



И. А. ИЛЬИН

Искусство (1930—1933)

<фрагменты>

Все, предающиеся современным негритянским танцам под звуки джаз-банда и под вой саксофонов, делятся: 1) на таких, которые *выплясывают из себя*, из своей души овладевший ею негритянский миф и негритянскую сладострастную судорогу, и 2) на таких, которые себе этот миф и эту судорогу *наплясывают в душу*. Через эти танцы негр, бывший «раб от природы» и доселе — урод и пария, которого американцы и посейчас держат «в черном теле», объект линчевания и пренебрежения, — через эти танцы негр отравляет колодцы бело-расовой души своим мифом, своими снами, своим ритмом. А ритм есть власть.

Подобно Гете, негр может сказать:

Der dumme Bursche blaht sich,
Das steife Madchen dreht sich
Nach memer Melodic...¹ —

только вместо «dumm» и «steif» — он поставит «weiss»². Белая интеллигенция всех стран и народов танцует под негритянскую дудку. Но танец совсем не пустяшное занятие; это не есть духовно безразличный моцион, чисто телесное движение и упражнение. Понимает человек или не понимает — безразлично: танец танцуются *и* душою (всеми музыкальными и чувствительными центрами человека), и в этом душевном процессе неизбежно участвует и дух человека. Танец имеет изначально природу *магическую*: он есть способ приводить *каменеющий аффект* в состояние *эмоциональной текучести* при помощи повторного ритма, властно разряжающего бессознательные заряды (узлы) человеческой души. Танец есть *зарядание* и *разряжение* бессознательного; так хлысты добиваются в своих танцах

именно разряда душевного. Танец есть отдача себя во власть известному разуму и спрятанной в нем мечте: «мечтаю быть таким-то!»; каким? — танец показывает, каким: грациозным, почтительным, элегантным, скромным — отсюда гротеск, экосез; или — лихим, храбрым, решительным, мужественным — мазурка. Немецкий шуплатлер³ танцует все драматическое движение человеческого эроса — первая часть разъединения и уединения, вторая часть взаимного нахождения и любви (есть еще третья фигурная часть — влюбленности и четвертая — неудачно импровизирующая часть труда). Русский танец — пляшет *всю жизнь*, все чувства человека в их здоровом и беззаветном цветении.

Мечтою о чем же является современный негритянский танец? На *что* нацеливает он людей? — На развинченную оргию, на сладострастное обезьянство, в лучшем случае на элементарное распутство. «Мечтаю быть беззастенчиво распутным», или еще: «хочу походя наслаждаться, недоделывая». Самый элементарный фокстрот есть уже своего рода распутство: эти чрезмерно выразительные, любострастные объятия (кавалер *слишком* захватывает даму, дама *слишком* подталкивает к себе кавалера; кавалер *слишком* наступает на даму, дама *слишком* выгибается телом вперед; ноги сплетаются до несомнительности выразительно)... И потом это верчение; вечно недоделываемые повороты, вечно прерываемое наступление и отступление, *слишком* большая предприимчивость при безволии, наглая чувственность, желающая начать и недоделать, развязность и нерешительность. Танцуется не любовь, а порочный флирт; это своего рода — *coitus interruptus, ejaculatio praesox*⁴, неомальтузианство⁵ в виде танца.

Гораздо хуже чисто негритянские пляски, в которых танцуются оргия, безудерж, вседозволенность, — естественно и неизбежно теряющая всякое подобие формы и нередко напоминающая пляску св. Витта. Люди стараются выплясать сладострастие — алчное, ненасытное, многообразное, извращенное; чем бесстыднее выходит, чем выразительнее и заразительнее, — тем лучше. Кошачьи, собачьи, обезьяньи ухватки считаются особым шиком. Хор беззастенчиво-сладострастных зверюг с претензией на человеческую утонченность и человеческое «искусство». И негры, ведущие джаз-банд, то приплясывающие, то первопляшущие, хохочущие и кривляющиеся, — отлично знают, что они делают. Веселят публику? Как бы не так: мстят белой расе, завоеывая ее с тыла, покоряя и разлагая *бессознательное ее верхнего, ведущего социального слоя!*..

Так современные танцы ускоряют разложение бессознательного и подготавливают провал в мировой большевизм. Люди пляшут тот хаос, который политически (и социально, и духовно) называется *мировой революцией*.

