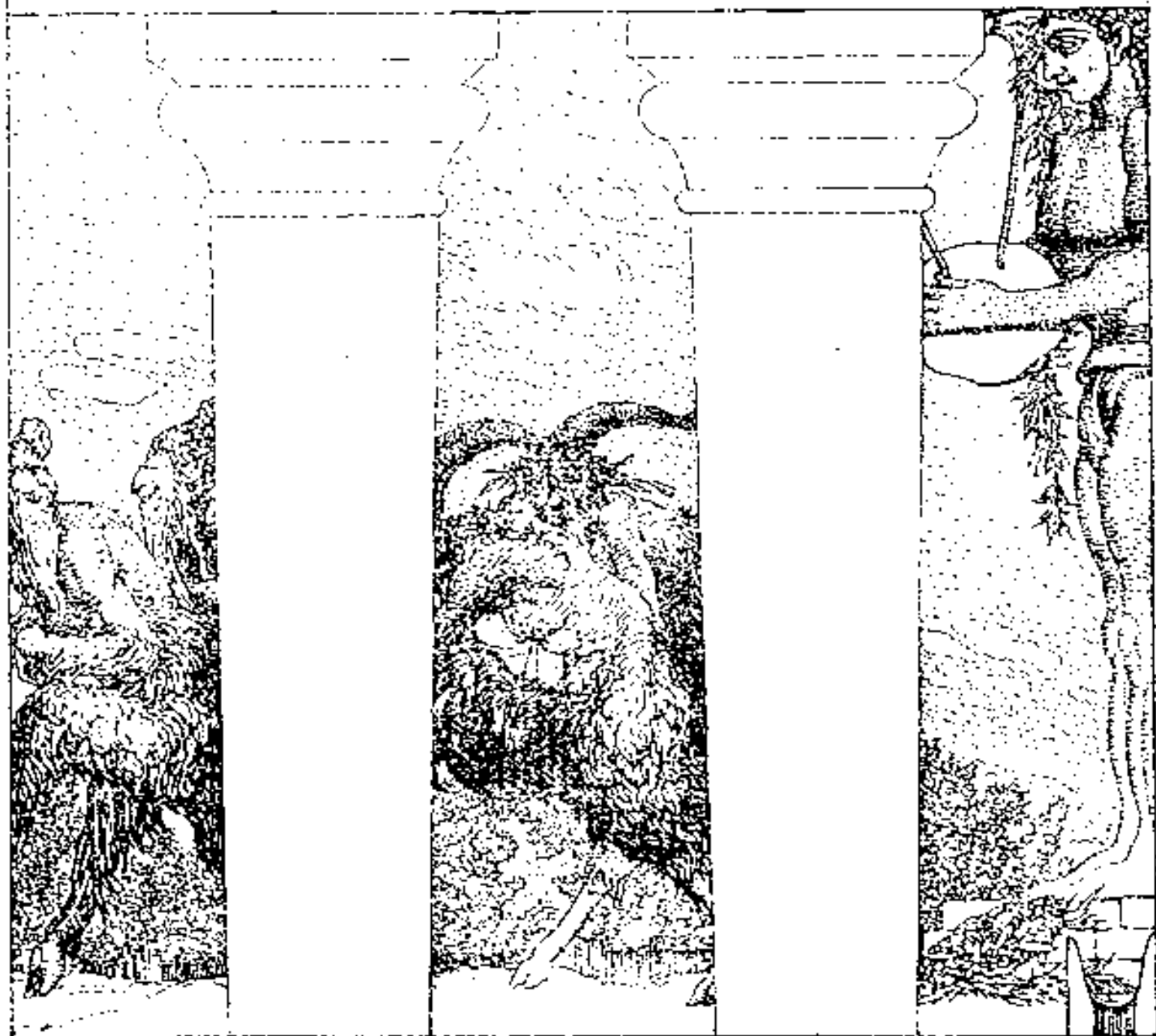


А Т О Л О Н



ВАНСТ

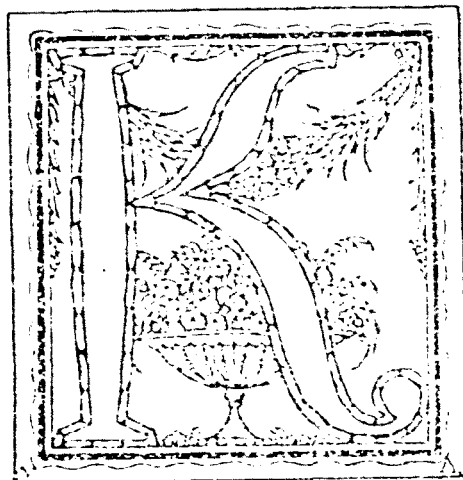
ЯНВАРЬ 1910 г. №4



И.К. ПЕРПЕТУАЛЬНЫЙ БОИТ.

## О ПРЕКРАСНОЙ ЯСНОСТИ

ЗАМѢТКИ О ПРОЗѢ



ОГДА твердые элементы соединились въ сушу, а влага опоясала землю морями, растеклась по ней рѣками и озерами, тогда міръ впервые вышелъ изъ состоянія хаоса, надъ которымъ вѣялъ раздѣляющій Духъ Божій. И дальше—посредствомъ разграничиванія, ясныхъ бороздъ—получился тотъ сложный и прекрасный міръ, который, принимая или не принимая, стремятся узнать, по своему увидѣть и запечатлѣть художники.

Въ жизни каждаго человѣка наступаютъ минуты, когда, будучи ребенкомъ, онъ вдругъ скажетъ: ‚я—и стулъ‘, ‚я—и кошка‘, ‚я—и мячъ‘, потомъ, будучи взрослымъ: ‚я—и міръ‘. Независимо отъ будущихъ отношеній его къ міру, этотъ раздѣлительный моментъ—всегда глубокій поворотный пунктъ.

Похожіе отчасти этапы проходитъ искусство, періодически—то размѣряются, распредѣляются и формируются дальше его клады, то ломаются доведенныя до совершенства формы новымъ началомъ хаотическихъ силъ, новымъ нашествіемъ варваровъ.

Но оглядываясь, мы видимъ, что періоды творчества, стремящагося къ ясности, колеблемо стоятъ, словно маяки, ведущіе къ одной цѣли, и напоръ разрушительнаго прибою придаетъ только новую гляцевитость вѣчнымъ камнямъ и приноситъ новыя драгоцѣнности въ сокровищницу, которую самъ пытался низвергнуть.

Есть художники, несущіе людямъ хаосъ, недоумѣвающей ужасъ и расщепленность своего духа, и есть другіе—дающіе міру свою стройность. Нѣтъ особенной надобности говорить, насколько вторые, при равенствѣ таланта, выше и цѣлительнѣе первыхъ, и не трудно угадать, почему въ смутное время авторы, обнажающіе свои язвы, сильнѣе бьютъ по нервамъ, если не ‚жгутъ сердца‘, мазохическихъ слушателей. Не входя въ разсмотрѣніе того, что эстетическій, нравственный и религіозный долгъ обязываетъ человѣка (и особенно

художника) искать и найти въ себѣ миръ съ собою и съ міромъ, мы считаемъ непреложнымъ, что творенія хотя бы самаго непримиреннаго, неяснаго и безформеннаго писателя подчинены законамъ ясной гармоніи и архитектоники. Наболѣе причудливые, смутные и мрачные вымыслы Эдг. По, необузданныя фантазіи Гофманна намъ особенно дороги именно потому, что они облечены въ кристальную форму. Что же сказать про бытовую московскую исторіику, которая была бы одѣта въ столь непонятный, темный космическій уборъ, что рѣдкія вразумительныя строчки намъ казались бы лучшими друзьями послѣ разлуки? Не сказалъ ли бы подозрительный человѣкъ, что авторъ пускаетъ туманъ, чтобы заставить не понять того, въ чемъ и понимать-то нечего? Это несоотвѣтствіе формы съ содержаніемъ, отсутствіе контуровъ, ненужный туманъ и акробатскій синтаксисъ могутъ быть названы не очень красивымъ именемъ... Мы скромно назовемъ это — безвкусіемъ.

Пусть ваша душа будетъ цѣльна или расколота, пусть міропостиженіе будетъ мистическимъ, реалистическимъ, скептическимъ, или даже идеалистическимъ (если вы до того несчастны), пусть приемы творчества будутъ импрессионистическими, реалистическими, натуралистическими, содержаніе — лирическимъ или фабулистическимъ, пусть будетъ настроеніе, впечатлѣніе — что хотите, но, умоляю, будьте логичны — да простится мнѣ этотъ крикъ сердца! — логичны въ замыслѣ, въ постройкѣ произведенія, въ синтаксисѣ.

Пренебреженіе къ логикѣ (неумышленное) такъ чуждо человѣческой природѣ, что, если васъ заставятъ быстро назвать десять предметовъ, не имѣющихъ между собою связи, вы едва-ли сможете это сдѣлать. Интересный выводъ могъ бы получиться при выписываніи однихъ существительныхъ изъ стихотворенія: намъ, несомнѣнно, казалось бы, что причиной отдаленности одного слова отъ другого по значенію является только длинный путь мысли и, слѣдовательно, сжатость стиха, но отнюдь не отсутствіе логической зависимости. Еще менѣе терпимо подобное отсутствіе логичности въ формѣ, особенно прозаической, и менѣе всего именно въ деталяхъ, въ постройкѣ періодовъ и фразъ. Хотѣлось бы золотыми буквами написать сцену изъ ‚Мѣщанина въ дворянствѣ‘ на стѣнѣ ‚прозаической академіи‘, если бы у насъ была таковая:

Учитель философіи: Во-первыхъ, слова можно разставить такъ, какъ у васъ сдѣлано: ‚Прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза заставляютъ меня умирать отъ любви‘. Или: ‚отъ любви умирать меня заставляютъ, прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза‘. Или: ‚ваши глаза прекрасные отъ любви меня заставляютъ, прекрасная маркиза, умирать‘. Или: ‚умирать ваши прекрасные



глаза, прекрасная маркиза, отъ любви меня заставляють'. Или: ,меня заставляють ваши глаза прекрасные умирать, прекрасная маркиза, отъ любви'.

Г-нъ Журденъ: Но какъ сказать лучше всего?

Уч. философiи: Такъ, какъ вы сказали раньше: ,Прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза меня заставляють умирать отъ любви'. (д. II, сц. 6).

О да, г-нъ Журденъ, вы сказали очень хорошо, именно такъ, какъ нужно, хотя вы и увѣряете, что не учились!

Можетъ быть, техника прозаической рѣчи не такъ разработана, какъ теорiя стиха и стихотворныхъ формъ, но то, что сдѣлано для прозы ораторской, т. е. произносимой передъ слушателями, всецѣло можетъ касаться и словъ, не предназначенныхъ для чтенiя вслухъ. Тамъ мы учимся строенiю періодовъ, кадансамъ, приступамъ, заключенiямъ и украшенiямъ посредствомъ риторическихъ фигуръ. Мы учимся, такъ сказать, кладкѣ камней въ томъ зданiи, зодчими котораго хотимъ быть; и намъ должно имѣть зоркiй глазъ, вѣрную руку и ясное чувство планомѣрности, перспективы, стройности, чтобы достигнуть желаемаго результата. Нужно, чтобы отъ невѣрно положеннаго свода не рухнула вся постройка, чтобы частности не затемняли цѣлаго, чтобы самый несимметричный и тревожащiй замыселъ былъ достигнутъ сознательными и закономѣрными средствами. Это и будетъ тѣмъ искусствомъ, про которое говорилось: ,ars longa, vita brevis'. Необходимо, кромѣ непосредственнаго таланта, знанiе своего матерьяла и формы, и соотвѣтствiя между нею и содержаниемъ. Разказъ, по своей формѣ, не проситъ и даже не особенно допускаетъ содержанiя исключительно лирическаго, безъ того, чтобы что-нибудь разказывалось (конечно, не разказъ о чувствѣ, о впечатлѣнiи). Тѣмъ болѣе требуетъ фабулистическаго элемента—романъ, при чемъ нельзя забывать, что колыбелью новеллы и романа были романскiя страны, гдѣ болѣе, чѣмъ гдѣ бы то ни было, развитъ аполлоническiй взглядъ на искусство: раздѣляющiй, формирующiй, точный и стройный. И образцы разказа и романа, начиная съ Апулея, итальянскихъ и испанскихъ новеллистовъ—черезъ аббата Прево, Лесажа, Бальзака, Флобера, до Ан. Франса и, наконецъ, безподобнаго Анри де Ренье—нужно искать, конечно, въ латинскихъ земляхъ. Намъ особенно дорого имя послѣдняго изъ авторовъ, не только какъ наиболѣе современнаго, но и какъ безошибочнаго мастера стиля, который не дастъ повода бояться за него, что онъ крышу дома еmpiге загромоздитъ трубами или къ греческому портику пристроитъ готическую колокольню.

