

ПАРИЖ И ВОЙНА

Поколение 1914 г.

Мировые трагедии обычно бывают прекрасно срежиссированны. История задолго готовит актеров, ей нужных.

Перед началом первого акта она в последний раз просматривает списки исторических масок и быстро вычеркивает те, которые ей больше не понадобятся.

Так теперь перед самым поднятием занавеса она вычеркнула Жореса, потом Ж. Лемэтра, потом папу Пия X, потом графа де Мэн, позже Сан-Джувьяно, короля Карла, Витте...¹

Эти быстрые штрихи красного карандаша могут показаться произвольными. Но они внятно говорят о том, кого из старших актеров не надо больше, какие характеры не будут иметь роли в той трагедии, которая начнется.

Во всем соблюдены мера и тонкость оттенков: Жореса и Лемэтра она вычеркнула перед самым началом, даже не дав им заглянуть за волнующийся занавес; папе дала произнести вступительную молитву о мире мира, это было необходимо, чтобы дать почувствовать предстоящую игру контрастами и внести ноту трагического сарказма; графу де Мэн отвела роль актера, читающего патетический пролог при поднятом уже занавесе и уходящего, сказав свое слово, совсем.

Витте, Сан-Джувьяно, румынский король были вычеркнуты позже, очевидно при просмотре списков дипломатов, которые будут делить карту Европы во второй части трилогии.

Напротив — протагонистам пьесы история дала долгую предварительную подготовку. Императору Вильгельму II дала со свойственной ей иронией справить двадцатипятилетний юбилей царствования, на котором он был провозглашен главным защитником европейского мира, а императору Францу-Иосифу сплела судьбу, достойную дома Атридов по

накоплению роковых ударов и таинственному сцеплению звеньев. Она продолжила его жизнь за пределы обычного человеческого срока, для того, чтобы 1849 год уравновесить 1915-м.²

И та же самая ясновидящая сила вырастила во Франции к 14-му году поколение юношей, способных пронести на своих плечах великую европейскую войну. Их нужно было родить, воспитать и подготовить так, чтобы к этому сроку им было между 21 и 30-ю годами. Это было выполнено с непогрешимой точностью.

Уже три года назад наблюдатели, стоящие у пульса нации, стали предупреждать, что в психологии молодого поколения совершился переворот огромной важности, что растут юноши, непохожие ни на своих отцов, ни на своих дедов.

Около 1912–13 года Агатон, подводя итоги опросам, произведенным юношам в возрасте от 18-ти до 25-ти лет, находил, что в молодежи совершается что-то новое, «мужественность и энергия тех, кто вступает теперь в жизнь, поражает их старших», «молодое поколение поражает оптимизмом, жизнеспособностью, вкусом к действию».

Бергсон отмечал серьезность, с которой юноши теперь относятся к жизни, отсутствие пессимизма, мужественность, осознание своих поступков, своей ответственности за них. Молодой критик Андрэ Френуа (теперь уже убитый)³ говорил от лица молодого поколения: «У нас больше нет вкуса к пороку».

Эти юноши отвергали мастеров скептицизма и иронии — Ренана и Тэна, отворачивались от поколения эстетов и интеллектюелей. Напротив, своими учителями они признавали традиционалиста Барреса, теоретика неороялизма Морраса, апостола и проповедника — Шарля Пегги, поэтов: Клоделя, Сюареса и Жамма, романиста Ромена Роллана, философа Бергсона.

Совершался непонятный парадокс: школа, отнятая у клерикалов и всецело переданная в руки свободомыслящих, воспитала поколение с определенным уклоном к католицизму; социалистическая пропаганда породила юношей с консервативными и монархическими традициями.

Одни не хотели верить точности этих наблюдений, другие верили и ждали от идущего поколения национального возрождения. Никто не думал о том, что ясновидящий гений расы, не считаясь с ошибками и слепотой политических руководителей, готовит бойцов, нужных для наступающей эпохи.

А между тем, признаки были — за год до упомянутых опросов и полемик история сделала генеральную репетицию — пробную тревогу в виде «Агадирского хода».⁴

Мне случилось быть в Париже в эти дни. Психология момента была знаменательна, и в ней уже был написан 1914 год. Не было разговоров об отыгрыше, не было желания войны: были молчаливая решимость и готовность. Помню противувоенную демонстрацию, устроенную в эти дни. Ее не запрещали, демонстрантов не осыпали ни ругательствами, ни камнями, но в отношении Парижа к ним было столько молчаливого осуждения, что от всей демонстрации осталось чувство национальной бестактности. Было явно, что это отношение исходило не от правительства, не от печати, а от тех, кто готовился идти на войну.

Но это была лишь проба, — нужно было, чтобы и самые юные, которым было в то время по 18 лет, достигли призывного возраста.

Теперь, на десятом месяце войны, зная, как много поэтов, литераторов, художников этого поколения, учеников Нормальной школы уже погибло в траншеях, упомянутая книга Агатона «*Les jeunes gens d'aujourd'hui*»⁵ приобретает совершенно новый исторический смысл, раскрывая те пути, которыми было создано сильное поколение Франции 14-го года.

Его тяготение к роялизму в лице Морраса объясняется не только его красноречивой и страстной логикой, но и тем, что в республике при торжествующем социализме оппозиция, неизбежная у сильных натур, естественно должна принять монархическую окраску (как при монархии она приобретает республиканскую). В данном поколении она обозначала не реакцию, а независимость характера.

* «Современная молодежь» (фр.).

У Мориса Барреса они учились прислушиваться в самих себе к голосам предков. Шарль Пеги, убитый в самом начале войны под Вильруа, нес в своем творчестве традиции средневековой Франции и гипнотизировал настойчивыми повторениями своей проповеди. Сюарес и Ромен Роллан (в своих биографиях Микель Анджело и Бетховена⁶ — не романах) учили культу героев воли.

Клодель и Жамм были им близки своею католическою окраской. На католицизм во Франции не следует смотреть с точки зрения «свободомыслящих».

Ни для Брюнетьера, ни для Гюисманса, ни для Клоделя, ни для Жамма, ни для Пеги, ни для Леона Блуа он не был успокоением в лоне церкви.

Среди «обращенных» предыдущей эпохи мы встречаем имена наиболее глубоких и самостоятельных художников. Этому не надо удивляться: в духовной (не политической) жизни Франции католичество — это живая пресмственность исторических традиций нации, это прекрасная дисциплина ума. Оно шлифует, дает гибкость, выявляет именно французские его достоинства: ясность, верность, четкость формулировки.

И даже если мы возьмем писателей, наиболее далеких церкви, — мастеров сомнения и иронии, как Ренан, Анатоль Франс или Реми де Гурмон, то должны признать, что их оружие, направленное против нее, закалено в горне ее же догматики, отточено на оселке ее же казуистики.

Наконец, метафизика Бергсона наметила для этого поколения возможный мост от позитивизма к вере и мистике.

История теперь показала, что Франции было необходимо это поколение вовсе не для того, чтобы колебать основы республики и вносить новый элемент раздора в политическую борьбу, где их и без того слишком много, а для того, чтобы, застигнутая врасплох благодаря недалекновидности правящих, разбитая наголову при Шарлеруа,⁷ стоявшая уже, казалось, на краю окончательной гибели, Франция судорожным движением спинного хребта вывернулась в воздухе, как кошка, и стала сразу на все четыре лапы.

Всего спокойного и зоркого шахматного мастерства Жоффра было бы недостаточно, если бы армия не была проникнута духом этого крепкого и мужественного поколения 1914 года. Оно составляет ядро сейчас сражающейся армии. Чтобы понять силу настоящей Франции, надо понять его и во всем целом, и в его отдельных представителях, и в его духовных руководителях.

Литература в 1915 году

I

Париж переживал самые острые кризисы историй осады, судороги революций, пароксизмы отчаянья и бешенства, опьянения творчеством новых форм жизни и пафос самоуничтожения, — но всегда он оставался самим собою: в то время как в узких переулках строились баррикады, рядом на бульварах в кафе люди, как всегда, читали газеты и спорили о политике; когда в 71 году шла бомбардировка укреплений, театры в середине города были переполнены, а лучшие умы эпохи — Ренан, Тэн, Гонкуры¹ вели в Café Vrabant тонкие, умные и скептические беседы. Даже после того, как Париж становился сам полем жесточайших битв (май 71 года, июнь 48...),² он через несколько дней принимал свой обычный вид. Ни при каких обстоятельствах не отрекался он от своих неотъемлемых привилегий: скептической иронии, свободы остроумия, блеска чувства и ума.

