дома он все же допущен не был.

Четвертый «салон мебели»,² открытый в настоящую минуту, характеризуется почти исключительно старыми стилями «Louis XV» и «Louis XVI».³ Но эти обстановки отнюдь не являются мертвыми копиями этих стилей, а их живым претворением, приспособлением, преображением — согласно вкусам и потребностям текущей жизни.

В области мебели происходит тот же самый процесс, что и в области женских мод: каждый шаг вперед умсряется, проверяется и обосновывается теми модами, которые преобладали не более, как сто лет тому назад.

Быть может, главной преобладающей чертой современной мебели является чрезмерное обилие полок и этажерок, которые помещаются в столовых, в спальнях, кабинетах, в изголовьях кроватей, у подлокотников диванов и над головой — всюду, где только можно их поместить.

Эта перегруженность, которая лишает отдельные предметы обстановки их индивидуальности, является следствием не только большого распространения книги, но и показателем все растущего вкуса к художественному стеклу и керамике.

Театр апашей

Турне нового свободного театра:
 «Цветы сладострастия». — Этюд о проституции. Пьеса
 в четырех действиях.

Акт I: Порочная. Акт II: Дом свиданий. Акт III: Женский садизм. Акт IV: Крик плоти.

Во II акте негритянка *прекрасная Саида* исполнит чувственные танцы. (Прим. 1: в случае вмешательства полиции, дирекция оставляет за собой право отменить танцы. Прим. 2: молодым людям посещение этой пьесы не рекомендуется).

Ужс несколько дней эта афиша мокнет на заборе Мон-
ружя Гренелля.¹ Но ни в одной из газет объявления об этом
театре на улице Круа-де-Нивер² — нет.

Метро Камброн³ (это то место, где метро взвивается из-
под земли на высоту четвертых этажей перед тем, как пересечь Сену у Пасси). Дождь и туман. Мостовые лоснятся грязью. Это Гренелль — огромная окраина — бедные народные кварталы. Перед входом Мюзик-Холя, с афиш которогоглядят грубо намалеванные рыла и хари соответственных певцов и певиц — толпа. Сени, где касса, выкрашенные грубой мясисто-красной краской и освещенные сальным газовым рожком, битком набиты. Много женщин с грудными детьми. Консьержки и торговки с вязанными душегрейками... Лавочники, приказчики, рабочие... Но среди них выделяются молодые люди с особым неряшливо-наглым шиком. Они одеты грязно и независимо. Скулы, рот, глаза подчернены темными линиями. Воротник их пиджака приподнят, шея окутана сальным шарфом, плечи опущены, пальцы тонки и нечисты... Весь графический облик «макро». С ними девушки, причесанные «по-собачьи».

В зрительном зале мгла от дыму, ослизлый туман, сквозняки и гулкий шум неуютной толпы. Похоже на большие стойла с зеркалами. Топают ногами. Стучат палками. Женщинам кричат: «Шляпы долой». Потом внимание переносится на господина в цилиндре. «Долой цилиндр». Тот снимает цилиндр. Ему бурно аплодируют.

Начинается спектакль.

Все сладострастие пьесы, конечно, только на афише. Директор театра знает свою публику: для того, чтобы ее привлечь, нужно обещать сальности, для того, чтобы завоевать ее симпатии, надо грубую героическую мораль! «Дерзания» пьесы ограничиваются частым упоминанием «кошек», «свиней» и «коров»⁴ — животных, как известно, символических и играющих большую роль в «бестиариях» современного Парижа. Зато о «макрелях» и о «верблюдах»⁵ не упоминается ни разу.

«Прекрасная Саида» оказывается очень милой и застенчивой сингалезкой, подделанной под негритянку. Ясно, что

она в первый раз на сцене, очень конфузится и не знает, куда девать руки. «Чувственные танцы» — это вовсе не «танец жизни», но просто забавные подпрыгивания на одном месте с тамбурином в руках.

Пьеса скроена грубо и рассчитана на оранг-утаны мозги.

Там есть барон, который устраивает дом свиданий, чтобы продавать свою жену. Там есть девочка, которую усыпляют, чтобы продать. Там есть укротитель львов, которому она предназначена, но он в благородном порыве решает ее спасти и убивает барона под бурные восторги толпы. Потом девочка оказывается его же дочерью. Там есть и героиня — жена барона — «цветок сладострастия»...

Положения и слова чудовищны, невероятны и бесстыдны, но костюмы и жесты сдержаны и странно стыдливы для глаза — привыкшего в театрах Больших бульваров к Ропсовским обнажениям на сцене и к телодвижениям — утонченно бесстыдным.

Слова и положения — это лишь грубые отображения форм быта, но в этой публике апашских кварталов живет неутоленная жажда моральных поучений и героических жестов.

Марсель Ленуар

— Хотите пойти со мной в мастерскую Марселя Ленуара, — того самого, чьи большие панно понравились вам в «Осеннем салоне»?¹ Это настоящий художник. У него голова Христа и крестьянина.

Это говорит мне поэт Ренс Гиль.

В назначенный день мы едем к Орлеанской заставе;² в тупике над краем зеленой траншеи Окружной ж. д. — застекленная дверь: это здесь.

Да, у него голова Христа, но только того Христа, которого нарисовал Стейнлен³ на полях исступленной поэмы Жана Риктюса «Le Revenant», где Христос бродит бездомным бродягой по неприютным улицам зимнего Парижа. Худое лицо с лихорадочными глазами обросло патлами скомканной бо-

роды. На нем грязная рабочая блуза и шляпа с опущенными краями, которую он не снимает в мастерской. На полу пыль и куски шлака из брюхатой печи. По стенам до самого очень высокого потолка лоскуты черной паутины. Ни мебели, ни попытки на украшение. Это логово человека, который весь отдан работе и не видит ничего вокруг.

Вот эскизы. Уголь дает суровую мощь композициям. Снятие со креста на фоне сумеречного пейзажа, задуманное в звуках.

Другой эскиз: небо. Оно изображено как внутренность громадного собора под куполом, где клубятся облака, лучи солнца падают сквозь окна.

Эскизы задуманы строго, сильно и монументально.

Он вытаскивает папки с сотнями рисунков, картонов и этюдов.

Пока мы склоняемся над этими листами, он отодвигает от стены новый громадный холст.

Равнина, освещенная лучами, идущими от лика Христова. Ангелы с длинными трубами трубят, так откинувшись назад, что ясно, что они держатся на краю облака лишь силой, исходящей от Лика. Среди групп людей на равнине сразу можно заметить фигуру одного и того же человека, повторенную несколько раз. В одной группе он играет на скрипке, в другой — проповедует, в третьей — молится...