Наконецъ, мы произнесли то слово, которымъ въ настоящее время такъ злоупотребляютъ и въ инвективахъ и въ диѳирамбахъ, — слово ‚стиль‘. Стиль, стилино, стилистъ, стилизаторъ — казалось бы такія ясныя, опредѣленныя понятія, но все же происходитъ какой-то подлогъ, дѣлающій путаницу. Когда французы называютъ Ан. Франса стилистомъ, какого не было еще со времени Вольтера, они, конечно, не имѣютъ въ виду исключительно его новеллы изъ итальянской исторіи: онъ во всемъ — прекрасный стилистъ, и въ статьяхъ, и въ современныхъ романахъ, и въ чемъ угодно. Это значитъ, что онъ сохраняетъ послѣднюю чистоту, логичность и духъ французскаго языка, дѣлая осторожныя завоеванія, не выходя изъ предѣловъ характера этого языка. И въ этомъ отношеніи Маллармэ, скажемъ, отнюдь не стилистъ. Сохранять чистоту языка не значитъ какъ-то лишать его плоти и крови, вылацивать, обращать въ кошерное мясо, — имѣть, но не насиловать его и твердо блюсти его характеръ, его склонности и капризы. Грубо можно назвать это — грамматикой (не учебной, но опытной), или логикой родной рѣчи. Основываясь на этомъ знаніи или чутьѣ языка, возможны и завоеванія въ смыслѣ неологизмовъ и синтаксическихъ новшествъ. И съ этой точки зрѣнія мы несомнѣнно назовемъ стилистами и Островскаго, и Печерскаго, и особенно Лѣскова — эту сокровищницу русской рѣчи, которую нужно бы имѣть настольной книгой наравнѣ съ словаремъ Даля, — мы повременили бы, однако, называть Андрея Бѣлаго, Э. Гиннисуэ и А. Ремизова — стилистами.

Но какъ только мы возьмемъ изреченіе: ‚стиль — это человекъ‘, мы готовы поставить этихъ авторовъ въ первую голову. Ясно, что здѣсь опредѣляется какое-то совсѣмъ другое понятіе, сравнительно недавнее, потому что, скажемъ, отличить по слогу новеллистовъ одного отъ другого довольно трудно. Очевидно, что дѣло идетъ объ индивидуальности языка, о томъ ароматѣ, о томъ ‚je ne sais quoi‘, что должно быть присуще каждому даровитому писателю, что его отличаетъ отъ другого, какъ наружность, звукъ голоса и т. д. Но разъ это присуще всѣмъ (даровитымъ, достойнымъ), то имѣть надобности этого подчеркивать, выдѣлять, и мы отказываемся называть стилистомъ автора, развивающаго ‚свой‘ стиль въ ущербъ чистотѣ языка, тѣмъ болѣе, что оба эти качества отлично уживаются вмѣстѣ, какъ видно изъ вышеприведенныхъ примѣровъ.

Третье понятіе о стилѣ, пустившее за послѣднее время особенно крѣпкіе корни именно у насъ въ Россіи, тѣсно связано со ‚стильностью‘, ‚стилизаціей‘; впрочемъ, о послѣднемъ словѣ мы поговоримъ особо.



Ж. С. О. М. О. В. Ъ  
Ос. мѣсяцъ и тоцѣ. луп.

Намъ кажется, что въ этомъ случаѣ имѣется въ виду особое, специальное соотвѣтствіе языка съ данною формою произведенія въ ея историческомъ и эстетическомъ значеніи. Какъ въ форму терцинъ, сонета, рондо не укладывается любое содержаніе, и художественный тактъ подсказываетъ намъ для каждой мысли, každого чувства подходящую форму, такъ еще болѣе въ прозаическихъ произведеніяхъ о каждомъ предметѣ, о всякомъ времени, эпохѣ, слѣдуетъ говорить подходящимъ языкомъ. Такъ языкъ Пушкина, продолжая сохранять безупречную чистоту русской рѣчи, не теряя своего аромата, какъ то непримѣтно, но явственно мѣняется, смотря по тому, пишетъ ли поэтъ ‚Пиковую даму‘, ‚Сцены изъ рыцарскихъ временъ‘ или отрывокъ: ‚Цезарь путешествовалъ‘. То же мы можемъ сказать и про Лѣскова. Это качество драгоцѣнно и почти необходимо художнику, не желающему ограничиться однимъ кругомъ, однимъ временемъ для своихъ изображеній.

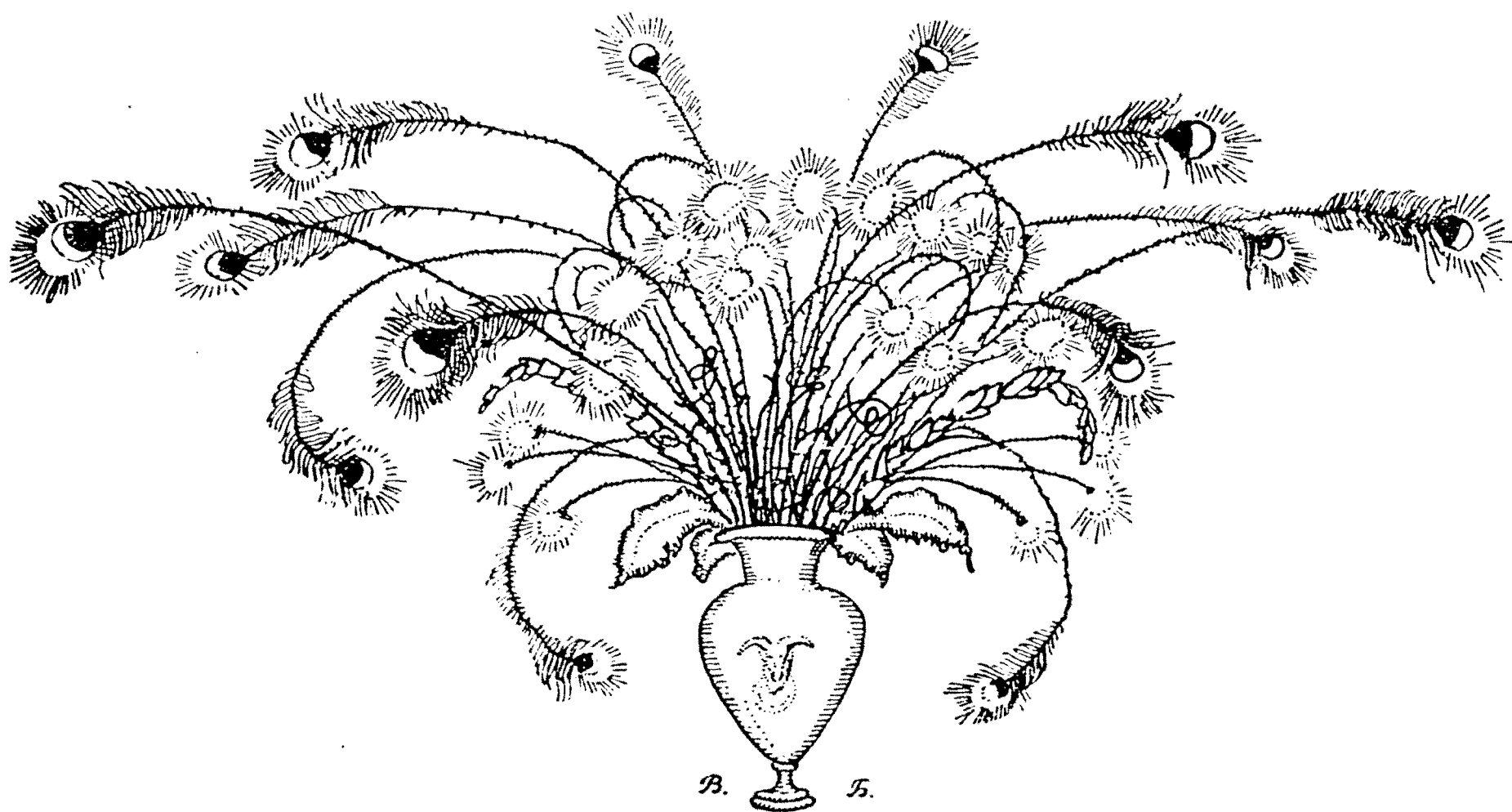
Этотъ неизбѣжный и законный приѣмъ (въ связи съ историзмомъ) далъ поводъ близорукимъ людямъ смѣшивать его со стилизаціей. Стилизація это перенесеніе своего замысла въ извѣстную эпоху, и облеченіе его въ точную литературную форму даннаго времени. Такъ, къ стилизаціи мы отнесемъ ‚Contes drôlatiques‘ Бальзака, ‚Trois contes‘ Флобера (но не ‚Саламбо‘, не ‚Св. Антонія‘), ‚Le bon plaisir‘ Анри де Ренье, ‚Пѣснь торжествующей любви‘ Тургенева, легенды Лѣскова, ‚Огненнаго Ангела‘ В. Брюсова, но не рассказы С. Ауслендера, не ‚Лимонарь‘ Ремизова.

Дѣйствительно, эти послѣдніе авторы, желая пользоваться извѣстными эпохами и сообразуя свой языкъ съ этимъ желаніемъ, далеки отъ мысли брать готовые формы, и только люди, никогда не имѣвшіе въ рукахъ старинныхъ новеллъ или подлинныхъ апокрифовъ, могутъ считать эти книги полною стилизаціею. Послѣдною можно было бы похвалить за художественную поддѣлку, эстетическую игру, *tour de force*, если бы помимо воли современные авторы не вкладывали всей своей любви къ старинѣ и своей индивидуальности въ эти формы, которыя они не случайно признали самыми подходящими для своихъ замысловъ; особенно очевидно это въ ‚Огненномъ Ангелѣ‘, гдѣ совершенно Брюсовскія коллизіи героевъ, Брюсовскій (и непогрѣшимо русскій) языкъ сочетаются такъ удивительно съ точной и подлинной формой нѣмецкаго автобіографическаго разсказа XVII вѣка.

Подводя итоги всему сказанному, если бы я могъ кому-нибудь дать наставленіе, я бы сказалъ такъ: ‚Другъ мой, имѣя талантъ, то есть—умѣнье по своему, по новому видѣть міръ, память художника, способность отличать нуж-

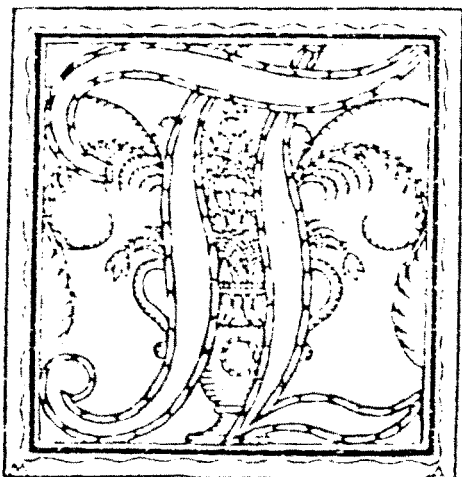
ное отъ случайнаго, правдоподобную выдумку, — пишите логично, соблюдая чистоту народной рѣчи, имѣя свой слогъ, ясно чувствуйте соотвѣтствіе данной формы съ извѣстнымъ содержаніемъ и приличествующимъ ей языкомъ, будьте искуснымъ зодчимъ какъ въ мелочахъ, такъ и въ цѣломъ, будьте понятны въ вашихъ выраженіяхъ'. Любимому же другу на ухо сказала бы: 'Если вы совѣстливый художникъ, молитесь, чтобы вашъ хаосъ (если вы хаотичны) просвѣтился и устроился, или покуда сдерживайте его ясной формой: въ разсказѣ пусть разсказывается, въ драмѣ пусть дѣйствуютъ, лирику сохраните для стиховъ, любите слово, какъ Флоберъ, будьте экономны въ средствахъ и скуны въ словахъ, точны и подлинны,—и вы найдете секретъ дивной вещи—прекрасной ясности'—которую назвала бы я 'кларизмомъ'.

