

LE MESSENGER
TRIMESTRIEL

ВЕСТНИК

РУССКОГО СТУДЕНЧЕСКОГО
ХРИСТИАНСКОГО ДВИЖЕНИЯ



ПАРИЖ—НЬЮ-ИОРК

№ 50

III — 1958

LE MESSENGER

périodique de l'Action Chrétienne des Etudiants Russes

Редакционная Коллегия:

Франция: Прот. Василий Зеньковский, К. А. Ельчанинов, И. В. Морозов, Н. А. Струве. Америка: Прот. Александр Шмеман, М. Р. Гизетти, О. Раевская.

№ 50 СОДЕРЖАНИЕ III - 1958

	Стр.	
1. От Редакции — 50-й номер «Вестника Р.С.Х.Д.»	1	
2. О Смирении сердца — Св. Иоанн Златоуст	1	
3. Искусство как язык религии — В. В. Вейдле	2	
4. О Ремизове. К годовщине со дня смерти (27.XI.1957) — Г. П. Струве	10	
5. Царь Аггей	19	
Прскопий Праведный		A. M. Ремизов
Крепкая душа		
6. Данте Алигиери. «Ад». Песнь третья — Перевод Б. К. Зайцева	27	
7. Заметки к переводам шекспировских трагедий — Б. Па- стернак	32	
8. Свет во тьме (Стихи)	48	

БИБЛИОГРАФИЯ

9. Ив. Шмелев. Куликово поле. Старый Валаам — Т. Ф. К. 51
10. Новый Мир — Н. Струве

ХРОНИКА

11. Летний лагерь Дружины Р.С.Х.Д. — К. Ельчанинов 54
12. Студенческий лагерь Р.С.Х.Д. — Н. Куломзин
13. Съезд студентов богословов в Англии — Б. Б. 55
14. Фонд помощи Угандской Церкви
15. Содержание «Вестника» на французском языке

Подписная плата на год: 750 фр. С целью поддержки: 1500 фр. Во Франции подписную плату просим вносить на почтовый счет РСХД: С.С.Р. Paris 2441-04. Action Chrétienne des Etudiants Russes, 91, rue Olivier de Serres. Paris 15.

4 N^{os} par an. Abonnement annuel: 750 fr. Prix du N^o: 175 fr. Adresse de la rédaction: Action Chrétienne des Etudiants Russes, 91, rue Olivier de Serres. Paris 15. France.

БИБЛИОТЕКА - ФОНД
"РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ"
Н. РАДИЩЕВСКАЯ Д. 2

1118 610

ОТ РЕДАКЦИИ

50-й юбилейный номер «Вестника» носит несколько необычный характер и нуждается в пояснении. За исключением патристического текста и хроники он целиком посвящен литературным темам.

Составляя этот номер мы не преследовали апологетических целей. Рассматривать литературу как служанку религии не только неправильно, но и недостойно. Литература независимое творческое проявление жизни, и, как таковое, она неизбежно, но свободно скрещивается с христианством, как с высшим, идеальным выражением жизни. Связь искусства и религии очевидна, но трудно поддается определению. Этому вопросу в номере посвящен блестящий этюд известного искусствоведа и писателя В. Вейдле. В нем автор «Умирания искусства» впервые формулирует некоторые важные положения той теории искусства, над которой уже много лет работает.

Нам удалось соединить в номере три крупнейших имени русской литературы сегодняшнего дня: недавно ушедшего от нас А. М. Ремизова (с вводной статьей Глеба Струве), Б. К. Зайцева и «советского» писателя Б. Пастернака. Знаменательно, что связующим звеном между двумя станами единой русской литературы являются «вечные спутники», Данте и Шекспир, а за ними и через них, христианское восприятие мира.

О СМИРЕНИИ СЕРДЦА

Отрывок из новооткрытых просветительных слов св. Иоанна Златоуста. По-русски печатается впервые *).

Ты видишь снисхождение Владыки? Ты видишь его человеколюбие крайнее? Ни тяжелого, ни трудного с нас он не спрашивает. Он не сказал: «Научитесь от меня что Я сотворил знамения, что я мертвых воскресил, чудеса показал; все это от одной моей силы было». Но что же сказал он? «Научитесь от меня, что я тих и смирен сердцем и Вы найдете покой душам Вашим». Ты видишь сколько цены в этом бремени, сколько пользы. Тот, кто удостоился взять на себя это бремя, кто мог научиться от Владыки быть тихим и смиренным в сердце, тот обретет полный покой души своей.

*) См. Jean Chrysostome. Huit Catéchèses baptismales inédites. Introduction, texte critique, traduction et notes de A. Wenger. Sources chrétiennes, Ed. du Cerf, Paris 1957.

В этом основание нашего спасения; кто приобрел эту добродетель, тот, даже оставаясь связанным с телом, будет в состоянии соперничать с бесплотными силами и ничего не иметь общего с настоящим миром.

Ибо кто подражает тихости Владыки не будет злобиться, не восстанет на ближнего. Если кто ударит его, он скажет: «Если я плохо говорю, то свидетельствуй о зле, если же хорошо, что бьешь меня?» Если кто назовет его бесом, он ответит: «Нет во мне беса», и ни один укор не заденет его. Такой человек будет презирать всю славу настоящей жизни и ничто из видимых вещей его не притянет, ибо у него теперь будет другое зрение. Кто будет смирен сердцем, тот не станет завидовать благам ближнего. Такой не украдет, не будет алчным; он не только не будет желать богатств, но раздаст то, что у него есть, показывая этим великое сострадание к подобному своему. Такой не разрушит чужого брака. Да, тот кто взял на себя бремя Христово и научился быть тихим и смиренным в сердце, тот будет сиять добродетелью и ступать по стопам Владыки,

ИСКУССТВО КАК ЯЗЫК РЕЛИГИИ

С точки зрения эстетики искусство не представляется языком. Художник ничего не высказывает, его произведения ничего не «говорят»; они обращаются к нам лишь постольку, поскольку ожидают нашего одобрения и восхищения. Для эстетики искусство не язык, а производство изделий, предназначенных стать предметом эстетического восприятия, «эстетическим объектом». Для того, чтобы стать таким объектом произведение должно обладать свойствами, определение которых и составляет главную задачу эстетики. Свойства эти (каковы бы они ни были) суть свойства его состава, его структуры: ничем иным, как различиями в этой структуре не обуславливается его эстетическая приемлемость или неприемлемость. Понятие структуры включает все, что называют формой, и кроме того все (или почти все), что обычно называют содержанием, вообще любой элемент произведения, рассматриваемый как условие или как функция его цельности и его единства. Противопоставление формы и содержания, где бы ни проводить границу между ними, эстетика устраняет именно потому, что не считает искусство языком, а значит и не признает никакого различия, которое соответствовало бы различию между мыслью и словом, между знаком и его значением.

Такая точка зрения вполне законна и как раз при строгой ее выдержанности плодотворна для теории искусства. Ведь к искусству мы соглашаемся причислять лишь те произведения, которые способны стать для нас предметом эстетического восприятия, а раз так, то качества, которые их делают таковыми, не могут нас не интересовать. Но вместе с тем эта точка зрения односторонняя и построить теорию искусства ограничиваясь ею одной нельзя.

Пусть все произведения искусства — эстетические объекты, или верней кандидаты на такое звание; но не все эстетические объекты — произведения искусства. Любой сарай или газетный киоск может стать для меня при известном освещении, под известным углом зрения эстетическим объектом, но художественным произведением он от этого не станет, никакого отношения к архитектурному искусству не приобретет. Требования, предъявляемые нами к художественному произведению, не исчерпываются теми, которые мы предъявляем к эстетическому объекту. Когда картина, считавшаяся работой Вермера («Христос в Эммаусе»), оказалась ловкою подделкой, она осталась той же картиной и тем же эстетическим объектом, каким она была, но перестала быть тем художественным произведением, за которое ее принимали раньше: смысл ее изменился, она **говорит** неправду и глядит на нас из нее, **обращается к нам** не Вермер, а подделыватель Ван Мегерен. Если бы обращение это заключалось только в предложении нашему вниманию эстетического объекта, ничего бы не изменилось; но этот пример и сходные с ним как раз и показывают, что произведение искусства предполагает автора, не в смысле изготовителя определенной вещи, способной стать эстетическим объектом, а в смысле «говорящего лица», не допускающего своей замены ни в каком случае (подобным утопической пишущей машинке Поля Валери, которая, работая сотни лет подряд, отпечатала бы, между прочим, и все величайшие произведения мировой литературы), ни другим говорящим лицом, и вкладывающего в свое произведение не только труд и талант, но еще и то, что мы называем смыслом.

Смысл этот поддается толкованию, но точной передаче не поддается. Его нельзя высказать иначе, как создав то самое произведение, в котором он был высказан. И высказывается он с тем большей полнотой, чем произведение совершенней, т. е. чем лучше оно удовлетворяет требованиям, предъявляемым ему, как эстетическому объекту. Однако создается оно исходя все же не из этих требований, а из подлежащего высказыванию смысла, хоть это и не значит, что смысл с самого начала художнику предстает с полной определенностью и ясностью. Смысл неустановлен, недокончен, пока произведение не закончено. Художник не обладает

им, а только догадывается о нем, предчувствует его; он его ищет, но он не мог бы его искать, и тем более найти, если бы у него отсутствовало всякое представление о нем. Для художника искусство именно язык. Для него художественное произведение относится к своему замыслу (т. е. к предчувствуемому смыслу, вкладываемому в него) как слово относится к высказываемой в нем мысли. Ведь и когда мы пишем или говорим (или безмолвно беседуем с собой) наша мысль определяется, завершается, а нередко и рождается в самом процессе речи, хотя зародыш мысли, в виде ли общего ее очерка или отдельных ее частиц, обычно и предшествует ее словесному завершению и оформлению. При создании художественного произведения, противопоставление таких понятий как форма и содержание, выражаемое и выраженное, смысл и обнаружение смысла не может быть устранено, хоть оно и устранится при созерцании и анализе готового произведения, где не останется ни малейшей крупинки, не превращенного в форму содержания, мысли, не воплощенной в слове.

Искусство, таким образом, язык, но язык особого рода, язык создающий духовные тела, чей смысл подобен неотделимой от тела душе и не может быть высказан отдельно, «своими словами», не может быть переведен ни на какой другой язык. Особая функция этого языка обусловлена особым его составом. Его непосредственно доступные чувственному опыту означающие элементы теснее связаны с тем, что они значат, чем такие же элементы любого другого языка. Звуковые сигналы, графические схемы планов или карт, буквы, нотные знаки, слова обиходной или применяемой в науке речи связаны со своим значением чисто внешним образом, условно, в силу некоего молчаливо признаваемого соглашения, не нуждающегося ни в какой мотивировке. Буква *v* обозначает одну согласную в русском алфавите и с тем же успехом другую в латинском алфавите. Звук сирены одинаково способен возвещать близость бомбардировки и начало работ на фабрике. С другой стороны, сирену можно заменить гудком или колокольным звоном, а согласную *v* обозначить буквой *v* или *w*. В противоположность этому, слова в стихотворении, как тем, что они значат, так и тем, как они звучат столь неразрывно связаны с общим (рационально не формулируемым) его смыслом, что при малейшем их изменении изменился бы и он, а слегка измененному смыслу соответствовало бы уже другое стихотворение. Недаром «из песни слова не выкинешь» и стихов прозою не перескажешь. Во всех искусствах означающие элементы — будь то слова, звуки, линии, краски, объемы — не просто обозначают, а выражают то, что они обозначают, иначе говоря, уподобляются ему и являют его в себе.

Больше того: с такой полнотой являют, что сливаются с ним воедино, отождествляются с ним. Таков закон музыки, но таково и тяготение всех других искусств. Повсюду выражаемое заключено в выражающем, как в улыбке матери, для ребенка, заключена материнская любовь. Разве улыбка — знак любви? Улыбка и есть любовь.

Что же однако «выражает» художник в своем искусстве? Вопрос этот ставят редко. Поверхностному взгляду представляется, что искусство — «обо всем», о чем угодно, да и эстетика нас учит, что в искусстве важно лишь «как», а не «что». На самом же деле это центральный вопрос всей теории искусства и ничто ей так не вредит, как недостаток внимания к нему. Внимание тут прежде всего должно быть обращено на самые понятия «выражение», «выражать», которыми пользуются постоянно без достаточного их уточнения. В теории искусства должна идти речь о выражении смыслов, а не о выражении чувств, эмоций, переживаний. Дело совсем не в том, выражает ли произведение какие-либо чувства (автора или его героя) или никаких чувств не выражает, а исключительно в том, **выражены** ли или только **обозначены** любые заключенные в нем содержания или смыслы (все равно имеющие отношение к чувствам или нет). О чем бы художник ни «говорил (в любом искусстве) ему надлежит **выразить** то, о чем он говорит, а не просто сказать, сообщить, поставить нас об этом в известность. Все, что он выражает (а не только чувства), он должен выразить так, чтобы выражаемое воплощалось для нас в выражающем с той же полнотой, с какой материнская любовь воплощается для ребенка в улыбке матери. Но если так, то не возвращаемся ли мы к учению эстетики о том, что важно лишь «как», а не «что»? Нет, не возвращаемся. Есть очень много содержаний сознания, которые могут быть обозначены, но выражены быть не могут.

Когда глухонемая и слепая девочка Эллен с глубоким волнением впервые поняла, что определенные прикосновения к ее руке пальцев ее воспитательницы означают не близость умыванья или утоления жажды, а то самое, что мы называем «вода», она стала вполне человеком, потому что перешла от узнавания знаков, доступного и животным (которым доступно бывает также и непосредственное, т. е. обходящееся без знаков, выражение некоторых чувств), к пониманию выраженных словами смыслов, что и составляет начало подлинно человеческого языка. Обыкновенно говорят: ей открылось **понятие** «вода». Но говорят напрасно. Выраженный в слове смысл, хоть и служит для образования понятий, но он совсем не то же, что понятие. Химическое понятие воды имеет

свое особое обозначение, но и физическое понятие воды, поскольку мы его имеем в виду пользуясь этим словом, не выражается в нем, а лишь обозначается им. Понятие есть результат рассудочной операции, называемой определением, тогда как смысл слова («общий» его смысл) есть нечто сравнительно неопределенное, текучее, гибкое, передаваемое всего лучше группой прилагательных и, в самом деле, **выраженное** в слове. Слово «вода» способно служить обозначением понятия «вода», точно также, как оно способно быть сигналом (узнаваемым и собакой) питья или купанья, но оно **выражает** нечто влажное, льющееся, холодное, умывающее, пригодное для питья; и это то и открылось Эллиен Келлер, когда она поняла, что «вода», т. е. сочетание прикосновений к ее руке, образующих это слово, именно и несет в себе все это вместе, что оно, для ее сознания отныне и навсегда **и есть вода**.

В поэзии и в словесном искусстве вообще, слова применяются не как обозначающие, а как выражающие знаки. Они не обозначают понятий и не указывают на единичные предметы (что постоянно происходит в обыденной речи, когда мой собеседник знает о чем я говорю или буду говорить); они выражают свой смысл — в том его оттенке, который требуется в данной связи, но не без соприсутствия (как бы в качестве обертонов) и других возможных оттенков этого смысла. Точно также и другие, бессловесные искусства выражают смыслы, а не абстрактные или конкретные значения. Иначе говоря, в искусстве «идет речь» не обо всем, что угодно, а лишь о том, что способно быть выраженным, но не просто обозначенным. Оно не рисует планов, диаграмм, не сигнализирует цветом или звуком о чем-то, что было бы доступно сигнализации. Оно перестает быть искусством, когда изменяет смысл ради фактов или схем.. Оно не только обходится без понятий, как превосходно видел уже Кант, но ему чуждо сверх того и все вообще, что допускает **обозначение** словесными или другими знаками, сквозь смысл этого знака или даже помимо этого смысла (например словом неизвестного нам языка). Такими обозначаемыми предметами были для Эллиен Келлер умыванье и питье, куда воспринимавшееся ее осязанием слово еще не открыло ей своего подлинного, по ту сторону всех отдельных значений лежащего смысла.