— Так я представляю себе начало безумия, — говорит художник: — это умножение личности.

Мы выходим из мастерской.

— Я думаю, что вы были правы, — говорит Рене Гиль, — указав на противоречие композиции и цвета. Он это сам уже чувствует. Но он преодолеет это. Вы ведь знаете, — он был золотых дел мастер, как и его отец. Уже взрослым он присхал в Париж и, увидав Лувр, решил стать живописцем. Какой благородный и мощный порыв воли к большому искусству.

«Маленькоe кафе»

«Великолепноe Маленькоe кафе! В нем вам подают остроумие, фантазию, чувствительность, изобретательность... ума Тристана Бернара, с которыми не сравняются никакие ликеры мира»...

Конечно, такие похвалы немного чрезмерны относительно маленькой комедии Тристана Бернара, которой маленький театр Пале-Рояль открыл свой сезон.¹ Но этой шутке блестящего автора «Triplepatte»² и «Danseur inconnu»,³ сейчас пожинающего лавры в Лондоне, нельзя отказать в беспрестенциозной веселости. Эта пьеса ловко и с тактом скросна по обычному шаблону парижских водевилей. В ней есть уморительные сцены. Например, этот секретарь синдиката гарсонов кафе, который приводит журналиста в кафе Филибера для того, чтобы показать ему воочию мученическую работу и ужасное положение гарсонов маленьких кафе – они попадают на гарсона Альбера, который приезжает на службу в автомобиль, во фраке и цилиндре прямо после кутежа в большом ночном ресторане.

Дело в том, что Филибер – хозяин кафе, – узнав случайно на несколько часов раньше, что его гарсон Альберт неожиданно наследует громадное состояние в восемьсот тысяч, сумел убедить его подписать с ним контракт на двадцать лет в том, что он остается у него гарсоном на жалованье пять тысяч в год и с неустойкой в 200 тысяч франков в случае, если Альберт захочет его бросить, рассчитывая, что, став обладателем восьмисоттысячного состояния, он, конечно, не задумается уплатить ему 200 000 для того, чтобы развязаться с маленьким кафе. Но Альберт, оскорбленный этим трюком, заупрямился, и днем, от 8-ми до полночи, он служит (но как!!), а ночью ведет жизнь богатого и элегантного джентльмена.

Можно себе представить, с какой полнотой Тристан Бернар использовал все комические возможности этого положения, с математической точностью дозируя свои эффекты и ведя зрителя от улыбки к хохоту почти с механической неотвратимостью.

Сцена в большом ночном ресторане позволила театру с блеском развернуть женские моды наступающего сезона. Мадлена Доллей демонстрировала новую *création** дома Paquin (который, кстати, сейчас доминирует на всех сценах — и в Одесоне и во Французской комедии). Ее платье было из толстого рубчатого стального с сизыми отливами шелка, с землянично-алыми вставками, и «головокружительная» муфта шеншиля с длинными космами. Другие платья, фигурировавшие на сцене, — из гибкой парчи с тренами, похожими на быстрые хвосты зеленых ящериц, а также из муслинов и газа с вышивками (*création Redfern*) — были не менее элегантны.

Осеннний салон

Каждый год все с большей и большей силой приходится свидетельствовать нестерпимость больших салонов.

Тысячи картин... Огромные залы... Выкрики отдельных индивидуальностей и групп, образовавшихся не органически, а лишь с боевыми целями... Достаточно пробыть час в залах Большого Дворца Искусств, чтобы выйти с сильной мигренью, с совершенно разбитою восприимчивостью.

Тут не только огромность выставок виновата: причины лежат в самом характере современной живописи. Современная живопись совсем не знает картины — в смысле произведения законченного и существующего в самом себе; она знает только эскизы, опыты, этюды. Каждая выставка, это — собрание лабораторных препаратов. Чтобы судить, надо знать историю исканий каждого художника, его индивидуальность, степень его личной честности, его опыты, его планы на будущее.

Критику, как профессору, заглядывающему в микроскоп с подготовленным препаратом, приходится спрашивать художника: «Что вы хотите, чтобы я видел?» Если еще добавить к этому, что вся ценность современного искусства заключается, главным образом, в дерзости отрицания старых ценностей, а не в создании новых, то станет вполне понятно,

* создание (фр.).

какое мучительное по своему существу зрелище представляют в настоящее время большие манифестации искусства.

Произведения малы по размером и проработанные скромно и скромно, — физически не могут обратить на себя внимания. В салонах идет особая борьба за существование, в которой размеры картины, с одной стороны, величина и яркость пятна — с другой, играют решающую роль.

Вот несколько больших композиций, обращающих на себя внимание в этом году.

Марсель Ленуар, известный до сих пор как автор небольших декоративных композиций, выставил в этом году огромную страницу своей «Стенной книги» — «От верований смертных к моей горней мудрости». Это хорошая и солидная стенная живопись с продуманной и стройной архитектурной композицией, в тех синтетических тонах импрессионизма, которые ежедневно разрабатываются Морисом Дени.

Декоративное панно *Шарля Герена*¹ — первое большое полотно, им написанное и висящее на почетном месте, указывает на то, что он умеет справляться с большими композициями. Панно *Боннара* «Средиземноморье» вызывает, несмотря на все свои колоритные достоинства, тоже недоумение: зачем необходимы такие размеры.

Напротив, панно *Жюля Фландрена*², изображающие альпийский пейзаж, обнимающий кругом всю комнату, вполне найдены в своих размерах и валерах.³

Очень неприятное впечатление производит испанец *Иттурино*, которому посвящена одна из ретроспективных зал.⁴ Несколько десятков больших полотен одинаковой величины, одинакового тона и одинаковой манеры. На каждом изображено по десяти бестиально-бесхарактерных гигантов в бесстыдных позах. Тона у него белесые, а мазки длинные и вялые, как пасмы поношенной шали.

Офорты *Писарро*, которым тоже посвящен отдельный зал,⁵ удивляют своей технической неумелостью.

Ван-Донжен отличается именно той яркостью пятна, которая не позволяет не заметить его в толпе. *Ломбар* умно и логично разрешает трудные задачи цвето-света. Остаются в глазах еще *Руссель*, *Зак*, *Руо*, *Детома*...

Но, в общем, Осенний Салон заинтересовывает, но совсем не удовлетворяет.