Но никогда он не был таким, как теперь, в эту зиму 1914—1915 года.

Париж во время войны — необычен.

После нескольких судорожных движений в августе, после произвольного жеста ужаса в сентябре, когда он неожиданно увидел «Guilielmus ante portas»*, он быстро овладел собою, принял определенное решение и с тех пор не переменился ни в чем.

Война застала его пустым, каким он всегда бывает в августе. Он пропустил сквозь себя несколько потоков бежен-

* «Вильгельма у ворот» (лат.).

цев, несколько сот тысяч солдат перед марнскими боями, не ложился спать несколько ночей, ожидая услышать топот немецкой кавалерии, затем стих и привык к мысли, что немцы — в 80 километрах.

Я увидел его только в январе,³ когда жизнь устоялась и применилась к новым условиям. Сперва могло показаться, что это знакомый Париж летних месяцев — пустой, тихий, провинциальный, когда схлынет человеческое половодье и обнажаются старые камни, огромный исторический остов самого города. По ночам притушенность светов и полная тьма некоторых кварталов только усиливали это впечатление. Мрак скрадывал гнусные подробности современной архитектуры и выявлял тяжкую монументальность гранитных материков, скалистых островов, иссохших русл и пустынных плоскогорий опустевшего, ночного города.

Толпа на улицах казалась поредевшей, но той же, обычной, парижской толпой. К весне улицы становились многолюднее, лица оживленнее, костюмы пестрее, театры постепенно открывались. И тем не менее чувство, что Париж перестал быть Парижем, все росло. Чувствовалось, что Париж вобрал в себя не только огни, улыбки, радость, оживление, остроумие, привычный скептицизм, все пьянящее и возбуждающее: от него ушло нечто еще более важное. Он перестал быть солнечным сплетением Франции, срединным чувствилищем Европы. И важно, что произошло это не вынужденно, не в силу непреодолимых обстоятельств, а сознательно, добровольным самоотречением от своих исторических привилегий на время этой войны.

Форэн на одном из своих рисунков, с такою силой формулирующих исторические настроения, изобразил двух солдат в траншеях и вложил им в уста такой диалог:

- Только бы они продержались.
- Кто они?
- Штатские.

Это «*pourvu que les civiles tiennent*»* может объяснить внутреннее душевное состояние Парижа. Париж наложил на себя две дисциплины: доверие и терпение, противореча-

* «Только бы штатские продержались» (фр.).

щие всему его складу. Чтобы дать армии всю полноту и свободу действий, он отказался от права мыслить, критиковать, жить.

Поэтому он весь сжат в себе, как рука, сжатая от боли. В другой области организма происходит страшная, нестерпимо мучительная операция. Чтобы сдержать подступающий крик и судорогу, пальцы руки сжаты, впились друг в друга ногтями, побелели от напряжения, но неподвижны.

На вопрос, есть ли что нового в литературе, на вас смотрят с изумлением и говорят: «La littérature... est-ce que ça existe?»*

Париж отказался даже от литературы. Правда, — есть газеты. С января даже выходят многие журналы. Но ни в тех, ни в других литературы нет.

II

Несколько из известных писателей, как Баррес, Поль Адан, Рони-старший, Ришпен, приняли на себя литературно-неблагодарную задачу поддерживать бодрое гражданское расположение духа и делают это в передовых статьях, проникнутых обязательным оптимизмом. Но это не литература.

«О войне можно будет писать только тогда, когда она будет кончена», — говорят другие, молчащие сейчас.

Но если теперь во Франции нет ни литературы, ни искусства, о которых стоило бы говорить, то смерть озаряет одно за другим имена поэтов и писателей, гибнущих сейчас на полях сражений.

Периодическое издание «Bulletin des Écrivains»** ведет сейчас списки убитых и раненых писателей.

Подсчитывая имена, приводимые в майском выпуске этого издания, мы насчитали 95, — девяносто пять убитых писателей, 87 раненых, 20 взятых в плен.

Как ни щедра, как ни богата французская литература талантами и производительностью, все же цифры эти неимоверны. Конечно, взятые в плен вернутся, большинство раненых выздоровеет, но девяносто пять убитых (а сколько

* «Литература разве она существует?» (фр.).

** «Бюллетень писателей» (фр.).

их будет еще!) — это обозначает гибель почти половины литературного поколения.

Если привести сейчас этот список убитых, русский читатель, даже следящий за французской литературой, едва ли найдет в нем много знакомых имен. Между тем, это — всё авторы 2—3 книг, стихов или прозы. Это — юноши в возрасте между 20-ю и 30-ю годами. Вообще, французские писатели редко становятся в России известны раньше, чем после 25—30 лет литературного стажа.

Сейчас, например, в России известны имена писателей поколения символистов, но и то младшие из этого поколения, как Ф. Жамм, Поль Клодель, Сюарес и др., начали упоминаться в русской литературе только в последние годы.

А между тем все они, и даже самые младшие из них, уже давно перешагнули пределы призывного возраста, — им всем под пятьдесят, если не больше. Они соответствуют нашему поколению 80-х годов. Поэтому поколение символистов войною в общем не тронуто. Гибнет то поколение, которое достигло бы своей литературной зрелости и известности лишь к 30-м годам XX века.

Это поколение будет истреблено, оно уже истреблено европейской войной почти до самого корня.

Подсчет «Bulletin des Écrivains» касается только поэтов, литераторов, критиков, журналистов. Он совсем не касается ни художников кисти, ни художников сцены и музыки. А за ними идет еще молодежь студенческого возраста. Убита уже, например, почти половина учеников «Нормальной школы», которая за последние $\frac{3}{4}$ века была главным рассадником французских литераторов и ученых.

В то время как такие ежемесячные журналы, как «Revue des Deux Mondes», «Correspondant», «Revue de Paris», «Mercure de France»,⁴ стали вновь появляться, начиная с января, ни один из журналов молодой литературы не возобновился: нет ни «Nouvelle Revue Française», ни «Les Marges», ни «Revue critique des idées et des livres».⁵ Они не выходят не потому, что война убила их материально, но потому, что все их сотрудники и издатели находятся в траншеях. Одна редакция последнего журнала, одного из наиболее характерных для идеалов

настоящего поколения, насчитывает одиннадцать убитых и восемь раненых.

Это может дать представление о том, какие потери уже понесла Франция. В августе она кинула в огненную печь войны все, что у нее было самого драгоценного. В солдаты пошли все, кто мог служить, и лучшие пали первыми. Эти жертвы не могут сравниться ни с английскими, ни с русскими, ни даже с немецкими.

И в то же время война еще далеко не кончена, жертвы еще далеко не все принесены. Приведенные цифры — это, может быть, только половина того списка, что вырастет к концу войны.

Франция уже потеряла целое литературное поколение, пришедшее на смену символистам. Оставшиеся в живых протянут руку не своим сыновьям и внукам, а только правнукам. Так, в малом размере, между поколениями писателей Второй империи и между символистами было вынута поколение 70-х годов; так (в большом масштабе) образовалась литературная пустота между концом XVIII века и романтиками, для нас отчасти лишь заслоняемая фигурами Шатобриана и Ж. де Местра.

Настоящее поколение четвертовано и обезглавлено. Говорить о литературе Франции можно, только анализируя списки убитых и раненых.

Поэтому мозг Франции — Париж, отдавший уже самый крепкий сок своих нервов, сжат внутренно в самом себе, как рука с пальцами, побелевшими от напряжения во время мучительной операции.

Жертвы

Париж, июнь 1915 г.

Когда новички приезжают на фронт, опытные солдаты твердо знают, кто из них будет убит: «Есть отмеченные».

Есть солдаты, прошедшие всю кампанию, прошедшие через бойню Шарлеруа, сквозь Марнскую битву, бравшие Мюлуз, дравшиеся на Изере и под Сен-Михием¹ — и ни разу не тронутые.

Есть другие, убитые в первый же день прибытия на фронт.

Это два разных человечества.

Солдаты на фронте говорят, что в сутках есть только одна секунда, когда подвергашься опасности.

В эту секунду совершается выбор между жизнью и смертью.

Все в жизни человека направляется и руководится случаем. Только смерть никогда не бывает случайна. Так же, как и рождение. Это — две неподвижных и заранее данных точки. Все остальное — кратчайшее расстояние между ними.