Но 'путь искусства дологъ, а жизнь коротка', и все эти наставленія не суть ли только благія пожеланія самому себѣ?



## ПЕЙЗАЖЪ ВЪ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

1900—1910 гг.



осѣтитель русскихъ художественныхъ выставокъ за послѣднія десять лѣтъ могъ бы придти къ заключенію, что въ современной русской живописи преобладаетъ пейзажъ. Если судить по количественному соотношенію темъ, то можетъ казаться, что послѣ жанровой и бытовой стадіи наше искусство проходитъ стадію пейзажную. Но художественная исторія не опредѣляется склонностями массы, и искусство двигается не по тому пути, который указываетъ равнодѣйствующая всѣхъ малыхъ силъ. Судьба искусства — судьба немногихъ избранниковъ, и его путь — путь нѣсколькихъ наиболѣе одаренныхъ индивидуальностей. Въ нихъ воплощается смыслъ эпохи, все же остальное проходитъ безслѣдно. И въ данномъ случаѣ, беря для примѣра Врубеля, Сомова, Борисова-Мусатова, мы видимъ крупнѣйшихъ изъ современныхъ русскихъ художниковъ, для которыхъ пейзажъ не существуетъ, какъ особое и самостоятельное искусство. Среди другихъ вполне опредѣлившихся мастеровъ также не было за это время ни одного, который отдалъ бы пейзажной живописи всѣ свои силы. Но разъ такъ, то сколько бы плохихъ, посредственныхъ или недурныхъ пейзажей ни выставлялось на ежегодныхъ выставкахъ, все равно, настоящей пейзажной живописи у насъ нѣтъ и до тѣхъ поръ не будетъ, пока не явится новый и, разумѣется, совершенно непохожій на прежняго Левитанъ. Левитанъ, умершій въ 1900 году, былъ послѣднимъ мастеромъ русскаго пейзажа. Пейзажная живопись, въ томъ видѣ, въ какомъ она наиболѣе извѣстна и распространена теперь, идетъ отъ него. Есть, однако, непреложныя данныя, указывающія, что это искусство уже прошлое. Все то, въ чемъ можно видѣть предвѣстія новой эпохи пейзажа, возникло за эти десять лѣтъ внѣ Левитановскаго пейзажа. И, напротивъ, 'школа Левитана' чрезвычайно быстро склонилась къ упадку. Пейзажисты, считающіе себя наслѣдниками этого прекраснаго художника, представляютъ примѣръ типичныхъ эпигоновъ. Они-то

какъ разъ и заполняютъ своими холстами современныя выставки. Последнее десятилѣтіе раскрываетъ два любопытныхъ параллельныхъ процесса, — намѣчаются новыя возможности пейзажной живописи, о которыхъ рѣчь впереди, и въ то же время происходитъ полное разложеніе такъ называемаго Левитановскаго пейзажа. Чтобы понять причины этого разложенія, нѣтъ надобности обращаться къ публичнымъ упадочнымъ отраженіямъ того искусства, которое связано съ именемъ Левитана. Судьба этого искусства предсказана въ произведеніяхъ самого Левитана.

Пейзажъ Левитана занимаетъ въ Россіи положеніе отчасти сходное съ пейзажемъ Коро и Руссо во Франціи. Это, прежде всего, утвержденіе національнаго пейзажа. Левитанъ націоналенъ, какъ рѣдко какой другой художникъ, и его искусство не существуетъ внѣ подмосковной или приволжской природы. Но Левитанъ не былъ одинокъ въ своихъ поискахъ національнаго пейзажа. Лучшее, что было въ живописи передвижниковъ, это нѣкое національное чувство, которое только въ большинствѣ случаевъ, но не всегда, бывало заслонено анекдотическими и правоучительными сценками. Въ иной обстановкѣ 'дѣйствія' или въ иныхъ робко и плохо написанныхъ пейзажахъ 80-хъ и 70-хъ годовъ мелькаетъ то же чувство родины, что и въ пейзажахъ Левитана. Оно есть у Перова и Саврасова, въ 'Посѣвѣ' В. Орловскаго, въ картинахъ Клодта, въ аквареляхъ Петра Соколова. Оно есть и у старшихъ современниковъ Левитана: у Полѣнова въ этюдахъ Оки подъ Таруссой, у А. Васнецова въ его 'Родинѣ' и у Остроухова въ отличной картинѣ 'Сиверко'. Всѣ эти художники тѣсно связаны съ передвижнической полосой русской живописи, и точно также съ нею связанъ Левитанъ. Когда то могло казаться, что его отдѣляютъ отъ передвижниковъ импрессионистическіе приемы 'Марта' и 'Золотой Осени'. Но съ тѣхъ поръ не мало передвижниковъ перешло на импрессионистическую технику, оставаясь вмѣстѣ съ тѣмъ типичными передвижниками. Импрессионизмъ Левитана былъ обусловленъ случайными вліяніями того времени, — экспериментаторскаго жара и холодноватой аналитической наблюдательности въ немъ не было никогда. И пейзажи, написанные имъ этой манерой, не принадлежатъ къ числу лучшихъ наиболѣе и характерныхъ.

Левитана часто называютъ лирикомъ. Но вѣдь, пожалуй, черты лиризма найдутся у многихъ передвижниковъ. Тамъ, гдѣ въ ихъ живописи есть хоть малое дыханіе искусства, тамъ непременно чувствуется нѣкая исповѣдь сердца. Она сродни тому пѣсенному складу, какимъ проникнуты пейзажи Левитана. Въ нихъ всегда есть что-то очень человѣческое, говорящее изъ устъ въ



уста. Отсюда ихъ популярность и понятность,—неожиданная понятность въ мало доступномъ и по существу аристократичномъ искусствѣ пейзажа. Въ лирическихъ разсказахъ и пѣсняхъ Левитана есть живой человѣческой интересъ, настолько живой и близкій, что это почти интересъ быта, обстановки какихъ-то извѣстныхъ намъ происшествій. Все это наше, слишкомъ наше,—природа для человѣка, но не для человѣка вообще, а для насъ, нашихъ сосѣдей, знакомыхъ крестьянъ. Въ пейзажахъ Левитана почти никогда нѣтъ фигуръ. Но странно!—Это нисколько не освобождаетъ ихъ отъ человѣческихъ мыслей и чувствъ. И невольно приходитъ мысль, что если бы въ нихъ были фигуры, то это были бы фигуры, взятая изъ передвижнической живописи. Не въ томъ, конечно, дѣло, что на Левитановское поле вотъ-вотъ выйдетъ деревенская баба... Крестьянокъ, коровъ и мало-ли еще что писалъ Коро, но въ пейзажахъ Коро совершенно такъ же, какъ крестьянки собираютъ хворостъ, нимфы пляшутъ на лѣсной опушкѣ. Въ какомъ изъ пейзажей Левитана возможны нимфы? Вотъ вопросъ, разверзающій пропасть, которая отдѣляетъ живопись Левитана отъ классической пейзажной живописи.

Пейзажи Левитана связаны какимъ то образомъ съ опредѣленной полосой русской жизни. Ихъ темы, ихъ краски, самый ихъ воздухъ выражаютъ напѣвы знакомаго и родного быта. Они вызываютъ въ насъ тысячи воспоминаній о мѣстахъ, о людяхъ, о событіяхъ нашей жизни. Среди этихъ полей, лѣсовъ, тихихъ рѣкъ и лѣтнихъ закатовъ слагалась жизненная исторія каждаго изъ насъ. Въ нихъ нѣтъ никакого умышленнаго разсказа, но вмѣстѣ съ тѣмъ какъ многое въ нихъ разсказано! Въ нихъ вѣчно слышится исповѣдь природѣ,—укоренившаяся привычка русской литературы со временъ 'Записокъ Охотника'. И за этимъ человѣческимъ голосомъ пейзажей Левитана, на который такъ охотно откликается наше сердце, мы не слышимъ голоса самой природы! Мы забываемъ даже, что у природы есть своя жизнь, свои трагедіи, свои игры, свои пѣсни. Мы слишкомъ многое видимъ сквозь Левитана, его живопись слишкомъ мало удерживаетъ нашъ взглядъ. Мы слишкомъ мало созерцаемъ, ибо чистое и отвлеченное созерцаніе было незнакомо Левитану. Ему была неизвѣстна та созерцательная глубина, которая ведетъ къ пониманію мнѣа.

Нуженъ былъ гений Врубеля, чтобы воскресить мнѣа въ русской природѣ. 'Ночное' и 'Панъ' были созданы имъ въ минуту чудеснаго прозрѣнія. Эти двѣ картины, точно всыпка молніи, освѣтили старый историческій путь, ведущій къ классическому пейзажу, душой котораго былъ мнѣа,—къ искусству Пуссэна и Клода Лорэна, Тёрнера и Коро.

Классическій пейзажъ населенъ нимфами и фантастическими существами, мыслями и чувствами самой природы. Пейзажи Левитана населены только человѣческими мыслями и чувствами. Иногда въ этомъ циклѣ прекрасныхъ и благородныхъ чувствъ не хватаетъ простого чувства красоты. Левитанъ не былъ такъ ,пропитанъ' чувствомъ красоты, какъ былъ Коро. Его внутреннему складу не доставало незамѣнимой ,артистичности', которая вообще представляетъ собою такой рѣдкій даръ среди русскихъ художниковъ. Про него нельзя сказать, какъ про Коро, что красивъ каждый дюймъ его картины. Воспитавшійся въ эпоху нелѣпаго страха передъ искусственностью, Левитанъ чуждался композиціи. вмѣсто того, чтобы строить, онъ выбиралъ. Онъ выбиралъ свои мотивы тонко, душевно. Въ каждомъ этюдѣ звучитъ лирическая повѣсть его прекрасно чувствовавшей души. Но какъ разъ оттого, что Левитанъ такъ полно высказывался въ каждомъ этюдѣ,—нужны ли были ему картины? И была ли картина для него тѣмъ, чѣмъ она должна быть для пейзажиста—праздникомъ, ради котораго стоитъ жить? Такъ, картина Клода или Коро—это гимнъ міру, въ которомъ исчезаютъ безслѣдно всѣ ,свои', человѣческія, мысли и чувства, оставляя мѣсто для ничѣмъ не нарушеннаго созерцанія.

Теперь нетрудно будетъ въ нѣсколькихъ словахъ очертить судьбу левитановскаго искусства въ рукахъ художниковъ, считающихъ себя его послѣдователями. ,Уголковый' пейзажъ наводнилъ всѣ выставки и очень скоро заставилъ пожалѣть даже о тѣхъ наивныхъ ,общихъ видахъ', которымъ когда-то учили въ академіяхъ. Преобладаніе лиризма надъ живописнымъ содержаніемъ привело къ ужасающей банальности пейзажа ,настроеній'. Лучшіе элементы ищутъ спасенія въ техническихъ опытахъ или вовсе ушли отъ такого пейзажа. Всякое пониманіе композиціи окончательно утрачено. Внимательный и любовный у Левитана выборъ мотива смѣнился изображеніемъ на полотнѣ перваго попавшагося ,куска' природы, безъ разбора, безъ смысла, безъ всякой художественной задачи. Исчезло малѣйшее представленіе о красотѣ, взамѣнъ котораго явилось нелѣпое понятіе ,правдивости'. Никому даже въ голову не приходитъ мысль о картинахъ, и выставки заполняются этюдами, выражающими крайнюю степень беспомощности и растерянности передъ природой. Художники, именующіе себя наслѣдниками Левитана, низвели прекрасное и обаятельное искусство интимнаго пейзажа на степень магазиннаго товара и вздорной забавы. Нѣтъ такой бездарности, такого любителя, который не писалъ бы ,уголковъ' своего двора, своего сада, который не клалъ бы синихъ тѣней на снѣгъ, не изображалъ бы осени и заката и не подписывалъ бы своихъ этюдовъ:

„Завечерѣло“, „Зазеленѣло“ и „Нахмурилось“. Съ каждымъ годомъ и съ каждой новой выставкой хочется все больше и больше—мучительно хочется—подвести черту подъ этой полосой русской живописи и предать ее навсегда забвенію.