Искусство есть язык, выражающий смыслы и образующий из них заново осмысленные целые. Именно поэтому искусство и способно быть языком религии. Именно поэтому религия и говорит языком искусства.

В религии нет ничего, что было бы обозначено словесными или другими знаками. Все ее содержания требуют не обозначения,

а выражения, потому что им совершенно не свойственна ни крайняя абстрактность понятий, ни крайняя конкретность отдельных данных в опыте «предметов». Правда, **религиозный** опыт, как раз когда достигает самых своих вершин (или глубин), становится невыразимым, требует наполненного смыслом, но не дерзающего выразить его мистического молчания. Становясь невыразимым, он однако не становится обозначаемым, а все, что приводит к нему или вытекает из него, ищет и находит выражение не в означающих, а только в выражающих знаках (символах, образах, или таких словах, которые сами могут быть названы образами и символами). Если же богословие прибегает к понятиям, то ведь богословие не религия, а комментарий к религии, и кроме того язык этого комментария (подобно языку, которым комментируют художественные произведения) характеризуется двумя весьма показательными чертами: его слова выражают смысл больше чем обозначают (сквозь него) понятия, и сами понятия эти логически не вполне прозрачны, а то и антиномичны (не подчинены закону противоречия), чем они и отличаются от понятий, применяемых в точном научном знании. Религиозная вера, религиозный обряд, религиозное осмысление жизни никаким другим языком пользоваться не могут, кроме как тем же, каким пользуется художник, тем же, на котором говорят создаваемые им произведения.

Тут, однако, не следует упускать из виду одно существенное различие: говорить на том же языке, на каком говорит искусство, это еще не значит изъясняться посредством художественных произведений. Создание их не есть нечто необходимое для религии, нечто требуемое самим ее существом. Но существо это не может быть осознано, оформлено, выражено иначе, как прибегая к тому же самому выражающему, а не обозначающему языку, каким пользуется искусство. Возникает ли при этом художественное произведение, т. е. законченное в себе целое, способное стать эстетическим объектом, для религии роли не играет, хоть именно этот путь и был в течение тысячелетий самым естественным и самым распространенным путем его возникновения. Православная или католическая литургия может быть рассматриваема как художественное произведение (требующее исполнения и большей частью очень плохо исполняемое в наше время), но верующий, который стал бы ее рассматривать с этой точки зрения, только затемнил бы этим для себя ее религиозный смысл. Владимирская Божия Матерь — изумительное произведение живописного мастерства, но она не больше икона, чем все другие, хотя бы и совершенно ничтожные в отношении искусства иконы, а нынче даже и меньше: если бы ее вернули из Третьяковской галереи в Успен-

ский собор, она нуждалась бы в новом освящении. Все священные писания мировых религий изобилуют текстами, образующими художественные произведения и способными служить эстетическими объектами — для неверующих или для верующих не той верою, какая высказалась в данном тексте. К вере, как таковой, все это отношения не имеет; но вера без языка была бы и верой без мысли, верой без религии, а изобилие художественных произведений, порождаемых религией, порождаемых в самом процессе религиозного мышления, религиозной речи (все равно словесной или иной) свидетельствует с полной ясностью о том, что язык религии именно и есть язык искусства. В процессе научного мышления и на основе служащего ему языка, точно также как на почве мышления и языка, служащих практическим целям, никакие художественные произведения не возникают и возникнуть не могут.

«Только в притчах говорит Христос» (Матф. 13, 34). — Существует мнение, что язык Евангелий (особенно первых трех) безыскусствен, по-детски прост и этим именно хорош. Но язык этот во всяком случае поэтический, а не практический язык, и поэтичность его еще обостряется, подымается ввысь, когда евангелист передает прямую речь Спасителя. Простота и безыскусственность, т. е. отсутствие нарочитости и риторики, не мешает поэзии (или, что то же, словесному искусству), а помогает. Нагорная проповедь и притчи разумеется не проза (в смысле языка, исключаящего поэзию), а поэзия; можно даже сказать, что они, в отличие от остального евангельского текста, поэзия исключаящая прозу. И тем не менее рассматривать их как художественные произведения, как предметы эстетического восприятия должно казаться неуместным не только верующему, но и всякому, кто наделен достаточной душевной или хотя бы одной художественной чуткостью. К ним нельзя относиться как к художественным произведениям не потому, что они нечто другое, не художественное, а потому, что поэзия или искусство, заключенное в них, неразрывно включено во что-то, что выше, глубже и шире всякого искусства; не понимать этого, значит не понимать и самой их поэзии, да и просто неправильно истолковывать то, что читаешь. Искусство не включает в себя религию; но религия включает в себя искусство. Оттого-то и говорит она «только в притчах», образами, символами, и вообще выражающими свой смысл словесными или другими знаками, а не знаками, обозначающими понятия и эмпирические «предметы». Оттого-то и говорит она на языке искусства, как на своем родном и единственно для нее пригодном языке.

Каково мышление, таков и язык, который позволяет ему высказаться и служит ему опорой. Мышление религий называют

обычно мифическим, хотя применительно к высшим религиям гораздо правильнее было бы называть его мифо-логическим, а по-русски было бы возможно и просто называть его смысловым. Миф, в узком значении этого слова, есть только частный случай. Религия мыслит мифами, но мыслит и символами, образами, аллегориями, притчами, мыслит смыслами слов и смыслами других, не словесных знаков, причем смыслы эти могут образовывать логические ряды, вступать в логические взаимоотношения, приближаться к понятиям, не становясь однако понятиями строго научного характера, которые требовали бы уже не выражения, а обозначения. Такое мышление, однако, может существовать и за пределами религии, как может существовать за ее пределами и соответствующий этому мышлению язык. Религия включает в себя искусство, но искусство может выключиться из религии. Как бы решительно, однако, оно ни обособлялось, как бы далеко от религии ни отходило, язык его останется тем же, что и прежде, смысловыражающим, соответствующим его мышлению, которое тоже остается мифическим или мифо-логическим, совершенно подобным мышлению религии. Содержания, смыслы, темы этого мышления могут и не быть религиозными, перестают ими быть, но сама природа его измениться не может, или может лишь до известного предела. Переходя к дискурсивному мышлению и к отвечающему его потребностям языку, который позволительно называть (пользуясь термином Лейбница) сигнификативным, искусство перестает быть самим собой. Это с ним и происходит — отнюдь не сразу, а лишь очень медленно и постепенно — когда оно отходит от религии.

Но почему же? Разве нет других содержаний, кроме религиозных, которые требовали бы выражения, а не обозначения? Разве искусство было сплошь религиозным даже в те времена, когда главной его задачей было служить языком религии? И наконец, разве искусство не автономно, разве его нормирует и управляет им религия?

Искусство автономно, как форма, но не автономно, как язык. Автономность языка, это вообще бессмыслица. Язык таков, каково то, что высказывается на этом языке. Религия не знает другого языка, кроме языка искусства (независимо от того, возникает ли при этом законченные и полноценные, т. е. способные стать эстетическими объектами произведения или нет); но язык этот выражает и всяческие другие смыслы, несводимые к религиозным, а то и противоположные им. Во все времена наряду с религиозным существовало и другое искусство: любовная лирика, некультовая музыка, оформление домашней утвари, нарядов и жилищ. Но ничто не может заменить религию, в ее роли великой хранилища

и защитницы смыслов, даже тех, что не ею были дарованы, даже тех, что враждебны ей. Человек открывает смыслы, но человек и утрачивает их. Они теряются в каждодневности, в обыденщине, где мы объясняем все равно, что азбукой глухонемых, довольствуемся спичечным огнем вспыхивающих и гаснущих значений. О смыслах знать ничего не знает наука, мыслящая строго сигни- тивно и занятая выяснением не смыслов, а функций, отношений и причинно-следственных зависимостей. Одному искусству, без по- мощи религии, трудно удерживать смыслы от выветриванья и рас- пада, трудно препятствовать переходу знаков от выражения к обозначению. Автономию свою оно не только сохраняет, но имен- но теперь впервые ее осознаёт; зато утрачивает язык и вынуж- дается противоречить собственной своей природе. Становясь искусством для искусства, т. е. производством эстетических объ- ектов, тем самым, чем хочет его видеть эстетика, оно перестает быть языком, но лишается на этом пути как раз того, без чего оно не может быть искусством.

Но как именно это происходит, как складывается судьба искус- ства, до конца отделенного от религии, не подлежит сейчас на- шему рассмотрению. Это уже тема другой статьи.

В. Вейдле.

О Р Е М И З О В Е

К годовщине со дня смерти (14/27.XI.1957)

1

...я люблю слово во всех нарядах и украшениях до обезья- ньего... (Ремизов, «Огонь вещей»).

Я всю мою жизнь притягиваю слова, чтобы на свой лад строить звучащие, воздушные, с бьющимся живым сердцем, мои словесные уклады (Он же, «Подстриженными гла- зами»).

...какое несчастье родиться без снов.. Без музыки, без снов, без сказок и без «игры», она слита со сном и сказкой, да лучше бы такому не родиться на чудодейной земле (Он же, «Мартын Задека»).

...действительность, чем она недействительнее, тем она правдоподобнее (Он же, «Огонь вещей»).

Тут я гораздил без оглядки и делаю словесные опыты-копы- ты (Он же, дарственная надпись на «Мышкиной ду- дочке»).

Сейчас на Западе, и особенно в США, принято говорить о достижениях советской науки и техники и каяться в недооценке советской культуры. «Спутники» явились для иностранцев не- ожиданным откровением. При этом две вещи им невдомек. Во-

первых то, что за всеми этими хвалеными достижениями стоит большая и долголетняя традиция русской науки, давно сделав- шей свой вклад в мировую сокровищницу — вклад, действитель- но, до сих пор недостаточно оцененный. А во-вторых — то, что при всех так наз. культурных «достижениях» управляемой ком- мунистами России, ее теперешние правители во имя своего учё- ния и своего режима русскую культуру систематически снижают и обедняют. Правда, они присвоили себе Пушкина и всю русскую классическую литературу (не так давно они «реабилитировали» даже Достоевского и посмертно причислили к лику русских клас- сиков И. А. Бунина). Но тех же классиков они толкуют одно- сторонне и упрощенно, в согласии со своим учением. За послед- ние годы в Советской России выпущено много сборников избран- ных критических статей о русских классиках («Гоголь в русской критике», «Достоевский в русской критике» и т. п.). Но в этих сборниках мы тщетно стали бы искать статей К. Леонтьева, В. Соловьева, Розанова, Мережковского, Вячеслава Иванова, Ше- стова, Волынского, Айхенвальда и других идеологических не- приемлемых для коммунистов критиков: обычно от неизбежных «утилитарных» критиков XIX века прыжок делается сразу к та- ким представителям советского марксизма как Луначарский, Во- ровский и др. — другими словами и критика советского периода представлена крайне односторонне. Приятие Бунина в советский литературный Пантеон тоже совершилось далеко не полностью и сопровождалось оговорками, и до сих пор раздаются окрики по адресу советских критиков, позволяющих себе слишком неумеренно восхищаться Буниным. Больше того: не только в культурную сокровищницу советского читателя не допущен такой замеча- тельный роман, как «Доктор Живаго» Бориса Пастернака, пото- му что, не будучи романом политическим, он бьет по самым устоям советского строя и коммунистической идеологии, но и из литературного обращения до сих пор изъят ряд выдающихся писателей, критиков и мыслителей. Тут и многие писатели пред- революционной эпохи, и те, кто предпочел свободу и эмигриро- вал. Среди последних одно из первых мест занимает А. М. Ремизов — из всех зарубежных писателей наименее, кстате сказать, «политический» и всего больше оказавший влияния на развитие молодой советской прозы в 20-х годах. Но ведь сама эта моло- дая проза сейчас не в чести, а те представители ее, которые еще живы (Всеволод Иванов, Леонид Леонов, Николай Никитин), не особенно склонны признаваться в том, что они чем-то обязаны Ремизову. Ремизов не ко двору там, где художнику навязывает- ся «метод» социалистического реализма, и это относится одина-

ково к его дореволюционным и пореволюционным писаниям. В этом его отличие от покойного Шмелева, чей «Человек из ресторана» и некоторые другие ранние вещи продолжали выходить в 20-х годах и после того как Шмелев эмигрировал и переиздаются снова сейчас (но, конечно, нельзя себе представить, чтобы в Советском Союзе издали «Солнце мертвых» или «Пути небесные» или некоторые эмигрантские рассказы Шмелева).

Бунина воскресила к литературной жизни на родине его смерть. С Ремизовым этого пока не случилось. Случится ли? В ближайшее время едва ли. Но настанет день — это будет уже в освобожденной России — когда Ремизова будут и снова читать, и внимательно изучать. Пока для этого изучения сделано еще очень мало, и очень многие даже зарубежные русские не отдают себе отчета ни в объеме, ни в разнообразии ремизовского творчества. О многосторонности Ремизова писал еще в 1926 г. в своей английской истории русской литературы кн. Д. П. Святополк-Мирский, говоря что тех, кто ценит у Ремизова его «подпольную Достоевщину» (например, в романе «Пруд»), едва ли привлечет нарочитая наивность такой вещи как «В поле блакитном», а те, кому нравится приподнято-лирическое красноречие «Слова о гибели русской земли», будут возмущены непечатными вольностями «Царя Дадона». А с тех пор количество выпущенных Ремизовым книг возросло больше, чем вдвое*), и в творчестве его появились новые жанры и наметились новые линии. Упрекая Советскую Россию в том, что она подвергла и продолжает подвергать Ремизова остракизму, мы, зарубежные русские, не можем похвастаться тем, что по заслугам оценили Ремизова или сделали сколько-нибудь серьезную попытку разобраться в его творчестве — даже если в будущем эмиграция и может записать Ремизова в свой культурный актив. Ремизова мало читают, о нем непропорционально мало написано. Если не считать нескольких страниц в общих обзорах русской литературы, большей части иноязычных (у того же Святополк-Мирского, где повествование доведено лишь до 1925 г., в американской книге М. Л. Слонима, в вышедшей в этом году итальянской истории но-

*) В последней напечатанной книге Ремизова («Круг счастья» Париж 1957) перечислено 37 его книг, вышедших в России, и 44, вышедшие за границей. Если прибавить «Круг счастья», выходит 82 книги. Правда, некоторые из этих книг повторяют друг друга. Библиография напечатанного Ремизовым при жизни в газетах и журналах и не вошедшего в его книги никем не составлена. Многие остались после него в рукописи. Составить полную библиографию ремизовских писаний и учесть его литературное наследство — одна из ближайших задач зарубежных литературоведов.

вейшей русской литературы Э. Ло Гатто, в книге И. И. Тхоржевского, в моем обзоре зарубежной литературы), сколько-нибудь серьезной попытки разобраться во всем сложном и многостороннем творчестве Ремизова до сих пор сделано не было. Всего ближе к этой задаче подошел в статье, напечатанной в № 34-35 «Граней» (1957), Н. Е. Андреев. Но и это лишь первый шаг. Настоящая статья тоже такой цели не преследует, да и чем больше вчитываешься в Ремизова, и особенно в его произведения последних лет, тем больше убеждаешься в его сложности и многосторонности и в том, что о нем нужно написать целую книгу. А для этого нужно прежде всего перечитать все его книги. Моя задача на этих нескольких страничках лишь проследить филиацию Ремизова в русской литературе и отметить некоторые основные его черты.

