

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА
ВСТРѢЧИ

Подписная цѣна:

во Франціи: за годъ — 45 фр.; за 6 мѣс. — 25 фр.
за-границей: за годъ — 55 фр.; за 6 мѣс. — 30 фр.

Цѣна отдѣльнаго номера фр. 5. —

Въ Болгаріи, Греціи, Латвіи, Литвѣ, Польшѣ, Румыніи, Финляндіи, Эстоніи
и Югославіи: цѣна отд. № 3 фр. 50. Подписная цѣна: за годъ — 40 фр.,
за 6 мѣс. — 22 фр.

Журналъ продается во всѣхъ русскихъ книжныхъ магазинахъ, во Франціи
и за-границей

Отдѣльные №№ высылаются по полученіи стоимости (можно почтов.
марками или межд. купонами)

Пріемъ въ редакціи по четвергамъ отъ 4 до 6 ч.

АДРЕСЪ КОНТОРЫ И РЕДАКЦИИ:

„Rencontres”, 24, Rue Clément Marot, Paris 8^e

ВСТРѢЧИ

STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES

JUL 14 1986

3

МАРТЪ
1 9 3 4

„RENCONTRES” - „VSTRECHI” — 5 FRF

M A R S

ВСТРѢЧИ

ЕЖЕМѢСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛЬ

подъ ред. Г. В. Адамовича и М. Л. Кантора

3

Первая книга И. С. Шмелева.
Сумерки стиха В. В. Вейдле.
Постоянное и переменное въ совѣтской
политикѣ (политика внутренняя).
С. Стоянова.
Домой съ небесъ, стих. Бориса Поплав-
скаго.
Къ столѣттю «Русскихъ Ночей» М. Г.
Горлина.
Жизнь, рассказъ А. Штейгера.
Бремя памяти (о Сиринѣ), М. Л. Кантора.
Личность и общество (анкета):
В. С. Варшавскаго.
Б. Ю. Поплавскаго.
Ю. К. Терапиано.
Юрiя Фельзена.

Размышленія Педанта.

Замѣтки:

На зарѣ романтизма Г. П. — Письма
Римскаго-Корсакова Р. С. — Справка
Б. П. — «Утраченное безразличіе»
А. З. — Гансъ Каросса. В.

Искусство:

Выставка англійскаго искусства въ
Лондонѣ. В. В. — Юбилейная выставка
«Салона Независимыхъ» Р. Пикель-
наго.

Синема:

Литература на экранѣ Д. Озерова.

Результаты конкурса «Встрѣчь».

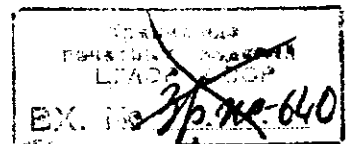
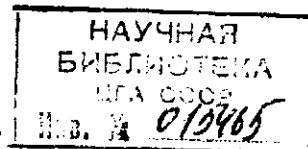
Условія подписки см. на обложкѣ.

„VSTRETCHI“ («Rencontres») Revue mensuelle

Directeurs: Georges Adamovitch et Michel Cantor

1^{ère} année — N° 3

Le N° — 5 frs



Сумерки стиха

Русскіе образованные люди, приближающіеся сейчасъ къ сорока или къ пятидесяти годамъ, не могутъ не помнить, какъ жили они стихами, какъ пытались писать или жадно читали стихи, какъ сама проза тяготѣла къ стихамъ и литературой правила поэзія. Такія же воспоминанія есть и у людей западныхъ, но нѣсколько постарше: послѣдняя поэтическая волна разлилась здѣсь лѣтъ на десять, на пятнадцать раньше, чѣмъ въ Россіи, и уже ослабѣвала въ предвоенные годы, когда она только еще своей наибольшей силы достигала у насъ. Французскій символизмъ означалъ такое же господство стиховъ надъ прозой, какое осуществилось въ Англии въ эпоху «Желтыхъ книгъ», подъ вліяніемъ Суинберна и Пэтера, приспособленныхъ къ общему пользованію Уайльдомъ; въ загипнотизированной д'Аннунціо Италіи; въ Германіи, поскольку она прислушивалась къ голосамъ Георге, Рильке и Гофман-сталия; а затѣмъ и у насъ, во времена, когда двѣ строчки Блока значили больше, чѣмъ все, что вслѣдъ за ними заполняло журнальные тома.