И это тѣмъ скорѣе надо сдѣлать, что уже пора очищать дорогу для новой эпохи въ нашемъ пейзажѣ. Сейчасъ, можетъ быть, еще не вполне ясно, какою будетъ эта новая глава въ исторіи русской живописи. Кругъ задачъ новаго Левитана еще не обрисованъ до конца. Но важнѣйшія изъ задачъ новаго пейзажа уже намѣчены въ творествѣ цѣлаго ряда современныхъ художниковъ. Элементы будущаго пейзажа пока разрознены и не объединены въ одномъ индивидуальномъ дарованіи, но они уже существуютъ. Они есть въ произведеніяхъ крупнѣйшихъ русскихъ художниковъ послѣдняго десятилѣтія: Врубеля, Сомова и Борисова-Мусатова. Врубель, осуществившій въ современномъ искусствѣ мечту о Grand Art, приблизилъ насъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, къ пониманію мѣста, какъ вѣчной темы классическаго пейзажа. Борисовъ-Мусатовъ заставилъ насъ узнать глубокое и отвлеченное созерцаніе—ту стихію, изъ которой рождается великая пейзажная живопись. Въ его лиризмѣ исчезаетъ все временное и мѣстное, и поэзія жизненнаго уклада смѣняется чистѣйшей и тончайшей поэзіей душевной жизни. Въ полетѣ этого художника исчезла самая земля, и природа стала для него видѣніемъ, почти отвлеченнымъ узоромъ. Онъ не могъ быть мастеромъ пейзажа—такимъ, какимъ могъ бы быть Сомовъ.

Въ лицѣ Сомова передъ нами одинъ изъ величайшихъ „артистовъ“ XIX вѣка, одинъ изъ рѣдкихъ художниковъ, насквозь пропитанныхъ чувствомъ красоты. Сады Сомова, его перспективные сады, видимые сверху, позволяютъ угадать въ немъ замѣчательнаго мастера пейзажной композиціи. Онъ разрѣшаетъ съ прекрасной и совершенной легкостью труднѣйшія задачи распредѣленія зеленыхъ массъ. Въ своемъ пониманіи „древесной архитектуры“ онъ можетъ стоять наравнѣ съ великими мастерами XVIII-го и начала XIX-го вѣка. Пусть будетъ позволено выразить здѣсь увѣренность, что Сомовъ могъ бы создать новую эпоху въ пейзажной живописи, если бы отдалъ этому искусству всѣ свои силы. И, можетъ быть, сожалѣніе должно быть высказано здѣсь, что слишкомъ многое изъ его чудеснаго дарованія было отдано декоративному и иллюстративному рисованію.

Чувство красоты, утраченное русскимъ пейзажемъ со временъ Венеціанова и Сильвестра Щедрина, возвращается къ нему вмѣстѣ съ работами Ал. Бенуа, Лавинсера, Добужинскаго, Головина, Гауша и другихъ художниковъ петербургской школы. Въ пейзажахъ Сѣрова есть та „драгоценность“ живописи, которая

не встречается ни у одного изъ послѣдователей Левитана и которая далась самому Левитану лишь въ предсмертныхъ его холстахъ. И въ той же „Деревнѣ“ Рябушкинъ сумѣлъ найти что-то болѣе общее и типическое, менѣе связанное съ личными воспоминаніями въ духѣ „Записокъ Охотника“.

Появились художники, какъ будто совсѣмъ чужіе этой недавней полосѣ русской жизни, лишенные ея сердечности и теплоты, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, и свободные отъ ея предразсудковъ. Рѣрихъ, мечтающій о русской землѣ тѣхъ временъ, когда въ ней не было еще никакого стойкаго быта и никакихъ будней, естественно обращается къ небу и къ морю—къ двумъ стихіямъ, неизмѣненнымъ тысячелѣтіями. Его элитическое замысли заставляютъ вздохнуть свободнѣе послѣ узости и ограниченности пейзажа „настроений“. Судейкинъ, какъ будто въ противовѣсъ пресловутой „безыскусственности“ эпигоновъ левитановскаго пейзажа, стремится къ полной искусственности и строить свои пейзажи и сценки съ затѣйливостью и прихотливостью, въ которой есть настоящая эстетическая прелесть.

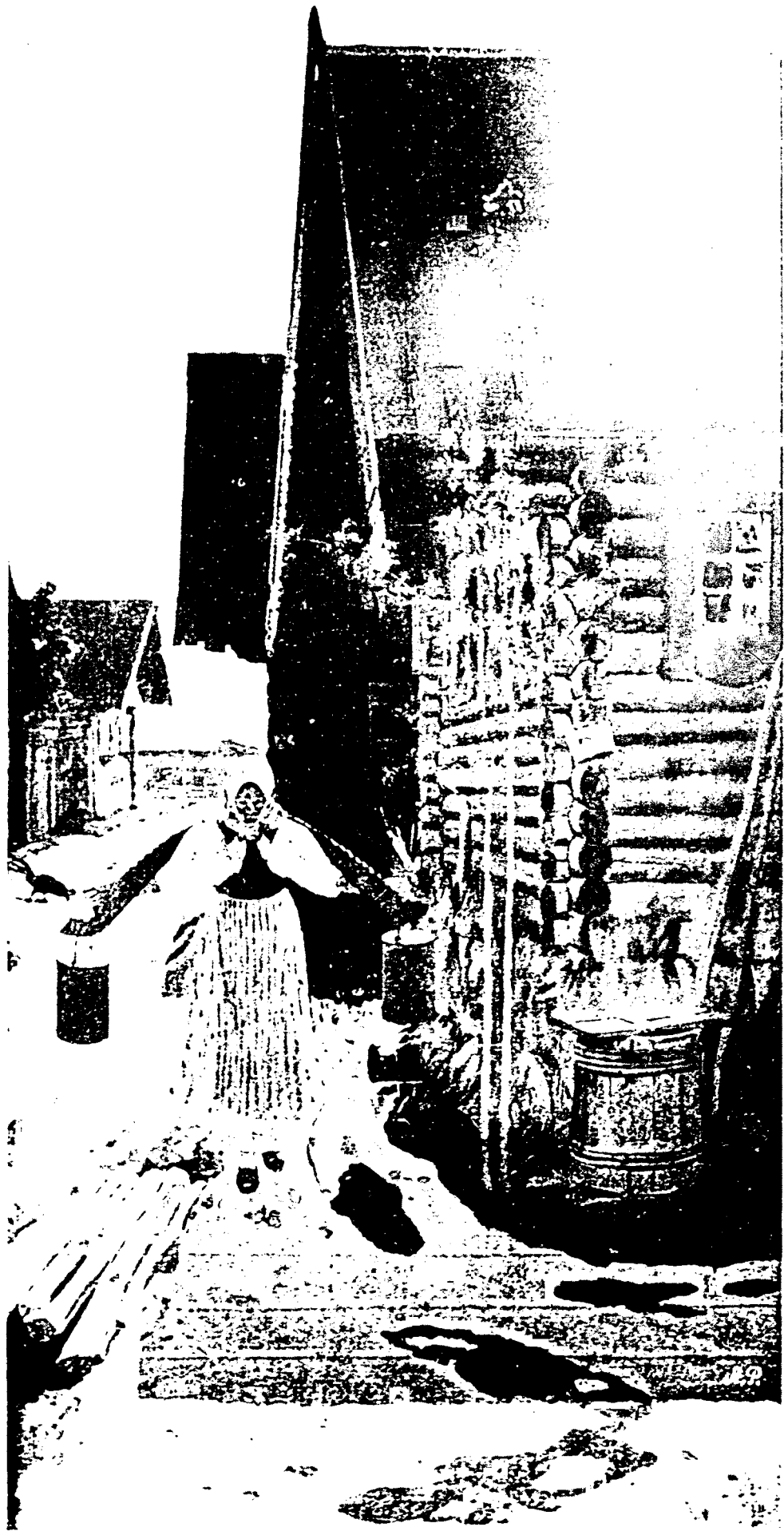
Всѣ только что названные художники не принадлежатъ къ числу пейзажистовъ въ точномъ значеніи этого слова. Но за послѣдніе годы все болѣе и болѣе опредѣленно обрисовываются два художника, всецѣло занятыхъ пейзажемъ. Богаевскій и Крымовъ ближе, чѣмъ кто-либо изъ нашихъ современниковъ, подходятъ къ разрѣшенію задачъ, которыя ставитъ новая эпоха пейзажной живописи. Богаевскій воспитался на строгой природѣ каменистыхъ плоскогорій и скалистыхъ береговъ Крыма. Старая земля, очарованная его воображеніемъ своимъ сказочнымъ духомъ, приучила его глазъ къ отчетливымъ формамъ и замкнутымъ композиціямъ. Въ пейзажахъ Богаевского нѣтъ никакой расплывчатости; въ той древней природѣ, которая привлекаетъ его, все давно заняло свое мѣсто и не допускаетъ никакихъ случайностей. Отсюда легко перейти къ изученію пейзажной композиціи, какъ самостоятельнаго и нескончаемо плодотворнаго искусства. Послѣднія работы Богаевского показываютъ что художникъ вполне овладѣлъ этимъ труднымъ искусствомъ и, такимъ образомъ, открылъ себѣ путь къ свободному фантастическому пейзажу.

Еще болѣе трудны и интересны задачи, которыя стремится разрѣшить Крымовъ. Онъ еще болѣе интересенъ потому, что Крымовъ обращается не къ застывшей въ строгихъ формахъ древней вулканической странѣ, но къ хаотической, растрещанной и „наносной“ русской землѣ. Онъ попробовалъ себя на композиціяхъ горныхъ ручьевъ и песчаныхъ откосовъ. Но затѣмъ обратился



*И. Голицынский.*

ДАЧА



*А. Рыбушкинъ.*

*Въ деревнѣ.*

къ болѣе труднымъ темамъ. Крымовъ вѣритъ, что законъ мѣры и красоты приложимъ къ безпорядочнымъ, на первый взглядъ, формамъ нашей природы, къ неприбранному и разбросанному укладу нашей 'деревни'. Онъ ищетъ здѣсь мѣру и красоту такъ же настойчиво и убѣжденно, какъ искали ихъ въ своей обстановкѣ старые фламандскіе и голландскіе художники. Въ свѣжести его отношенія къ міру, въ его свободѣ отъ эклектизма, есть подлинныя черты архаическаго искусства. Артистичность его натуры превращаетъ даже подготовительныя работы въ картины. На этого молодого художника должно быть обращено особенное вниманіе тѣхъ, кого интересуетъ судьба русскаго пейзажа. Его произведенія уже опредѣленно принадлежатъ новой эпохѣ нашей пейзажной живописи.

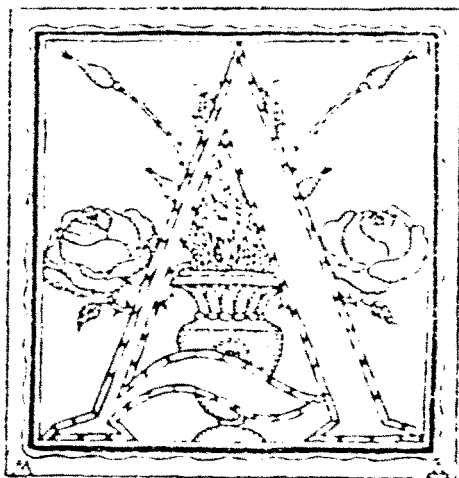


6895.



## АНРИ ДЕ РЕНЬЕ

### I



АНРИ-Франсуа-Жозефъ де Ренье родился 28 декабря 1864 года въ Гонфлерѣ, старинномъ и живописномъ городкѣ, расположенномъ амфитеатромъ на холмахъ около устья въ Сены.

Въ настоящее время ему сорокъ пять лѣтъ. Онъ въ полномъ расцвѣтѣ своего творчества. На видъ онъ молодежь своихъ лѣтъ. Есть что-то усталое, но вѣчно юношеское въ его высокой и худощавой фигурѣ. Его матово-блѣдное лицо продолговато-овальное, съ высокимъ рано обнажившимся лбомъ, висячимъ тонкимъ усомъ и силь-

нымъ подбородкомъ, по-дѣвически краснѣетъ при сильномъ впечатлѣннн. У него блѣдные голубовато-сѣрые глаза. Монокль придаетъ его лицу строгость и нѣкоторую торжественность.