2

Ремизов в новейшей русской литературе стоит совсем особняком. Принято выводить его из Гоголя и отчасти Лескова и Достоевского. По словам Н. Кодрянской, он и сам говорил: «Веду свое от Гоголя, Достоевского и Лескова», прибавляя: «Хочу верить: имя мое сохранится в примечании к этим писателям*»). Можно несомненно говорить о культе Гоголя у Ремизова («Не знаю, кто еще из писателей так нерушимо зачаровал меня словом», писал Ремизов в книге «Подстриженными глазами; а в «Огне вещей» говорил: «Гоголь остался вне подражаний — просто не допрыгнешь!»); можно говорить о том, что Ремизова с Гоголем роднит и отношение к слову (то, что сам Ремизов слегка иронически, но удачно назвал своим «вербизмом»), и страсть к фантастике, одержимость чудесным, заинтересованность бесовским («чертячи» рассказы Ремизова), сюрреализм («все вверх тормашками»); и о том, что мало кто в русской литературе так остро прозирал и самую сущность гоголевского творчества, как это сделал Ремизов в «Огне вещей» (больше половины этой книги — о Гоголе). Но если разобраться основательнее, ни одной по-настоящему гоголевской вещи у Ремизова нет, и весь словесный строй у него совсем иной, чем у Гоголя (Ремизов сам не раз подчеркивает «нерусскость» Гоголя — говорит, например, о «высокопарном гоголевском слове в серебре польского пышного

*) «Новое Русское Слово» (Нью Йорк), 20 ноября 1955 г. Сам Ремизов в одном месте выводит свое «литературное родословие» от Мельникова-Печерского, которого называет учеником-«копиистом» Гоголя.

наряда»). Словесные истоки Ремизова совсем другие: Гоголь не углублялся ни в Аввакума, ни в Епифания Премудрого, ни в деловую и личную переписку XVII века. То же в сущности можно сказать и о связи Ремизова с Лесковым: у них есть пункты сродства, но и обращение со словом совершенно разное. И хотя и о Лескове и о Ремизове принято говорить, как о мастерах «сказа», сказ их звучит по-разному, и недаром Ремизов сам говорил, что ему чужда манера «рассказчика».

Многое, разумеется, роднит Ремизова с Достоевским, и о Достоевском в «Огне вещей» Ремизов тоже сказал немало пронизательного. Но близость к Достоевскому в литературном смысле чувствуется больше в ранних, «городских» вещах Ремизова, в тех, которые он называл «романами» («Часы», «Пруд», «Крестовые сестры», «Пятая язва»); последнюю такую вещь — и в ней тоже очень чувствуется Достоевский — Ремизов написал в 1922 г.: это — до сих пор целиком ненапечатанный (он печатался в переставшей выходить «Русской Мысли» П. Б. Струве) роман «Плачущая канава», из всех романов Ремизова самый, пожалуй, удачный. С Достоевским роднит Ремизова тема людской беды и раненой человеческой души: он сам говорит, что Достоевский «вызвал к свету мою бедовую мысль». Характерно, однако, что к имени Достоевского он прибавляет тут — для многих, вероятно, неожиданно — имя Бодлера. Но, не говоря уж о том, что Ремизову недостает ни гения ни размаха Достоевского, что он не написал ни одного романа, могущего идти в сравнение с романами Достоевского по широте и глубине захвата, и словесные стихии их тоже совсем непохожи. В «Огне вещей» Ремизов говорит, что «искусство слова Достоевскому тьма египетская» (стр. 211 *). Именно в связи с Достоевским к цитируемым здесь словам Ремизов делает примечание, в котором высказывает свою заветную мысль о заглушении искусства слова в новейшей русской литературе. Он пишет:

Ходили мы в болгарском платье (XI в.). С этого начинается история русского слова. Потом наряжат в блестящие церковно-славянские одежды (XVI в.), потом дубинкой околотя драгоценности, заставят напялить тяжелые немецкие камзолы, а потом кургузые прямо из Парижа (XVIII в.). Так и пойдет «русская литература»: кто в лес, кто по дрова (XIX в.).

За Гоголем (южно-русский лад) и Марлинским (с польского)

*) Правда, этому как будто противоречит утверждение, там же, на стр. 199, о том, что у Достоевского «на слово глаз». Но для Ремизова в данном случае важен не глаз, а слух.

— первыми искусниками, я назову В. А. Слепцова (1836-1878). Возрождение начнется символистами, но неудачно: слащавый провинциализм Сологуба, гоголевский копиист со стрекотней Заратустры — Андрей Белый и вроде как по-латыни «лушкинская» проза Брюсова.

Всякая попытка искусства слова на Руси гложет. И нет ничего тут удивительного: в самом деле, какое-то жалкое искусство над искусственной природой.

Искусство — это значит распоряжаться: вертеть и перебрасывать. А как можно что-нибудь передвинуть одеревенелое, искусственно закованное?

Мы ведь и думаем-то не по-русски.

Ремизов здесь выступает не в первый раз — и выступает с задором, с наскоком, не стесняясь в выражениях — защитником «природной русской речи». Он напоминает, что первое слово на эту тему сказал Хомяков (в 1853 г. в статье в «Московском Сборнике»), что Достоевский читал статью Хомякова, но «самая суть этих русских заветов не дошла до Достоевского, он продолжает традицию книжной искусственной речи по немецким образцам (Карамзин) и переводам с французского (Пушкин): манера письма и словарь потершегося газетчика». Но все же, по мнению Ремизова, «хомяковское не прошло мимо Достоевского: «народное» у Достоевского — это доживающий дни дореформенный цветистый подьяческий слог (Лебедев)», который — говорит Ремизов — оказал большое влияние на Розанова. (Добавим в скобках, что Розанов в свою очередь несомненно повлиял на Ремизова). Отвергает Ремизов (правда, опять иногда противореча себе), как «искусника слова», и Тургенева, называя его «бессловесный Тургенев» и говоря: «его «могучий» русский язык я, как русский, с памятью моей всего московского, не могу принять, не оговорясь: хорошо, только не по «нашему». И многих поклонников Тургенева при этом поразит, что вершиной его творчества Ремизов считает «Песнь торжествующей любви», «под которой мог бы подписаться Флобер» («Огонь вещей», стр. 185) и которая словесно... оправдывает посвящение Флоберу (там же, стр. 154).

Отметание Ремизовым почти всей новейшей русской литературы с точки зрения «природной русской речи» («не по-русски», «не по-нашему») изумляет своей узостью, односторонностью, фанатизмом. Оно, конечно, несправедливо, и прав был Г. В. Адамович, выражая удивление, что эта концепция Ремизова не вызвала решительных протестов *). Если сделать из нее все логические выводы, что останется от русской литературы, во вся-

*) См. «Одиночество и свобода», Нью Йорк 1955, стр. 171-187.

ком случае от русской прозы, с точки зрения «искусства слова»: «Житие »протопопа Аввакума и некоторые другие писания неиспорченного XVII века? Адамовича особенно задело то, что Ремизов писал о Толстом и его языке. Других должны еще более задеть отсылки о прозе Пушкина (см. «Огонь вещей», стр. 128, где впрочем, правильно подчеркивается примат **конструкции** в рассказах Пушкина) и крайне пренебрежительное мнение о поэтах XVIII века (там же, стр. 125). Это тем более странно, что в Ремизове нет никакого «руссопётства», что он глубоко впитал в себя европейскую культуру и отнюдь не отталкивается от нее (замечание Адамовича в той же статье об «азиатской одуре», назад к которой якобы зовет Ремизов, кажется мне ошибочным). Не говоря уж о том, что в его «реконструкциях» старинных легенд и сказаний в последние годы большую роль играли нерусские источники («Тристан и Изольда», «Мелюзина», «Брунцвик»), что в зарубежном его творчестве отложилась Бретань и ее кельтское прошлое, нельзя упускать из виду и то, что на многих западноевропейских писателей Ремизов смотрел как на близких себе. В книге «Подстриженными глазами» — этой своеобразнейшей в русской литературе автобиографии — мы читаем: «Встреча с **Вертером** — Гете останется для меня первым среди первых; Тик, Новалис, Гоффман эти первые мои не-русские книги, кого я слушал и с кем разговаривал. На всю жизнь они станут мне самыми близкими и понятными» (стр. 235). И дальше: «В мой мир Гете, Гоффмана, Новалиса, Тика, Гауффа и Гриммов вошел Шекспир, Свифт, Стерн, Диккенс и Вальтер Скотт» (263). Думать, что Ремизов «руссейший из русских» — глубокое заблуждение. Гоффман был, может быть, не меньшим его учителем, чем Гоголь. И для любителей выискивать влияния и отголоски творчество Ремизова — богатое поле. Прибавим, что сам Ремизов, выводя, как мы уже говорили, свое «родословие» от Мельникова-Печерского, подчеркивает свое несозвучие с его «искусственным «русским стилем». Приходится признать, что во всем, что говорит Ремизов на тему «природной русской речи», как и в его собственной стилистической практике, еще недостаточно изученной, много неизбывных противоречий. Недвусмысленным остается бунт против книжной грамматики (Ломоносова и Греча) — во имя **живого лада слов**. Но и этот бунт со стороны такого заядлого книжника, как Ремизов, кажется подчас странным.

3

Ремизов — самый большой сновидец, в русской литературе. В его произведениях сложно и причудливо переплетаются реаль-

ность и фантастика, одно переплескивается в другое («не все ли равно, что во сне, что наяву»). Сны в творчестве Ремизова играют огромную роль — сны собственные, настоящие (а может быть иногда и выдуманные?), сны чужие, литературные: никто так не интересовался снами в русской литературе, как Ремизов, и о снах у Гоголя, Тургенева, Пушкина, Лермонтова, Толстого, Достоевского — его книга «Огонь вещей» (1954). В самом начале своего эмигрантского периода Ремизов именно в «переплеске» из яви в сон подал русскую революцию в своем «Временнике 1917-1921» (отдельное издание вышло в 1927 г. под названием «Взвихренная Русь»). Сны вторгаются в рассказ о буднях парижской жизни во время войны и под немецкой оккупацией («Мышкина дудочка», 1953). Уникум в русской литературе представляет собой книга «Мартын Задека. Сонник» (1952), с эпиграфом из «Евгения Онегина» о знаменитом Задеке: это — записи собственных снов, которых, причудливых, замысловатых, несообразных, как снам и полагается быть («подлинный сон всегда ерунда, бессмыслица, бестолочь, перекувырк и безобразия»). Во вступлении к этим записям Ремизов пишет:

Как помню себя, всегда мне снились сны. И не постучи в мое окно или звонок, я перестал бы различать что сутолочная явь, что жаркие видения — моя тень ночи. Ночь без сновидения для меня, как «пропащий» день.

После необходимых пробуждений в день, я в жизни только брожу — полусонный: в памяти всегда клочки сна — бахрама на моей дневной одежде («Мартын Задека», стр. 7).

Неразличение между явью и сном, их «равносущность» и «равноценность» — самая характерная черта Ремизова. В той же книге он пишет:

То, что называется «фантастическим», это вовсе не призрачная, не «деформированная» реальность, а существующая самостоятельно и действующая рядом с осязаемой реальностью... жизнь не ограничивается дневными событиями трехмерной реальности, а уходит в многомерность сновидений, равносущных и равноценных с явью (стр. 98).

В таких своих книгах последнего периода, как «Пляшущий демон», «Подстриженными глазами», «Мышкина дудочка», Ремизов создал совсем особый, новый жанр: в них будничная действительность сосуществует с «сонным четвертым измерением» (выражение самого Ремизова), то и другое неразличимо соседствуют и сливаются. «Пляшущего демона» Ремизов сам в дарственной надписи на книге мне определил как «домыслы от книг и вообра-

жения, из памяти и снов». Но границу между «книгами» и «воображением», между «памятью» и «снами» у Ремизова провести нельзя. Память у него по преимуществу «сонная». И это же характерно для его пересказов разных сказаний, будь то библейские апокрифы или русские сказки или западноевропейские мифы и легенды: в книжную основу их вплетает он нити не только собственных снов и домыслов, но и современной яви, нарочито модернизируя их и по содержанию и по словарю. В этом проявляется не только утверждение полной, абсолютной творческой свободы, но и нескрываема тяга к озорству, к «безобразию», «страсть к скандалам»: в своей автобиографии Ремизов рассказывает, как еще в детстве «сказал себе, что мне всегда скучно, если все идет «порядочно». Отсюда и в жизни у Ремизова любовь к мистификации, к шутке, к тому, что англичане называют *practical jokes*. Это черта тесно связана с приверженностью к словесной игре, и «практические шутки» в изобилии встречаются в произведениях Ремизова — там, где он пишет о живых современниках.

4

Но напрасно думать, как думают некоторые, что Ремизов только «хитрослов», что его занимают только «словесные опыты». За всем, что пишет Ремизов, подлинная «память о какой-то нестерпимой человеческой боли» («Подстриженными глазами», стр. 143) и искреннее сострадание бедующему человеку. Это-то и роднит Ремизова с Достоевским. Но вместе с тем он, не склонный прибедняться, когда речь идет о словесном искусстве, хорошо сознает бессилие этого искусства, поскольку дело идет о душе человека, и далека от него мысль тягаться с Достоевским:

А душа человека? До конца? И разве я могу похвалиться, что в моей жизни я притянул к себе человеческую душу и выразил во всех ее звучащих переменах? Разделение между людьми, человека от человека, непобедимо и никаким магнитом не возьмешь — и моя мечта забава («Подстриженными глазами», стр. 213).

Мотив «разделения человека от человека» (когда-то Ремизов формулировал то же самое более резко и лапидарно: «человек человеку бревно») — это едва ли не основной мотив зрелого Чехова, писателя Ремизову в общем чуждого и далекого (см. напечатанный посмертно в «Гранях», № 34-35, этюд «Челуха»; ср. также в «Огне вещей» несправедливые слова о том, что Чехов был лишен «сонного дара»: Ремизов забыл такую чеховскую жемчужину, как «Спать хочется», а также интерес, проявленный

Чеховым к явлению сна и изображению его в литературе в письме к Григоровичу по поводу одного рассказа последнего; суждение Ремизова было, повидимому, основано на такой неудачной вещи как «Черный монах»). Этот чеховский мотив настойчиво звучит в большей части ремизовских писаний.

В одном отношении еще Ремизов как бы продолжает линию Достоевского: у него мало описаний природы — природы реальной (волшебная природа налицо в его сказках и снах). Сам он в письме Розанову, которое приводит в одной из своих книг, признавался:

Вы знаете, как я люблю природу: весну, осень, траву, деревья, цветы, зверей и птиц — «жизнь», но больше недели прожить на лоне природы не в состоянии. Все вокруг толчется, и всякие мелкие зверки и букашки и толкачики — все они роятся «на радость», а мне хочется книжку почитать, «помучиться», и затоскуешь. Я родился с «подстриженными глазами», и природа с ее разнообразием меня утомляет («В розовом блеске», стр. 284).

Многое еще и можно было бы и следовало бы сказать о Ремизове: о религиозных мотивах в его творчестве, о его переработках апокрифов, о «Николиных притчах». Но, как я уже сказал, о Ремизове и можно, и нужно написать целую книгу. И сначала нужно его изучить. А на последнее я пока не претендую.

Глеб Струве

Berkeley, California

Октябрь 1958 г.

ПАМЯТИ А. М. РЕМИЗОВА

(1877 - 1957)

ЦАРЬ АГГЕЙ *)

От моря и до моря, от рек и до конца земли было его царство, и много народа жило под его волей.