Мы по свойству нашего сознания не видим конечной точки, но внутренний инстинкт ведет нас к ней кратчайшим путем. Поэтому смерть сразу освещает смысл всей жизни, вскрывает тайную цель, руководившую человеком, но скрытую глубоко под его дневным сознанием.

И в то же время смерть всегда приходит как добровольное решение всего внутреннего существа человека.

Одни идут на войну для того, чтобы умереть за родину, и умирают.

Другие идут для того, чтобы победить, и побеждают. И возвращаются назад в жизнь.

Опытный глаз сразу отмечает тех, кто пришли, чтобы умереть. Они заморожены смертью. Они присматриваются к ее ликам. Они вслушиваются в ее звуки. Они видят трупы, скорбят об убитых. Другие не видят трупов и не вспоминают убитых. Они слишком заняты ежедневным делом войны. Смерть совсем не входит в их расчеты. Поэтому она и не может коснуться их.

Первые же пришли на свидание с нею, и, если даже захотят избежать ее, она настигнет их.

Есть такая мусульманская притча²: ангел смерти Азраил в видимом облике проходил в Иерусалиме мимо дворца Соломона.

— Кто этот прекрасный юноша, который так пристально поглядел на меня? — спросил Соломона один из придворных, сидевших на ступенях его трона.

— Это Азраил — ангел смерти.

Тот стал просить Соломона, чтобы он велел духам перенести его в Индию. Соломон приказал, и человек в ту же секунду был перенесен в Индию.

Тогда Азраил пришел к Соломону и сказал:

— Я потому так пристально поглядел на этого человека, что послан был за его душою в Индию и удивился, увидав его в Иерусалиме.

Это ли не кратчайшее расстояние между двумя точками? Не это ли нетерпение любовника, спешащего на свидание?

Эти мысли приходят в голову, когда перечитываешь список 105 поэтов и писателей, убитых на войне.

(В майском списке их было 95, в июньском — их 105, кроме того, 240 убитых учеников *École Normale*, *École des Beaux-Arts*, *École des Chartes* и *École Polytechnique*.³ Из университетских кругов убито 1800).

Все, что пока пишется о войне (кроме солдатских писем) в прозе и стихах, — это еще не настоящая поэзия, не художественная литература. Каждый пишущий сейчас не имеет возможности (а быть может, и права) не считаться ни с гражданскими, ни с публицистическими задачами момента. В искусстве война начнет приносить свои плоды только тогда, когда она будет кончена, и еще много лет спустя.

Но уже сейчас существует литература, в которой война нашла свое истинное художественное отображение, глубоко лирическое и объективное, страстное и правдивое. Эта литература была создана до войны. Это — книги тех «ста пяти», что уже встретили смерть на войне.

Поэзия пророчественна по своему существу.

Она выражает не пережитую жизнь, а возможную будущую. Если она не сбивается целиком в жизнь поэта, то только потому и в тех случаях, когда возможность нашла свое полное воплощение в творчестве и для жизни уже ничего не осталось. В мире ничто не повторяется два раза.

Но все, что осталось недосказанным, жизнь досказывает неумолимо.

Поэтому не надо удивляться тому, что в произведениях погибших поэтов мы найдем уже весь пафос и весь трагизм великой войны.

Если б они остались живы, мы встретились бы с ними как со зрелыми художниками только к концу двадцатых годов. Теперь смерть осветила пронзительным светом их первые опыты, отодвинула их в завершенность истории, дала им законченность свершившегося, и в этом озарении их слова, их поэмы проникнуты такой грустью, таким чувством гибели, точно они сложены не ими, а об них, над их распростертыми трупами.

В этом смысле «*Prière pour nous autres charnels*»* Шарля Пеги, написанная еще в 1912 году, является самой поразительной.

Вот перевод нескольких строк этой длинной литании:

Блаженны павшие за земную землю,
 Приявшие смерть в правой войне.
 Блаженны умершие торжественною смертью,
 Блаженны павшие в великой битве,
 Лежащие на земле лицом к Богу,
 Блаженны павшие на последней из высот,
 Посреди трофеев великих похорон.
 Блаженны павшие ради земного града,
 Ибо они — плоть Града Господня,
 Блаженны приявшие смерть, ибо они вернулись
 В первичный прах, в изначальную глину,
 Блаженны павшие в правой войне,
 Блаженны вызревшие колосья, сжатые хлеба,
 Блаженны приявшие смерть, ибо они возвратились
 В изначальную персть, в послушную глину.⁴

В поэзии, до сих пор порожденной войной, нет еще ничего равного по патетической силе, по искренности и глубине чувства этой литании о павших на полях сражений.

В нарастающих, бесконечными повторениями одних и тех же слов, строфах Шарля Пеги явно слышатся народные рыдания, «Со святыми упокой» великой панихиды о целом поколении.

Они были написаны за три года до войны. Они были ее предчувствием, ее предвидением. Они могли быть созданы только пророческим духом поэта, заранее обреченного и не сомневающегося в своей гибели.

* «Молитва о тех, кто погиб» (фр.).

Шарль Пеги был убит на Марне — через три дня после прибытия на фронт⁵; смешался с тою перстью, с тою землей, с тем виноградником, с тем размытым оврагом, которые возлюбил земною любовью в своей исступленной и немислимой мечте о «кроткой и нищей Франции».

Таким же обреченным собственным своим искусством был Шарль Психари — внук Ренана, написавший за несколько лет до войны роман «Призыв к оружию».⁶ Этот роман, в котором психологически дана вся линия настоящей войны, стал тогда же лозунгом и программой для многих групп литературной молодежи.

О психологических путях поколения говорит судьба молодого критика и поэта Жильбера де Жиронд, который принял перед войной пострижение; 2 августа служил свою первую мессу; 3 августа простым солдатом уехал в армию; был произведен в капралы на поле битвы, был именован в приказе по армии, получил военную медаль, а в декабре убит под Ипром пулей в лоб, в то время как молился в траншее над трупом убитого товарища.⁷

Аллен Фурнье, автор романа «Le grand Maulnes»*, так поразившего год назад интонациями своеобразного, очень личного, очень тонкого, трагично безнадежного и в то же время глубоко ясного романтизма и особым даром фантастически просветлять обыденные случаи жизни, исчез в смуте великих битв, затерялся среди миллионов, ушел в смерть, не оставив на земле своего тела.⁸

Убит автор «Дома Глициний» — стихов, посвященных «Ангелу Скорби», — Эмиль Деспакс, который писал:

«В жизни мне осталась одна любовь — без надежды, но такая нежная, что мне сладко чувствовать себя больным»⁹...

Убит Роберт д'Юмьер — поэт, романист, миллионер, директор «Théâtre des Arts» в его лучшую пору, перевоплотивший во французскую речь Киплинговы «Книги Джунглей».¹⁰

Поэт-пересмешник — Шарль Мюллер, поэт красочной «Ярмарки пейзажей» — Бенуа,¹¹ Андре Лафон, Луи Сайан, Фернан Дакр, Жеандро, Пьер Жильбер, Лионель де Рие, Жан Л'Ивер, Мишель делла Торре, Ги де Кассаньяк, Пьер Жи-

* «Большой Мольн» (фр.).

нисти, Клод Казимир-Перье, Шарль Дюма, Жак Нейраль... Сто пять имен!

Среди них и романисты, и социологи, и критики, и историки, но все и поэты, потому что никто во Франции не вступает в литературу, не выпустив обязательной книжки юношеских стихов.

Многие из этих мне совсем не знакомы, других я знаю по маленьким revues* молодых, других встречал мельком на выставках, в кафе, о других только слышал со слов их товарищей, но знаю, что это целое поколение французского искусства, которое уже погибло.

Из старшего поколения убиты лучший археолог Франции Жозеф Дешлетт, три тома которого, посвященных каменному и бронзовому веку, являются классическим синтезом доисторической археологии.¹² Историк Франсуа Лоранси.

Бельгийский романист Анри Девос умер от ран в немецком госпитале.¹³

Автора рассказов из жизни детей и зверей «La guerre des boutons»** и «De Gourpil à Margo», переведенных на русский язык, Луи Перго¹⁴ видели в последний раз тяжело раненым и запутавшимся в проволочных заграждениях. Есть лишь слабая надежда, что немцы подобрали его.

Самый оригинальный и определившийся поэт молодого поколения Ги-Шарль Крос, которого покойный Иннокентий Феодорович Анненский ставил так высоко, что называл его в числе своих учителей стиха,¹⁵ находится в немецком плену.