Памятник Бетховену

Осенний Салон занимает в парижских группировках художников крайнее левое место, потому что, хотя Салон Независимых и левее его, но независимые — это не салон, а улица, это хаос, в котором взгляд неопытного зрителя даже и не заметит образующих и регулирующих течений, где истинные шедевры будущего висят рядом с истинной мазней, и непосредственное соседство делает и те и другие схожими до неразличимости. В Осеннем же Салоне уже есть просеивающее сито. Но самым крайним течением, вплоть до кубистов, там отводится широкое место. Основное ядро Осеннего Салона — это мэтры, развившиеся и окрепшие в шумных и людных залах независимых.

Первое, что останавливает при входе в Осенний Салон, это — колоссальные фрагменты памятника Бетховену работы Шармуа.¹ Это только четыре угла пьедестала, поддерживаемые монументальными ангелами² с распростертыми напряженными, мускулистыми крыльями. В рисунке перьев и складок, в несколько расплющенных фигурах чувствуются реминисценции Ассирии и средневековых скульптур Нюрнберга. Но такой пьедестал подходит к грандиозной фигуре «Бетховена, пробуждающегося к бессмертию». (Самая фигура не выставлена — из нее закончена только голова).

Вокруг этого памятника идут споры. Город, который заказал Шармуа этот памятник для одной из площадей, теперь отказывается принять его под предлогом, что в Париже и так слишком много памятников.³

«Желая оправдаться от упреков в том, что он обезобразил Париж сотнями плохих статуй, — пишет Арсен Александр, — городской муниципалитет решил отказаться от истинного произведения большого искусства».

Шармуа еще нет тридцати лет, но за ним уже целый ряд прекрасных памятников. Я помню, как десять лет тому назад я ходил в мастерскую к девятнадцатилетнему скульптору — юноше с гениальным лбом, тонким лицом и темными глазами, недавно приехавшему с острова Бурбона⁴ и работавшему над могильным памятником Бодлэру, стоящим теперь

на Монпарнасском кладбище,⁵ который казался в то время целым откровением, возвратом к глубоко-реалистическому надгробному пафосу, потрясающему нас на гробнице Дюка де Брезе, сенешаля Нормандии, работы Гужона.⁶

За это десятилетие Шармуа создал памятник Сен-Бёву,⁷ Эдгару По (в Балтиморе) и наполовину осуществил колоссальные памятники Бетховену и Корнелию. Надо надеяться, что упорство художника и общественное мнение преодолеют упрямство отцов города, Париж обогатится истинно монументальным памятником, а Бетховен будет достойноувековечен на священных стогнах Парижа.

Перед памятником Шармуа задерживаешься невольно, потому что в нем есть та законченность, та замкнутая в себе сила, которая отсутствует вообще в произведениях современного искусства.

Могут возразить: можно ли говорить о памятнике Бетховену, когда нет еще самой фигуры Бетховена. Но для тех, кто видел еще несколько лет назад законченную голову Бетховена и теперь увидел титанических ангелов пьедестала, проникнутых тем же духом, — для тех не может быть сомнения, какова должна быть в окончательном осуществлении фигура Бетховена,⁸ лежащего, облокотившись левой рукой, как фигуры этрусских гробниц, и приподнимающегося жестом, немного напоминающим воскресающего Наполеона Рюда.⁹

Этот памятник Бетховену представит, как по замыслу, так и по осуществлению полный контраст «Бетховену» Макса Клингера,¹⁰ так нашумевшему несколько лет назад.

Джиоконда на аэропланах

Что для нашего поколения Джиоконда потеряна безвозвратно — в этом нет никакого сомнения. Пусть ее найдут, пусть ее снова повесят на старом месте — ее больше не будет.¹

Ее слишком много раз называли «языческой Мадонной», «Мадонной сладострастия»,² ее улыбку слишком много анализировали хирурги и врачи по нервным болезням,³ слишком много ее фотографий с белыми лепешками вместо лица

грифасничало в окнах писчебумажных магазинов, слишком много пародировали ее в «обозрениях», слишком позорили ее на «cartes-postales», где она изображалась показывающей нос и посылающей воздушный поцелуй.

Кто-то из историков искусства радовался той широкой популяризации красоты, которую создало ее похищениe. О да! Слишком популярные беллетристы всех стран написали каждый по рассказу про влюбленных, встречающих Джоконду на улице. Мы ее модернизировали до уровня современных понятий о красоте. Она стала всем так интимно любопытна, что об ней теперь принято говорить тем фамильярным тоном, каким передают сплетни о пожилой вдове, убежавшей с молодым человеком.

Да, ее не минуло ни одно из унижений популярности. Ей ставились упреки и в ущерб французского народонаселения, и изменнические ее симпатии к Германии.⁴

Пеладан имел безвкусиe восклицать: «Где же теперь юноша научится тому, что проститутка не женщина, что любовь – это чувство святое и возвышенное? Святая женщина! Она учila этому... Пропоице, выходящему из кабака, она внушала презрение к подлому компанейству»...

Последнее применение лика Моны Лизы угрожает еще большею популярностью: она становится фтишием авиаторов.

Карикатурный божок автомобилистов, которому шофера доверяют свою удачу, достаточно известен по воспроизведениям в дешевых «иллюстрациях». Какой-то итальянский скульптор-спекулятор Эгисто Кароцци (запомните это имя, потому что оно станет бессмертно) возымел гениальную идею создать из Джоконды «pendant»* к автомобильному божку; он сделал маленькие бронзовые бюсты Джоконды, и уже во всех газетах красуется объявление (с ценой и адресом), где можно приобрести это изображение, помогающее от крушений, вместе с винтами и гайками для привинчивания его к радиатору.

Эти летающие сверхчеловеки с птичьими мозгами склонны к примитивному религиозному творчеству, и нет

* пару (фр.).

ничего мудреного, что «светская Мадонна» окажется «покровительницей воздушных путей» и что в этом кощунстве мистические души будут видеть осуществление мечты Леонардо о «Великой птице».⁵

Достоевский во Франции

«Огромная масса Толстого еще заслоняет горизонт, но, — подобно тому, как это бывает в горных местностях, когда, по мере удаления, за ближней вершиной начинает расти высочайшая, до тех пор скрытая соседней, так теперь только некоторые забежавшие вперед умы уже начинают замечать, что за гигантом Толстым начинает появляться и расти фигура Достоевского. Это он — вершина, еще только полураскрывшаяся для глаз, таинственный узел горной цепи; некоторые из самых щедрых рек Европы имеют там свои истоки, там могут утолиться новые жажды Европы»...