Стоял царь за обедней и слышит, дьякон читает:

«Богатые обнищают, а нищие обогатятся».

В первый раз царь услышал и поражен:

«богатые обнищают, а нищие обогатятся».

*) В память А. М. Ремизова печатаем несколько рассказов из не-изданной его книги: «Изборник».

— Ложь! — крикнул царь, — я царь — я обнищаю?

И в гневе поднялся царь к аналою и вырвал лист из евангелия с неправыми словами.

Большое было смятение в церкви, но никто не посмел поднять голоса — царю как перечить?

Царь Аггей в тот день особенно был в духе — на душе ему было весело и он повторил, смеясь:

— Я, царь Аггей, — обнищаю!

И окружавшие его прихвостни, подхалимы, поддакивали.

А те, кто знал неправду царскую, и хотели бы сказать, да как царю скажешь? — страшна немилость!

По обеде затеяли охоту.

И было царю весело в поле. Сердце его насыщалось гордостью.

— Я, царь Аггей, — смеялся царь, — обнищаю!

Необыкновенной красоты олень бежал полем. — И все помчались за ним. — А олень, на крыльях, — никак не догонишь.

— Стойте! — крикнул царь, — я один его поймаю.

И поскакал царь один за оленем.

Вот-вот догонит. — На пути речка — олень в воду. Царь с коня, привязал коня, скинул с себя одежду и сам в воду, да вплавь — за оленем — Вот-вот догонит.

— — —
А когда плыл царь за оленем, ангел принял образ царя Аггея и в одежде его царской на его царском коне вернулся к свите.

— Олень пропал! Поедемте домой!

И весело помчались охотники лесом.

**

Аггей переплыл реку — оленя нет: пропал олень! Постоял Аггей на берегу, послушал. Нет, пропал олень! —

Вот досада!

И поплыл назад. А как выплыл, хватать — ни одежды, ни коня! —

Вот беда-то!

Стал кликать — не отзываются. — Что за напасть! — И пошел. Прошел немного, опять покликнул — нет никого! —

Вот горе-то!

А уж ночь. Хоть в лесу ночуй! Кое-как стал пробираться. Иззяб, истосковался.

А уж как солнышка-то ждал!

Со светом Аггей выбрался из леса — слава Богу, пастухи!

— Пастухи, вы не видали моего коня и одежды?

— А ты кто такой? — недоверчиво глядели пастухи: еще бы: из лесу голыш.

— Я ваш царь Аггей.

— Давеча царь со свитой с охоты проехал, — сказал старый пастух.

— Я царь Аггей! — нетерпеливо воскликнул Аггей.

Пастухи повскакали.

— Негодяй! — да кнутом его.

Пустился от них Аггей —

в первый раз застонал от обиды и боли!

Едва дух переводит. Пастухи вернулись к стаду. А он избитый поплелся по дороге.

Едут купцы:

— Ты чего нагишом?

А Аггей сказать о себе уж боится: опять поколотят.

— Разбойники... ограбили! — и голосу своего не узнает Аггей.

Сколько унижения и жалобы!

Сжалились купцы, — а и вправду, вышел грех, не врет! — кинули с возу тряпья.

А уж как рад-то он был и грязному тряпью —

— о, не хорошо у нас в жестоком мире! —

В первый раз как обрадовался, и не знает он, как и благодарить купцов.

— — —
Голодранцем день шел Аггей, еле жив.

Поздним вечером вошел он в свой Селуан город.

Там постучит — не пускают; тут попросится — гонят. Боятся: «пусти такого, еще стащит!» И одна нашлась добрая душа, какой-то забулдыга пьющий музыкант: «если и вор, украсть-то у него нечего, а видно несчастный!» — принял его, накормил.

Никогда так Аггей не ел вкусно — «советский суп» с воблой показался ему объедением. Присел он к печке, обогрелся — ой, не хорошо у нас в жестоком мире! —

отдышался, все молчком, боится слова сказать, а тут отошел.

— А кто у вас теперь царь? — робко спросил музыканта.

— Вот чудак! Или ты не нашей земли? — Царь у нас Аггей Аггеич.

— А давно царствует царь Аггей?

— Тридцать лет.

Ничего не понимает Аггей: ведь он же царь Аггей, он царствовал тридцать лет.

«И вот сидит оборванный в конуре у какого-то забулдыги. И никто не признает его за царя. И сам он ничем не может доказать что он царь. Кто-то, видно, ловко подстроил, назвал его именем и все его ближние поверили. Написать царице письмо, помянуть то их тайное, что известно только ей и ему, — вот последняя и единственная надежда! — по письму царица поймет, и обман рассеется».

Аггей написал царице письмо. Переночевал и другую ночь у музыканта. Ну, до царицы-то письмо не дошло! А нагрянули к музыканту «полунощные гости» с обыском и, как там пастухи, жестоко избили Аггея — выскочил он, забыл и поблагодарить музыканта: хорошо еще в чеку не угодил!

И бежал он ночь без оглядки. А вышел на дорогу — кругом один, нет никого.

«Я, царь Аггей, обнищаю!»

Вспомнил все и горько ему стало.

Был он царем, был богатый — теперь последний человек! Никогда не думал о таком, и представить себе не мог, и вот знает: что такое последний человек!

**

Ангел, приняв образ царя Аггея, не смутил ни ближних царя, ни царицу: он был, как есть, царь Аггей, не отличишь.

Только одно забеспокоило царицу: уединенность царя.

— Есть у меня на душе большая дума, я один ее передумаю, и тогда будем жить по-старому! — сказал царь царице.

И успокоил царицу.

И никто не знал, кто за царя правит царством, и где скитается по миру настоящий царь Аггей.

А ему надо ведь как-нибудь жизнь-то свою прожить!

Походил он, походил по жестким дорогам голодом-холодом, последним человеком, зашел в деревню и нанялся батраком у крестьянина лето работать. — Крестьянское дело тяжелое, непривычному не справиться! — Побился, побился — плохо. Видит хозяин, плохой работник — отказал.

И опять очутился Аггей на проезжей дороге, кругом один.

И уже не знает, за что и браться. Идет так дорогой — куда глаза глядят. Встречу странники.

— Товарищи, нет мне места на земле!

— А пойдем с нами, товарищ!

И дали ему странники нести «коммунальную суму».

И он пошел за ними.

— — —

Вечером вошли они в Селуан город. Остановились на ночлег. И велели Аггею печку топить и носить воду. До глубокой ночи Аггей ухаживал за ними.

А когда все заснули, стал он на молитву — и в первый раз молитва его была ясна.

«Вот он узнал, что такое жизнь на земле в этом жестоком мире, но и его, последнего человека, Бог не оставил, и ему, последнему человеку, нашлось на земле место! — он и будет всю свою жизнь до последней минуты с убогими, странными и несчастными: помогать им будет — облегчать в их странной доле! И благодарит он Бога за свою судьбу. И ничего ему теперь не страшно — не один он в этом жестоком непостижимом мире».

— — —

И когда так молился Аггей в тесноте около нар, там, в царском дворце вышел ангел в образе царя Аггея из своего затвора к царице —

и светел был его лик.

— Я всю думу мою передумал! Будет завтра у нас пир.

И велел кликать на утро со всех концов странных и убогих на царев пир. И набралось нищеты полон царский двор.

Пришли и те странники, которым служил Аггей. И Аггей пришел с ними на царский двор.

И поил и кормил царь странников.

А когда кончилось угощение и стали прощаться, всех отпустил царь и одного велел задержать — что суму носит, «мехоношу».

И остался Аггей и с ним ангел в образе царя Аггея.

— Я знаю тебя, — сказал ангел.

Аггей смотрел на него и было чудно ему видеть так близко себя самого — «свой царский образ».

— Ты царь Аггей! — сказал ангел, — вот тебе корона и твоя царская одежда, теперь ты царствуй! — и вдруг переменился.

— — —

И понял Аггей, что это — ангел Господень.

«Нет, ему не надо царской короны, ни царства: он до смерти будет в жестоком мире среди беды и горя, стражда и алча со всем миром!»

И слыша голос человеческого сердца, осенил его ангел — и с царской короной поднялся над землей.

И Аггей пошел из дворца на волю к своим странным братьям.

И когда проходил он по темным улицам к заставе, какие-то громилы, зарясь на его мешок, убили его. — Искали серебра и золота, и ничего не нашли. — И душа его ясна, как серебро, пройдя жестокий мир, поднялась над землей к Богу.

ПРОКОПИЙ ПРАВЕДНЫЙ

— Тучи-сестрицы, куда вы плывете?

Отвечали тучи:

— Мы плывем дружиной, милый братец: белые — на Белое море, на святой Соловец-остров, синие на запад ко святой Софеи-Премудрости-Божией.

На Соколей горе на бугрине сидел Прокопий блаженный — благословляя на тихую поплынь воздушных сестер.

Унывали синие сумерки —

там за лесом осень катила золотым кольцом по опутинам —

синие вечерние, расстилались они, синие по приволью — зеленым лугам.

**

Он пришел к нам в дальний Гледень

от святой Софеи —

от старца Варлаама с Хутины.

Был богат казною —

и за его казну шла ему слава;

Роздал богатство —

и была ему честь за его щедрость.

И стало ему стыдно перед миром: что слывет он хорошим и добрым и все его хвалят!

и разве не тяжко совестному сердцу, ходить среди грешного мира в белой и чистой славе?

И он взял на себя великий подвиг Христа ради

— юродство —

и принял всю горечь мира.

Он свой среди отверженных и брат среди пропавших.

И соблазнились о нем люди.

**

Он пришел в суровый дальний Гледень

от святой Софеи.

Бродяга! Похаб безумный!» — так его привечали.

Оборванный, злою стужей постучался он в сторожку к нищим — и нищие его прогнали.

Думал согреться теплом собачьим, полез в конурку — с воем выскочила шавка, — только зря потревожил! — убежала собака.

Окоченелый поплелся он на холодную паперть.

— Кто его бесприютного примет, последнего человека?

— Честнейшая, не пожелавшая в раю быть...

не Она ли, пречистая?

пожелавшая вольно мучиться с грешными, великая совесть мира.

Мать Света?

— И вот на простуженной паперти ровно теплом повеяло —

И с той поры дом его —

папертный угол в доме

Пресвятой Богородицы.

Шла гроза на Русскую землю —

никто ее не ждет

и жили беспечно.

Он один ее чует, принявший всю горечь мира:

с плачем ходит по городу,

перестать умоляет от худых дел,

раскрыть сердце друга для.

Суета и забота — кому до него, —

и били его и ругали.

И показалось:

раскаленные красные камни плыли

по черному небу —

и было, как ночью, в пожар,

и был стук в небесах,

даже слов не расслышать.

Ошалели от страха:

«Господи, помилуй! Спаси нас!»

А он перед образом Благовещения бьется о камни, кричит через гром:

не погубить, простить,

пощадить жизнь народу,

родной земли.

И гроза повернула —

каменная мимо прошла туча:

там разразилась,

там раскололась,
за устюжским лесом
и далеко заплыла камнем до Студеного моря.

**

Он пришел в суровый Гледень
от святой Софеи,
И был ему кровом дом
Пресвятой Богородицы.
И когда настал его последний час,
идет он вечером в церковь
к Михайле-архангелу, а на Михайловом мосту
поджидает смерть.
«Милый братец, ты прощайся с белым светом»
сказала смерть
и ударила его косою — и он упал на мосту.
И вот тучи-сестры принесли ему белый покров:
в летней ночи закуделила
крещенская метель —
высокий намело сугроб.
И лежал он под сугробом
серебряную ночь.

**

В синем сумраке тихо плыли синие и белые тучи
и, как тучи, плыли реки —
синяя Сухона
и белая Двина.

Зацветала река цветами —
последние корабли уплывали:
одни в Белое море — на святой Соловец-остров,
другие ко святой Софеи в Великий Новгород.

На Сокольей горе на бугрине сидел Прокопий блаженный —
— Милый братец, помоли о нас:
даруй тихое плавание!

— Милый братец, благослови русский народ
мудростью святой Софеи,
совестью Пречистой,
духом Михайлы-Архангела!

КРЕПКАЯ ДУША

Во время службы вошла женщина в глубоком трауре.
С плачем она молилась:
— Оставил меня, Господи, помилуй мя, милосердый!
И от ее крика и вопля и слез старец перестал молиться и,
ближе вглядываясь в плачущую, сам растрогался сердцем:
«Вдова, должно быть, трудно живется».
И дождавшись когда кончится служба, позвал сопровождавшего ее арапа:
— Скажи своей госпоже, — сказал старец, — есть у меня к ней тайное слово.
Арап передал — и она подошла к старцу.
И старец сказал ей все, что подумал о ней —
— О беде, как от людей она терпит!
— Ничего подобного! ты и не представляешь себе, что у меня за горе.
— Какое же твое горе?
— Я отверженная Богом — с плачем воскликнула она —
вот уже сколько лет, счастье и удача не покидают наш дом, я никогда не болела, — ни я, ни мой муж, ни мои дети, и даже курам и козам моим ничего не вредило. И думаю я, за мой грех Бог отвратился от меня, и потому плачу и прошу: пусть посетит меня по своей милости.
И старец, дивясь ее крепкой душе, помолился за нее, готовую принять какую-угодно беду.

ДАНТЕ АЛИГИЕРИ

А Д

Песнь третья.

Перевод Б. К. Зайцева

Полжизни провел Данте в изгнании, вел полунищенское существование учителя литературы. Умер 56 лет от роду в Равенне, где и похоронен, в 1321 году. Флоренции, откуда изгнан был в 1301 г., так и не увидел. Пешком переваливал через Аппенины, с сумкою за плечами, где лежала неоконченная еще рукопись величайшего творения — «Божественной Комедии» — находил пристанище в глухих монастырях, питался крохами со стола мелких итальянских тиранов, и продолжал писать. Закончив последнюю песнь «Рая», скончался.

«Божественная Комедия» («Ад», «Чистилище», «Рай» — поэтическое и морально-очистительное видение загробного мира) выражает собой целую эпоху, все католическое средневековье. По силе и первозданности слова может быть сопоставлена только с Библией. Является одним из величайших, если не величайшим произведением мировой литературы.

Все три части ее разного характера, разного и цвета. Ад — мрак, Чистилище светло-зеленовато, Рай сверхчувственно-прозрачен. Ад-отчаяние, Чистилище-надежда, Рай-отрешенное блаженство. По роду искусств есть о «Божественной Комедии» давнее мнение: Ад — скульптура, Чистилище — живопись, Рай — музыка.

Посмертная слава Данте, скитальца и изгнанника при жизни, непреходяща. Число изданий поэмы в Италии — свыше четырехсот. В одной Германии полных переводов (всех трех частей) было к началу нашего века пятнадцать, неполных множество. Переведена «Божественная Комедия» на все европейские языки. Литература о Данте необозрима (в ней чувствовал себя «задохнувшимся» сам великий знаток всего Дантовского — Скартаццини). С горечью замечает он, что даже общей Дантовской библиографии нет, а есть только работы по отдельным странам.

Изучены истоки поэмы, все предшествующее в области писаний визионерных. До мелочей изучена историческая, бытовая, географическая, астрономическая и космографическая сторона произведения, равно философская и теологическая. Написаны книги путешествий по местам, упомянутым в ней. Про так называемые «темные места» Комедии ничего и говорить: есть **строки**, вызвавшие целую литературу. Разработана лингвистика, грамматика, синтаксис, метрика, характеристика метафор. Есть и статистика: мы знаем, сколько в поэме слов, существительных, глаголов, прилагательных. Не сосчитаны еще запятые.