Жан Варьо — автор «Les hasards de la guerre»***, романа, параллельного роману Психари, посвященного Альзасу и те-перешней войне,¹⁶ — лежит в тулузском госпитале с оторванной кистью правой руки.

И о них можно только радоваться, потому что они останутся живы...

... Мать! вот дети твои, бившиеся так много.

Ты видишь: они лежат поверженные между народами.

Да успокоит Господь их мятежные души

И сердца, полные печали и сомнений...¹⁷

* журналам (фр.).

** «Пуговичная война» (фр.).

*** «Военные происшествия» (фр.).

Верхарн. <II>
«La Belgique sanglante»

I

Пророчественность вовсе не исключительное и не редкое свойство духа. Она принадлежит к обычным качествам творческой мечты. Поэтому она свойственна вообще поэзии и поэтам.

Это не значит, что все написанное поэтами должно осуществиться. Оно говорит только о том, что жизнь со временем вступит в ту полосу, где подобные переживания станут возможными.

Поэтому в жизни поэтов повторяется судьба пророков: в эпохи глубокого исторического затишья они исступленно кричат о бедах и ужасах; когда же земля потрясена грозой и с неба льет серный дождь, их уста немеют. Но, пророчествуя о будущем, они сами не знают, что пророчествуют, потому что их души подобны раковинам, лабиринты которых гудят звуками, приходящими неизвестно из каких времен.

Почему в годы спокойного расцвета и благоденствия Бельгии в душе Верхарна звучали топоты апокалиптических конниц, разверзались бездны, текли кровавые реки, рушились небеса?

Почему в те годы чудились ему в глубине трагических закатов «великие черные катафалки, в которых покоятся не тела победителей с наглыми глазами, а побежденные, чьи сердца переполнены теплом печали, а руки, как безумные ветви, всегда были простерты к далям мечты»?¹

Он видит «вечера, распятые на сводах небосклона», «черные Голгофы в свитках пламени», «источники чистых вод, которые кровавятся червонными струями»...²

Эти пророческие видения посещали его в годы юности, когда он писал: «Черные факелы», «Вечера», «Призрачные веси», «Города-осминоги».³

Но по мере того, как талант его уравновешивался, он сам старел (а великие катастрофы реальной жизни созревали и надвигались), дух его успокаивался, прояснялся, и от

пророческих воплей и проклятий он переходил к благословению всего сущего. За несколько месяцев до начала войны он в своих лекциях в России говорил о чудесной перемене, совершившейся в его творчестве.

Вероятно, пророчественность подобна дальнорукости: она различает только далекое и не видит близкого.

По мере того, как приближается момент катастрофы, провидец слепнет. Для Верхарна, апокалиптического провидца тех диaboлических и стихийных сил, которые скрывались за формами европейской жизни и клокотали в черных сердцах машин, европейская война, ими же подготовленная, была полной неожиданностью.

II

В книге «Окровавленная Бельгия» нет ни одной пророческой молнии, нет и благословляющего оптимизма стареющего поэта.

«Тот, кто написал эту книгу, в которой он не хочет скрывать своей ненависти, был некогда мирным человеком, — говорит Верхарн в предисловии. — Он удивлялся многим народам. Некоторые он любил. Среди них была Германия. Не была ли она самой плодоносной, самой трудолюбивой, зачинательной, смелой и размеренной из всех? Не давала ли она посещавшим ее ощущение безопасности в силе? Не заглядывала ли она в будущее глазами более острыми, более горящими, чем другие?»

Настала война.

Германия явилась другой мгновенно. Сила ее стала несправедливой, свирепой, подлой. В ней не осталось гордости иной, чем гордость размеренного самовластия. Она стала бичом, от которого надо защищаться для того, чтобы самая жизнь человеческая не изникла на земле.

Написавший эту книгу не знал разочарования более великого, более внезапного. Оно поразило его так, что он перестал себя чувствовать прежним человеком.

А так как в том состоянии гнева, в котором он живет сейчас, его сознание кажется ему как бы замутненным, то он

с глубоким волнением посвящает эти страницы тому человеку, которым он был когда-то».⁴

Эти слова — единственная связь между Верхарном-пророком, Верхарном-поэтом и Верхарном — гражданином «окровавленной Бельгии», который подымает свой голос, не одинокий на этот раз, а голос множеств, для того, чтобы сказать: ненавижу... «Инстинкт национальности диктует нам отныне один долг — ненависть. Только любовью и ненавистью народы совершают великие деяния. Германия не оставила нам выбора между любовью и ненавистью».⁵

«Поскольку человеческое чувство может быть вечным, она будет вечной. Мы все будем, как тот крестьянин, который мне сказал вечером между Коксидом и Дюнкерком: “Когда я буду помирать, хочу, чтобы самая последняя сила, что останется во мне, была проклятием и ненавистью к немцам”. А на слова мои, что такие чувства не подобают христианину, он ответил: “Тем хуже!”»⁶

III

Срывающимся голосом перечисляет он права Фландрии на независимость, исторические заслуги ее перед европейской культурой и искусством, родовые титулы и духовные подвиги народа.⁷

«Они вызвали наше правительство в заднюю комнату и произнесли только одно слово: сколько? И ожидали, что им ответят тотчас же: тридцать серебряников!»⁸

Поэт патетических метафор забывает метафоры ради фактов и пафос ради сарказма.

«По германскому военному обычаю дело стариков идти перед солдатами, когда их посылают в огонь. Ежели старик отобран в заложники, то по германскому военному обычаю хорошо у него на глазах перебить его сыновей. Если старики взяты в плен в большом количестве, то германский военный обычай выстроить их в ряд, заставить их вырыть длинный ров и расстреливать их так, чтобы они сами туда валились сразу. Если старик — священник или монах, то германский

воснный обычай советует его раньше оскопить, а потом повесить. Что же касается до женщин, то германский воснный обычай для начала рекоммендует изнасилование. Затем, когда муж, брат, сын уже казнены, им дают заступ в руку и приказывают рыть могилы для мертвых...»⁹

Из бельгийских поэтов, пишущих на французском языке, — Верхарн был наиболее проникнут германским духом. Это его делало необычайным и особенно близким в Германии и России.

Германский дух, сложный, глубокий и темный, становится ясным и прозрачным, вправленный в четкие и пластические формы французской речи; а в текучей струистости французского стиха сверкали мглистые и металлические отливы германских руд. Верхарн в поэзии был единственным и неповторимым слиянием латинства и германства, слиянием органическим, целостным, совершенным.

Тем страшнее и катастрофичнее его личная драма, вызванная войной.

Это не только разочарование в культуре, которую он считал высокой, это — родителеборство, бунт против своей крови, ненависть к породившему.

Среди книг, вызванных войной, «Окровавленная Бельгия» останется одной из самых замечательных: не по мыслям, не по взглядам, не по фактам, в ней изложенным, но как единственное по силе свидетельство о великом расколе европейского духа.

Гробница поэта

I

В Париже образовался комитет для постановки памятника в честь всех поэтов, погибших на войне. Памятник будет называться «Le tombeau du Poète».* Автор его — Жозе де Шармуа...

* «Гробница поэта» (фр.).

Читая в газетах эту заметку, я был глубоко обрадован, потому что знал, что все, что выйдет из-под резца де Шармуа, будет грандиозно и патетично, и совсем не подозревал того, что самого Шармуа уже нет в живых и дело идет о памятнике, законченном им перед самою смертью.

Жозе де Шармуа умер в ноябре 1914 года¹ от чахотки, и за шумом военных событий его смерть прошла незамеченной.

Между тем в лице Шармуа ушел большой мастер, имя которого рядом с именами Родена, Майоля, Бурделя будет возывать сложное лицо скульптуры нашей эпохи.

Сейчас имя его мало кто знает. Он не любил подымать шуму вокруг себя и, работая над произведениями громоздкими и сложными, далеко не каждый год появлялся в салонах, давая себя забыть большой публике.

Впрочем, одно из его произведений — самое первое, известно очень многим и, вероятно, известнее, чем он сам. Это — памятник Бодлэра на Монпарнасском кладбище.² Мне приходилось встречать людей, любящих этот памятник и никогда не слыжавших имени автора.

Может, в этом произведении его и есть юношеские недостатки, но все же это один из тех редких памятников нашего времени, за который Парижу не придется краснеть в будущие столетия.

Гиератически застывшее, как мумия, плотно обернутое узкими бантами, тело Бодлэра лежит на низкой, ровной плите. В изголовьи его, опираясь локтями на консоль с плоским барельефом летучей мыши, подперев сжатыми кистями рук острый подбородок, высоко поверх трупа глядит гений.