Такими словами начинает Андре Жид свой опыт о Достоевском, вышедшем на днях.¹ И по совпадению, далеко не случайному, впрочем, другой крупный представитель современной французской поэзии и критической мысли — Андре Сюарес в «Grande Revue» дает статью «Великий Достоевский», которая начинается такими словами:

«Я еще ни разу не назвал Достоевского. Я оставлял это имя и этот образ до одной из тех долгих ночных размышлений, в которую, подводя свои счеты с величием жизни и страдания, ею налагаемого, мне бы понадобилось сопоставить эти итоги с тем, что я знаю самого сильного, самого пламенеющего, если не самого чистого...

И этот час настал»²...

Читая эти строки, кажется, точно Достоевский лишь впервые становится известен во Франции. По существу это так: мы присутствуем при начале понимания Достоевского, хотя фактически он известен и переведен на французский язык давно.

О нем писал Мельхиор де Вогюе в то время, когда он поднес Франции на серебряном блюде своего красноречия железные ключи русской литературы, по выражению Андре

Жида. Но Мельхиор де Вогюе с крайней робостью рекомендовал Достоевского французским читателям, признаваясь, что он не в состоянии дать им понять «этот мир, столь отличный от нашего», и, остановившись на «Преступлении и наказании», предупреждал, что после этой книги талант Достоевского падаст.³ О «Бесах» он говорит как о книге «смутной, плохо построенной, местами смешной и обремененной апокалиптическими теориями», а о «Карамазовых», что «лишь немногих русских смогли дочитать до конца эту бесконечную историю».⁴

Французской публике приходилось верить на слово, так как в то время Достоевский не был еще переведен.

Переводить Достоевского начали с конца 80-х годов, главным образом, при участии г.г. Гальперина-Каминского и Бинштока.⁵ Таким образом Достоевский просачивался в сознание современной Франции медленно и трудно, воспринимаясь лишь умами избранными, которые знали слова Ницше: «Достоевский – единственный, у которого я научился кое-чему в области психологии. Он был для меня еще более важен, чем Стендаль».⁶

Но о Достоевском молчали. И теперешние большие статьи Жида и Сюареса вызваны появлением на французском языке «Переписки» Достоевского⁷ (перевод Бинштока. Изд. «Mercure de France»).

Возможность понимания созрела настолько, что из-за произведений стал вставать лик, и когда появились «письма» – это непосредственное прикосновение к Достоевскому как огнем обожгло тайно припадавших к нему. И Сюарес, и Жид – оба одинаково потрясены «косноязычием» его писем и этой нескончаемой мольбой о деньгах, которая делает его письма так внутренне схожими с письмами Бодлэра.

Это – бесконечный и монотонный вопль нищеты: он просит неловко, без самолюбия, без иронии; он просит и совсем не умеет просить. Он умоляет, настаивает, перечисляет свои нужды... Он напоминает мне того ангела, который под видом странника стучался в двери Сполетского монастыря. Он стучался так долго и так сильно, что братья возмутились, и брат Массео (М. де Вогюе, конечно), открывший ему двери,

сказал: «Кто ты такой, стучащий с такой наглостью?» А ангел его спрашивает: «Как же нужно стучать?» А Массео ответил: «Надо ударить, не торопясь, три раза, а потом подождать такое время, какое необходимо, чтобы прочесть “Отче наш”, а затем, если не отопрут, стучать снова...» «Но мне надо так скоро» — ответил ангел. — (Андре Жид).⁸

«Вся переписка Достоевского — это памятник нищеты, долгий крик отчаяния, вечная жалоба вечного нищего. В двадцать лет, так же, как и в сорок, в тридцать, как и в пятьдесят — тот же вопль» (Сюарес).⁹

Французскую стыдливость поражает и потрясает это зрелище страданий и болезней и то, что даже малознакомым людям Достоевский пишет о своей эпилепсии. Жид вспоминает, с каким пафосом Катулл Мендес протестовал против опубликования писем Бодлера и говорил о «стыдливости художника», и прибавляет: «Читая переписку Достоевского, я думаю о словах, приписываемых самому Христу: “Царство Божье наступит, когда вы снова будете наги и не будете иметь стыда”».¹⁰

В тоне обеих статей чувствуется, какой громадный и глубокий урок смирения нашли в жизни Достоевского для себя те французские умы, которые последние годы, как Жид, обратились к церкви.¹¹

Андре Жид называет Достоевского собирателем сердец, подобным старым московским князьям — собирателям земли. Он свидетельствует этот медленный и таинственный процесс воссоединения сердец в Достоевском, совершающийся по всей Европе: особенно в Германии и во Франции.¹²

Сюарес же говорит: Достоевский создал для нас мистическую Россию, народ посланничества между Азией и Европой, который в тоску западных сумерек приносит огонь и божественную душу Востока.¹³

Появление статей Жида и Сюареса свидетельствует не только о новом понимании Достоевского, но и о новом понимании России, которое до сих пор отсутствовало в душе французов.

Танцы в Париже

В Париже танцуют много на больших и малых публичных балах, на «Bal Bullier»,¹ и в «Moulin de la Galette»² можно встретить истинных артистов, но все танцы, вихрящиеся по этим народным залам, представляют более или менее отдаленные вариации вальса, польки и классического «chuchu».

Это народное искусство Парижа. Оно годами тускнеет, потом воскресает снова, но никогда не иссякает.

Не об этих танцах я хочу говорить. Танец, как театральное зрелище, в Париже не имеет постоянного русла. Балеты в «обозрениях» бесчисленных кафе-концертов, это — просто прыганье в эффектно скомбинированных платьях. Декоративно это бывает очень красиво; как танец, это — ничто.

Балет Большой оперы застыл в своей академичности.

Из отдельных танцовщиц — Наташа Труханова, имевшая такой громадный успех в прошлом году во время своих «концертов»,³ предшествовавших спектаклям дягилевской труппы,⁴ выступит в Париже только весной в балете «Peri», написанном для нее Дюказом,⁵ пока же она готовится к лондонским спектаклям Макса Рейнгарта, где она должна создать новый балет Гумпердинка, написанный на сюжет «Сестры Беатрисы».⁶ Надо отметить, что эта танцовщица имела успех главным образом в музыкальных кругах Парижа. Сен-Санс, Венсан д'Енди, Дюказ, не признающие Айседоры Дункан, были в восторге от Трухановой как исполнительницы их музыки; Режина Баде, другая парижская «звезда», осенью выступала в балете «La Carmela»,⁷ а теперь дотанцовывала свою роль в пьесе «La Femme et le Pantin» (успех прошлой весны) в театре Антуана.⁸

Режину Баде почти нельзя назвать танцовщицей: это очень красивая женщина, которая, делая бурные ритмические жесты, показывает себя. Действительно, у нее есть та красота тела, которую можно показывать, но с гением танца она не имеет ничего общего. В пьесе Луиса она танцует почти обнаженной, и это одна из причин ее успеха.