Во всѣхъ его движеніяхъ, въ костюмѣ, въ фигурѣ есть грустная элегантность цвѣтка, отяжелѣвшаго въ расцвѣтѣ и склонившагося на вяломъ стеблѣ. Задумчивая гармонія, молчаливость и безукоризненная свѣтскость отличаютъ его среди говорливой толпы парижскихъ верниссажей и первыхъ представленій.

Его негромкій, слегка пѣвучій, но гибкій и богатый оттенками голосъ говоритъ о замкнутыхъ на днѣ души залахъ, о стыдливости духа и о многихъ непронесенныхъ, затаенныхъ навѣки словахъ.

Такія слова придаютъ поэзіи сдержанную силу и гармонію.

Самый совершенный и пластическій изъ поэтовъ Парнаса—Хозе-Марія Эредіа—выдалъ своихъ дочерей за двухъ поэтовъ: старшую за Пьера Луиса, младшую—за Анри де Ренье.

Какъ старѣющій Лиръ, онъ раздѣлилъ свое царство въ области поэзіи между своими зятьями.

Если бы средневѣковый хронографъ рассказывалъ объ этомъ событіи, то онъ

прибавилъ бы, конечно, что одну изъ нихъ звали ‚La Grèce Antique‘, а другую— ‚La belle France‘. Впрочемъ, быть можетъ, онъ далъ бы имъ иное символическое имя и одну назвалъ бы ‚Стилемъ‘, а другую— ‚Поэзіей‘.

Въ этомъ бы онъ совпалъ съ Морисомъ Баррэсомъ, который, при вступленіи своемъ въ академію, заканчивая похвальное слово въ честь Эредіа, сказалъ, намекая на младшую дочь Эредіа, ставшую женою Анри де Ренье:

‚Хозе-Маріа Эредіа оставилъ намъ безсмертныя произведенія и цѣлую семью поэтовъ, среди которой въ чертахъ нѣкоей юной смертной каждый мыслить видѣть ликъ самой Поэзіи‘.

Нѣтъ сомнѣнія, что если изъ поэтическаго наслѣдія Эредіа проникновеніе въ стиль и духъ античнаго міра досталось создателю ‚Пѣсенъ Билитисъ‘, то сама крылатая побѣда поэзіи, осѣнившая такую аполлоническою четкостью сонеты Эредіа, посѣтила домъ Анри де Ренье и избрала именно его среди современныхъ поэтовъ Франціи.

На долю Анри де Ренье выпала счастливая и завидная доля въ искусствѣ: быть собирателемъ плодовъ, быть осуществителемъ упорныхъ исканій, которымъ были отданы силы нѣсколькихъ поколѣній французскихъ поэтовъ. Въ немъ Рафаэлевская, въ немъ Пушкинская прозрачность и легкость.

Съ законнымъ правомъ онъ могъ бы примѣнить къ себѣ стихъ Бальмонта: ‚Предо мной всѣ другіе поэты—предтечи‘.

Какъ отраженіе въ выгнутомъ зеркалѣ, въ стихѣ его соединились всѣ завоеванія, которыя французская поэзія сдѣлала за вторую половину XIX вѣка. Парнасцы, Маллармэ, символисты приготовили ему путь. Самъ онъ не искалъ новыхъ путей. Онъ сталъ поэтомъ-завершителемъ.

Среди символистовъ онъ кажется парнасцемъ. Но строгій его стихъ пронизанъ всѣми отливами чувствъ и утонченіями мысли, доступными символистамъ.

Мраморная статуя парнаскаго стиха ожила въ его рукахъ. Мраморъ сталъ трепетной теплой плотью.

Маллармэ замыкалъ свои идеи въ алхимическія реторты, магическіе кристаллы и алгебраическія формулы. Ренье разбилъ ихъ и сдѣлалъ изъ разсыпавшихся драгоценныхъ камней чувственныя и сказочныя украшенія, подобныя тѣмъ, которыми украшалъ наготу своей Саломеи Гюставъ Моро.

Свободному стиху символистовъ онъ придалъ неторопливую прозрачность, а новымъ символамъ—четкость и осязаемость.

Съ Маллармэ Анри де Ренье связанъ тѣсными узами дружбы и преемственности. Онъ былъ постояннымъ посѣтителемъ вторниковъ маленькой гостиной на Rue de Rome, гдѣ создавалась и воспиталась школа поэтовъ девяностыхъ

годовъ. Тамъ не бывало бесѣдъ—туда приходили слушать учителя. Лишь изрѣдка во время нечастыхъ посѣщеній Вилъе де Лиль Адана или Уистлера слово переходило къ нимъ. Обычно говоритъ одинъ Маллармэ, стоя у каминна съ неизмѣнной маленькой глиняной трубкой въ рукѣ. Ренье въ этихъ случаяхъ играетъ роль предводителя хора. Онъ сидѣлъ всегда на одномъ и томъ же мѣстѣ—на диванѣ по правую руку учителя, и, когда рѣчь Маллармэ изсякала, онъ подавалъ ему реплику: на угасающей жертвенникъ бросать нѣсколько кусковъ сандаловаго дерева, и огонь пылалъ снова. Первое десятилѣтіе его поэтического творчества прошло такъ у тайнаго родника поэтической мудрости, напоившаго столько поэтовъ.

Это были отношенія истиннаго ученичества. Ренье, уже слагавшій *‘Poèmes anciens et romanesques’*, краснѣлъ отъ волненія, какъ мальчикъ, послѣ похвалы учителя.

## II

Въ первомъ сборникѣ своихъ стиховъ *‘Les Lendemain’* (1885) Анри де Ренье опредѣляетъ цѣль своей поэзіи какъ желаніе возсоздать, обезсмертить въ себѣ самомъ и внѣ себя убѣгающія мгновенія. Воспоминанія! но онѣ не воскреснутъ подъ его руками такими, какъ были. Воспоминаніе украшаетъ, очищаетъ, превеличиваетъ, обобщаетъ прошлое—

Я мечталъ, что эти стихи будутъ подобны тѣмъ цвѣтамъ,  
Которые рука искуснаго мастера обвиваетъ  
Вокругъ золотыхъ вазъ, идеально выгнутыхъ.

Въ этотъ періодъ вліяніе Маллармэ чувствуется особенно въ выборѣ символовъ и формъ. Всѣ любимые образы юношеской поэзіи Ренье можно вывести изъ этихъ словъ Иродіады Маллармэ:

... ,О зеркало, холодная вода!  
Кристаллъ унынія, застывшій въ льдистой рамѣ.  
О сколько разъ въ отчаянны, часами,  
Усталая отъ сновъ и чая грезъ былыхъ,  
Опавшихъ какъ листья въ провалы водъ твоихъ,  
Сквозила изъ тебя я тѣнью одинокой.  
Но горе! Въ сумерки, въ водѣ твоей глубокой  
Постигла я тщету своей нагой мечты!...

Двойственность зеркаль, темныя воды бассейновъ, листья, опадающіе на поверхность водъ, усталость отъ сновъ, сумерки надъ лѣсными водоемами, 'тщета нагой мечты'—эти образы повторяются и текутъ въ юношеской поэзіи Ренье.

Я смотрѣлъ, какъ въ воду бассейна падали листья одинъ за другимъ. Не было ли ошибкой, что въ моей жизни я имѣлъ занятіе иное, чѣмъ этотъ грустный счетъ часовъ, листъ за листомъ надъ грустными и чуткими водами. Все чаще падаютъ листья. По два сразу. Слабый вѣтеръ, поднявшись, осторожно качаетъ—прежде чѣмъ уронить—ихъ, усталые, напрасные. Тѣ, что падаютъ въ бассейнъ, сперва плаваютъ по поверхности, потомъ набухаютъ, тяжелѣютъ и тонуть на половину. Вчерашніе погрузились уже, другіе еще бродятъ по поверхности. Сквозь прозрачность холодной воды, ясной до самаго дна, исчервленнаго бронзой, видны цѣлыя кучи ихъ—потонувшихъ... Лампа горитъ въ углу большой залы, и я стою, лицомъ прижавшись къ окну. Я уже не вижу, какъ падаютъ листья, но чувствую, какъ внутри меня самого что-то обрывается и медленно падаетъ. Миѣ кажется, что въ молчаніи я слышу паденіе моихъ мыслей. Онѣ падаютъ съ очень большой высоты, одна за другой, медленно осыпаясь, и я принимаю ихъ всѣмъ прошлымъ, что живетъ во мнѣ. Мертвенное и легкое ихъ ниспаденіе не тяжелитъ отшедшими порывами жизни. Гордость осыпается, лепестки славы облетаютъ'. (Manuscrit trouvé dans une armoire).

Всѣ юношескія поэмы Ренье отличаются этой вечерней меланхоліей—усталой и безнадежной.

Нѣтъ у меня ничего,  
Кромѣ трехъ золотыхъ листьевъ и посоха  
Изъ осени,  
Да немного земли на подошвахъ ногъ,  
Да немного вечера въ моихъ волосахъ,  
Да бликовъ моря въ зрачкахъ...  
Потому что я долго шелъ по дорогамъ  
Лѣснымъ и прибрежнымъ,  
И срѣзалъ вѣтвь осени  
И у спящей осени взялъ мимоходомъ  
Три золотыхъ листа...  
Прими ихъ. Они желты и нѣжны  
И пронизаны  
Алыми жилками,

Въ нихъ запахъ славы и смерти.  
Они трепетали подъ темнымъ вѣтромъ судьбы.  
Подержи ихъ немного въ своихъ нѣжныхъ рукахъ:  
Они такъ легки, и помяни  
Того, кто постучался въ твою дверь вечеромъ,  
Того, кто сидѣлъ молча,  
Того, кто уходя унесъ  
Свой черный посохъ,  
И оставилъ тебѣ эти золотистые листья  
Цвѣта смерти и солнца...  
Разожми руку, прикрой за собою дверь,  
И пусть вѣтеръ подхватитъ ихъ  
И унесетъ...

Все проходитъ, и въ пожелтѣвшихъ уборахъ пышной осени поэтъ чувствуетъ запахъ Славы и Смерти'. И ту, которую онъ любитъ, онъ можетъ попросить только о томъ, чтобы она подержала въ рукахъ три золотыхъ листа цвѣта Смерти и Солнца' и отпустила ихъ по волѣ вѣтра.

Эта грусть характерна для юношеской поэзіи Анри де Ренье. Въ эти годы онъ видѣлъ грустную дѣвушку въ баркѣ, на темной рѣкѣ, въ вечернихъ сумеркахъ. Онъ ее звалъ призывнымъ и сладкимъ именемъ Эвридики. Какія-то древнія печали жили въ глубинѣ ея сновъ. Она сидѣла въ лодкѣ и плакала. А напротивъ сидѣлъ павлинъ, своимъ ослѣпительнымъ хвостомъ наполняя всю ладью. Незапамятная грусть темнила ея глаза, и она говорила голосомъ древнимъ и истиннымъ, голосомъ столь тихимъ, точно онъ доносился съ другого берега рѣки, съ другого берега Судьбы.

„Это я однажды вечеромъ на берегу рѣки моими чистыми и благоговѣйными руками подняла голову убитаго Орфея, и много дней я несла ее, пока усталость не остановила меня.

На опушкѣ тихой рощи, гдѣ бѣлые павлины бродили въ тѣни деревьевъ, я сѣла и заснула, сквозь сонъ чувствуя съ болью и съ радостью бремя священной головы, которая покоилась на моихъ колѣняхъ.

Но, проснувшись, я увидала горестную голову, которая глядѣла на меня красными и пустыми глазницами. Жестокія птицы, которыя выклевали ему глаза, склоняли вокругъ меня свои гибкія шеи и гладили перья своими окровавленными клювами.

Я поднялась въ ужасѣ отъ кощунства; отъ моего движенія голова покатилась

между испуганных и молчащих павлиновъ, и они распускали свои хвосты, которые, о чудо! не были бѣлыми, но съ тѣхъ поръ и навсегда носили на себѣ, подобно обличающимъ драгоценнымъ камнямъ, образъ тѣхъ священныхъ очей, чей смертный сонъ кощунственно осквернили они'.

И осенніе листья, по которымъ поэтъ слѣдитъ паденіе времени, и тѣ три листа, въ которыхъ сохранился запахъ Славы и Смерти, и эта дѣвушка съ головой Орфея—все это строгіе символы одной и той же усталой тоски, которую можно назвать дожизненной,—это тоска предстоящихъ воплощеній.