Как ни выразительна старческая голова мертвого Бодлэра, но смысл памятника скрыт в пронзительной сосредоточенности этого взгляда. В нем художнику, действительно, удалось пластически выявить лик бодлэровского демонизма.

Я узнал Шармуа еще в ту эпоху, когда он работал над памятником Бодлэра. Незадолго до этого он приехал в Париж со своей родины — одного из тропических островов — старых французских колоний — Бурбона или Мориса:³ оттуда, откуда был родом и Леконт де Лиль, с которым у Шармуа была ка-

кая-то конгениальность, в холодно сдержанной страстности формы и в патетическом пессимизме мысли.

Фигурой (и летами) Шармуа был совсем юноша, почти мальчик.

Но голова его поражала и останавливала строгой красотой. Очень высокий лоб, темные глаза, стрелчатые брови, тонкий изгиб рта были отмечены печатью гениальности. Его облик напоминал несколько лицо юного, еще безбородого Гюго, но все линии были изящнее, чище, прекраснее.

В его искусстве не было ничего мелкого, случайного, преходящего. Он мечтал только о монументальном и патетическом.

Гробницу Бодлэра мне пришлось видеть во всех стадиях ее работы — и в глине, и в гипсе, и в камне, и в менявшихся вариантах ее. И окончательный ее облик не лучший из ее вариантов.

Труп Бодлэра первоначально был задуман в том стиле, как изображали умерших скульпторы французского Возрождения, еще не отошедшие от средневековых традиций. Шармуа изобразил его обнаженным, таким, как Жан Гужон кинул герцога де Бресе у ног Дианы де Пуатье на гробнице Руанского собора.⁴

Этот Бодлэр был глубже и трагичнее теперешнего. Но по настоянию «комитета», заказавшего памятник, Шармуа пришлось закутать его повязками.

II

Недавно я проходил мимо этого памятника. Я не видал его много лет. Он потерял за эти годы пряность «нового дерзания», он стал могильным надгробием среди других надгробий и этим вошел органически не только в Монпарнасское кладбище, но и во всю преемственность французской скульптуры.

Камень покрылся патиной дождя и пыли, плесень зазеленела в складках повязок, лицо гения почернело от влажных подтеков, темный плющ, перебросившись с соседней стены, впился с боков в пористый камень.

Было странно вспоминать, что в свое время Шармуа упрекали за то, что лицо Гения слишком портретно похоже на актера де Макса, для него позировавшего. Теперь в этом его никто не упрекнет: глазные впадины камня расширились от черных пятен сырости и глядят взглядом сверхчеловеческим, а живой де Макс постарел за эти годы в другую сторону: его глаза стали тусклыми гляделками, а лицо стало манерно и обрюзгло в своей остроте.

Сейчас памятник в целом неразделим с могилою Бодлэра и кажется вполне достойным ее. А это уже очень много.

Большинство последующих работ Шармуа были уже им намечены тогда же. В одном углу мастерской виднелось скривленное иронической гримасой лицо Сен-Бёва,⁵ в других подымались колоссальные женские фигуры для гробницы Корнеля.⁶

Лет пять тому назад в Осеннем салоне был выставлен его памятник Бетховену.⁷ Он совсем не напоминал клингеровское пресс-папье с Бетховеном из белого мрамора.⁸ Это была доисторическая, этрусская гробница, точно высеченная циклопами из целой скалы. В обширной ротонде Большого Дворца искусств среди гипсовых и бронзовых гнусностей она скандализовала невероятной тяжестью, стихийной силой и первобытной простотой линий. Подымались голоса, требовавшие, чтобы она была поставлена на одной из площадей Парижа. Но отцы города, безнадежно влюбленные только в кукольную скульптуру, не могли найти для нее места.

Мысль Шармуа всегда была прикована только к гробницам. Казалось, ничего другого он не видел и не знал в искусстве. Если ему случалось делать отдельные фигуры, головы — они неизменно становились потом аккордами похоронного марша, входили органическими частями в новую патетическую симфонию, означенную именем одного из героев человеческого духа.

Я вспоминаю теперь, что лет десять тому назад Шармуа показывал мне небольшую модель, которую он назвал сперва гробницей Эдгара По.

Но на действительной могиле Эдгара По воздвигнуто прекраснейшее надгробие, которое когда-либо украшало

могилу поэта, памятник, воистину вдохновенный и единственный, который мог быть его достоин: вместо плиты его могилу прикрывает большой аэролит.⁹ Кусок металла, упавший на землю из межзвездных пространств, осколок разбитой планеты — не есть ли это единственное равноценное, чем земля могла отметить гроб безумного Эдгара?¹⁰

Вероятно, зная это, Шармуа не назвал свой новый погребальный марш именем Эдгара По, а дал ему имя «Гробницы поэта».

Над нею он работал последние годы своей жизни и закончил незадолго до смертельной своей болезни.

Это и есть тот памятник, который будет воздвигнут в честь поэтов, павших на великой войне.

Я не видал этого памятника в его окончательном воплощении, но вот каким он остался у меня в памяти по первоначальному эскизу.

Посреди очень широкого и совершенно плоского пространства, навзничь, с головой, запрокинутой назад, брошен обнаженный труп поэта. (Здесь Шармуа вернулся к неосуществленному в «Бодлэре» замыслу — возродить могильную традицию XV века). Кругом него с трех сторон, тремя стенами, развертывая длинные, тяжелые и влажные полотна, встают огромные фигуры гениев.

Пафос композиции лежит в этом контрасте — малого человеческого тела, трагически изваянного резцом Смерти, лежащего посреди широкого, пустого пространства, и этими нечеловечески громадными фигурами, которые издали обступили его.

Не знаю, как осуществил Шармуа этот эскиз, но думается, что это будет достойный Реквием над братской могилой целого поколения поэтов, сметенных этой войной.

Как во всех истинных символах, смысл его проникает глубже первичного замысла.

Не является ли этот памятник истинным образом человека отходящей эпохи, поверженного на полях старых европейских битв, отданного во власть им самим призванных к бытию демонов и безвыходно обступивших его?

Здесь, как и всегда, искусство было пророчесственным. Шармуа работал над памятником своему поколению, ничего не зная о судьбе, которая ожидает его, и, конечно, многие из погибших теперь видели и восторгались этим памятником, не подозревая, что стоят перед собственной своей гробницей. И теперь из-за гроба он венчает умерших.

Маленькие недосмотры

Равнодушные и тяжкие жернова войны продолжают перемалывать лучший цвет Франции, семена ее уже невозможного, уже погибшего будущего.

В августе список убитых писателей нес 132 имени, в сентябре он возрос до полутораэта.

Уже несколько месяцев назад, когда это число далеко не было так громадно, Реми де Гурмон писал:

«С самого начала культурной истории человечества ни одно литературное поколение не было постигнуто подобной судьбой... Но те, которых я оплакиваю, не поименованы в этих списках. Это — те поэты, писатели, художники, мысль которых была цветком, едва распустившимся, те, кого смерть скосила раньше, чем они были замечены, быть может, даже сами собою. Целые поколения жили и страдали в неизвестности, тайно мечтая о том, в ком им удастся расцвести однажды, и вот он сражен в момент, когда жизнь только раскрывалась перед ним. “Salvete flores martyrum!”*».† <...>**

Полное равенство всех граждан перед воинскою повинностью, проведенное прямолинейно и последовательно, совершенно преобразило внутренний состав французской армии. Изменился вес и ценность единиц, ее составляющих, так как наравне с обычным мускульным материалом она приняла в себя все самое драгоценное из духовных и творче-

* «Приветствую вас, цветы мученичества!» (лат.).

** Цензурой изъяты 4 строки газетного текста.

ских сил народа, но ее дух, дисциплина, традиции остались те же, что и были. <...>*

Есть патетические моменты бытия, когда можно священные сосуды и колокола ценить лишь на вес их металла, а статуи и памятники употреблять как материал для баррикад, но эти мгновения не могут быть ни правилом, ни законом.

Полезность молодого поэта в общественном строе не может быть учтена никаким способом. Но духовная ценность этих семян будущего, этого цветения мечты всей расы, этого голоса отшедших поколений бесконечно велика и священна.

Никто из призываемых на службу не может сказать сам про себя: должен уклониться, потому что моя жизнь слишком ценна: этим он только безвозвратно обесценит и себя, и свое творчество. <...>** Сейчас моральное требование обязательного и официального оптимизма заставляет умалчивать о слишком многом, но и отдельно проскальзывающие в прессе указания говорят слишком красноречиво.