Интересно, что в России большевики запретили эти танцы. И совсем не для вида и не на показ. Они запретили их именно потому, почему они предписали бы их (если бы могли) всему остальному человечеству. То, что соответствует этому танцу в политике и духовно-общественной жизни, они *уже сделали* в России и продолжают делать всерьез. Поэтому обезьянья энергия им нужна для реальной жизни — и «неделовую» растрату ее в танцах они запрещают. *Это* надо делать в семейной, партийной, литературно-газетной и противорелигиозной жизни; и потому нечего зря баловаться. Запретить.

Большевизм и негритянское движение делают где-то единое дело.

1920. Москва
1922—1928. Берлин
1930. Argento (Coto)

Поэзия Александра Блока — лирика разложившейся перед революцией интеллигентской души, да еще к тому же лирика поэта *неумного и неммыслителя*. Поэтический акт Блока таков: отсутствие воли; отсутствие мысли; темперамент неодухотворенный, негорящий, — ни «сухости», ни «блеска» (Гераклит! αὐγὴ ξηρὴ⁶; темперамент мокрый, чувственный, влачащийся; жизнь чувства (преимущественно пассивно томящийся аффект, редко эмоциональная вспышка) — связан с земными, чувственными страстями, вожделениями, похождениями и образами; главная сила поэтического акта — это воображение, не скованное подземною мыслью и не вызревшее в ней, — воображение, не способное к драматической ковке образа, не волевое, — воображение, почти всегда *усталое*, вялое, смутно качающееся в неопределенных, туманных, расплывчатых полуобразах.

Ритмы Блока (см. мои разметки в книгах) безвольно качающиеся, монотонно ноющие, анимально стонущие. Иногда это просто переход к прозе, как и у Ахматовой. Поэзия требует *мелодии*, а не монотонного стога; для нее необходим певучий Предмет, поющий образ; тогда только получится лирическая материя слов. Ритмы у Блока вялые, падающие, безвольно предающиеся утомлению, которое *не* сменяется отдыхом; эта по-

эзия валяется на диване после кутежа и вяло пытается выговорить бледные остатки *иначе* изжитых фантазий. Читая Блока помногу, невольно вспоминаешь Галена⁷: «Triste est omne animal post coitum...»⁸ Здесь «поэзия» как бы подметает бледные остатки вчерашних походов. Воображение вяло пытается опохмелиться, вернуться в кабаки или в публичный дом и в подворотню. Подъема нет, огня нет; а поэтический талант (поистине небольшой талант!) — пытается выдавить что-то из духовной пустоты и душевной растраченности. Блоку мало есть что сказать. Его поэтический опыт скуден и бледен. И главное — однообразно низмен и пошл. Попытки сказать о большом родят чудовищное: Бог и кабак, Мадонна и проститутка, разнузданная чернь и Христос. От божественного остается одно имя, наполнение и истолкование его чаще всего соблазнительно, нередко кощунственно и отвратительно. «Двенадцать» отнюдь не случайны: они заложены во всей предшествующей «ресторанной» лирике. Блок не «ошибся» «в оценке большевизма и революции», а просто повторил свою обычную схему: «узнать» божественное в уличных подонках; преклониться перед грязью как чистотою; принять пошлость как откровение. Это один из «ликов» предреволюционного хлыстовства, разлитого тогда на русских литературных, философских и политических верхушках.

Поэзия Блока — напоминает портрет М. А. Кузмина⁹, сделанный Сомовым¹⁰; этот портрет — символ эпохи: разложение духа в тлении и растлении, томная утомленность после безвольного наслаждения. И этот красненький галстучек! И гниение духа заживо в голубоватом лице!

Блок — упадочник. Никакая выдумка, никакая холодная рефлексия рассудка не спасает его. Никакие выверты «Балаганчиков» etc. Нельзя выскоблить религиозный смысл из бессмыслицы публичного дома. На всем Блоке лежит покрывало пошлости, потуги его на большее — аллегоричны, туманны, вымучены, художественно неубедительны.

У Блока — особое смешение «божественного» и «полового». У Розанова религия извлекается из полового *наслаждения*, которое само по себе есть для Розанова истинная религия. У Блока религия извлекается из полового *утомления*, с которого весь Блок и начинается.