Вот то, что пока делается в области танца на парижской театральной сцене. Это все ничего не имеет общего ни

с «античными танцами» в студии Рабенек,⁹ ни со школой Далькроза,¹⁰ т. с. со всем тем, что нас так волнует в России. Но это не значит, чтобы эти течения отсутствовали в Париже. Они существуют, но скрыты гораздо глубже и о них не говорят газеты.

В Париже существуют уже три школы, в которых преподается ритмическая гимнастика, по методу Жака Далькроза, причем одна из них находится под руководством Жана д'Юдина, недавно выпустившего интересную диссертацию «*L'art et le geste*»,¹¹ являющуюся теоретической разработкой идей Далькроза в связи с теософским обществом.

Кроме того, на этой неделе очень скромно, почти без газетного шума, состоялись в маленьком театре «*Femina*» первые выступления школы Луи Фуллер,¹² а в Шатле был дан ряд утренников Айседорой Дункан.¹³

Айседора Дункан пять раз повторила Глюковскую «Ифигению» под аккомпанементы симфонического оркестра Колонна, с участием Мунэ-Сюлли, декламировавшего хора и Фернанда Нозьера, сделавшего литературное вступление.

Выступления Луи Фуллер и Айседоры Дункан одновременно в одной и той же плоскости настолько интересны, что считаю необходимым поговорить о них подробнее в следующем письме.

Серии катастроф

Есть очень жестокий, но психологически правдивый рассказ Лескова, не помню его заглавия. Дело происходит после Крымской войны, во время тогдашних разоблачений интенданских хищений. Офицер, проведший всю войну на передовых позициях, встречается в одном доме с интендантом, который цинично рассказывает о кутежах и диком разгуле в тылу армии. Когда возмущенный офицер ищет повода для ссоры, интендант ошеломляет его фразой:

«Вы умирали на Севастопольских бастионах, а мы сидели в Симферополе и воровали. А если бы вы были на нашем месте, то грабили бы вы, а мы бы умирали в Севастополе».¹⁴

Несомненно, что Лесков уловил здесь какую-то очень верную черту «широты русской натуры», которая лежит в основе большинства русских беспорядков и... героизма.

Подобная же психологическая черта лежит в основе беспорядков французского государственного строя.

Французский ум, это — ум творческий, изобретающий, открывающий новые пути. Но как только дело касается разработки, применения, строгого систематического усилия, коллективного действия, так эти же самые люди оказываются совершенно бессильны. Честолюбие, которое в первом случае бывает силою, во втором — служит источником всяких несчастий. Французы, как чиновники, — самые отвратительные из всех чиновников. Если француз в частной жизни — на улице, в торговом доме, в свободной профессии — любезен, остроумен и энергичен, то как чиновник он груб, туп, нагл и глубоко нерадив к своим обязанностям. Это можно заметить при простом опыте, который дается парижскою жизнью, эта же черта вырастает в катастрофы в жизни общественной.

В чередовании катастроф, которыми так часто возмущается ход общественной жизни Франции, есть строгий метод и последовательность. Все катастрофы совершаются сериями, вполне напоминающими серии тех «женщин, разрезанных на куски» и «задушенных старух», которыми бульварные газеты питают моральные чувства своих читателей.

Похищение Джиоконды² сопровождалось серией раскрытия подобных же краж в провинциальных музеях,³ а административная отставка директора Лувра Гомоля — известного ученого и археолога, и замена его сыщиком,⁴ была в свою очередь не меньшей катастрофой для искусства, но уже административного характера. Но для того, чтобы ослабить неприятное впечатление, произведенное этой крутой мерой, сторожа, благодаря нерадивости которых была совершена кража, дисциплинарным судом приговорены к двум неделям разноски казенных пакетов по окончании часов дневной службы.

В деле морском — грандиозные катастрофы «Liberté» и «Iene» сопровождаются серией небольших катастроф того же

характера: взрывом орудия на «Gloire»,⁵ столкновением миноносцев в д'Иэрс⁶ и целым рядом еще подобных, не успевших состояться несчастий.

И вот начинается ряд разоблачений двух директоров пороховых заводов – Луппа и Мэссена. Оба они находятся в ярой политической вражде, и борьба между ними идет смертельная, тем более, что область, в которой они царствуют, законами ограждена от всякого контроля. Директор завода «Moulin-Blanc» радуется беспорядкам в «Pont-de-Buis», а директор «Pont-de-Buis» – попущениями на «Moulin-Blanc». Всюческие действия между ними идут открыто, и если одному удастся взорвать «Icne», то другой взывает «Liberté».⁷

Это явление вполне аналогично административной катастрофе в Удже: аресту правительенного комиссара Дэшльера генералом Тутэ, о котором я уже сообщал⁸ и следствие о котором пока еще не дало никаких подробных разъяснений.

Другими порядками серии идут катастрофы железнодорожные, беспорядки на линиях «Ouest-Etat», падение с мостов автобусов и автомобилей.⁹

Смутные, но вероятные слухи о лесных концессиях на Конго, вызвавших давление на правительство в смысле уступки этих областей Германии в целях выкупа сю этих прав,¹⁰ дают нам возможность угадывать здесь знакомую тему злоупотреблений финансового характера, ведущих к катастрофам политическим.

Это правильное развитие катастроф сериями указывает на органичность известных социальных болезней и в то же время является показателем той последовательной логичности, которая отличает все коллективные бессознательные движения во Франции как в искусстве, так и в политическом строе.

Будь эти же люди не чиновниками, а свободными предпринимателями, то те же самые особенности характера, которые сейчас ведут к катастрофам, послужили бы на пользу, а не во вред.

Сербский король в Париже

«L'homme aux catastrophes»* – называли его парижские газеты.

Действительно, когда он собирался приехать в первый раз, аэропланом убило военного министра Берто.¹ Пришлось попросить отложить его приезд ввиду национального траура.

Когда вторично сборы были сделаны и день приезда назначен, взорвалась «Liberté»²; новый траур, новая отсрочка.

– Если он приедет на этот раз, – острели парижане, – то, конечно, рухнет «Hôtel de Ville».³

Однако «Hôtel de Ville» не рухнул. Я только что был на Gala, данном парижским муниципалитетом в честь Петра I,⁴ и могу засвидетельствовать, что все обошлось благополучно.

Только что я видел его на приеме в «Hôtel de Ville». У него резко надломленный профиль, энергично откинутый назад узкий лоб, старческая смуглость лица, черные молодые глаза и нервно-усталые складки на щеках. Он шел, держась по-военному сухо и прямо, между добродушно-расплывшимся, розовым, толстым, довольным Фальером и довольно элегантным Кайо. За ними развязно-фамильярной толпой шли министры и сенаторы, пожимая руки публике направо и налево.