Предлагаемый ниже отрывок есть знаменитая 3-ья песнь «Ада», переведенного мною ритмической прозой, строка в строку с подлинником. На мой взгляд таким приемом можно передать внутренний дух произведения, точнее выразить самую плоть слова Дантовского и вообще это ближе к подлиннику, чем русские терцины, неизбежно натянутые и искусственные.

Соперничать с оригиналом никакой перевод не может, говорил Бианки. Все же отголосок звука и тона, помимо смысла, дать возможно.

Песнь третья

1. «Через меня путь в город скорби,
Через меня путь к вечной муке,

- Через меня путь к осужденным душам.
4. Правосудие двинуло моего высокого Творца,
Меня создало Могущество Божие,
Высшая мудрость и Первая Любовь.
 7. До меня ничего не было в мире,
Кроме вечного, и я пребываю вечно.
Оставьте всякую надежду вы, входящие!»
 10. Эти слова, написанные темным, я увидел
Над самыми воротами; и я сказал:
«Учитель, смысл их внушает ужас».
 13. И он обратился ко мне как тот, кто понял.
«Здесь надлежит оставить всякую боязнь,
И да умрет здесь всякая трусость.
 16. Мы пришли к месту где, я говорил,
Ты увидишь существа страждущие,
Которые потеряли благо разума!»
 19. И положивши свою руку на мою,
Со светлым видом, ободрившим меня,
Он устремил меня в область тайн.
 22. Здесь вздохи, жалобы, громкие стенанья
Раздавались в воздухе без звезд,
Так что в начале вызвали у меня слезы.
 25. Разнообразные языки, ужасающие речи,
Слова-страдания, возгласы ярости,
Высокие и хриплые голоса и всплески рук
 28. Образовали хаос, вечно кружащийся
В тусклом воздухе, лишенном времени,
Как песок, крутящийся в налетевшем вихре.
 31. И я, чья голова была повита ужасом,
Сказал: «Учитель, что это я слышу?
И что это за люди, видимо столь побежденные страданием?»
 34. И он мне: «Это жалкое занятие
Печальных душ тех, которые
Прожили без позора, но и без заслуги.
 37. Они соединены с тем хором дурных
Ангелов, которые не восставали,
Но не были верны и Богу, а стояли за себя.
 40. Их изгнало Небо, дабы не быть менее прекрасным,
Не получил их и глубокий Ад,
Ибо виновные похвалялись бы пред ними».
 43. И я: «Учитель, в чем же состоит та тягость,
Что заставляет их стенать столь громко?
Он мне ответил: «Я скажу об этом очень кратко.

46. Нет у них никаких надежд на смерть,
И слепая жизнь их столь низменна,
Что они завидуют всякой иной участи.
49. В мире не осталось о них памяти;
Милосердие и Справедливость презирают их;
Не будем говорить о них: взгляни, и проходи».
52. И я, взглянувши, увидел некое знамя,
Двигавшееся по кругу, с такой скоростью,
Что, казалось, всякая остановка была бы его недостойна.
55. И за ним устремлялась столь длинная вереница
Людей, что никогда бы я не поверил,
Что подобное множество поразила смерть.
58. Распознавши среди них некоторых,
Я взглянул и увидел тень того,
Кто по трусости совершил великий отказ.
61. Тотчас я понял, и оказался прав,
Что это было скопище дурных душ,
Ненавистных и Богу и его врагам.
64. Эти несчастные, никогда не бывшие живыми,
Были раздеты и жестоко жалили их
Осы и большие мухи, здесь летавшие.
67. Кровь от укусов струилась по их лицам,
И стекая со слезами к их ногам
Становилась пищей отвратительных червей.
70. Затем, оглядев все вокруг себя,
Я увидел людей на берегу большой реки;
И я сказал: «Учитель, благоволи мне
73. Объяснить, кто же они, что заставляет их
Стремиться с такою быстротою к переправе
Как я различаю это в смутной мгле!»
76. И он мне: «Все это разъяснится для тебя,
Когда мы замедлим наши шаги
На берегах скорбного Ахерона».
79. Тогда в смущении, с отуманенными глазами,
Опасаясь, не сказал ли неприятного ему,
Я до самой реки не проронил ни слова.
82. И вот приблизился к нам в ладье
Побелевший от годов старец,
С криком: «Горе вам, злые души:
85. Не надейтесь когда-либо увидеть небо:
Вот, я перевезу вас на другой берег,
В вечную тьму и в жар и в холод:
88. И ты, здесь находящийся, душа не мертвая,

- Уйди от них, ибо они умерли».
Но увидев, что я не удаляюсь, он
91. Сказал: «Другим путем, через другие двери
Переправишься ты на тот берег, не здесь:
Более легкая ладья должна везти тебя».
94. И Вождь ему: «Харон, перестань гневаться,
Так пожелали там, где могут все,
Что захотят; и более не спрашивай».
97. Тогда успокоились шерстистые щеки
Кормчего по бледному болоту,
Глаза которого были окаймлены огнем.
100. Души же те, истомленные и нагие,
Изменились в лице и заскрежетали зубами,
Лишь только услышали эти суровые слова!
103. Они проклинали Господа и своих родителей,
Род человеческий, место и время, семя
Их племени и их рождения.
106. Затем все вместе удалились они,
Обливаясь слезами, к горестному берегу,
Ожидающему всякого, кто не боится Бога.
109. Демон Харон, с пылающими глазами,
Делая им знаки, собирал их всех;
И бил веслом тех, кто медлил.
112. Как осенью срываются листья,
Один за другим, доколе ветвь
Не сбросит на землю все свое убранство:
115. Подобно этому и злое семя Адама
Кидалось с этого берега, друг за другом,
По знаку, как птицы на приманку.
118. Так уплывают они по сумрачным волнам,
И раньше, чем сойдут там, вдалеке,
Здесь собирается уже новая вереница.
121. «Сын мой», сказал мне добрый Учитель,
«Кто умирает со злобою на Бога,
Все сходятся сюда, изо всех стран;
124. И они готовы переправиться чрез реку,
Ибо правосудие Господне гонит их,
Так что их страх обращается в желание.
127. Здесь не проходит никогда праведная душа;
И если Харон негодует на тебя,
Ты можешь теперь уразуметь, что это значит».
130. Когда он кончил, мрачная равнина

- Столь сильно заколебалась, что от ужаса
И сейчас еще на лбу моем выступает пот.
133. Плачущая земля дохнула ветром,
В нем сверкнул красноватый свет,
Лишивший меня последних сил.
136. И я упал, как человек настигнутый сном.

ПРИМЕЧАНИЯ:

11. «Учитель» — Вергилий, проводник Данте по «Аду», дающий объяснения, поддерживающий и ободряющий. Вергилий символизирует собою разум человеческий, человеческую мудрость и философию; он — путеводитель по «Аду» и «Чистилищу», но для «Рая» его сил уже недостаточно, здесь путеводительницей будет Беатриче, Мудрость Божия.
37. «Поэт предполагает, что некоторые ангелы пожелали остаться нейтральными, когда Люцифер взбунтовался против своего Творца, и не были ни за Бога, ни за дьявола. Библия не знает такого разряда ангелов. Быть может, это изобретение самого Данте». (Скартаццини).
- 59-60. Считают, что это папа Целестин V, по малодушию отречившийся от папства. Бонифаций VIII, его преемник, посадил его в темницу, где он и умер. Другие принимают эту тень за Исава, отказавшегося от первородства. Так как Данте умолчал о его имени, то мы можем предполагать, что никогда не решим с точностью, кого он имел в виду». (Скартаццини). К этим двум стихам написано 56 комментариев.

ЗАМЕТКИ К ПЕРЕВОДАМ ШЕКСПИРОВСКИХ ТРАГЕДИЙ

Общая цель переводов

В разное время я перевел следующие произведения Шекспира. Это драмы: «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Антоний и Клеопатра», «Отелло», «Король Генрих Четвертый» (первая и вторая часть), «Король Лир» и «Макбет».

Потребность театров и читателей в простых, легко читающихся переводах велика и никогда не прекращается. Каждый переводивший льстит себя надеждой, что именно он больше других пошел этой потребности навстречу. Я не избежал общей участи.

*) Заметки Б. Пастернака о Шекспире были напечатаны в сборнике «Литературная Москва» 1956 г. Сборник этот был запрещен советскими властями, в силу чего попал на Запад в очень ограниченном числе экземпляров, поэтому мы сочли небезинтересным перепечатать эти заметки в «Вестнике». В них Б. Пастернак излагает мысли, схожие с теми, которые мы встречаем в его книге «Доктор Живаго».

Редакция

Не представляют исключения и мои взгляды на существо и задачи художественного перевода. Вместе со многими я думаю, что дословная точность и соответствие формы не обеспечивают переводу истинной близости. Как сходство изображения и изображаемого, так и сходство перевода с подлинником достигается живостью и естественностью языка. Наравне с оригинальными писателями переводчик должен избегать словаря, не свойственного ему в обиходе, и литературного притворства, заключающегося в стилизации. Подобно оригиналу, перевод должен производить впечатление жизни, а не словесности.

Поэтический стиль Шекспира

Стиль Шекспира отличают три особенности. Его драмы глубоко реалистичны по духу. Их выполнение по-разговорному естественно в местах, написанных прозой, или когда куски стихотворного диалога сопряжены с действием или движением. В остальных случаях потоки его белого стиха повышено метафоричны, иногда без надобности, и тогда в ущерб правдоподобию.

Образная речь Шекспира неоднородна. Порой это высочайшая поэзия, требующая к себе соответствующего отношения, порой откровенная риторика, нагромождающая десяток пустых околичностей вместо одного, вертевшегося на языке у автора и второпях не уловленного слова. Как бы то ни было, метафорический язык Шекспира в своих прозрениях и риторике, на своих вершинах и в своих провалах верен главной сущности всякого истинного иносказания.

Метафоризм — естественное следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач. При этом несоответствии он вынужден смотреть на вещи по-орлиному зорко и объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями. Это и есть поэзия. Метафоризм — стенография большой личности, скоропись ее духа.

Бурная живость кисти Рембрандта, Микельанджело и Тициана не плод их обдуманного выбора. При ненасытной жажде написать по целой вселенной, которая их обуревала, у них не было времени писать по-другому.

Шекспир объединил в себе далекие стилистические крайности. Он совместил их так много, что кажется, будто в нем живет несколько авторов. Его проза закончена и отделана. Она написана гениальным комиком-деталистом, владеющим тайной сжатости и даром передразнивания всего любопытного и диковинного на свете.

Полная противоположность этому — область белого стиха у Шекспира. Ее внутренняя и внешняя хаотичность приводила в раздражение Вольтера и Толстого.

Очень часто некоторые роли Шекспира проходят несколько стадий завершения. Какое-нибудь лицо сперва говорит в сценах, написанных стихами, а потом вдруг раздражается прозою. В таких случаях стихотворные сцены производят впечатление подготовительных, а прозаические — заключительных и конечных.

Стихи были наиболее быстрой и непосредственной формой выражения Шекспира. Он к ним прибегал как к средству наискорейшей записи мыслей. Это доходило до того, что во многих его стихотворных эпизодах мерещатся сделанные в стихах черновые наброски к прозе.

Сила шекспировской поэзии заключается в ее могучей, не знающей удержу и разметающейся в беспорядке эскизности.

Ритм Шекспира

Ритм Шекспира — первооснова его поэзии. Движущая сила ритма определила порядок вопросов и ответов в его диалогах, скорость их чередования, длину и короткость его периодов в монологах.

Этот ритм отразил завидный лаконизм английской речи, позволяющей в одной строчке английского ямба охватить целое изречение, состоящее из двух или нескольких взаимно противопоставленных предложений. Это ритм свободной исторической личности, не творящей себе кумира и благодаря этому искренней и немногословной.

«Гамлет»

Явственнее всего этот ритм в «Гамлете». Здесь у него тройное значение. Он применен как средство характеристики отдельных персонажей, он материализует в звуке и все время поддерживает преобладающее настроение трагедии и он возвышает и сглаживает некоторые грубые сцены драмы.

Ритмическая характеристика в «Гамлете» ярка и рельефна. По одному говорит Полоний, или король, или Гильденстерн и Розенкранц, по другому — Лаэрт, Офелия, Горацио и остальные. Легковерие королевы сквозит не только в ее словах, а в манере говорить нараспев и растягивать гласные.

Но резче всего ритмическая определенность самого Гамлета. Она так велика, что кажется нам сосредоточенною в каком-то все

время чудящемся, как бы повторяющемся при каждом выходе героя, но на самом деле не существующем, вводном ритмическом мотиве, ритмической фигуре. Это как бы достигший ощутительности пульс всего его существа. Тут и непоследовательность его движений, и крупный шаг его решительной походки, и гордые полуповороты головы. Так скачут и летят мысли его монологов, так разбрасывает он направо и налево свои надменные и насмешливые ответы вертящимся вокруг него придворным, так вперяет глаза в даль неведомого, откуда уже окликнула его однажды тень умершего отца и всегда может заговорить снова.

Так же не поддается цитированию общая музыка «Гамлета». Ее нельзя привести в виде отдельного ритмического примера. Несмотря на эту бестелесность, ее присутствие так зловеще и wesentlichно врастает в общую ткань драмы, что в соответствии сюжету ее невольно хочется назвать духовидческой, и скандинавской. Эта музыка состоит в мерном чередовании торжественности и тревожности. Она стучит до предельной плотности атмосферу вещи и позволяет выступить тем полнее ее главному настроению. Однако в чем оно заключается?

По давнишнему убеждению критики, «Гамлет» — трагедия воли. Это правильное определение. Однако в каком смысле понимать его? Безволие было неизвестно в шекспировское время. Этим не интересовались. Облик Гамлета, обрисованный Шекспиром так подробно, очевиден и не вяжется с представлением о слабонервности. По мысли Шекспира, Гамлет — принц крови, ни на минуту не забывающий о своих правах на престол, баловень старого двора и самонадеянный, вследствие своей большой одаренности, самородок. В совокупности черт, которыми его наделил автор, нет места дряблости, они ее исключают. Скорее напротив, зрителю предоставляется судить, как велика жертва Гамлета, если при таких видах на будущее он поступает с воцмью выгодами ради высшей цели.

С момента появления призрака Гамлет отказывается от себя, чтобы «творить волю пославшего его». «Гамлет» не драма бесхарактерности, но драма долга и самоотречения. Когда обнаруживается, что видимость и действительность не сходятся и их разделяет пропасть, несущественно, что напоминание о лживости мира приходит в сверхъестественной форме и что призрак требует от Гамлета мщения. Гораздо важнее, что волею случая Гамлет избирается в судьи своего времени и в слуги более отдаленного. «Гамлет» — драма высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения.

Ритмическое начало сосредоточивает до осязательности этот

общий тон драмы. Но это не единственное его приложение. Ритм оказывает смягчающее действие на некоторые резкости трагедии, которые вне круга его гармонии были бы немислимы. Вот пример.

В сцене, где Гамлет посылает Офелию в монастырь, он разговаривает с любящей его девушкой, которую он растаптывает, с безжалостностью послебайроновского себялюбивого отщепенца. Его иронии не оправдывает и его собственная любовь к Офелии, которую он при этом с болью подавляет. Однако, посмотрим, что вводит эту бессердечную сцену? Ей предшествует знаменитое «Быть или не быть?», и первые слова в стихах, которые говорят друг другу Гамлет и Офелия в начале обидной сцены, еще пропитаны свежей музыкой только что отзвучавшего монолога. По горькой красоте и беспорядку, в котором обгоняют друг друга, теснятся и останавливаются вырывающиеся у Гамлета недоумения, монолог похож на внезапную и обрывающуюся пробу органа перед началом реквиема.