Блок не поэт, а поэтическая возможность. Все, что до нас дошло из его «личного» — статьи, впечатления, замыслы, письма, — все без стержня, неинтересно, импрессионистично, не зорко, не предметно, просто неумно или даже бездонно пошло (напр<имер>, замысел пьесы из жизни Христа). Блок не

только не был гениален, он, по-видимому, не был даже личностью; он был *медиум* — своих страстей, чужих идей и массовых флюидов. Именно потому его лучшие стихи — медиумичны.

Большую же часть из написанного им не следовало никому показывать, тем более не следовало печатать. Надо было рвать и жечь. Может быть, позднее мне удастся обосновать это анализом его материала.

Москва. 1916
Берлин. 1924—1931
Velden. 1932

Игорь Стравинский. Chant du Rossignol. Poeme sinfonique pour Orchestre¹¹. Дирижировал Бруно Вальтер¹². 1929. 16 дек<абря>, Берл<инский> филармонический оркестр.

Непосредственно, во время слушания, карандашом на клочках я записал следующие характеристики и описания звуковых восприятий: ворох музыкальных неприятностей; культ звуковой нечистоты и нечистоплотности; автор наслаждается надтреснутыми звуками; в нем живет неутолимая потребность хриплого дребезга; козлогласие стало для него достижением; музыка есть для автора прежде всего чувственное ощущение; самодовлеющее слуховое сладострастие; это какая-то звук<о-в>ая неврастения; зудливое, назойливое раздражение души; что-то вроде музыкальной зубной боли; впечатление такое, как если бы автор умышленно и вызывающе вел созвучающие голоса одновременно в разных тональностях; получается не оркестр, а какие-то семейные дразги, вынесенные на публику (полная, вопиющая, скандальная неуживчивость инструментов и голосов; все со всеми перессорились). Звуковые сочетания Стравинского вызывают отвратительные слуховые и зрительные образы: сто тридцать три разбившиеся тарелки; раздавленные лягушки, улитки и ящерицы; крики кошек на крыше; перепряное вино; рахат-лукум с чрезмерным количеством перца и гвоздики и т. д. И наряду с этим безвкусная тяга к самому элементарному реалистическому звукоподражанию, от которого когда-то столь решительно и мудро предупреждал Бетховен (рождай музыкальный звук из *душевного переживания* природного звука, но никогда не передавай естественный звук через подражание). Заметно влияние Римского-Корсакова в оркестровке; несомненно влияние Скрябина в звуковой назойливости, в импрессионистической навязчивости.

Эта музыка уже не музыка. Она уже и не искусство. Душа реагирует на нее то смехом, то возмущением. Это звуковое озорство, поправшее все законы меры и вкуса и не имеющее ничего ни явить, ни сообщить — оно довлеет себе. Ссылка на нежную и задумчивую сказку Андерсена¹³ — чистое недоразумение.

Самодовлеющая эстетическая материя, мучительно воспринимаемая вследствие своей безвкусы и все время хвастливо и ухарски вскрикивающая от самодовольства.

Иногда в душе слагается уверенность, что *такая* «музыка» не может пройти безнаказанно.

Берлин. 1929

Velden. 1932

К ЭСТЕТИКЕ ОБРАЗНОГО ПЛАНА В ИСКУССТВЕ

Образный состав в искусстве (я имею в виду и чувственные — видимые, слышимые образы, и нечувственные — *душевную* ткань героев) — имеет свои особые законы, которые, наверное, известны большим художникам, но о которых в литературе нелегко что-нибудь найти. Эти законы надо вскрывать не дедуктивно, не исходя из какого-либо единого принципа, а индуктивно, как бы подсматривая или подслушивая в единичных случаях их нарушения. Вот кое-что из этого подсмотренного мною.