Мещански роскошный парадный зал «Hôtel de Ville», расписанный Бодри и Бернаром, был залит светом. Публика была по приглашениям, т. с. почтная, но имела вид «des bourgeois endimanché»;** чтобы видеть короля, большинство взбиралось ногами на золоченые стульчики. Ни одного лица из «всего Парижа» не было видно.

Затем состоялся небольшой спектакль. Для того, чтобы приветствовать короля художественным зрелищем, были приглашены: танцовщица Наташа Труханова, «самая красивая женщина в Париже», и певица м-ме Gall de l'Opéra.

* «Человек катастрофы» (фр.).

** «разряженных буржуа» (фр.).

Труханова танцевала античные танцы под Глюка, а потом цыганский танец-пантомиму. Фальсер отечески улыбался и снисходительно хлопал толстыми пальцами по белой перчатке, а Кайо, наклоняясь к самому уху короля, что-то фамильярно шептал ему.

После того как Феликс Руссель – председатель муниципального совета – провозгласил тост за Петра I и за Сербию и поднес ему чеканный серебряный кубок с шампанским, в буфет были впущены «почетные приглашенные». И тогда началось то, что обычно бывает на официальных балах и приемах: осада буфетов публикой, дикая свалка из-за дарового шампанского, конфект, мороженого и цветов.

Я обошел с другой стороны аркад, откуда мне было видно в лицо публику, рвавшуюся к буфетным стойкам. Сотни рук тянулись безнадежно к бутербродам и шампанскому, как на картине Рошгресса «Погоня за счастьем».⁵ Толстая дама, дорвавшаяся до стойки, жадно пила и ела, растопырив локти и отпикиваясь от старавшихся протиснуться.

В других залах было пусто. Я прошел в вестибюль, где находятся «Зима» и «Лето» Пьюис-де-Шаваня.⁶

Вся огромная масса Hôtel de Ville была пересечена тремя пылающими линиями иллюминации и тяжело висела в воздухе. Дальные зубцы старых домов квартала Маре⁷ были освещены ярким электрическим светом. В дождливом тумане это давало все отливы жемчуга – белого, розового и черного.

Это было действительно прекрасно.

Луи Фуллер и Айседора Дункан

Имя Луи Фуллер связано неразрывно с представлением о «серпантине»,¹ опошленном всеми европейскими кафе-шантанами. Так неизбежно сужается значение исторических имён. Потому что Луи Фуллер* – историческое имя в разви-

* В своих воспоминаниях она говорит, что, закутавшись как-то в тонкую шелковую индийскую ткань, присланную ей неизвестным английским офицером, она увидела себя в зеркале освещенной косыми лучами солнца, пронизывавшими ее сзади, и сей пришла в эту минуту идея о создании нового танца.²

тии нового танца. Она первая «открыла» помпейские и танагрские танцы,³ первая дала почувствовать красоту тонких прозрачных тканей, из-под которых сквозит и рисуется тело, легких вихрей газа, следующих за каждым движением танцовщицы.

Танцы не фиксируются еще в наше время, и, к сожалению, синематограф не исполняет единственной подобающей ему роли — точного запечатления прекрасных пластических жестов. О том, чем была Луи Фуллер, мы можем только догадываться по свидетельствам таких современников ее расцвета, как Малларме, который посвятил ей ряд бессмертных страниц,⁴ в которых сосредоточена вся философия танца.

Когда я видел ее десять лет назад в «*Athenèe*» (в то время, когда она знакомила Париж с Сада-Якко),⁵ она уже была слаба и могла только показывать световые эффекты «серпантина», разевая на палках спирали огненных покрывал.

Последние годы о ней не было слышно. Говорили, что она продолжает опыты со световыми эффектами. Книга ее «Мемуаров», недавно вышедшая с предисловием Анатоля Франса,⁶ напомнила об ее историческом значении, как предшественницы, а отчасти и вдохновительницы первых выступлений Айседоры Дункан.

На этой неделе она дала несколько спектаклей со своей школой в маленьком театре «*Femina*.⁷ Сама она уже совсем не выступает — танцевали только дети (лет от 10-ти до 12-ти) и одна более взрослая ее ученица *m-lle Orchidé*.

Потому ли, что условия театра не позволяли дать лучшего или наши вкусы изменились за это время, но и обстановка, и световые эффекты производили убогое впечатление. Кое-что было интересно задумано, но все плохо выполнено. Что же касается танцев, их композиции и исполнения, то все это было несравненно ниже того, что нам показывали школы Елизабет Дункан и Е.И. Рабенек.⁸

Вообщем, я должен сказать, что чем чаще видишь манифестации танца в Европе, тем больше начинаешь ценить строгость, вкус и стиль метода и композиций Е.И. Рабенек. Благодаря сей Москва становится одной из главных лабораторий танца.

Дети Луи Фуллер проявили местами веселую и приятную грацию молодых козлышей, но в то же время и отсутствие внутреннего чувства ритма. Mlle Orchidée прыгала с опытностью уже взрослой козочки, потрясая букетом своих удивительных волос, из которых каждый казался цветком на проволоке. Шаблонные пейзажные декорации и лучи различных цветов, направленные на сцену, от которых дети становились то радужными, то пятнистыми, то полосатыми — не прибавляли прелести.

Интереснее были задуманы танцы на бледном световом фоне, на котором фигуры танцующих, освещенные притупленным светом рампы, казались полусилуэтами, не потерявшими своих внутренних линий.

Но насколько более благовидными казались после этого одноцветные занавеси, на фоне которых танцевала Глюковскую «Ифигению» Айседора Дункан на сцене Шатле.⁹ Было ясно, что Луи Фуллер, когда-то давшая идею танцев Дункан,¹⁰ сама не пошла вперед. Между тем как Айседора Дункан с каждым годом все растет и совершенствуется. Слухи о том, что она постарела и опустилась — неверны: я никогда не видел ее более гибко и вдохновенно владеющей своим телом.

Все признаки говорят о том, что она сейчас на вершине своих успехов в Париже. Ее спектакли устраиваются Люнье-По под знаком театра «L'Œuvre»; Муне-Сюлли принимает участие в зрелище, декламируя хоры из «Ифигении»; оркестр Колонна под управлением Пьерне аккомпанирует ей, Нозье читает лекции перед ее танцами, сам мэтр Роден предпосыпляет программе ее танцев несколько слов, свидетельствуя об ее гениальности и о царственной простоте ее искусства, и, что важно, все это происходит без аккомпанемента барабанов и цимбалов большой прессы.