Появленіе или непоявленіе великихъ людей въ той или иной области культуры само по себѣ отнюдь не такъ случайно, какъ можетъ показаться на первый взглядъ: нельзя себѣ представить Пушкина, помѣнявшагося мѣстомъ, скажемъ, съ Симеономъ Полоцкимъ. Но современное состояніе стихотворнаго искусства совсѣмъ и не опредѣляется однимъ лишь недостаткомъ гениевъ; еще характернѣй для него медленный склерозъ, поражающій средніе поэтическіе таланты. Отъ безвѣстныхъ мастеровъ греческой антологіи до провозвѣстниковъ *dolce stil nuovo*, отъ елизаветинскихъ сонетистовъ до стихотворцевъ пушкинской поры *poetae minores* существовали всегда и были причастны подлинному творчеству. Ихъ искусство было (по словамъ одного изъ нихъ, Каролины Павловой), святымъ ремесломъ, и право ихъ на существованіе, если не стало оспариваться извнѣ, то внутренне поколебалось какъ разъ въ то время, когда была впервые поколеблена святость этого ремесла, его стилистическая оправданность и цѣлостность, т. е. въ эпоху романтизма.

Второстепенные стихотворцы девятнадцатаго вѣка гораздо хуже переносятъ испытаніе временемъ, чѣмъ малые поэты другихъ вѣковъ. Въ Россіи соответствующая перемѣна произошла значительно позже, чѣмъ въ остальной Европѣ, но и тутъ, «какъ посмотришь съ холоднымъ вниманьемъ во-кругъ», видишь ясно: единственный смыслъ большинства русскихъ, какъ и французскихъ или англійскихъ, стиховъ недавняго времени заключался въ томъ, что ихъ совокупность образовывала органическую среду, питательный бульонъ, необходимый творчеству нѣсколькихъ большихъ поэтовъ. Нужно думать, что и будущія поколѣнія, какъ мы сейчасъ, сумѣютъ извлечь больше радости изъ чтенія Туманскаго или Ростопчиной, нежели Волошина и Городецкаго. Пускай намъ грустно, что миновалъ недавній поэтическій расцвѣтъ: еще грустнѣй убѣдиться, что въ немъ самомъ многое было суетно и ложно.

Не разъ за послѣдніе сто лѣтъ, память о лучшихъ временахъ внушала попытки вернуться къ ясно очерченной поэтикѣ, къ такой одновременно строгой и гибкой системѣ стихотворнаго мастерства, принятіе которой позволило бы каждому, хотя бы и скромному таланту найти свое мѣсто, исполнить свое призваніе, подобно тому, какъ это было дано столькимъ современникамъ Ронсара или Малерба, Мильтона или Пушкина. Къ поэтической реставраціи такого рода тяготѣли по своему и «Парнассъ», и «романская школа» Мореаса, и школа Георге, и у насъ сперва Брюсовъ, потомъ Гумилевъ съ задуманнымъ имъ «Цехомъ поэтовъ». Ни одна изъ этихъ попытокъ, однако, къ сколько нибудь широкимъ и прочнымъ результатамъ не привела, по той же причинѣ, по какой нельзя искусственно возстановить однажды распавшееся стилистическое единство; попытки этого рода въ поэзи, какъ въ архитектурѣ и во всякомъ другомъ искусствѣ, приводятъ не къ стилю, а къ стилизаціи.

Тяга къ дисциплинѣ или, что то же, тяга къ ремеслу (только романтизмъ и началъ противопоставлять стихотворное ремесло поэтическому искусству) вполне понятна, тѣмъ не менѣе, и вполне оправдана, — какъ понятно и оправдано отрицаніе всякой дисциплины и всякаго ремесла, при убѣжденіи, что они внутренне произвольны и призрачны. Однако, сколько бы мы ни понимали и не оправдывали обѣ эти противоположныя тенденціи, поэзія получается все рѣже изъ той, какъ и изъ другой. До сихъ поръ, всѣ поэты въ любой странѣ — очень ясно это можно наблюдать даже на скромныхъ поэтическихъ группировкахъ русской эмиграціи — дѣлятся на тѣхъ, что ставятъ выше всего исповѣдь и человѣчность (какъ будто поэзія когда либо обходилась безъ души или одна душа уже дѣлала поэзію), и на тѣхъ, что прежде всего хотятъ мастерства и совершенства формы (какъ будто совершенная форма не есть та, которую до послѣдняго изгиба наполняетъ содержаніе). Не романтики, а лишь изможденные ихъ тѣни все еще ведутъ бой съ тѣнями классиковъ; тѣмъ временемъ, и уже давно, что то разрыхляется или отвердѣваетъ въ старинномъ устройствѣ стихотворнаго искусства, поэтическое вниманіе ослабѣваетъ, клѣтки стиха не наполняются живой протоплазмой творчества, громоздятся излишества, зіяютъ незаполнимыя пустоты, метрической скелетъ обрастаетъ дикимъ мясомъ безразличныхъ ритмовъ и случайныхъ словъ. Поэзія предпочитаетъ прозу. Наступаютъ сумерки стиха.