Линія развитія таланта Анри де Ренье отличается правильностью, чистотой и прекрасной четкостью. Когда расходится бѣлый предразсвѣтный сумракъ, наступаетъ ясное и чуткое утро. Вотъ стихотвореніе, которымъ Ренье открываетъ свою книгу 'Les Medailles d'Argile', отмѣчающую первую ступень его художественной зрѣлости:

Снилось мнѣ, что боги говорили со мною:

Одинъ, украшенный водорослями и струящейся влагой,

Другой съ тяжелыми гроздьями и колосьями пшеницы,

Другой крылатый,

Недоступный и прекрасный

Въ своей наготѣ,

И другой съ закрытымъ лицомъ,

И еще другой,

Который съ пѣсней срываетъ омегъ

И анютины глазки

И свой золотой тирсъ оплетаетъ

Двумя змѣями,

И еще другіе...

Я сказалъ тогда: вотъ флейты и корзины

Вкусите отъ моихъ плодовъ;

Слушайте пѣнье пчелъ

И смиренный шорохъ

Ивовыхъ прутьевъ и тростниковъ.

И я сказалъ еще: Прислушайся,

Прислушайся,

Есть кто-то, кто говоритъ устами эхо,

Кто одинъ стоитъ среди міровой жизни,

Кто держитъ двойной лукъ и двойной факель,

Тотъ, кто божественно есть—  
Мы сами...  
Ликъ невидимый! Я чеканилъ тебя въ медаляхъ  
Изъ серебра нѣжнаго, какъ блѣдныя зори,  
Изъ золота знойнаго, какъ солнце,  
Изъ мѣди суровой, какъ ночь;  
Изъ всѣхъ металловъ,  
Которые звенять ясно, какъ радость,  
Которые звучать глухо, какъ слава,  
Какъ любовь, какъ смерть;  
Но самая лучшая—я сдѣлалъ изъ глины  
Сухой и хрупкой...  
Съ улыбкой вы будете считать ихъ  
Одну за другой,  
И скажите: онѣ искусно сдѣланы;  
И съ улыбкой пройдете мимо.  
Значить, никто изъ насъ не видѣлъ,  
Что мои руки трепетали отъ нѣжности,  
Что весь великій сонъ земли  
Жить во мнѣ, чтобы ожить въ нихъ?  
Что изъ благочестивыхъ металловъ чеканилъ я  
Моихъ боговъ,  
И что они были живымъ ликомъ  
Того, что мы чувствуемъ въ розахъ,  
Въ водѣ, въ вѣтрѣ,  
Въ лѣсу, въ морѣ,  
Во всѣхъ явленіяхъ  
И въ нашемъ тѣлѣ  
И что они, божественно,—мы сами...

Это стихотвореніе раскрываетъ нѣкое міросозерцаніе и основы поэтического метода. Кто-то съ двойнымъ лукомъ и двойнымъ факеломъ стоитъ одинъ среди міровой жизни. Это тотъ, кто божественно—мы сами. Это сочетаніе Смерти и Эроса и отождествленіе ихъ съ внутреннимъ сознаніемъ своего 'я'—ключъ ко всѣмъ символамъ Анри де Ренье—разнообразнымъ, но говорящимъ объ одномъ. Это центръ одного круга, который въ каждомъ изъ отдѣльныхъ произведеній представленъ лишь отрѣзкомъ дуги. Всѣ 'медали'



даютъ изображеніе ‚Лица Невидимаго‘ и самыя прекрасныя изъ нихъ тѣ, которыя сдѣланы ‚изъ глины сухой и хрупкой‘, потому что въ этой хрупкости скрыта правда, роднящая ихъ съ мимолетностью всѣхъ явленій; ‚все переходящее есть символъ‘.

Въ этомъ пониманіи міра скрыта новая грань творчества Ренье. Перевернувъ нѣсколько страницъ ‚Медалей изъ глины‘, мы читаемъ такой сонетъ— ‚Плѣнница‘: ‚Ты убѣждала отъ меня, но я видѣлъ твои глаза, когда ты убѣгала. Рука моя знаетъ вѣсь твоего упругаго горла, вкусъ и цвѣтъ, и линію, и извивъ твоего исчезнутаго тѣла, за которымъ гонится мое желаніе.

Ты поставила между нами ночь и лѣсъ; но наперекоръ тебѣ, вѣрный твоей вѣроломной красотѣ, я обдумалъ твою форму, разсѣявшуюся въ глубокой тѣмѣ, и воссоздамъ ее такой же. Брезжить заря.

Стоймя воздвигну я глыбу твоей статуи, чтобы точно заполнить ею то пространство, въ которомъ ты стояла обнаженная; плѣнная въ косномъ веществѣ безвозвратно—

Будешь ты извиваться въ немъ, нѣмая и гнѣвная на то, что я связалъ тебя— живой и мертвой навсегда—въ мраморѣ или въ глинистой землѣ.

Вотъ скульптурная пластика образовъ. Вотъ строгій реализмъ, въ которомъ глазъ различаетъ только слабую позолоту угасшихъ символовъ.

### III

Творчество Анри де Ренье представляетъ переходъ отъ символизма къ новому реализму. Для насъ, пережившихъ символизмъ и вступающихъ въ новую органическую эпоху искусства, этотъ образецъ гармоническаго, строгаго и послѣдовательнаго превращенія безконечно важенъ. Въ романахъ и повѣстяхъ Андрея Бѣлаго, Кузмина, Ремизова, Алексѣя Толстого у насъ уже начинаются пути нео-реализма, и примѣръ Анри де Ренье поможетъ намъ разобраться во многомъ.

Этотъ нео-реализмъ, возникающій изъ символизма, конечно, не можетъ быть похожъ на реализмъ, возникшій на почвѣ романтизма.

Французскій романтизмъ былъ борьбой за право страсти. Сосредоточіемъ романтическаго искусства была страсть, изображенная въ преувеличенныхъ формахъ съ Микельанджеловскими мускулами. Все остальное строилось по отношенію къ ней. Въ такомъ чистомъ видѣ она стоитъ въ романтическомъ театрѣ у Гюго и Дюма. Это чистое противоположеніе классицизму—реакція въ формѣ

антитезы. Романтизмъ, углубляясь, сталъ искать для страсти фона и углубленія. Бальзакъ нашелъ ихъ въ изображеніи сложности современнаго ему быта и нравовъ, въ системахъ общественныхъ отношеній и въ тяжелой логической оправкѣ правильно построенныхъ характеровъ. Путь, пройденный отъ ‚Il Verguо‘ до ‚Les illusions perdues‘, это путь разработки фона—не больше. Этотъ реализмъ, какъ противоположеніе быта—страсти для оттѣненія ея, еще нагляднѣе, чѣмъ у Бальзака, выраженъ въ романахъ Барбо д'Оревилли, который строилъ характеры болѣе произвольно, болѣе анекдотично.

Страсть Мэриме, замкнутая сухостью внѣшнихъ линій, взвивается на дыбы внутри самой себя. Страсть у Стендаля анатомически расчленена, разъята на основныя побужденія, формулирована съ точностью законодательнаго текста. Это уже фундаментъ психологическаго реализма.

Реализмъ второй половины девятнадцатаго вѣка, хотя учится у Бальзака и Стендаля, но основанъ на внутренней борьбѣ съ идеаломъ театральной романтической страсти. Флоберъ ради заработка разстается съ ‚Искушеніемъ Св. Антонія‘ и наперекоръ всѣмъ своимъ вкусамъ замыкается въ реалистической дисциплинѣ ‚M-me Bovary‘. Мечта объ оперныхъ декораціяхъ и театральныхъ жестахъ сквозитъ сквозь строгую археологію Саламбо. Предтечи эстетства 90-хъ годовъ, Гонкуры, всю изысканность своего стиля расточаютъ на живопись помойныхъ ямъ большого города, совершенную живопись обыденности, подставляя на мѣсто романтической тенденціи: ‚безобразіе—прекрасно‘. Романтизмъ чувства претворяется у нихъ въ ‚трогательное‘, что такъ роднитъ ‚Жермини Ласерте‘ съ русскимъ романомъ. Благодаря нарочитой предумышленности своего натуралистическаго метода, Зола меньше, чѣмъ другіе, сумѣлъ скрыть свой романтизмъ, перенеся движеніе романтической страсти съ обезличеннаго человѣка на толпу, на машину, на стихійныя отправленія города.

Возникновеніе реализма на почвѣ романтической идеи не есть исключительное свойство романтизма. Каждое художественное движеніе, которое исключительность своего устремленія сосредоточиваетъ на одной сторонѣ искусства въ ущербъ другимъ, совершаетъ этимъ переоцѣнку цѣнностей и, отвлекши насъ на время отъ старыхъ формъ, въ конечномъ своемъ результатѣ, приводитъ къ новой гармонической концепціи реализма.

Символизмъ былъ идеалистической реакціей противъ натурализма. Теперь, когда борьба за знамя символизма кончилась и переоцѣнка всѣхъ вещей въ искусствѣ съ точки зрѣнія символа совершена, наступаетъ время созданія новаго реализма, укрѣпленнаго на фундаментѣ символизма.

Новый реализмъ не враждебенъ символизму, какъ реализмъ Флобера не былъ враждебенъ романтизму. Это скорѣе синтезъ, чѣмъ реакція, окончательное подведеніе итоговъ даннаго принципа, а не отрицаніе его.

Отношеніе художника-символиста къ міру реальностей точно опредѣлено словами Гете:

„Все преходящее есть только символъ“.

Символизмъ, окончательно принятый и преступившій грани литературной борьбы, становится всеобъемлющимъ: все въ мірѣ — символъ, всѣ явленія только знаки, каждый человекъ — одна изъ буквъ неразгаданнаго алфавита. Вѣчный и неизмѣнный міръ, таинственно постигаемый душою художника, здѣсь находитъ себѣ отображеніе лишь въ текущихъ и преходящихъ формахъ: люблю человека за то, что онъ смертенъ, ибо смертность его здѣсь — знакъ безсмертія, люблю мгновеніе, потому что оно проходитъ безвозвратно и безвозвратностью своей свидѣтельствуетъ о вѣчности, люблю жизнь, потому что она мѣняющійся, текущій, неуловимый образъ той вѣчности, которая сокрыта во мнѣ; и путь постиженія вѣчнаго лежитъ только черезъ эти призрачныя реальности міра.

„Во истину мудръ лишь тотъ, кто строитъ на пескѣ, сознавая, что все тщетно въ неизсякаемыхъ временахъ и что даже сама любовь такъ же мимолетна, какъ дыханіе вѣтра и оттѣнки неба“ (А. де Ренье).

Символизмъ символистовъ-декадентовъ былъ склоненъ къ тому, чтобы принимать характеръ законченнаго образа, требующаго своей разгадки. Символисты постоянно срывались въ область построения болѣе или менѣе сложныхъ загадокъ и шарадъ, основанныхъ на поверхностныхъ аналогіяхъ. Тогда символизмъ, сосѣдствуя съ аллегоріей, какъ бы противорѣчилъ самой идеѣ, реализма, основанной на анализѣ и наблюденіи.

Но съ того момента, когда все преходящее было понято какъ символъ исчезла возможность этой игры въ загадки. Снова все вниманіе художника сосредоточилось на образахъ внѣшняго міра, подъ которыми уже не таилось никакого опредѣленнаго точнаго смысла; но символизмъ придалъ всѣмъ конкретностямъ жизни особую прозрачность. Точно на поверхности рѣки, видишь отраженіе неба, облаковъ, береговъ, деревьевъ, а въ то же время изъ-подъ этихъ трепетныхъ свѣтовыхъ образовъ, сквозитъ темное и прозрачное дно съ его камнями и травами.

Реализмъ былъ густая, полноцвѣтная и тяжелая живопись масляными красками. Нео-реализмъ хочется сравнить съ акварелью, изъ-подъ которой сквозитъ лирическій фонъ души.

Реализмъ былъ преимущественно изображеніемъ „nature morte“. Даже харак-

теръ челоѣка часто изображался реалистами совершенно съ тою же манерой, какъ старые голландцы писали громадныя полотна, изображая распластанныхъ рыбъ, раковъ или овощи. Тщательная выписка деталей, нагроможденіе подробностей, желанье спрятать самого себя въ обилии вещей—вотъ черты реализма.