«Как ожившая фигура фрески, вы движетесь на темном фоне зеленоватой ткани. Вы возникаете то из сказки Теофия Готье, то из строф Шенье, то из фриза вазы, расписанной тушью и пурпуром. Вы являете то Психею Прюдона, то одну из девушек Боттичеллисовой Весны. Вы, нарисованная и изваянная тысячи лет назад и одаренная внезапно магическою жизнью, — вы поэзия, вы — музыка, вы — мечта. После того

как вы развязали свою сандалию на одном из барельефов Парфенона, вы шли из глубины времен, из века в век сквозь сны художников, отдавшихся чистой красоте, и вы пришли к нам».¹¹

Такими словами приветствовали на днях Айседору Дункан – Жерар д’Увилль (т-те Анри де Ренье – дочь Хозе-Марии д’Эредиа), и мы можем, увидав ее теперь еще раз, только повторить эти прекрасные и глубоко верные слова.

Забытый. Бреден

– Чьи это гравюры? Я не могу узнать мастера, – спросил я Одилона Рэдона, указывая на стену его рабочей комнаты.

Гравюры, обратившие мое внимание, представляли рисунки городов с клубящимися облаками поверх островерхих крыш. Штрихи были глубоки и уверенные. Черные тени, бархатистые и нежные, являли всю полноту силы и мастерства. Трагической силой световых контрастов это напоминало Рембрандта, четкою искренностью рисунка – Дюрера. Однако было ясно, что это ни Рембрандт, ни Дюрер, – кто-то из современников, но такой величины, что при взгляде на него можно было вспомнить великих мастеров меди и резца.

– Это... это великий мастер, – ответил Рэдон. – Я считаю его самым большим гравером нашего века. Но его никто не знает. Это Бреден (Bresdin).

– Как, это Бреден?.. Тот самый...

Я вспомнил, как лет семь тому назад, работая для «Весов» над статьей об Рэдоне,¹ этом строгом, замкнутом и умном мастере, который для поколения французских живописцев 80-х и 90-х годов сыграл ту же самую роль, что Маллармэ для поэтов, я провел несколько часов в его мастерской, и он, рассказывая мне о своей юности, упомянул имя Bresdin как единственного мастера, который имел большое влияние на его творчество...²

– Бедный Бреден, его произведения давно должны были бы быть собраны в Лувре, а его никто не знает, кроме нескольких коллекционеров. Если он вас интересует, то по-

сожайте к его дочери: она свято блюдет память отца и хранит все, что от него осталось. Она живет в бедности, но примст вас с радушием. Я вам дам письмо к ней.

На следующий день я позвонил у старой деревянной дверки, в глухой стене, выходящей на пустынный бульвар у конца парижских укреплений.

M-Me Bresdin, которой было уже за пятьдесят, оказалась женщиной моложавой и словоохотливой.

— Я собрала в этих папках все, что могла собрать после смерти моего отца. Вы знаете, он был человек не от мира сего и все свои вещи раздаривал. Доски его исчезли — я почти ничего не могла спасти. Они остались в типографии, где его вещи печатались. После его смерти я спрашивала у одного типографа: он мне ответил, что сплавили их. Одно время у нас был пресс, очень дорогой, но отец его увез в Америку и там подарил его одному бедному человеку, которого встретил в пути. Ах, это путешествие было разорением для семьи. Он в первый раз в своей жизни продал одну большую гравюру за 20 000 франков и тотчас же собрался в Южную Америку.³ Он мечтал видеть тропические леса. Но, конечно, он их не нашел, и мы вернулись оттуда нищими.

Он умер в 1885 году, но я не знаю, сколько ему было лет. Он не казался стариком. А между тем в одном из своих очень ранних писем Жорж Занд пишет: «Я видела Бредена. Он все такой же. Так же всем интересуется, так же подвижен».⁴ А ведь это было еще до второй Империи! Он был всегда бескорыстен. Во время февральской революции он жил на юге, и его считали умершим. После государственного переворота принцессы Матильда, кузина императора, которая очень любила его гравюры, приказала префекту Бордо найти моего отца и передать ему тысячу франков. А отец был очень против Наполеона. И когда коляска подъехала к дому, он думал, что его прислали арестовать. И знаете, что он ответил префекту? Он ему сказал: «Я очень уважаю принцессу, но ее кузена я считаю мерзавцем». И он не захотел принять эти деньги.

Пока M-Me Bresdin рассказывает, я пересматриваю гравюры: это скалистые пейзажи суровых южных склонов Пиренеев, галлюцинирующие нагромождения холмов и плоско-

горий, тропические леса, которых нет в действительности, созданные его тосковавшим воображением, танцы мертвых, старинные города и здания. Если нужны сравнения, я бы сравнил его с чернильными рисунками Виктора Гюго. Но там, где Гюго дает пятно, Бреден дает линию и рисунок и патетическое искусство в цветотени, включает в четкие кристаллы осознанных форм вещество.

Бреден – это великий мастер.⁵ Те, кто знал его, благоговели перед его искусством. Но музеи просмотрели его, и он остался неизвестен.⁶

Madame Adam о Л. Толстом

Если в России та распра, которая ведется около могилы Толстого,¹ принимает, доходя до публики, прихотливые формы, то до Франции достигают слухи еще более фантастические.

Небезызвестная г-жа Жюльетт Адан, одно время специализировавшаяся на России,² поместила в газетах любопытное письмо из Москвы, в котором по поводу Толстовской выставки³ (об ней она говорит: «Никогда никакие сектанты не простирали так далеко свой фетишизм и фанатизм») она рассказывает историю бегства Толстого и неурядиц в семье Толстых.⁴ Это письмо, которое, конечно, будет замечено и оставит следы в памяти интересующихся Толстым, изобилует курьезами и удивляет тоном.

Из этого письма французы узнают, например, что Толстой получил графство за «первые прекрасные произведения своей молодости»,⁵ что гр. С.А. Толстая, урожденная Княжна Волконская,⁶ напрасно старалась вырвать его из рук его ученика Шесткова,⁷ находя, что он уже довольно жертвовал собой для своих учений и что в его летах можно было бы успокоиться и с миром ждать смерти», что другой его ученик, доктор Маковский,⁸ был эклектиком и предполагал, что толстовство не исключает возможности семейной жизни, что начальник станции «Астапово» был толстовец, который, узнав своего учителя, уступил ему лучшую свою комнату.

Описав ход болезни в Астаповс, м-те Жюльстт Адан продолжает:

«Увы! Неумолимый Шестков открыл убежище Толстого. Но княгиня и ее семья тоже мчались уже по следам. Шестков опередил. Он захватил в свои руки местность и учителя. Это был *coup de grâce** для больного. Лихорадка увеличилась и унесла его».