Не удивительно, что монолог предпослан жестокости начинающейся развязки. Он ей предшествует как отпевание погребению. После него может наступить любая неизбежность. Все искуплено, смыто и возвеличено не только мыслями монолога, но и жаром и чистотою звенящих в нем слез.

«Ромео и Джульетта».

Если так велика роль музыки в «Гамлете», то что скажем мы о «Ромео и Джульетте»? Тема трагедии — первая юношеская любовь и ее сила. Где и разыграться благозвучию и мерности, как не в таком произведении? Но оно нас обманывает. Лиризм совсем не то, что мы думали. Шекспир не пишет дуэтов и арий. С проницательностью гения он идет по совершенно другой дороге.

Назначение музыки в этой вещи отрицательное. Она воплощает в трагедии враждебную любящим силу светской лжи и житейской суетности.

До знакомства с Джульеттой Ромео пылает выдуманной страстью к упоминаемой заочно и ни разу не показанной на сцене Розалине. Это романтическое ломание в духе тогдашней моды. Оно выгоняет Ромео по ночам на одинокие прогулки, а днем он отсыпается, заслонившись ставнями от солнца. Все первые сцены, пока это продолжается, реплики Ромео написаны неестественными рифмованными стихами. В самой певучей форме Ромео несет все время высокопарный вздор на манерном языке гостинных той эпохи. Но стоит ему впервые на балу увидеть Джульетту, как он останавливается перед ней как вкопанный и от его мелодического способа выразиться ничего не остается.

В ряду чувств любовь занимает место притворно смиряющейся космической стихии. Любовь так же проста и безусловна, как сознание и смерть, азот и уран. Это не состояние души, а первооснова мира. Поэтому, как нечто краеугольное и первичное, любовь равнозначительна творчеству. Она не меньше его, и ее показания не нуждаются в его обработке. Самое высшее, о чем может мечтать искусство, это подслушать ее собственный голос, ее всегда новый и небывалый язык. Благозвучие ей ни к чему. В ее душе живут истины, а не звуки.

Как все произведения Шекспира, большая часть трагедии написана белым стихом. В этой форме объясняются герой и героиня. Но размер не подчеркнут в этом стихе и не выпирает. Это не декламация. Форма не заслоняет своим самолюбованием бездонно скромного содержания. Это пример наивысшей поэзии, которую в ее лучших образцах всегда пропитывают простота и свежесть прозы. Речь Ромео и Джульетты — образец настоятельного и прерывающегося разговора тайком, вполголоса. Такою и должна быть ночью речь смертельного риска и волнения.

В трагедии оглушительны и повышено ритмичны сцены уличного и домашнего многолюдства. За окном звенят мечи дерущейся родни Монтеки и Капулетти, и льется кровь, на кухне перед нескончаемыми приемами бранятся стряпухи и стучат ножи поваров, и под этот стук резни и стряпни, как под громовой такт шумового оркестра, идет и разыгрывается трагедия тихого чувства, в главной части своей написанная беззвучным шепотом заговорщиков.

«Отелло»

У самого Шекспира не было деления пьес на акты и сцены. Это разбивка позднейших издателей. В ней нет насилия, пьесы сами легко поддаются ей по своему внутреннему членению.

Хотя первоначальные тексты шекспировских драм печатались подряд, без перерывов, отсутствие разделов не мешало им отличаться строгостью построения и развития, в наши дни необычными.

Это в особенности относится к серединам шекспировских драм, содержащим их тематические разработки. Обыкновенно они обнимают третий акт с некоторыми долями второго и четвертого. В пьесах Шекспира они занимают место пружинной коробки в заводном механизме.

В начальных и заключительных частях своих драм Шекспир вольно компанует частности интриги, а потом так же, играючи, разделяется с последними обрывками ее нитей. Его экспозиции и финалы навеяны жизнью и написаны с натуры в форме быстро

сменяющих друг друга картин с величайшею в мире свободой и ошеломляющим богатством фантазии.

Но в средних частях драм, когда узел интриги завязан и начинается его распутывание, Шекспир не дает себе привычной воли и в своей ложной старательности оказывается рабом и детищем века. Его третьи акты подчинены механизму интриги в степени, неведомой позднейшей драматургии, которую он сам научил смелости и правде. В них царит слишком слепая вера в могущество логики и то, что нравственные абстракции существуют реально. Изображение лиц с правдоподобно распределенными светотенями сменяются обобщенными образами добродетелей или пороков. Появляется искусственность в расположении поступков и событий, которые начинают следовать в сомнительной стройности разумных выводов, как силлогизмы в рассуждении.

В дни Шекспирова детства в английской провинции еще ставили средневековые нравоучительные аллегории. Они дышали формализмом отжившей схоластики. Шекспир ребенком мог видеть эти представления. Старомодная добросовестность его разработок — пережиток пленившей его в детстве старины.

Четыре пятых Шекспира составляют его начала и концы. Вот над чем смеялись и плакали люди. Именно они создали славу Шекспира и заставили говорить о его жизненной правде в противоположность мертвому бездушию ложноклассицизма.

Но нередко правильным наблюдениям дают неправильные объяснения. Часто можно слышать восторги по поводу «Мышеловки» в «Гамлете» или того, с какой железной необходимостью разрастается какая-нибудь страсть или последствия какого-нибудь преступления у Шекспира. От восторгов захлебываются на ложных основаниях. Восторгаться надо было бы не «Мышеловкою», а тем, что Шекспир бессмертен и в местах искусственных. Восторгаться надо тем, что одна пятая Шекспира, представляющая его третьи акты, временами схематические и омертвевшие, не мешает его величию. Он живет не благодаря, а вопреки им.

Несмотря на силу страсти и гения, сосредоточенные в «Отелло», и на его театральную популярность, сказанное в значительной степени относится к этой трагедии.

Вот одна за другой ослепительные набережные Венеции, дом Брабанцио, арсенал. Вот чрезвычайное ночное заседание сената и непринужденный рассказ Отелло о зачатках постепенно зарождавшейся взаимности между ним и Дездемоной. Вот картина морской бури у побережий Кипра и пьяной драки ночью в крепости. Вот известная сцена ночного туалета Дездемоны, с пением еще

более знаменитой «Ивушки», — верх трагической естественности перед страшными красками финала.

Но вот несколько поворотах ключа Яго в средней части заводит, как будильник, доверчивость своей жертвы, и явление ревности с хрипом и вздрагиванием, как устаревший механизм начинает раскручиваться перед нами с излишней простотой и слишком далеко зашедшей обстоятельностью. Скажут, что такова природа этой страсти и что это дань условностям сцены, требующей плоской ясности. Может быть. Но вред от этой дани не был бы так велик, если бы ее платил менее последовательный и гениальный художник. В наши дни приобретает особый интерес другая частности.

Случайно ли, что главный герой трагедии — черный, а все, что у него есть дорогого в жизни, — белая? Что значит этот подбор цветов? Означает ли это только то, что права каждой крови на человеческое достоинство одинаковы? Нет, мысли Шекспира, двигавшиеся в этом направлении, шли гораздо дальше.

Идеи равенства наций не было при нем. Жила полной жизнью более всеобъемлющая мысль о другом роде их безразличия. Эту мысль интересовало не то, кем родился человек, а то, к чему он в жизни пришел, кем стал, во что превратился. Для Шекспира черный Отелло — исторический человек и христианин, и это тем более, что рядом с ним белый Яго — необращенное доисторическое животное.

« Антоний и Клеопатра »

У Шекспира есть особняком стоящие трагедии вроде «Макбета» и «Лира», образующие самобытные миры, единственные в своем роде. Есть комедии, представляющие царство безраздельной выдумки и вдохновения, колыбель будущего романтизма. Есть исторические хроники из английской жизни, пылкие славословия родине, произнесенные величайшим из ее сынов. Часть событий, которые Шекспир описал в этих хрониках, продолжались в событиях окружавшей его жизни, и Шекспир не мог относиться к ним с трезвым беспристрастием.

Таким образом, несмотря на внутренний реализм, проникающий творчество Шекспира, напрасно стали бы мы искать в произведениях перечисленных разрядов объективности. Ее можно найти в его римских драмах.

«Юлий Цезарь» и в особенности «Антоний и Клеопатра» написаны не из любви к искусству, не ради поэзии. Это плоды изучения неприкрашенной повседневности. Ее изучение составляет

высшую страсть всякого изобразителя. Это изучение привело к «физиологическому роману» девятнадцатого столетия и составило еще более бесспорную прелесть Чехова, Флобера и Льва Толстого.

Но почему вдохновительницей реализма явилась такая глубокая старина, как древний Рим? Этому не надо удивляться. Именно своею отдаленностью предмет разрешал Шекспиру называть вещи своими именами. Он мог говорить все, что ему заблагорассудилось, в политическом, нравственном и любом другом отношении. Перед ним был чужой и далекий мир, давно закончивший свое существование, замкнувшийся, объясненный и неподвижный. Какое желание мог он возбуждать? Его хотелось рисовать.

«Антоний и Клеопатра» — роман кутилы и обольстительницы. Шекспир описывает их прожигание жизни в тонах мистерии, как подобает настоящей вакханалии в античном смысле.

Историками записано, что Антоний с товарищами по пирам и Клеопатра с наиболее близкой частью двора не ждали добра от своего, возведенного в служение, разгула. В предвидении развязки они задолго до нее дали друг другу имя бессмертных самоубийц и обещание умереть вместе.

Так кончается и трагедия. В решающую минуту смерть оказывается той рисовальщицей, которая обводит повесть недостававшей ей общей чертою. На фоне походов, пожаров, измен и военных поражений мы в два приема прощаемся с обоими главными лицами. В четвертом акте закалывается герой, в пятом — лишает себя жизни героиня.

Подготовленность зрителя

Английские хроники Шекспира изобилуют намеками на тогдашнюю злобу дня. В то время газет не было. Чтобы узнать новости, — замечает Дж. Б. Гаррисон в «Жизни Англии в дни Шекспира», — сходились в питейных и театрах. Драма говорила обиняками. Не надо удивляться, что простой народ так понимал эти подмигивания. Намеки касались обстоятельств, близких каждому.

Политической подоплекой времени была трудная, с воодушевлением начатая, но скоро надоевшая война с Испанией. Ее пятнадцать лет вели на море и на суше, у берегов Португалии, в Нидерландах и в Ирландии.

Насмешки отрицателя Фальстафа над слишком затверженной воинственной фразой забавляли мирную простую публику, великолепно постигавшую, во что они метили, а в сценах фаль-

стафовой вербовки рекрут и их освобождения за взятку зритель с еще большим смехом узнавал свои собственные испытания.

Гораздо удивительнее другой пример понятливости тогдашнего зрителя.

Как у всех елисаветинцев, сочинения Шекспира пестрят обращениями к истории, параллелями из древних литератур и мифологическими именами и названиями. Для того, чтобы их понять теперь со справочником в руках, требуется классическое образование. А нам говорят, что средний лондонский зритель того времени, смотря «Гамлета» или «Лиру», глотал на лету эти поминутно мелькавшие классицизмы и их успешно переваривал. Как это ему поверить?

Совершенно переменялся состав знаний. Латынь, которая теперь кажется признаком высшего образования, тогда была общим порогом низшего, как церковнославянский в древнерусском воспитании. В начальных, так называемых «грамматических» школах того времени, одну из которых окончил Шекспир, латынь была разговорным языком школьников, и, по сообщению историка Тревелиана, им запрещалось пользоваться даже английским в дворовых играх. Для лондонских подмастерьев и приказчиков, умевших читать и писать, Фортуны, Гераклы и Ниобеи были такой же азбукой, как зажигание в автомобиле или начатки электричества для современного городского подростка.

Шекспир застал старый столетний быт, более или менее сложившийся. Этот быт был всем понятен. Время Шекспира было праздником в истории Англии. Уже следующее царствование снова вывело вещи из равновесия.

Подлинность Шекспирова авторства

Шекспир целен и везде верен себе. Он связан особенностями своего словаря. Он под разными именами переносит некоторые характеры из одного произведения в другое и перепевает себя на множество иных ладов. Среди этих перифраз особенно выделяются его внутренние повторения в пределах одного произведения.

Гамлет говорит Горацио, что он настоящий человек и не флюгер, что на нем нельзя играть, как на дудке. Через несколько страниц Гамлет предлагает Гильденстерну поиграть на флейте в том же аллегорическом смысле.

В тираде первого актера о жестокости фортуны, допустившей убийство Приама, боги призываются в наказание ей отобрать у нее колесо, символ ее власти, сломать его и обломки низ-

ринуть с облаков в бездну тартара. Через несколько страниц Розенкранц в беседе с королем сравнивает власть монарха с колесом водоподъемного ворота, укрепленного на круче, которое сокрушит все на пути своего падения, если поколебать его устои.

Джульетта выхватывает кинжал, висевший на боку мертвого Ромео, и закалывается со словами: «Переходи сюда, кинжал, — вот твое место. Торчи в груди у меня и покрывайся ржавчиной, а я умру». Несколькими строчками ниже старик Капулетти восклицает то самое о кинжале, ошибшемся местом и, вместо чехла на кушаке Ромео, сидящем в груди у его дочери. И так без конца, почти на каждом шагу. Что это значит?

Переводить Шекспира — работа, требующая труда и времени. Принявшись за нее, приходится заниматься ежедневно, разбив задачу на доли, достаточно крупные, чтобы работа не затянулась. Это каждодневное продвижение по тексту ставит переводчика в былые положения автора. Он день за днем воспроизводит движения, однажды проделанные великим прообразом. Не в теории, а на деле сближаешься с некоторыми тайнами автора, ощутимо в них посвящаешься.

Когда переводчик натывается на повторения, о которых была речь выше, он на собственном опыте убеждается в непродолжительности, в какой следуют друг за другом эти повторения, и, ошеломляясь, задает себе невольный вопрос: кто и при каких условиях мог дать доказательства такой непамятливости на протяжении нескольких суток?

Тогда с осязательностью, которая не дана исследователю и биографу, переводчику открывается определенность того, что жило в истории лицо, которое называлось Шекспиром и было гением. Это лицо в двадцать лет написало тридцать шесть пятиактных пьес, не считая двух поэм и собрания сонетов. Таким образом, вынужденное писать в среднем по две пьесы в год, оно не имело времени перечитывать себя и, сплошь да рядом забывая сделанное накануне, второпях повторялось.

Тогда непонятность «беконианской» теории охватывает с новой силой. Начинаешь еще больше удивляться тому, зачем понадобилось простоту и правдоподобие Шекспировской биографии заменять путаницей выдуманных тайн, подтасовок и их мнимых раскрытий?

Мыслимо ли, — невольно спрашиваешь себя, — чтобы Рэтленд, Бэкон или Саутгемптон маскировались так неудачно и, прячась с помощью шифра или подставного лица от Елисаветы и ее времени, распускали себя так неосторожно на глазах у всей последующей истории? Какую заднюю мысль или хитрость можно

предположить в том верхе опрометчивости, какую представляет этот несомненно существовавший человек, не стыдившийся описок, зевавший перед лицом веков от усталости и знавший себя хуже, чем знают его теперь ученики средней школы? В обнаруженных слабостях проявляет себя его сила.

Попутно возникает другое недоумение. Почему именно посредственность с таким пристрастием занята законами великого? У нее свое представление о художнике, бездеятельное, услаждающее, ложное. Она начинает с допущения, что Шекспир должен быть гением в ее понимании, прилагает к нему свое мерило, и Шекспир ему не удовлетворяет.