Когда Худ<ожественный> театр стал погружать зрительный зал в полный мрак, запретил вход зрителей во время действия и отменил выходы на поклоны, — то это было правильно и художественно мудро. *Художественная реальность сценического образа* (во всей его совокупности) всемерно отделялась от внешнего, повседневного существования. Зрителю облегчалось отрешение, сосредоточение, погружение, самозабвение; артисту предоставлялась сразу готовая, мраком и тишиной замороженная душа, гипнотически погруженная в художественную полудремоту (*Dämmerzustand*), почти мистически настроенную (самое слово «мистерия» первоначально происходит от глагола, обозначающего «жмуриться», «не видеть», «слепнуть»); драматургу предоставлялся доступ прямо в дремотную сокровенность зрительской души. Вульгарное и пошлое, антихудожественное смешение художественного образа с эмпирическим существованием устранялось; старая традиция кокетничающей со зрите-

лем театральщины (все эти куплеты к зрителю, актерские а *parte*¹⁴ для зрителя) — смешения двух планов etc. порывалась. Художественная реальность должна приниматься всерьез, совсем всерьез; забудь о прочем, и дыши только ею... Напротив, Шаляпин¹⁵ никогда не мог понять, как постылая пошлость заключена в этом Иоанне Грозном или Борисе Годунове, стоящем перед занавесом, умильно улыбающемся и театрально раскланивающимся; словно сам собственному своему творческому величию язык публично показывает... Не понял всего этого и сам Худож<ественный> театр. Это обнаружилось в том, что он ввел этого отвратительного «чтеца» в постановку «Братьев Карамазовых». Зритель должен жить самым художественным образом, *в нем*; а не слушать *о нем*. Чтец вырывал зрителя из художественной установки целостного созерцания, замершей в восприятии души и заставлял его слушать от грубогласного сюртучника на кафедре какие-то сообщения *о героях*. Получалась кинематографическая прослойка — впился, вырван, впился, вырван и т. д. Это установка не художественного восприятия, а любопытствующего подглядывания; от души и от художеств<енной> реальности летят клочки. Вот почему художественно обречены все попытки смешать сцену со зрительным залом: эта игра со зрителем хороша только в варьете.

Это не художественно — *лить видения* и от времени до времени выскакивать из-за них для того, чтобы пошутить со слушателем-зрителем, похихотав с ним, пощекотав его — и опять прятаться. Как бы легко, грациозно, остроумно или даже глубокомысленно все это ни было проделано, — от худ<ожественного> акта у поэта и у зрителя, от худ<ожественного> образа и худ<ожественного> предмета летят клочки... Пушкин сам это чуял:

С изменой юности моей
 Пора пришла мне стать *умней*,
 В делах и в слове *поправляться*,
 И эту пятую тетрадь
 От отступлений *очищать*...

(Онегин, гл. 5, строфа XL)

У Гете такие прорывы возникали не от чрезмерной резвости, шампанскости поэтического нрава (брызжет из бокала, но и в брызгах великолепно!), а от нечуткого безвкусия и тяжелочувствия. Вот пример — знаменитая его «Meeres Stille»¹⁶.

Tiefe Stille herrscht im Wasser
 Ohne Regung ruht das Meer,

Und bekummert sieht der Schiffer
 Glatte Fläche nngs umher
 Keme Zuft von keiner Seite!
 Todesst!Ue filrchterlich'
 In der ungeheuren Weite
 Reget keine Welle sich¹⁷.

Оставим в стороне беспомощность и поверхностность внешнего описания; оставим в стороне это наивно утрашающее «fürchterlich»¹⁸ — ибо, в самом деле, если видишь страшное, то опиши его страшно, но не выговаривай вслух, что оно-де «ох как страшно». Не в этом дело. А в установке акта — в первых двух и во вторых двух строках. Первые две строки — великолепы: объективны, онтологичны, созерцательны, самозабвенно-рисующи и элементарно-стихийны. Вторых две строки грубо нарушают эту установку, вырывают душу читателя-созерцателя из нее и вдвигают-засовывают ее в утилитарно-озабоченную душу корабельщика. Онтологизм сорван, космическое утилитарно опошлено; из Божьего измерения (стихии, закономерной стихии, живой, судьбоносной, непостижимой бездны) — Гете вывалил читателя в слишком человеческое; и уже никакие «fürchterlich» не помогут, хоть три восклицательных знака поставь. Последние две строки дела тоже не поправляют; они почти излишни.

Вот два закона художественности, тесно связанные друг с другом:

- 1) целостная завершенность образной ткани;
- 2) целостная непрерывность воспринимающего акта, оберегаемая и художником, (и артистом!), и созерцателем.

Москва. 1909—1922
Берлин. 1933. Окт<ябрь>