Если эти примеры не так трагичны, как 150 убитых поэтов и литераторов, то они отмечены печатью глубокой иронии судьбы, любящей подчеркивать несоответствия.

«Я знаю профессора одного из провинциальных лицеев, — сообщает Реми де Гурмон, — близорукого, но сильного и крепкого. Мобилизованный с первого дня, он был назначен на должность могильщика, и с тех пор меланхолично и бесславно он роет могилы в тылу французской армии. Я хотел было назвать его судьбу шекспировской, вспомнив беседу Гамлета с могильщиками... но это скорее из Скаррона или Лукиана... Уже совершенно лукиановская судьба постигла другого запасного, известного литератора.

Ему была назначена должность жарильщика кофе: он вертит ручку жаровни посреди клубов ароматного дыма. Первые дни это было забавно. Он думал о Филиппе Македонском, ставшем в Аиде башмачником. Потом его специальность стала ему невыносимой: он заболел, чуть не умер...»²

В том, что напряжение всех сил страны в минуту смертельной опасности сказалось в перемещении профессора с

* *Цензурой изъяты 3 строки газетного текста.*

** *Цензурой изъяты 4 строки газетного текста.*

кафедры на должность гробокопателя, а писателю дали вертеть ручку кофейной жаровни, можно еще, пожалуй, видеть ядовитый сарказм.

Но ирония становится менее безобидной, когда узнаешь о физиках, химиках, врачах (т. е. о людях таких специальностей, которые могли бы быть непосредственно применены к военному делу), служащих в армии санитарями-носильщиками.

Известный химик Сабатье (получивший Нобелевскую премию) в начале войны предложил военному министерству свою лабораторию и свой труд для выработки недостающих армии химических веществ и препаратов. В течение шести месяцев он не имел ответа, а после вторичного письма получил предложение прислать свои условия и цены: его приняли в министерстве за коммерческого предпринимателя.

Вот еще иронический факт, сообщаемый «Cris de Paris»³:

«В санитарных отрядах арьергарда компетентность врачей учитывается соответственно их чину. На днях в одном из госпиталей возникло разногласие. Бравый сельский врач, мобилизованный как старший врач в чине подполковника, хотел оперировать больного. Его подчиненный (помощник врача в чине лейтенанта), профессор хирургии одного из медицинских факультетов, заявил ему, что он специалист по этим болезням и ручается, что всякая операция будет иметь роковой исход. Спор был перенесен на компетенцию начальника врачебного отдела данной области. Тот высказался в том смысле, что мнению начальствующего должно быть всегда отдано предпочтение. Больной был оперирован и умер».

Такого рода веселенькие анекдотики только контрабандой проникают пока в печать, но можно предположить, что действительность кишит ими <...>*

Если мы вправе предположить, что в Германии, с ее тщательно обдуманной организацией, химики, физики, врачи и хирурги находятся на соответствующих их знанию местах, то мы знаем, что своих ученых, поэтов, литераторов она

* Цензурой изъяты 3 строки газетного текста.

точно так же употребляет как пушечное мясо в траншеях и атаках, не считаясь ни с их человеческой, ни национальной ценностью.

Эти явления в настоящую войну являются вовсе не следствием небрежности той или иной страны, следствием ее административной неподготовленности, это — признаки переходного состояния всей европейской культуры.

Старые формы войны приходят к концу и заменяются совершенно новыми. Между тем организм армии весь проникнут и живет старыми традиционными процессами, распределяет силы, упражняет свои органы, дрессирует своих солдат согласно старым, <...>* традициям.

Перед войной, когда были в моде споры о кризисе театра, любили цитировать фразу кого-то из известных режиссеров:

«Неужели нельзя заменить актера каким-нибудь более подходящим материалом?»...

С еще большим правом эти слова могут быть повторены теперь: неужели нельзя заменить солдата более подходящим материалом?

Если уже в XVII веке изобретались автоматы, которые могли самостоятельно сыграть партию в шахматы, то страшно и необъяснимо, как для солдата, <...>** до сих пор не изобретено никакого подходящего и удовлетворительного механизма. <...>***

Но сейчас в органической эволюции войны совершается именно этот процесс — замены человека машиной.

Всюду, где возможно, она ставит на место человека машину. И *нечеловеческая жестокость* ее объясняется тем, что человек перестал быть мишенью — разрушительные силы направлены на машины, на промышленность, на органы государственного сообщения, обмена и производства. Человек во всем этом только пережиток старых военных традиций. (На восточном театре войны, конечно, иное дело, — он гораздо более связан с предшествующей эпохой войны.)

* *Цензурой изъята половина строки газетного текста.*

** *Цензурой изъято около 4 строк газетного текста.*

*** *Цензурой изъяты 4 строки газетного текста.*

Присутствие солдата, как такового, в больших массах, создает только благоприятные возможности для его истребления. Настоящую войну, по существу, ведут механики, машинисты, шоферы; т. е. специалисты, состоящие при машинах (и называемые еще по старым традициям артиллеристами), те, без ближайшего воздействия которых наши еще несовершенные машины пока не могут действовать.

По всем данным настоящей войны, мы вправе себе представить следующий этап войны как борьбу исключительно машин с машинами, руководимых своими машинистами только издали. Артиллерийские дуэли без участия инфантерии уже являются прообразами этой войны. Тогда в сражениях почти не будет человеческих потерь.

Но это не сделает войну более гуманной. Наоборот: все истребительные силы ее будут направлены именно против мирного, промышленного населения, которое будет истребляться так же систематично и спокойно, и бесчеловечно, <...>*

Некоторую аналогию этого возможного будущего войны представляет итальянский XVI век: самый жестокий и кровавый из всех веков ее частной жизни и в то же время в итоге больших сражений дававший какой-нибудь десятков убитых.

Это открывает перед Европой весьма безотрадны исторические перспективы, <...>**

Последний смотр

Париж

I

Саша Гитри — один из самых увлекательных парижских забавников. Антуан ожидает от него возрождения французского театра. Если б его темперамент и ловкость можно было сплавить с едкостью Куртелина, то Париж увидел бы нового Мольера.

* Цензурой изъяты 3 строки газетного текста.

** Цензурой изъяты 2 строки газетного текста.

Несмотря на войну, С. Гитри продолжает забавлять Париж, искусно лавируя между национальным трауром и неискоренимой радостью жизни.

На этот раз он показывал фильмы, им снятые, и давал им пояснения.

Эта «conférence»* называлась «Ceux de chez nous»**.

Он объехал с синематографом великих людей французского искусства и снял их в интимной обстановке и за работой.¹

Никто не мог бы сделать этого лучше его. Он не только любезный парижанам артист и драматург, — он и сын Люсьена Гитри, и эти ветераны французского искусства — старые друзья его отца, знавшие его с детства: Сара Бернар говорит ему «ты»...

Все это, конечно, я знаю из его лекции, которая вовсе не лекция, а остроумная болтовня, делающая зрителя из толпы соучастником разглашаемых интимных подробностей жизни, не совершая при этом нескромности, без грубости интервьюера и без навязчивости фотографа.

Этот вечер мог бы показаться блестящим даже и не в «сезон» Великой войны. Но как С. Гитри ни был остроумен в своих характеристиках и изобретателен в неожиданных выдумках, но после этого вечера я выходил из театра глубоко потрясенный виденным.

На световом экране прошли в своей обстановке и в своих жестах Анатоль Франс и Октав Мирбо, Клод Моне и Роден, Ренуар и Дегаз, Ростан и Сара Бернар... представители того искусства, которое сейчас для всего мира представляет знамя, победный панаш² Франции в области чувства и мысли. Их имена покрывают собою кипящий горн творчества Парижа, ими будет обозначаться век искусства, предшествовавшего Великой войне.

Трагизм этого последнего смотра был в том, что они уже не современники, что они уже прошлое.

* Выступление (фр.).

** «Те из нас» (фр.).

Между тем, еще каких-нибудь пятнадцать лет назад, когда я еще внове кинулся в художественную жизнь Парижа, они были еще его будущим, за их признание еще ломались копья, их права и титулы еще надо было доказывать.

За эти годы они успели достичь зенита признания и стать мишенью новой реакции искусства.

Но они оставались современниками по преимуществу, и только теперь сквозь милую и забавную болтовню С. Гитри вдруг оказались отдаленными предками.