Его жизнь оказывается слишком глухой и будничной для такого имени. У него не было своей библиотеки, и он слишком коряво подписался под завещанием. Представляется подозрительным, как одно и то же лицо могло так хорошо знать землю, травы, животных и все часы дня и ночи, как их знают люди из народа, и в то же время быть настолько своим человеком в вопросах истории, права и дипломатии, так хорошо знать двор и его нравы. И удивляются и удивляются, забыв, что такой большой художник, как Шекспир, неизбежно есть все человеческое, вместе взятое.

«Король Генрих Четвертый»

Одна пора Шекспировой биографии для нас особенно несомненна. Это пора его юности.

Он тогда только что приехал в Лондон молодым безвестным провинциалом из Стратфорда. Вероятно, на какое-то время он, как высадился, остановился за городской чертой, до которой не доезжали извозчики. Там было нечто вроде Ямской слободы. Ввиду круглосуточного движения прибывающих и отбывающих, предместье, наверное, день и ночь жило жизнью нынешних вокзалов и было, вероятно, богато прудами и рощами, огородами, экипажными и увеселительными заведениями, загородными садами и балаганами. Здесь могли быть театры. Сюда приезжала развлекаться веселящаяся знать из Лондона.

Это был мир, по-своему близкий миру Тверских-Ямских в пятидесятых годах прошлого столетия, когда в Замоскворечье жили и подвизались лучшие русские продолжатели стратфордского провинциала, Аполлон Григорьев и Островский, в сходном окружении девяти муз, высоких идей, троек, трактирных половых, цыганских хором и образованных купцов-театралов.

Молодой приезжий был тогда человеком без определенных

занятий, но зато с необыкновенно определенной звездой. Он верил в нее. Только эта вера и привела его из захолустья в столицу. Он еще не знал, какую роль будет он когда-нибудь играть, но чувство жизни подсказывало ему, что он сыграет ее неслышанно и небывало.

Все, за что он ни брался, делали до него — сочиняли стихи и пьесы, играли на сцене, оказывали услуги кутящим аристократам и всеми способами старались выйти в люди. Но за что ни брался этот молодой человек, он чувствовал прилив таких ошеломляющих сил, что самым лучшим для него было нарушать установившиеся навыки и делать все по-своему.

До него искусством считалось одно деланое, неестественное и непохожее на жизнь. Это несходство с жизнью было обязательным отличием искусства, и к нему прибегали, чтобы скрыть под ложной условностью свое неумение рисовать и душевное бессилие. А у Шекспира был такой превосходный глаз и такая уверенная рука, что для него прямою выгодой было опрокинуть это положение.

Он понимал, как он выиграет, если с общепринятой дистанции подойдет к жизни на своих ногах, а не на ходулях и, состязаясь с нею в выдержке, заставит ее опустить глаза первого перед упорством его немигающего глаза.

Была какая-то компания актеров, писателей и их покровителей, которая переходила из кабака в кабак, задирала незнакомых, и, вечно рискуя головою, смеялась надо всем на свете. Самым отчаянным и невредимым (ему все сходило с рук), самым неумеренным и трезвым (хмель не брал его), возбуждавшим самый неудержимый смех и самым сдержанным был этот мрачный юноша, в семимильных сапогах быстро ухотивший в будущее.

Может быть, к кружку этой молодежи действительно принадлежал толстяк и старый обжора вроде Фальстафа. А может быть, это воплощенное в форме выдумки — позднейшее воспоминание о том времени.

Оно было дорого Шекспиру не только былым весельем. То были дни рождения его реализма. Его реализм увидел свет не в одиночестве рабочей комнаты, а в заряженной бытом, как порохом, небранной утренней комнате гостиницы. Реализм Шекспира — не глубокомыслие остепенившегося гуляки, не пресловутая «мудрость» позднейшего опыта. Серьезнейшее, нешуточное, трагическое и вещественное искусство Шекспира родилось из ощущения успешности и силы во время этих ранних дурачеств, полных взбалмошной изобретательности, дерзости, предприимчивости и смертельного, бешеного риска.

«Король Лир»

«Короля Лира» трактуют всегда слишком шумно. Своевольничавший старик самодур, собрания в гулком дворцовом зале, окрики и приказания, а потом вопли отчаяния и проклятия, сливающиеся с раскатами грома и шумом ветра. Но по существу в трагедии бушует только ночная буря, а забившиеся в шалаш, смертельно перепуганные люди разговаривают шепотом.

«Король Лир» такая же тихая трагедия как и «Ромео и Джульетта», и по той же причине. В «Ромео и Джульетте» скрывается и подвергается преследованию взаимная любовь юноши и девушки, а в «Короле Лире» — любовь дочерняя и в более широком смысле — любовь к ближнему, любовь к правде.

В «Короле Лире» понятиями долга и чести притворно орудуют только уголовные преступники. Только они лицемерно красноречивы и рассудительны, и логика и разум служат фарисейским основанием их подлогам, жестокостям и убийствам. Все порядочное в «Лире» до неразличимости молчаливо или выражает себя противоречивой невнятицей, ведущей к недоразумениям. Положительные герои трагедии — глупцы и сумасшедшие, гибнущие и побежденные.

Вещь с этим содержанием написана языком ветхозаветных пророков и отнесена в легендарные времена дохристианского варварства.

О начале трагического и комического у Шекспира

У Шекспира нет комедий и трагедий в чистом виде, но более или менее средний и смешанный из этих элементов жанр. Он больше отвечает истинному лицу жизни, в которой тоже перемешаны ужасы и очарование. Эту сообразность тона ставят в заслугу Шекспиру английские критики всех времен, от С. Джонсона до Т. С. Элиота.

В трагическом и комическом Шекспир видел не только возвышенное и общежитийское, идеальное и реальное. Он смотрел на них как на нечто подобное мажору и минору в музыке. Располагая материал драмы в желательном порядке, он пользовался сменой поэзии и прозы и их переходами, как музыкальными ладами.

Их чередование составляет главное отличие Шекспировской драматургии, душу его театра, тот широчайший скрытый ритм мысли и настроения, о котором говорилось в заметке о «Гамлете».

К этим контрастам Шекспир прибегал систематически. В

форме таких, то шутовских, то трагических, часто сменяющихся сцен, написаны все его драмы. Но в одном случае он пользуется этим приемом с особенным упорством.

У края свежей могилы Офелии зал смеется над краснобайством философствующих могильщиков. В момент выноса Джульетты мальчик из лакейской потешается над приглашенными на свадьбу музыкантами, и они торгуются с выпроваживающей их кормилицей. Самоубийство Клеопатры предваряет появление придурковатого египтянина со змеями и его нелепые рассуждения о бесполезности гадов. Почти как у Леонида Андреева или Метерлинка!

Шекспир был отцом и учителем реализма. Общеизвестно значение, которое он имел для Пушкина, Гюго и других. Им занимались немецкие романтики. Один из Шлегелей переводил его, а другой вывел из творений Шекспира свое учение о романтической иронии. Шекспир — предшественник будущего символизма Гете в Фаусте. Наконец, чтобы ограничиться самым важным, Шекспир — провозвестник позднейшего одухотворенного театра Ибсена и Чехова.

В этом именно духе и заставляет он ржать и врываться пошлую стихию ограниченности в погребальную торжественность своих финалов.

Ее вторжения отодвигают в еще большую даль и без того далекую и недоступную нам тайну конца и смерти. Почтительное расстояние, на котором мы стоим у порога высокого и страшного, еще немного вырастает. Для мыслителя и художника не существует последних положений, но все они предпоследние. Шекспир словно боится, как бы зритель не уверовал слишком твердо в мнимую безусловность и окончательность развязки. Перебоями тона в конце он восстанавливает нарушенную бесконечность. В духе всего нового искусства, противоположного античному фатализму, он растворяет временность и смертность отдельного знака в бессмертии его общего значения.

« Макбет »

Трагедия «Макбет» могла бы с полным правом называться «Преступлением и наказанием». Я не мог отделаться от параллелей с Достоевским, когда переводил ее.

Подготавливая убийство Банко, Макбет говорит наемным убийцам:

Через час, не больше,
Разведчик вам покажет, где вам стать,

И вам назначит миг для нападения.
Кончайте все поодаль от дворца
Сегодня ночью.

Немного спустя, в третьей сцене третьего акта, убийцы прячутся среди парка в засаде. На ночной пир в замок съезжаются гости. Убийцы подстерегают приглашенного Банко. Они переговариваются:

Второй убийца:
Наверно, это он. Другие все
Уж во дворце.

Первый убийца:
Их кони повернули.

Третий убийца:
Их увели. Дорога для езды
Идет обходом с милу. Верно, Банко
Пройдет чрез парк пешком, как ходят все.

Убийство дело отчаянное, опасное. Перед его совершением надо все тщательно обдумать, предусмотреть все возможности. Шекспир и Достоевский, думающие за своих героев, наделяют их даром предвидения и воображением, равным их собственному. Способность к своевременному уточнению частностей здесь одинаковая и у авторов и их героев. Это двойной, повышенный реализм детектива или уголовного романа, осторожный, оглядывающийся, как само преступление.

Макбет и Раскольников не природные злодеи, не преступники от рождения. Преступниками делают их ложные головные построения, шаткие ошибочные умозаключения.

В одном случае толчком, отправною точкой служит предсказание ведьм, зажигающее в человеке целый пожар честолюбия. В другом — слишком далеко зашедшее нигилистическое допущение, что если Бога нет, то все дозволено, а значит и совершение убийства, ничем существенным не отличающееся от любого другого человеческого действия или поступка.

Особенно огражден от последствий Макбет. Что может грозить ему? Шествующий по полю лес? Человек, не рожденный женщиной? Но таких вещей не бывает, это явные несообразности. Иными словами, он может проливать кровь безнаказанно. Да и в самом деле, какой закон будет обратим против него, когда, придя к королевской власти, сам он, и только он один, будет

издавать законы? Кажется, все так ясно и логично. Что может быть проще и очевиднее? И злодеяния совершаются одно за другим, много злодеяний в течение долгого времени, а потом вдруг лес трогается с места и пускается в путь, и является мститель, не рожденный женщиной.

Кстати о леди Макбет. Черты сильной воли и хладнокровия не главное в ее характере. Мне кажется, более общие женские свойства в ней преобладают. Это образ деятельной, настойчивой женщины в браке, женщины-пособницы и мужней опоры, не отделяющей интересов мужа от своих собственных и принимающей его замыслы бесповоротно на веру. Она их не обсуждает, не подвергает разбору и оценке. Размышлять, сомневаться и составлять планы — это дело мужа и его забота. Она их исполнительница, более непоколебимая и последовательная, чем он сам. Она берет на себя чрезмерное бремя и погибает, не соразмерив сил, не от угрызания совести, а от душевного изнеможения, от сердечной тоски и усталости.

Борис Пастернак

СТИХИ ИЗ КОНЦЛАГЕРЯ

Печатаемые ниже стихотворения случайно попали в руки редакции. Автор этих, проникнутых религиозными настроениями и философскими раздумьями стихотворений, десять лет провел в советских лагерях и тюрьмах. Все стихотворения написаны им в различных местах заключения между 1945 и 1954 г.г.

Редакция.

ПОЭТИКА ДРЕВНЕСЛАВЯНСКИХ ТЕКСТОВ

Поэтика древнеславянских текстов,
Звучанье слов торжественно простых
И лучезарный, как наряд невесты,
Их перезвон, и волны света в них.

Единое в огне противоречий.
Контрастная разрывов острота.
Мерцанье, трепет двоесловной речи —
И тайственных истин полнота.

ПЕЧАТЬ ОГНЕПАЛЬНАЯ

Как же вместить невместимое?
Дождь упадет на руно.
В мире для нас постижимого
Тайное только одно.

Выразить невыразимое.
Мир необъятный обнять.
Образа неопалимого
В нас огнепальна печать.

ЖИЗНЬ СОКРОВЕННАЯ

Нету границ безграничного.
Где в беспредельном предел?
Трепетен свет непривычного
В гуще привычек и дел.
В нем — наша жизнь сокровенная,
В нем — наш тайная суть.
В тленное отблеск нетленного
Тонкие волны несут.

ГОСТЬ

Не уставай, душа, в бореньях,
Соблазну не предайся сна.
В труде, в усильи неизменном
Пусть обретет тебя весна.

Звучит весенней вести слово.
Весна есть Воскресенья весть.
Лучей светила мирового
Весной ликующей не счесть.

И, как недремлющая дева,
Встречай же солнечный восход.
Над сумраком земного плена
Победу светлый Гость несет.

НЕИСТОЩИМАЯ НИТЬ

Вешняя веет прохлада,
Вечное смотрит в лицо.

Знать неземную отраду
Сердцу земному дано.

Все, что земное, преходит.
Есть в нем предел и конец.
В новые дали уводит
Огненной вести венец.

Жизнь за пределом земного.
Неистошима нить.
Вещее вешнее слово
Ночью весенней звенит.

З В Е З Д А

В весенних сумерках тюремная прогулка.
На каменной плите шагов звучанье гулко.
Звезда вечерняя над крышами видна.
И сердце бьется трепетно и нежно,
И сердце чует вольный мир безбрежный,
Весь Божий мир — в тебе одной, звезда!

Т Р О Е Ч А С Т И Е

1

Года летят, а песня дремлет.
Мой ум иссушенный не внемлет
Роптанью робкому души.
Он весь — в предметах и явленьях,
В событиях, цифрах, смене дат.
Но живы: зов благословений
И тайных сказов благодать.
Не спится мне. Мой разум дремлет,
И древней правде сердце внемлет
В ночной таинственной тиши.

2

Звучат мои десятистишья,
И голос злых страстей все тише,
И слышен дальний, нежный звон.
Есть в слове новый образ мира,

Есть в нем целительный бальзам.
Вверяй надежду, веру, силу
В безмолвьи зреющим словам.
И чем моих десятистиший
Созвучья сдержанней и тише,
Тем крепче дух, сильнее любовь.

3

Я не мечтаю, не тоскую,
Я за моей судьбой иную
В печали горькой не ищу.
Я знаю: все закономерно,
Мой крест мне послан неспроста.
Я и в беде ваш ратник верный,
Порыв, любовь и красота.
Тоскою странною тоскую.
За этой жизнью жизнь иную
Узрев, молюсь и трепещу.

**
*

БИБЛИОГРАФИЯ

Ив. ШМЕЛЕВ — Куликово Поле. Старый Валаам. Париж, 1958.
УМСА-Press. 29, rue St. Didier, Paris 16.

Хотя автор «Старого Валаама» и говорит о себе, как о типичном представителе интеллигенции, скептически относившемся ко всему церковному и видевшем повсюду суеверие и мракобесие, он все же с детства привык к церковному быту. Как мы видим из прежних произведений Шмелева («Лето Господне», «Богомолье»), в его купеческой семье строго соблюдались все церковные праздники и обычаи, мальчиком он даже ходил на богомолье к Троице со своим старшим другом-плотником Горкиным, который, видимо, глубоко заронил в душе мальчика не только чисто эстетическую привязанность к благолепию церковного быта, но и семена подлинной веры. Безверие студенческой среды заглушили эти ростки и автор отправился в свадебное путешествие на Валаам (странный, казалось бы, выбор!), полный скептических вопрошаний, собираясь удостовериться в бездельи и невежестве тунеядцев-монахов. И тут автор смиренно раскрывает перед читателем, как наблюдения над жизнью Валаамских монахов и беседы с ними разрушают навязанную материалистическими веяниями легенду о «религии-опиуме».