Въ нео-реализмѣ каждое явленіе имѣетъ самостоятельное значеніе, изъ-подъ каждаго образа сквозитъ дно души поэта, все случайное приведено въ связь не съ логической канвою событія, а съ инымъ планомъ, гдѣ находится тотъ центръ, изъ котораго эти событія лучатся; импрессионизмъ, какъ реалистическій индивидуализмъ, создалъ основу и тонъ для этой новой изобразительности. Я изображаю не явленія міра, а свое впечатлѣніе, получаемое отъ нихъ. Но чѣмъ субъективнѣе будетъ передано это впечатлѣніе, тѣмъ полнѣе выразится въ немъ не только мое „я“, но міровая первооснова челоѣческаго самосознанія, тотъ, кто у Анри де Ренье держитъ двойной лукъ и двойной факель и кто есть божественно—мы сами‘.

Вотъ логическій переходъ отъ импрессионизма къ символизму: впечатлѣніе одно говоритъ о внутренней природѣ нашего Я, а міръ, опрозраченный сознаниемъ челоѣческаго Я, становится однимъ символомъ.

„Все преходящее есть только символъ“. Поэтому надо любить въ мірѣ именно преходящее, искать выраженіе вѣчнаго только въ мимолетномъ. Все имѣетъ значеніе. Нѣтъ случайнаго и неважнаго. Каждое впечатлѣніе можетъ послужить дверью къ вѣчному.

#### IV

„Во мнѣ есть двойственность,—признается Анри де Ренье,—я символистъ и реалистъ одновременно; я люблю и символы, и анекдоты, и стихъ Маллармэ, и мысль Шамфора‘.

Въ годы юности, когда онъ въ своемъ творчествѣ былъ еще всецѣло символистомъ, его привлекала аналитическая литература. Любимыми книгами, оказавшими рѣшительное вліяніе на его творчество, были, какъ сообщаетъ Поль Леото: „Liaisons Dangereuses“, „La Chartreuse de Parme“, „La Faustine“, „Salammbô“ и „M-me Bovary“.

Анекдотъ, въ симпатіи къ которому признается А. де Ренье, не былъ въ числѣ пріемовъ недавняго реализма. Прошлая эпоха была склонна видѣть въ анекдотѣ нѣчто антихудожественное.

Между тѣмъ, аналитическая литература моралистовъ XVII и XVIII вѣковъ любила

анекдотъ, пользовалась имъ, черпала изъ него свои выводы, приводила его, какъ иллюстрацію своихъ положеній, собирала анекдоты, какъ человѣческіе документы. Анекдотъ возникъ изъ притчи. Онъ вошелъ въ литературу изъ разговора, какъ ѣдкія зерна просыпанной въ бесѣдахъ соли и перца. Анекдотъ необходимъ тому, кто занятъ анализомъ характеровъ; анекдотъ—это характерная черта; то, что разнится съ общимъ правиломъ. Недавній реализмъ, связанный съ общими тенденціями научнаго изслѣдованія XIX вѣка, искалъ законовъ, описывалъ, „какъ всегда бываетъ“, и потому совершенно не нуждался въ услугахъ анекдота; даже дискредитировалъ самое понятіе его.

Для нео-реализма анекдотъ вновь получаетъ значеніе. Художники начинаютъ улавливать „преходящее“, въ которомъ сочетаются символизмъ съ импрессионизмомъ. Для этого полезенъ анекдотъ—потому что это одна черта, одинъ штрихъ, одно впечатлѣніе личности. Анекдотъ—это одинъ изъ необходимыхъ инструментовъ новаго метода реализма.

Мы видѣли, какъ А. де Ренье хотѣлъ закрѣпить стихомъ ускользнувшее мгновеніе, запечатлѣть „Ликъ Невидимый“ въ хрупкихъ медаляхъ изъ глины, заполнить камнемъ то пространство, въ которомъ только что стояла обнаженная Нимфа, однимъ словомъ—наполнить пластическимъ веществомъ слова, камня или глины ту пустоту, которую оставляло по себѣ безвозвратно ускользнувшее мгновеніе.

Но этотъ художественный порывъ неосуществимъ. Что остается отъ прошлаго? Вовсе не общая архитектура событій, которую возсоздаетъ въ послѣдствіи историкъ, а мелкія детали, подробности, оставшіяся въ памяти, часто имѣющія самое отдаленное отношеніе къ смыслу происходящаго. Но въ нихъ именно слѣдуетъ искать самага цѣннаго, той „связи, которая, вопреки всему, существуетъ между явленіями“, того тайнаго „трепета жизни, который отмѣчаетъ прохожденіе явленія, преломленнаго въ отдѣльномъ моментѣ, сквозь поле нашего сознанія. Умирающій графъ Гермократъ въ рассказѣ Ренье того же имени говоритъ про себя:

„Можно было думать, что я—надменный старикъ—въ умѣ перебираю снова планы кампаній и дипломатическіе ходы, и, когда палкой на песокѣ аллея я чертилъ знаки и фигуры, всѣ почтительно предполагали, что я развлекаю свою память, вспоминая порядокъ маневровъ и шифры тайныхъ корреспонденцій. Но я не думалъ ни о войнахъ, ни о дѣлахъ, ни о принцессахъ въ зеркальныхъ бесѣдкахъ. Мой сынъ, изъ великихъ войнъ я вспоминалъ иногда то какой-нибудь бликъ солнца на лезвіи шпаги, то маленькій цвѣтокъ подъ копытомъ коня, то извѣстный трепеть, извѣстный жестъ, ничтожныя подроб-

ности, таинственно закрѣпленные въ моей памяти. Я вспоминалъ закрытую дверь, шелестъ бумаги, улыбку чьихъ-то устъ, влажность чьей-то кожи, запахъ букета—неуловимѣйшіе оттѣнки; они то, что есть въ нашей жизни самага мимолетнаго, самага бѣглаго и потому воистину согласованнаго съ нашей собственной призрачностью.

Эти слова, проникнутыя грустью, характерной для Ренье-юноши, даютъ точный и вѣрный анализъ его собственной художественной памяти. Воспоминаніе встаетъ для Ренье съ массой мелкихъ и четкихъ деталей, въ которыхъ запахъ, цвѣтъ и осязаніе смѣшиваются тѣсно и неразрывно. Его изобразительный методъ опредѣляется этимъ характеромъ его воспріятій. Онъ не даетъ непрерывно связанной картины, а лишь отдѣльные блики и точки, которые сливаются въ умѣ читателя въ единую гармонию, переливающуюся и трепетную. Въ основу метода онъ кладетъ „несвязанность художественно необходимую“. Несвязанность эта чисто-логическая и виѣшняя, потому что въ глубинѣ ея всегда подразумѣвается единый центръ, отъ котораго и къ которому стремятся всѣ лучи, несвязанные между собою только на видимой периферіи. „Все имѣетъ значеніе лишь въ той перспективѣ, которая создается случаемъ“. Методъ, созданный для изображенія впечатлѣній виѣшняго міра, пріобрѣтаетъ еще болѣе сосредоточенную силу, когда онъ примѣняется для обрисовки человѣческихъ характеровъ.

„Человѣкъ, объясняющій свои поступки, уменьшаетъ себя. Каждый для себя долженъ сохранить свою тайну. Всякая прекрасная жизнь слагается изъ отдѣльныхъ моментовъ. Каждый бриллиантъ единствененъ, и грани его не совпадаютъ ни съ чѣмъ, кромѣ того сіянія, которое дѣлываютъ они... Все имѣетъ значеніе только въ той перспективѣ, въ которой случай располагаетъ тѣ осколки, въ коихъ мы переживаемъ себя.

Судьба окутываетъ себя обстоятельствами, усвоенными ею. Есть нѣкій тайный отборъ между ветхимъ и вѣчнымъ въ насъ самихъ... Все только перспектива, только эпизодъ“...

Вотъ основа того метода, которымъ пользуется Ренье для изображенія характеровъ, вотъ смыслъ той прерывности, которую онъ считаетъ художественно необходимой. Прерывность лежитъ въ самой основѣ нашихъ воспріятій жизни, и, перенесенная въ искусство слова, она даетъ приблизительно тѣ же самые эффекты, которыхъ живописцы ищутъ въ принципѣ раздѣленія тоновъ. Теперь понятно, какое значеніе для изображенія характеровъ при этомъ методѣ получаетъ анекдотъ. И напомнимъ, что Гонкуры, истинные предтечи нео-реализма, единственные изъ реалистовъ прошлой эпохи, широко пользовались анекдотомъ.

Всѣ приведенныя цитаты, опредѣляющія характеръ видѣнія и методъ изобразительности Анри де Ренье, взяты нами изъ первой его книги прозы ‚Яшмовая Трость‘. Въ ней собраны три цикла рассказовъ, представляющихъ три ступени, опредѣляющихъ высоту того фундамента, на которомъ построены весь оеuvre Ренье. ‚Черный трилистникъ‘—это лирическая проза, еще не различающаяся ничѣмъ отъ его стиховъ, ‚Сказки самому себѣ‘ несутъ въ себѣ первые, еще не высвободившіеся изъ нутряныхъ покрововъ символа, рассказы, ‚Исторіи о маркизѣ д’Амеркэрѣ‘—это уже побѣги тѣхъ широкихъ и вольныхъ эпическо-лирическихъ повѣствованій, которыя насъ плѣняютъ въ его романахъ.

Книга ‚Яшмовая Трость‘, въ которую входятъ эти отдѣльные циклы рассказовъ, является какъ бы музыкальной увертюрой или символическимъ порталомъ, вводящимъ въ совокупность всего послѣдующаго творчества Ренье-романиста.

Въ символическихъ барельефахъ, фризахъ и надписяхъ, украшающихъ фронтонъ, карнизы и стѣны этого портала, можно уже прочесть всѣ основныя темы, черты и фигуры всѣхъ послѣдующихъ произведеній Ренье.

Это рѣдкое, можетъ быть единственное въ исторіи литературы, явленіе, чтобы первая юношеская книга заключала въ себѣ съ такой исчерпывающей полнотой всѣ лейтъ-мотивы, на которыхъ напишется весь ‚Oeuvre‘ плодовитаго и многообразнаго поэта. Причину этому нужно искать въ гармоничности таланта А. де Ренье и въ той необычайно четкой и простой линіи, которую представляетъ развитіе его творчества. То, что мы называли формулами его метода, на самомъ дѣлѣ вовсе не формулы, а только символы и концентрации того, что потомъ растворится въ широкомъ и прозрачномъ реализмѣ.

Вслѣдъ за ‚La Canne de Jaspe‘ (1897) вышелъ первый большой романъ Ренье ‚La double Maîtresse‘ (1900), кладущій основу тому интимно-историческому роману, который имъ созданъ и утвержденъ въ ‚Le Bon Plaisir‘ (1902); но если ‚Le Bon Plaisir‘ даетъ еще нѣкоторые историческіе профили—и Людовика XIV, и маршала Манисара, осады Дортмута, то ‚La Double Maîtresse‘, точно такъ же, какъ и ‚Les Rencontres de M. de Breot‘ (1904), даетъ только картины быта, характера и нравовъ конца XVII и начала XVIII вѣковъ. Сюда же относятся повѣсти изъ книги ‚Les Amants singuliers‘, изъ которыхъ одну—‚La courte vie de Balthazare Albarmin, venitien‘, самъ Ренье считаетъ, вмѣстѣ съ исторіями о маркизѣ д’Амеркэрѣ, лучшимъ, что было имъ написано.

‚Le Mariage de Minuit‘ (1903), ‚Les vacances d’un jeune homme sage‘ (1903), ‚Le



Passé vivant' (1905), 'La Pelure de l'Amour' (1907)—четыре романа изъ современной жизни. Но XVIII вѣкъ и Венеція всюду сквозятъ подъ этой прозрачной живописью текущей жизни, придавая всѣмъ фигурамъ и словамъ особенную прелесть и историческую глубину.

До сихъ поръ еще ни одинъ изъ романовъ Анри де Ренье не былъ переведенъ на русскій языкъ, и это невѣдѣніе русской публики относительно произведеній одного изъ лучшихъ романистовъ современности мѣшаетъ намъ дать анализъ этихъ романовъ: понадобились бы цѣлыя страницы выписокъ и цитатъ.