Начинаются они съ исчерпыванія или омертвѣнія всевозможныхъ строфическихъ формъ, которыя можно сравнить съ «ордерами» классической архитектуры и композиціонными формами европейской музыки. Омертвѣніе это наблюдалось уже давно въ различныхъ странахъ, раньше всего, повидимому, въ Италіи, гдѣ за весь девятнадцатый вѣкъ не было написано ничего живого въ терцинахъ или октавахъ, въ формѣ канцоны или сонета, несмотря на то, или какъ разъ потому, что любой итальянецъ, окончившій среднюю школу, умѣетъ написать и при случаѣ писать сонетъ, а одинъ извѣстный санскритологъ не такъ давно перевелъ «Магабгарату» безукоризненными (какъ выражаются критики) октавами. Опередила Италія другія страны, разумѣется, потому, что раньше и полнѣе другихъ использовала особенно отвѣчающія ей

поэтическому языку сочетанія стиховъ, но и въ Англии сейчасъ никто не пытается вторично — послѣ Китса — возродить спенсерову строфу, во Франціи умираетъ такъ долго державшійся здѣсь, гальванизированный Малларме сонетъ, и точно также Валери (какъ вслѣдъ за нимъ испанецъ Гильенъ) лишь на минуту оживилъ «большую строфу» XVII вѣка.

Въ русской литературѣ, какъ и въ нѣмецкой, сколько-нибудь сложныя строфическія формы особенной роли не играли никогда; Пушкинъ съ мудрой осторожностью подошелъ къ терцинамъ, октавамъ, сонету и создалъ собственную строфу, слишкомъ сросшуюся съ «Онѣгинимъ», чтобы стать воспроизводимой и нейтральной. Какъ многое другое, всѣ формы строфы, извѣстныя европейской и даже азіатской литературѣ, были заимствованы, использованы и исчерпаны у насъ, послѣ сравнительно немногихъ и скромныхъ предварительныхъ попытокъ, за какія нибудь десять или пятнадцать лѣтъ передъ войной, когда въ необыкновенномъ изобиліи появились вдругъ вѣнки сонетовъ, сестины, рондели и рондо, Кузминъ специализировался на газеляхъ, Сологубъ на триолетахъ, пока Брюсовъ не опубликовалъ, наконецъ, универсальныхъ и устрашающихъ своихъ «Опытовъ», послѣ чего во всей русской поэзіи, хоть шаромъ покати, не сыщешь ни одного, не только хромого или хвостатаго, но и самаго обыкновеннаго сонета.

Нѣтъ спору, поэзія обходилась и безъ твердыхъ строфическихъ формъ, однако, острое недовѣріе къ нимъ врядъ ли можетъ почитаться признакомъ поэтическаго здоровья. Еще хуже, когда оно переходитъ, какъ это за послѣднее время наблюдается вездѣ, отъ строфическихъ формъ къ метрическимъ, когда пріѣдаются традиціонныя въ данной литературѣ стихотворные размѣры, а затѣмъ и традиціонное стихосложеніе, вообще, вся метрика, т. е. установленная закономѣрность ритма, которую приходится сравнить уже не съ дорическимъ или коринфскимъ ордеромъ и не съ сонатой или фугой, а со всей, вѣками складывающейся «грамматикой» архитектуры или музыки. Въ каждой литературѣ существуютъ «большіе», главные, основные для нея стихотворные размѣры; ихъ исчерпанность, стертость ощущается всего яснѣй. Французскій александриецъ, какъ ни обновляли его «Гюго съ товарищи, друзья природы», какъ послѣ нихъ ни старались изощрить его узоры, уточнить его музыку (да и какъ разъ въ результатѣ всѣхъ этихъ усилій) сталъ стихомъ академическимъ, музейнымъ, одновременно всѣмъ доступнымъ и недоступнымъ никому. Точно также и нашъ четырехстопный ямбъ (а въ нѣсколько меньшей мѣрѣ и ямбъ вообще) сталъ легокъ, дешевъ, теперь и вправду «нимъ лишеть всякой» и понадобилось страшное напряженіе, все болѣе затрудненное переосмысливаніе богатыхъ, но уже использованныхъ его ритмовъ, чтобы Блокъ, Бѣлый, Ходасевичъ могли изъ него излечь «Возмездіе», «Первое свиданіе», «Соррентинскія фотографіи».