Никогда еще не думалось о том, что почти все они уже вступили в восьмой десяток, а некоторые, как Ренуар, даже миновали его, что признание их значения так запоздало, что полтора года войны сделало их такими дряхлыми, что достаточно одного толчка судьбы или случайного сквозняка, чтобы погасить творческое пламя, в них тлеющее.

II

Анатоля Франса я не видал лет шесть.

Тогда его длинное, костлявое, с долгим скривленным носом, удлиненное еще узкой бородой лицо напоминало благородного и мудрого Дон-Кихота, исцелившегося от безумия действительности и вполне познавшего превосходство мира идеального, заключенного в книгах, над миром земных реальностей, всегда неполным и не завершенным.

А лицо Мирбо в ту эпоху поражало мощным строением челюстей боевого бульдога и усталым равнодушием стальных глаз.³

Война, как тяжелая болезнь, проработала эти маски усталого бульдога и успокоенного Дон-Кихота, она иссушила их кости, сморщила и опрозрачила кожу, положила на них черты преждевременной дряхлости.

Но Ренуар и Дегаз выглядят еще старше, еще дряхлее.

Им в течение жизни больше удавалось скрывать свои лица и проходить незамеченными в толпе «Всего Парижа». Их черты не были зафиксированы ни афишами, ни карикатурами.

Даже в искусстве Ренуар выявился во весь свой рост великого мастера так недавно, каких-нибудь восемь лет назад, после своей ретроспективной выставки, устроенной Осенним салоном.

Восемьдесят лет усталости от напряженной работы чувствуются в каждой черте этого беспомощного старца, сидящего перед мольбертом в глубоком кресле. В его онемевшие руки со склеротическими жилами, с пальцами, скрюченными от ревматизмов, чужая рука вставляет кисть, чужая рука выжимает ему на палитру краски, и он, кидая из-под прикрытых тусклой левой глаз пронизающие взгляды старой хищной птицы, все-таки не прекращает работы, перенося на холст дрожащей рукой шелковистые, лоснящиеся и жемчужные отливы плодов и человеческого тела.

Дегаз такой же дряхлый, но еще способный передвигаться, пойманный безжалостным филином на улице близ своего дома, озирающийся, как затравленный зверь, производит не менее трагическое впечатление.

Только Роден и Клод Моне, похожие друг на друга своими мощными, атлетическим фигурами, как два дубовых ствола, поросших седым мохом, бодро выдерживают натиск лет и событий. Их не так-то легко сбить с ног.

Но самое болезненное и жуткое впечатление оставляет Сара Бернар.

Во время войны ей, благодаря давно запущенной болезни, пришлось отнять ногу. Бесстрашная, она не только согласилась на эту операцию, но три месяца спустя снова выступила на сцене.

Но здесь, вне огней рампы, на садовой скамейке, еще не оправившаяся от операции, кутающаяся в длинное покрывало, напоминающее саван, она невольно вызывает в памяти александрийскую куртизанку Левконойю, умершую две тысячи лет назад, мумия которой, улыбаясь мертвыми золотыми глазами, лежит под зеркальной витриной музея Гиме.⁴ Это — то же бессмертие плоти, та же женственная элегантность скелета и нежно-пергаментная кожа, плотной лайковой перчаткой обтянувшая иссохшие кости черепа и вечной улыбкой обнажившая зубы.

Нет, веселый парижский забавник показал в этот вечер страшное зрелище умирающей Франции.

В то время как смерть косит молодое поколение ее на фронте (по декабрьскому бюллетеню число убитых писателей достигло 205), старики не могут пережить духовной пустоты, созданной войной.

С начала войны умерли: Жюль Лемэтр, граф де Мен, Поль Эрвье, Реми де Гурмон, «Гомер насекомых» — Фабр и поэт Стюарт Мерилль. Они умерли не на войне, но из-за войны, благодаря войне.

Рашильд недавно очень верно писала по поводу смерти Реми де Гурмона:⁵

«Смерть убивает не только лезвием своей косы. Машинным движением своего костяного локтя она опрокидывает и тех, кто и не стоит непосредственно на ее дороге. Это «отбой» войны. Он сбивает с ног тех, кто, будучи осужден на бездействие, живет напряжением всех нервов тем, что вершится на полях сражений».

Фильм, показанный Саша́ Гитри, действительно казался последним смотром французского искусства. Эти «старцы», которые еще так недавно были последним трепетом современности, скользили полу-тенями, полу-призраками по белому экрану, и было ясно, что одного неловкого движения Великого Скелета довольно, чтобы погасить тлеющую в них жизнь, и невольно вставал вопрос:

За кем очередь?

Русский балет

Известие о том, что Дягилев, проездом в Америку, даст в Париже один балетный спектакль,¹ произвело вначале почти скандал.

Русский балет — «Grande saison russe»*, во время войны — может ли это быть совместимо с национальным трауром? — вот вопрос, который задавался со всех сторон.

* «Большой русский сезон» (фр.).

Но национальный траур имеет свои пределы.

Траур прекрасен, когда он возникает внезапно, как патетический жест толпы над трупами павших.

Но это мгновение.

«Будь правдив во мгновении, потому что правда, которая длится, становится ложью».

Когда война тянется годы, когда фабрика войны превращает смерть в ходовой рыночный товар, замедленный жест отчаяния превращается в застывшую театральную позу.

Этой зимой «национальный траур» сводится к тому, что вместо настоящего, хорошего искусства питаются его подделками и суррогатами.

Театры вместо новых пьес ставят старые, заигранные, залежавшиеся: «для солдат в отпуску».

Страстные театралы вместо театра уходят в «синема» смотреть «Тайны Нью-Йорка».²

Остроумные журналисты, ради траура, пишут патристические пошлости.

Талантливые писатели ради траура отказываются от индивидуальности чувства и самостоятельности мысли и налагают на себя эпитимью — писать ежедневно банальности.

Газеты вместо правды ради траура самоотверженно лгут.

Увы, народный траур, который длится слишком долго, становится лицемерием.

А это — добродетель, в которой многогреховный Париж был до сих пор грешен менее всего.

Город, который на месте разрушенной Бастилии поставил столб с надписью: «Ici on dansent»*, чаще плясал карманьолу³ над могилами своих детей, чем плакал.

Что ж? У каждого свои жесты для выражения глубокого чувства, и танец над могилой, пьяная тризна на похоронах не менее патетичны, чем женская фигура в глубоком трауре, в классической позе застывшая над погребальной урной.

Наполеон, который прекрасно знал психологию парижан, во время своих многолетних войн всегда заботился о

* «Здесь танцуют» (фр.).

том, чтобы парижане как можно меньше помнили, что ведется война.

Он никогда не забывал развлекать их и из отдаленных столиц Европы диктовал программы парижских увеселений и зрелищ.

Поэтому Дягилеву нетрудно было убедить парижан в том, что спектакль русского балета вовсе не нарушает национального траура.

Для этого достаточно было дать этот спектакль в пользу английского Красного Креста и превратить его из вечернего представления в утренник.

Этих незначительных уступок было довольно, чтобы ложи в последние дни продавались по две тысячи франков, а кресла партера поднялись до нескольких сот.

Успех балета был полный, хотя, конечно, по условиям военного времени Дягилев не мог дать всего того, чем блистали «большие русские сезоны» прошлых лет.

Прежде всего не было протагонистов. Нижинский в плену в Австрии.⁴

В Париже по этому поводу ходят легенды, что русское правительство хотело его выкупить, но что австрийцы потребовали за него трех австрийских генералов.

Впрочем, то же самое говорят и про Моисси, находящегося в русском плену,⁵ а самые осведомленные удивляются, почему же в таком случае их не обменяют друг на друга.

Конечно, ни Маклецова не могла заменить Карсавину, ни талантливый Мясин – Нижинского.

Но тем сильнее чувствовалась общая массовая красота зрелища.

За полтора года войны глаз изголодался по краскам, по картинам, по музеям, по декорациям, по пышности и позолоте жизни.

Ему опостытели все эти нейтральные и защитные тона, от буро-песочного хаки до пепельного «bleu-horizon»*.

Большая часть программы была известна уже парижской публике.

* Голубой цвет (фр.).

Но Бакст дал новые декорации к «Шехеразаде», сделал их менее романтическими, менее «турецкими», но более реальными, скорее «персидскими», усилив и зелено-изумрудную и красную гамму.

К «*Pas des deux*»* он дал киноварно-оранжевый банановый лес на фоне индиговых морских и горных далей.