В несколько, может быть, сентиментальном стиле, вообще свойственном Шмелеву, но в художественных образах перед читателем проходит жизнь Валаамской обители с его строгим уставом, его старцами-схимниками, непрестанной молитвой и послушанием иноков, но и непрестанным созидательным трудом, обнаруживающим русскую смекалку, даже при отсутствии научных знаний. Больше всего поразило юношу-Шмелева постоянное свидетельство победы духа над плотью, воз-

возможность соединения двух, казалось бы, непримиримых миров: земное строительство (сооружение водопровода самыми примитивными средствами, фруктовых садов на голой скалистой почве, разнообразных мастерских) и духовное делание, создание неведомыми чудесными путями «духовного человека». Недаром не иссякал на Валааме поток притекающих паломников из разных слоев общества, ищущих «божественно-наставительного» и утешения от земной суеты.

Нашей молодежи, выросшей на Западе, «Старый Валаам» Шмелева позволит взглянуть на неведомый ей оплот христианской православной веры.

Т. Ф. К.

Новый Мир. Орган Союза Писателей СССР, VII, 1958, 288 стр. тираж 140.000, 7 рублей.

Один из старейших советских толстых журналов, **Новый Мир** обратил на себя внимание тем, что в годы ослабления политической цензуры, (1954-56) широко открыл свои страницы так называемым писателям-ревизионистам, т. е. тем, кто воспользовался неожиданной свободой, последовавшей за смертью Сталина, чтобы сказать несколько слов правды о советской действительности. Но как известно, «интеллектуальный НЭП» длился недолго. Венгерские события нанесли ему роковой удар. **Новый Мир** и его редактор, известный поэт К. Симонов, подверглись злостным нападкам наемных блюстителей «чистоты» советской литературы. Следы «ревизионизма» быстро исчезли из **Нового Мира**, который снова принял традиционный облик советского журнала, т. е. стал нечитаем. Открывая месяц за месяцем пакет с **Новым Миром**, подписчик недоумевал, когда же в этом увесистом журнале он встретит наконец живое слово, очерк или стихотворение достойные внимания и чтения. И вот, после полугода, терпение подписчика было вознаграждено: седьмой, июльский номер **Нового Мира** уже не имеет безотрадно-серого характера первых шести номеров за 1958 г., в нем, в узких рамках советской «законности» (правильнее сказать, беззакония партийной цензуры) есть все же намеки на «живую» литературу. Во главе редакционной коллегии, К. Симонов, вероятно, отстраненный от редакции и раньше, заменен не менее известным поэтом А. Твардовским. Поэзия в номере представлена 25 стихотворениями нового редактора и тремя молодыми поэтами. Автор первоклассной в своем роде поэмы **Василий Теркин** и не менее интересной поэмы **За далью даль**, так целиком и не напечатанной из-за своих ревизионистских мотивов, Твардовский не обладает темпераментом лирического поэта; в его коротких стихах нет ни музыки, ни достаточной словесной яркости. Тем ярче, по контрасту, выступают стихи И. Лиснянской, тут мы имеем дело с настоящей поэзией. Ее «Бал на нефтяных камнях» поражает своим выдержанным плясовым ритмом, смелостью рифм, общностью выражений. Вот для примера два последних четверостишия:

А лица девчат облуплены
Ладони девчат неровные
На трудовые куплены
Платица их капроновые.

Музыке волны вторят
Пляска полна ветрами
Пляшет Каспийское море
Под женскими каблуками.

В этих стихах есть что-то от мастерства Сологуба или Маяковского. В стихотворении «Город» тот же мотив (тяжелый женский труд), но трак-

товка его более простая: Узнала я тяжесть металла / И тяжесть бетона / Цементную пыль я глотала / Болели ладони. / Жуткое стихотворение. **Повитель** — (Повитель / Свое дело сделала / опустошила / дерево /... А ты ей верило) подтверждает подлинность лирического дарования Лиснянской. Стихи комбайнера, В. Шумилова, подкупают своею искренностью и темпераментностью (Я сам комбайнер / Поправляю / Тех, кто в кино безбожно врет), но это уже *ars minor*, а о стихотворном лепете Вл. Семенова удобнее молчать.

В отделе беллетристики несколько новых страниц из **Деревенского Дневника***) Еф. Дороша: они как бы служат коррективом к тому, что было напечатано в «Литературной Москве», сборник, в котором с наибольшей ясностью сказалась тяга советских писателей к свободному творчеству. Дорош старается смягчить свое мрачное (читай: правдивое) описание советской деревни, то и дело восхваляет великолепные шоссе и благодарно отзывается на упразднение машино-тракторных станций. Такое нормальное явление в капиталистических странах как трактор или шасси, преподносится здесь, с полной серьезностью, как историческое событие.

Повесть Александра Письменного **Две тысячи метров над уровнем моря**, в литературном отношении довольно слабая, примечательна тем, что не выставляет обычных ходульных героев социалистического труда: в ней изображены работники горной метеорологической станции в их повседневности, но, Боже, какая это безотрадная, грубая, ничем не украшенная жизнь. Чего стоят одни любовные объяснения. Единственный герой, удержавший какие-то черты человечности и мягкости — бывший судовой радист, из категории «арестованных по ложному доносу» («после реабилитации ему не пришлось вернуться на прежнюю работу — возраст не тот» — замечает с мрачной иронией автор).

Самыми блестящими страницами в номере являются без сомнения «зарубежные впечатления» писателя Виктора Некрасова. В них правда есть несколько тенденциозных мест, несколько слащаво-фальшивых куплетов о советском паспорте, открывающем магически все двери (но только не свою собственную дверь, вернувшись, писатель, должен был сдать свой заграничный паспорт!), но зато сколько в них свежести, сколько непредвзятой симпатии ко всему заграничному. Сколько справедливых слов о безъязычье и самохвальстве советских туристов! Как умело и живо Некрасов знакомит своих читателей с самыми разнообразными сторонами западной жизни: ее историей, архитектурой, а главное с шумом и видом улицы. Не ускользнула от внимания автора и русская эмиграция: от пьяного (но впрямь ли пьяного?) эмигранта, шипевшего за его спиной в ресторане: Россию кровью залили, а сами разъезжаете по Европе, до подробного отчета о парижской «Русской Мысли», которую Некрасов высмеивает остроумно, но не справедливо. «Русская Мысль» гораздо полнее и ярче отражает действительную жизнь, чем любая советская газета на своих до слепоты серых четырех страницах. Ведь из одного номера «Русской Мысли» чего только не узнал он о русской эмиграции (вплоть до существования православного движения молодежи). После полугодичного «мучительного» чтения «Правды» или «Литературной Газеты» может ли похвалиться читатель богатым знанием советской действительности?

*) Выписка из Дневника см. в нашей статье о религиозной жизни в СССР, в «Вестнике», № 47.

Мы сказали о самом главном. Остается отметить место, предоставленное азиатским писателям (в предвидении Ташкентской конференции идет мобилизация афро-азиатской интеллигенции, в то время как Запад преспокойно спит), статью С. Маршака о мастерстве — жалкий набор слов, недостойный серьезного журнала, нечитаемую публицистику (иной в советских условиях она быть не может) и, наконец, очень интересные, превосходно написанные воспоминания покойного А. Дермана о В. Г. Короленко. В них слышится серьезный, до конца честный, цельный голос интеллигента старого закала.

Как говорит французская поговорка, одна ласточка еще не делает весны. Но, надемся, следующие номера **Нового Мира** будут в духе июльского номера. В своеобразной помеси живой литературы и халтуры — единственный выход для советской литературы из тупика, в который ее вновь загнало полицейское вмешательство Н. Хрущева перед последним всесоюзным съездом советских писателей.

Н. Струве

ХРОНИКА

ЛЕТНИЙ ЛАГЕРЬ ДРУЖИНЫ Р.С.Х.Д.

В краткой заметке очень трудно дать почувствовать читателю, что составляло сущность жизни данного лагеря, то-есть его дух и стиль. Постараемся все же справиться с этой задачей.

Статистические данные лагеря 1958 г. сводятся к следующему: в лагере перебивало 288 человек, из которых 155 чел. детей, 19 руководителей, 66 студентов и 48 гостей. Погода стояла солнечная в течение 50 дней и лишь 5/6 дней шел дождь. Самым ценным явлением была удивительная **цельность** лагеря Дружины. Это сказалось прежде всего в сплоченности и единодушии руководительского состава. За весь лагерь не было ни одного случая ссоры, крупного расхождения; все жили и работали в мире и сознании важности дела. Большинство руководителей были моложе 21 года, но недостаток опытности у некоторых покрывался рвением и желанием справиться с трудной руководительской работой. Жизнь отрядов протекала по-семейному, авторитет был основан не на строгости или страхе, а скорее на дружбе и взаимном доверии.

Большинству детей лагерь безусловно принес пользу, не только благодаря горному климату, но и благодаря **опыту совместной жизни**, которая строилась на христианских началах. Как бы ни несовершенен был этот опыт, но уже тот факт, что каждый стремился по-своему строить свою жизнь на христианских началах, оправдывает всю работу в лагере. Многие руководители м. б. впервые в жизни были поставлены перед задачей христианского воспитания. И осуществление этой задачи (хотя бы отчасти) удается руководителю не в силу рассуждений его с детьми на темы христианского понимания жизни (на эти рассуждения он м. б. был и не способен), а в силу убедительности для детей живого примера.

Приходится только пожалеть, что у молодых руководителей и у большинства детей знания как о своей православной вере, так и о русской культуре очень скромные. Конечно, и тут есть исключения, но в среднем среди руководителей мало таких, которые могли бы не только развлекать детей, но и религиозно окормлять их и приобщать к богатствам нашей русской культуры. Этот недостаток отчасти восполнял-

ся уроками и беседами более зрелых и опытных руководителей с детьми, и особыми беседами с руководителями.

В лагере был организован двухдневный съезд для руководителей и детей старшего возраста. Были прочитаны доклады на следующие темы: «Проблема смертной казни», «L'adolescent devant les problèmes de l'amour», «Христианами не рождаются, а становятся». Все три доклада вызвали очень живой обмен мнений.

Опыт этого года еще раз показал, что наши лагеря имеют большое воспитательное значение, которое было бы неверно недооценивать.

К. Ельчанинов.

ЗАМЕТКА О СТУДЕНЧЕСКОМ ЛАГЕРЕ Р.С.Х.Д. В 1958 г.

Студенческий лагерь прошел, как и в прошлые года, оживленно. Жизнь студентов протекала все в тех же, уже традиционных рамках: лекции по утрам, прогулки, купание и катанье на лодках, музыкальные вечера с классической музыкой, танцы, на которые приглашались и старшие руководители и дружинники. Организованы были походы на ледяное море Мон-Блана, на Белледон и на Берард.

Владимир Николаевич Ильин был главным, ценным и незаменимым лектором, прочитавшим нам ряд лекций на религиозные, литературные и музыкальные темы. Отец Алексей Князев прочел серию лекций на тему о пророках и пророческом служении и вызвал большой интерес к темам своих докладов. Помимо этого, М.-е Behr-Sigel прочла доклад о Бухаре; А. И. Синани — на тему «Русский язык»; К. Ельчанинов — «О жизни и творчестве Ходасевича»; К. Хелстовская — «О Крещении»; И. Кириллова — «О поэзии Есенина».

С особой благодарностью нужно упомянуть деятельность Владимира Павловича Субботина, который трудился не жалея своих сил. В. П. Субботин прочел нам интересную лекцию о Художественном Театре и посвятил несколько вечеров чтению вслух произведений русской литературы; благодаря его талантливому чтению, часы эти были, м. б., самыми лучшими и ценными, которые мы провели в лагере. Ему же лагерь обязан постановкой двух первых актов пьесы «Бедность не порок». Надо горячо приветствовать деятельность В. П. Субботина, столь полезную для сохранения в нашей молодежи любви к русской культуре.

Мне хотелось бы еще выразить нашу крайнюю симпатию нашим нерусским студентам, изучающим русский язык в своих университетах и приезжающих в лагерь для практики. В прежние годы преобладали англичане, а в этом году было больше французов. Многие из них стали подлинными нашими друзьями, вошли в нашу семью, душой были с нами (в моей работе многие из них были мне твердой и надежной опорой). К сожалению, появляются и такие элементы, которые не интересуются ни русским языком, ни русской культурой: эти элементы, если только их число умножится, рискуют придать студенческому лагерю недолжный дух.

Н. Куломзин

СЪЕЗД СТУДЕНТОВ-БОГОСЛОВОВ В АНГЛИИ

В начале июля состоялся в живописном английском городе St. Albans, расположенном близ развалин римского поселка Verulanum и известного своим древним собором — трехдневный Съезд Англо-шотландского Студенческого Христианского Движения и Р.С.Х.Д.

Почти ежегодно такие съезды бывают либо на Британской земле, либо во Франции. Многим памятно паломничество в 1952 году на далекий остров Иона, где блюдетсЯ с благоговением память древнего просветителя Ирландии VI века, преп. Колумба. Несколько встреч произошло с тех пор: они способствуют взаимному сближению христианской молодежи православного, англиканского и пресвитерианского вероисповеданий, и отвечают желанию протестантского мира возвращаться, через православие, к истокам христианского верования.

В этом году богословской темой нашей встречи было учение о человеке, в свете всеобщего учения Церкви о грехопадении и искуплении. Православную обедню совершил прот. Вл. Родзянко, и все православные — русские из Парижа, сербы и греканика с острова Крита, — участвовали в пении и чтении. Утром, после библейского кружка был доклад об учении о человеке (православный доклад был прочитан Б. А. Бобринским). Днем, после отдыха или осмотра собора, развалин, музея римских древностей, собирались все для обсуждения следующих тем: 1) учение о первородном грехе, 2) разбор отрывка св. Афанасия Великого о падении и искуплении человека.

Съезд прошел с большим воодушевлением. Общая тема съезда и семинаров была удачно выбрана и святоотеческое богословие оказалось для некоторых настоящим откровением. Было выражено всеобщее желание, чтобы и в будущем эти съезды возобновлялись и затрагивали как можно шире круги студентов-богословов, для которых часто встреча с инославием является стимулом к более глубокому изучению своей родной отеческой веры.

Б. Б.

ФОНД ПОМОЩИ УГАНДСКОЙ ЦЕРКВИ

Самозарождение в экваториальной Африке Православной Церкви — факт в высшей степени замечательный и знаменательный. То, что местные жители, встретившиеся с христианством всего сто лет тому назад, своим умом, без всякой помощи извне, пришли к заключению, что только Православная Церковь обладает полнотой Истины, не может нас оставить безразличными. Долг каждого из нас — притти на помощь молодой африканской церкви, находящейся в тяжелых матерьяльных условиях. Нам возразят, что наши общины в Западной Европе тоже не богаты, у нас есть свои неотложные нужды. Это верно, но есть такие положения, когда надо забывать о своих нуждах и делиться с более обездоленными необходимым. Мудро поступил владыка митрополит Владимир, когда, несмотря на бедственное положение многих приходов нашей епархии, распорядился произвести во всех церквах сборы в помощь грекам, пострадавшим от землетрясения и, совсем недавно, в помощь венгерским беженцам.

Угандская Церковь, совершившая подвиг познания Истины, вызывает о помощи! Нам ли, старшим братьям, не отозваться на этот призыв? Пусть наша помощь будет скромна: она тем более укрепит православных угандцев в их стойкии за Истину, что она будет дана не от избытка, а от скудости.

Угандская Церковь нуждается буквально во всем: в первую очередь в деньгах, а также и в богослужебных украшениях, в частности, в иконах, которых в угандских храмах нет, и в православной литературе на английском и греческом языках.

Пожертвования всякого рода просим направлять 1°) во Франции: на текущий почтовый счет 2441-04 Paris. Action Chrétienne des Etudiants Russes. Paris 15 с указанием в «Фонд помощи Угандской Церкви».