Можно, разумѣется, отъ основныхъ размѣровъ обратиться къ другимъ, — напримѣръ, у французозъ къ нечетнымъ, у насъ къ трехдольнымъ, — но пріѣдаются они еще скорѣй и возможности ихъ отъ природы ограничены. Можно придумать новыя размѣры или комбинаціи размѣровъ въ предѣлахъ

даннаго стихосложенія, но и тутъ возможности не безграничны и выдумки хватить не навсегда. Можно пытаться, наконецъ, поскольку это позволяетъ языкъ, отойти отъ самого стихосложенія, къ которому, казалось, онъ обязывалъ до той поры, и обратиться къ тому, что французы называли свободнымъ стихомъ или, при гораздо большей врожденной свободѣ, вытекающей изъ строенія русскаго (какъ и нѣмецкаго) языка, къ подражанію античнымъ размѣрамъ, къ нашему «паузнику», т. е. тоническому стиху, считающему только ударенія, а не слоги; или еще къ силлабическому, кантемировскому стиху: надобно удивляться, что у насъ никто не бросилъ еще на игорный столъ этотъ послѣдній козырь стихотворца.

Если послѣдовательное обновленіе стиха не удалось, приходится творчески коверкать, выразительно ломать его готовыя, многократно использованныя формы. Это дѣлали во Франціи Лафаргъ и Верленъ, а въ Россіи, всѣхъ глубже, всѣхъ острѣе, Анненскій. Если больше нельзя ни вывихнуть, ни пердѣлать стихъ, остается переплавить его въ прозу. Но на «стихотвореніе въ прозѣ», на поэтическую прозу вообще особыхъ надеждъ возлагать нельзя; удачи Бодлера, Рембо, очень немногихъ другихъ — исключенія и чудеса, провалъ Тургенева вполнѣ закономеренъ. Самая возможность стихотворенія въ прозѣ возникаетъ лишь при такомъ состояніи литературнаго языка, какое у насъ, напр., еще не наступило и которое особенно опасно для поэзіи. И все таки, огромный успѣхъ Тагора, наканунѣ войны, объясняется только тѣмъ, что онъ сталъ извѣстенъ въ прозаическомъ англійскомъ переводѣ; стихотворецъ Тагоръ такого успѣха никогда бы не имѣлъ. Стихи утомляютъ, стихи надоѣли, стихами никого не удивишь, стиховъ никому не нужно, «*On a touché au vers*», Малларме былъ правъ, когда этими испуганными словами начиналъ больше сорока лѣтъ тому назадъ свою оксфордскую лекцію. Съ тѣхъ поръ, какъ стихъ сталъ осознанъ, какъ орудіе, которымъ лишь «пользуется» поэтъ, явилось искушеніе и возможность обойтись безъ этого орудія. Уже сто лѣтъ назадъ Шелли видѣлъ, что «каждый великій поэтъ долженъ неизбежно обновлять стихосложеніе своихъ предшественниковъ». Именно это знаніе поэта о стихѣ, это противопоставленіе ему себя, принесло огромный вредъ и стиху и самому поэту. Это не значитъ, конечно, что отъ этого знанія можно отречься, объявить его несуществующимъ. Утрата стиха есть утрата стиля, и какъ разъ утраченный стиль мы начинаемъ отвлеченно понимать и «примѣнять». Вся судорожная работа надъ стихомъ, предсказанная фразой Шелли, была какъ бы бѣгствомъ отъ его судьбы, бѣгствомъ, которое лишь ускорило распадъ, переутончило стиховую ткань, отдѣлило ее отъ жизни, отъ живого языка, отъ человѣка. Должно быть, вѣрно сказалъ ирландскій поэтъ Сингъ, что стихъ долженъ опуститься, огрубѣть, для того, чтобы снова сдѣлаться человѣчнымъ: «*before verse can be human again, it must learn to be brutal*». Но это уже не дѣло одного стиха. Въ этомъ, быть можетъ, судьба поэзіи.

В. Вейдле.