Но Бакст в Париже становится жертвой собственной своей популярности.

От русских балетов привыкли ждать каждый раз совершенно нового, ошеломляющего, покоряющего, экзотически-пряного.

Между тем Бакст успех уже создать в Париже целую плеяду блестящих подражателей: он создал моду, школу, вкус. Издавались десятки альбомов и журналов, навесных Бакстом; он вошел в плоть и кровь Парижа, канунного великой войне; в известном смысле он стал представителем одной стороны парижского вкуса, и поэтому совершенно несправедливо было бы требовать от него, чтобы он, дав все это, давал бы каждый раз еще нечто невиданное и неслыханное.

Невиданное и неслыханное на этот раз давал Ларионов.⁶

Ставил он балет из «Снегурочки» под названием «Полночное солнце»⁷ («*Soleil de Nuit*»).

Лимонно-желтый пол, ультрамаринно-синяя, без рисунка задняя занавесь, хоровод ало-малиновых и лучистых солнечных морд над сценой, красная и зеленая боковые кулисы с пряничными елками и посреди этого — кукольные бабы в бумажных, из золота, фольги и финифти, кокошниках, в кумачных и кубовых и всяких других сарафанах с полосами и разводами,двигающиеся рядами, точно на деревянных жердочках, — этот балет мог ошеломить, «ушибить» любое эстетическое чувство.

«Гениальный салат», — недоуменно, но с уважением бормотали критики.

Но личность Ларионова поразила парижан не менее, чем его искусство.

* Па-де-де (фр.).

Он становится легендарным.

Журналы воспроизводят его французские фразы; например, его беседу с привратником Большой Оперы, не пропускаящим его на сцену, которому Ларионов объяснял:

«Moi – décorateur... Moi – pas Bakst... Moi – “Soleil de Nuit”... Moi – fait tout cela»*.

Гийом Аполлинер в таких словах описывает Ларионова:⁸

– Это – гигант, одаренный изрядной мускульной силой: боши кое-что могут порассказать про нее; маленькие его глазки постоянно настороже, а профиль его удачно может быть изображен тупым углом. У него вид одного из тех солдат, что бывают наказаны непрерывно все время своей службы и уже не огорчаются этими пустяками.

По военным рассказам Куртелина можно составить очень верный образ Ларионова. Зная по-французски только две фразы: «C'est bon»** и «C'est mauvais»***, он их так удачно тонирует, что не только может ими объясниться при деловых сношениях, но даже выражать свои художественные, весьма верные, часто неожиданные мнения о картинах и даже о людях. Простота его обращения ему быстро приобрела популярность среди художественных племен Монпарнаса...

Затем Г. Аполлинер не без изумления рассказывает, как Ларионов, собираясь ехать в Бретань, показывал ему якоря, татуированные на ягодицах, в память первой своей поездки к морю.

А затем пускается в повествование таких интимных эпизодов его биографии, какие до сих пор рассказывались только о легендарных полководцах, вроде Мальбрука...⁹

Любопытно, что это пишется не в каком-нибудь бульварном листке, а в серьезном и строгом «Mercure de France» и <в> зиму «национального траура».

* «Я – декоратор... Я – не Бакст... Я – “Полуночное солнце”... Я – делал все это» (неправильно фр.).

** «Это хорошо» (фр.).

*** «Это плохо» (фр.).

Явно, что Ларионов глубоко поразил воображение парижан, и, если бы не война, то быть бы ему настоящим героем дня.

Впрочем, это не уйдет, так как он готовит постановку нового балета к тому циклу, который Дягилев будет показывать Парижу, вероятно, уже после окончания войны.

Цеппелины над Парижем

Этот сон я видел очень давно — на границе отрочества, лет двадцать пять назад, когда не только о цеппелинах, но и об авиации вообще не было еще речи.

Я был в огромном, многоэтажном серо-каменном городе, имени которого не знал. Город был безлюден и цепенел в молчании и ужасе. Какое-то неведомое бедствие витало над ним. В чем заключалась грозящая беда, никто не знал, но все прятались, таились, боялись показываться на улицы.

Вместе с несколькими мне неизвестными людьми я скрывался на чердаках огромных пустых домов. Мы перебирались по крышам среди каменных лабиринтов с одного дома на другой, прятались за трубами, укрывались в слуховые окошки.

Помню, как я услышал глухой гуд раздвигаемого воздуха, похожий на низкое и глухое жужжание тяжелого шмеля, и вспомнил или понял в это мгновенье, что опасность, от которой все бежали из города, — Дракон, который временами кружит над ним в сумерках. И тут я увидел его прямо над собою, сквозь слуховое окно.

Он пролетал так медленно, точно полз по небу, и так низко, что я не мог разглядеть его всего; я различил отчетливо серо-желтую чешую на его брюхе, и все щитки ее двигались, точно дышали.

И вдруг я понял, что эта чешуя не живая, что она часть какого-то сложного аппарата и что этот Дракон не зверь, а машина. И ужас, живший в душе от этого открытия, начал превращаться в безграничное отвращение, более жестокое, чем самый страх.

Этот сон я вспомнил сразу в ночь на 22 марта 1915 года, когда, разбуженный тревожными звуками трубы и грохотом пожарного автомобиля, возвещающего набег цеппелинов, я, наскоро одевшись, бросился на чердак, чтобы посмотреть, что происходит в воздухе, и увидел прямо над собою в созвездии Тельца ярко освещенный рефлектором Эйфелевой башни летучий корабль, похожий своими каннелюрами <и> сужением диаметра на короткий ствол дорической колонны.

Действительность, как всегда, была менее ужасна, чем сон.

Цеппелины, сперва один, потом другой, упорно шли на Эйфелеву башню. Человеческие звуки смолкли. Слышны были только выстрелы соседних батарей и собачий лай. Осветительные фузеи разрывались, как ракеты и римские свечи.

Полнозвездная ночь весеннего равноденствия, созвездия, служившие фоном для воздушной битвы, разрывы осветительных бомб, — все это давало скорее впечатление фейерверка, ночного праздника, нежели опасности и ужаса.

Психологическая сторона сна была верна только для рассудка, но не для чувства непосредственно.

Теперь, после десяти месяцев отсутствия, цеппелины вернулись снова.

Их не ждали. От них отвыкли. Но их встретили, как старых знакомцев.

Прошлой весной их ожидание вызвало еще некоторое беспокойство: согласно полицейским наставлениям, люди добросовестно прятались в подвалы, в квартирах тушили все огни, спешили вернуться с улицы домой.

На этот раз никто не хотел идти в подвалы, тем более что при возможности употребления удушливых газов там было бы еще опаснее, а все кинулись на балконы, на крыши, на улицы: смотреть, и напрасно полицейские и пожарные подходили к темным группам, томившимся у каждого ворот, и советовали вернуться домой.

Но ожидания не оправдались. Зрелища не было.

Невысоко над городом быстро протекали негустые массы разорванного тумана, то позволявшие изредка различать тусклые звезды, то совсем покрывавшие небо.

В этой движущейся мгле промелькнуло несколько беглых огней. Они падали сверху вниз, наискось, приблизительно из одной точки, заставляя предположить, что это — бомбы, брошенные с цеппелинов, или фузси преследующих их авианов. В стороне северных кварталов раздалось несколько сильных и глухих взрывов.

Но все было кончено одновременно с тревогой. Она запоздала.

Теперь уже ни для кого не секрет, что первый набег состоялся потому только, что их прозевали.

Все авиаторы были в субботнем отпуску.

Нынешнее нападение снова и, очевидно, не случайно пришлось на субботу, и благодаря тому, что тревога была поднята слишком поздно, оставалось впечатление, что недоглядели.

На следующую ночь они вернулись снова, но им пришлось разгрузиться в северных предместьях, не переступив линии парижских укреплений.

Но, несмотря на то, что на этот раз оказалось довольно много человеческих жертв, их появление ни в первую, ни во вторую ночь не произвело особенной тревоги.

Поезда *metropolitain* шли в полном мраке. Вагоны были переполнены.

И вся эта толпа, запертая в темных вагонах, пела хором пресловутое возглашение, оставшееся последнею памятью министерства Мильерана.

Tenez vous!
Méfiez-vous!*

Hou! Hou! Hou!**

И только один отпускной с фронта громко ворчал в углу вагона:

— Думал — приеду к вам в Париж — отдохну, а у вас здесь такие ж точно пакости, как у нас.

* Держитесь! Остерегайтесь! (*фр.*)

** Выражение презрения.