Не говоря уже об этой смешной, но простительной для иностранки, путанице имен, вся эта статья носит странно тенденциозный характер. В ней намекается, например, что Толстой заезжал в монастырь к своей сестре для того, чтобы с него было снято отлучение,⁹ но что Чертков не допустил к нему священника, присланного Синодом.¹⁰

Заключается статья словами:

«Теперь Толстой находится всецело в руках Черткова и дочери Александры, которые соединились, чтобы захватить его в пользу Толстовской секты. Я спрашиваю себя, может ли Толстой мирно спать в земле?»

Статья имеет характер настолько односторонний и партийный, что невольно ищешь ее суфлера.

Монтрейльская катастрофа

Сеть западных железных дорог, лишь несколько лет тому назад выкупленная правительством, стала за последнее время непрестанною злобою дня во Франции, благодаря непрестанным катастрофам и анекдотическому несоблюдению расписания.

(Недавно разбирался иск одного коммерсанта, который опоздал на поезд благодаря тому, что, вопреки всяким установленвшимся обычаям, поезд отшел без опоздания, и требовал возмещения своих убытков).

Только что список катастроф «Ouest-Etat»¹ пополнился еще одной, и притом грандиозной, как по количеству жертв, так и по обстановке:

* губительный удар (*фр.*).

Пассажирский поезд рухнул вместе с мостом в реку Тюз, разлившуюся от дождей, с высоты 54 метров. Это случилось недалеко от станции Montreuil-Bellay, в шестнадцати километрах от Сомюра.²

Поезд-омнибус, с двумя паровозами, проломил мост, подмытый половодьем, и паровозы, рухнув, увлекли своей тяжестью половину вагонов.

Точное число погибших пока неизвестно.³ Но спастись могли только пассажиры одного из вагонов третьего класса, упавшего на отмель, но и тем пришлось пробыть на крышах затонувшего вагона около десяти часов, так как быстрота течения мешала подойти к погибающим, и некоторые из спасавших сами погибли.

Это несчастье – лишь новое звено в той серии катастроф, которые преследуют Францию последнее время...

Автомобили падают с виадуков, автобусы низвергаются с мостов...⁴

Но у западных государственных дорог своя собственная история, и монтрейльская катастрофа ни для кого не является неожиданностью, тем более, что всего лишь три года назад в тех же самых местах произошла совершенно подобная же: в Pont-de-Cè провалился под поездом мост через Луару.⁵ И теперь управление дороги сообщает, что всего лишь несколько недель тому назад развалившийся мост выдержал обычные проверочные испытания в прочности и был признан вполне благонадежным, а смотритель моста за минуту до катастрофы прошел через него и не заметил никаких аномальностей.

Тем хуже. Потому что и запасы пороха «В», взорвавшиеся на «Liberté», подвергались официальной проверке за несколько недель перед тем и были признаны вполне надежными.⁶

Как раз в день катастрофы Женуврие делал в сенате запрос министру общественных работ о состоянии Ouest-Etat. Министр мог только ответить, что, по статистическим данным, количество катастроф на других французских железных дорогах еще больше.

Вообще из всех европейских дорог в самом плохом состоянии (если не считать Испании) находятся французские. А из французских – Ouest-Etat.⁷

Это, конечно, зависит во многом и от того, что они одни из самых старых в Европе и приняли по наследству устаревший подвижной состав и утомленные пути, которые могут быть обновляемы только частично.

Пока западные железные дороги находились в руках эксплуатировавшей их частной компании, все движение шло кое-как, но благополучно: поезда ходили не быстро и не часто, но не было ни анекдотических нарушений расписания, ни чудовищных катастроф.

Но лишь только государство, взяв эксплуатацию в свои руки, усилило движение и довело его до нормальной на других дорогах скорости и интенсивности, как началась эта нескончаемая серия несчастий, которые правительство напрасно старается объяснить саботажем.

Дело о торговле малолетними

Большой шум производит идущее в настоящее время дело Виктора Фланшона, директора газеты «Lanterne»,¹ и крупного фабриканта Аллара. Оба они обвиняются в торговле детьми. Газеты уверяют, что ими было при посредстве газетных объявлений и услуг сводней куплено у матерей и развернуто более трехсот малолетних девочек.

Для объявлений этого рода в парижских газетах существует особый символический язык. Почти все объявления, где встречается упоминание об уроках английского языка и требованиях учительниц, следует понимать, как объявление специалисток по мазохизму и садизму. Торговля малолетними скрывается под именем «коллекции предметов искусства» или «собрания редкостей». Иногда это называется «Прекрасный Рубенс», иногда «Маленький Грэз».

Судебный следователь Торта, раскрывший целую организацию агентов этого рода,² арестовал Фланшона и Аллара, как главных клиентов этих агентов.

Этот арест сопровождался всяческого рода газетным шумом: получив повестку от следователя, Фланшон немедленно выехал в Бельгию, что было принято за бегство. Но он

сам вернулся и объяснил, что уезжал для устройства своих дел. Узнав, что отдан приказ об его аресте, Фланшон пришел в негодование, объявил, что разоблачит подкладку этого дела, и назвал целый ряд имен видных политических деятелей, якобы замешанных в эту историю.

В этих именах, очевидно, и имеется смысл всего дела. «Echo de Paris» утверждает, что в руках юстиции находятся сорок два имени клиентов секретных агентов этого рода, принадлежащих к высшей политико-коммерческой среде. Кроме того, националисты спешат напомнить, что «Lanterne» под руководством Фланшона вел самую ожесточенную кампанию против женских монастырей, а что при Комбс он был назначен членом реорганизации полиции нравов. Крайние националистические листки кричат, что антиклерикальные вожди приказывали одевать покупаемых девочек в костюмы первопричастниц, и утверждают, что Бриан уже судился за оскорблениес нравственности.

При последнем допросе Фланшона, личной ставке его с пострадавшими малолетними начало подозрительно обнаруживаться, что все призванные в суд дети были старше 13 лет, т. е. уже не малолетниес юридически и уже раньше занимавшиеся проституцией.

Фланшон не отрицает устраивавшихся им оргий, но только стремится доказать, что он считал развращающих им детей более взрослыми. Так что, по-видимому, можно надеяться, что честь директора газеты «Lanterne», как порядочного человека, будет восстановлена³ и что никто из тайных и многочисленных клиентов вышеупомянутых агентов назван не будет.

Крышку над помойной ямой приоткрыли, но чистить ее не будут.