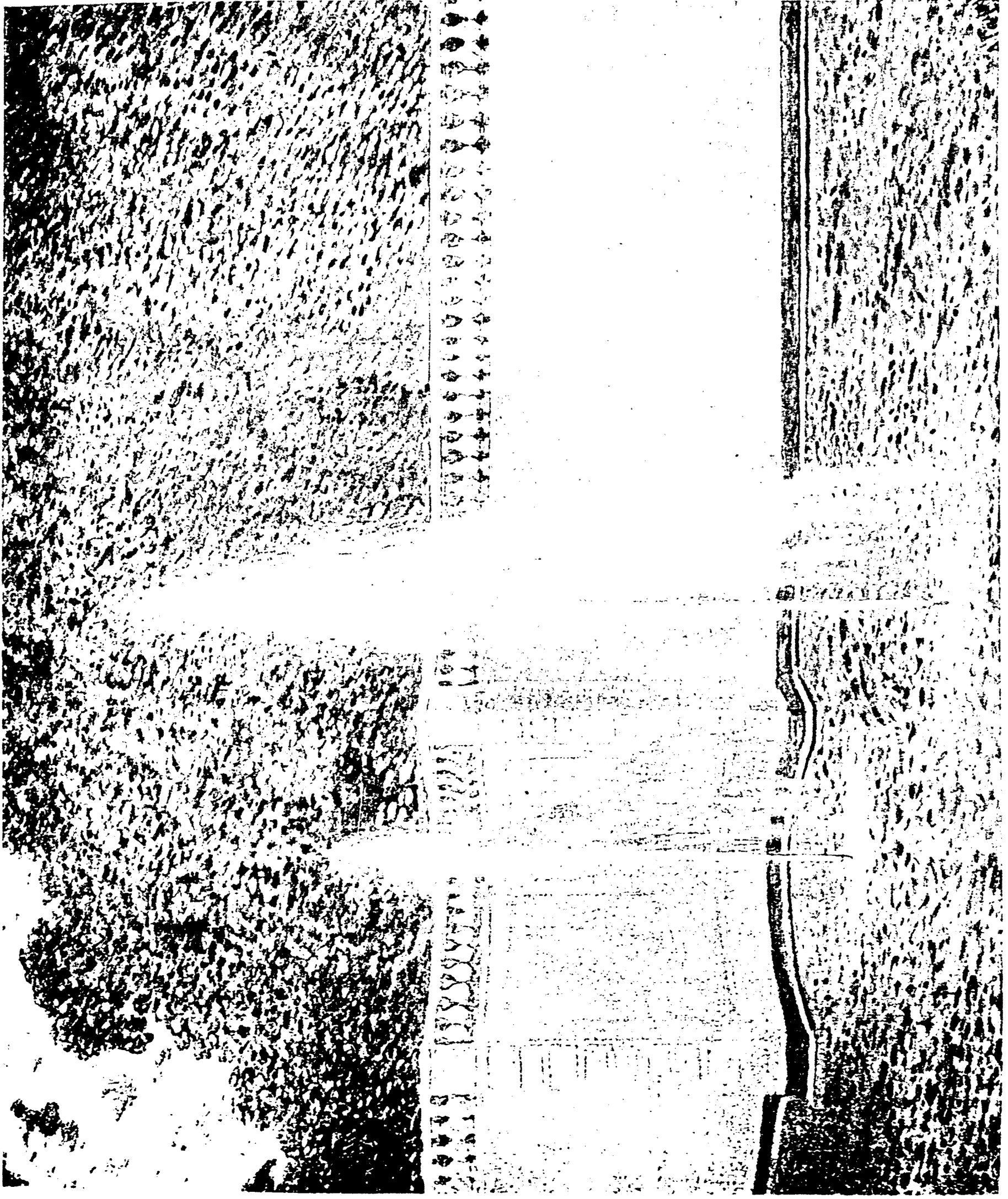
Чтобы не обременять библиографіей его произведеній, которую можно найти въ любомъ каталогѣ 'Mercure de France', отмѣчу только, что онъ является въ настоящее время авторомъ восьми большихъ романовъ, трехъ томовъ рассказовъ, двухъ книгъ критики и шести томовъ стихотвореній.

## VI

Анри де Ренье не бытописатель и не психологъ—онъ изобразитель характеровъ, нравовъ, пейзажей и intérieures'овъ.

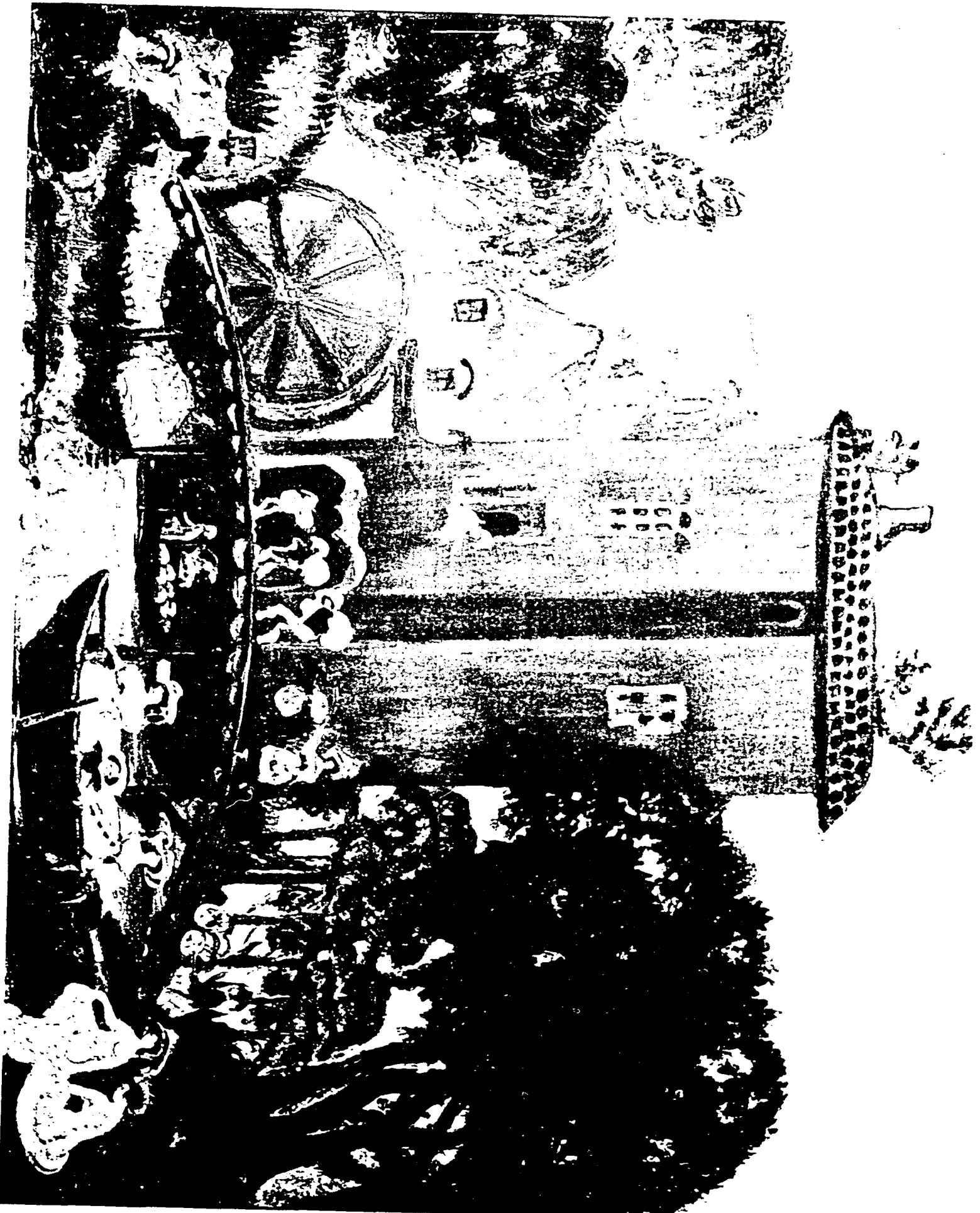
Среда, которую онъ описываетъ,—это старое французское дворянство, помѣщичья аристократическая Франція замковъ, парковъ и строгихъ отелей. Восемнадцатый вѣкъ, сказали мы, всюду сквозитъ подъ его масками текущей жизни и просвѣчиваетъ сквозь узоры современности. Но на самомъ дѣлѣ это вовсе не XVIII вѣкъ, а старая культура Франціи, то неизмѣнно прекрасное, коренное, внутреннее, на чемъ держится все французское искусство. Это мы, опредѣляющіе стили по внѣшнимъ ихъ признакамъ, называемъ это XVIII вѣкомъ, такъ какъ именно въ XVIII больше всего и нагляднѣе выразилась душа старой Франціи. Но для Анри де Ренье эта душа никогда не умирала. XVII вѣкъ и его строгость, быть можетъ, даже ему ближе, чѣмъ XVIII. Романъ 'Passé vivant' весь построенъ на эффектѣ этой двойственности, подъ всѣми явленіями современности съ ея автомобилями и электричествомъ, онъ обнаруживаетъ другіе слои жизни и духа, какъ историческую подкладку ея.

Мы, согласно эпохѣ дѣйствія, раздѣлили его романы на историческіе и современные. Это дѣленіе чисто-условное. Ни въ тонѣ, ни въ характерѣ описаній между ними нѣтъ разницы. Разница—въ туалетахъ, въ стилѣ обстановки, въ укладѣ жизни. Онъ обладаетъ такою увѣренностью и убѣдительностью письма, что его историческіе романы, несмотря на ихъ историческую точность, кажутся намъ современными, а современные имѣютъ тотъ характеръ законченности и то чувство культуры, которые дѣлаютъ ихъ историческими.



A. Layudo.

Formatio.



С. Сулейкина

Поводка на мельнице.

Въ романахъ Ренье, если не считать „Le bon Plaisir“, нѣтъ никакихъ намековъ и указаній на политическія событія и принятія грани въ исторіи. Прочтя все романы Ренье, можно не замѣтить, была ли великая революція, имперія, республика, настолько историческій центръ тяжести лежитъ не въ событіяхъ, а въ характерахъ, настолько проникнуты они той внутренней, интимной жизнью Франціи, на которой лишь слабо отражаются политическія бури. „XVIII siècle“, который мы чувствуемъ у Ренье,—на самомъ дѣлѣ основной фонъ всей французской культуры, не связанный ни съ какимъ вѣкомъ. Но въ частности къ вѣку Людовика XV и къ Италіи время Казановы онъ питаетъ глубокую любовь.

Если искать для Ренье сравненій и аналогій (которыя бывають всегда весьма приблизительны и невѣрны), то его хотѣлось бы сопоставить съ Тургеневымъ. Ихъ объединяетъ аристократическая чуткость стили, любовь къ старымъ дворянскимъ гнѣздамъ, прозрачная ясность видѣнія жизни. Но если углубить это сравненіе, то оно окажется не въ пользу Тургенева. Тургеневъ своей артистической утонченности, которая ставитъ его такъ отдѣльно среди русской литературы, учился у французовъ. Во французской школѣ нисѣма онъ взялъ именно тѣ черты, которыя только теперь нашли свое окончательное воплощеніе, свой претворяющій синтезъ въ прозѣ Ренье.

Анри де-Ренье по всей справедливости можетъ быть названъ Рафаэлемъ современнаго французскаго романа. А Тургеневъ, если продолжить это сравненіе, явится однимъ изъ старыхъ нѣмцевъ, на которыхъ имѣлъ вліяніе Перуджино. То, что у Анри де-Ренье осуществлено окончательно въ образахъ и формахъ столь легкихъ и прозрачныхъ, что подъ ними не чувствуется ни творческаго усилія, ни напряженія многихъ поколѣній, подготовившихъ эту свободную текучесть, то у Тургенева существуетъ лишь какъ указаніе направленія, лишь какъ обѣтованіе возможностей.

Реализмъ Тургенева, легкостью котораго мы восхищаемся, все же гораздо тяжелѣе и плотнѣе, чѣмъ трепетныя и сквозящія краски Ренье. И въ то же время у Ренье больше жизненной полноты, такъ какъ по всемъ его произведеніямъ разлита благоуханная и свѣжая чувственность, настоящее латинское чувство живой и влюбленной плоти, котораго лишень, стыдливо и мечтательно идеализирующій женщину славянинъ,—Тургеневъ.

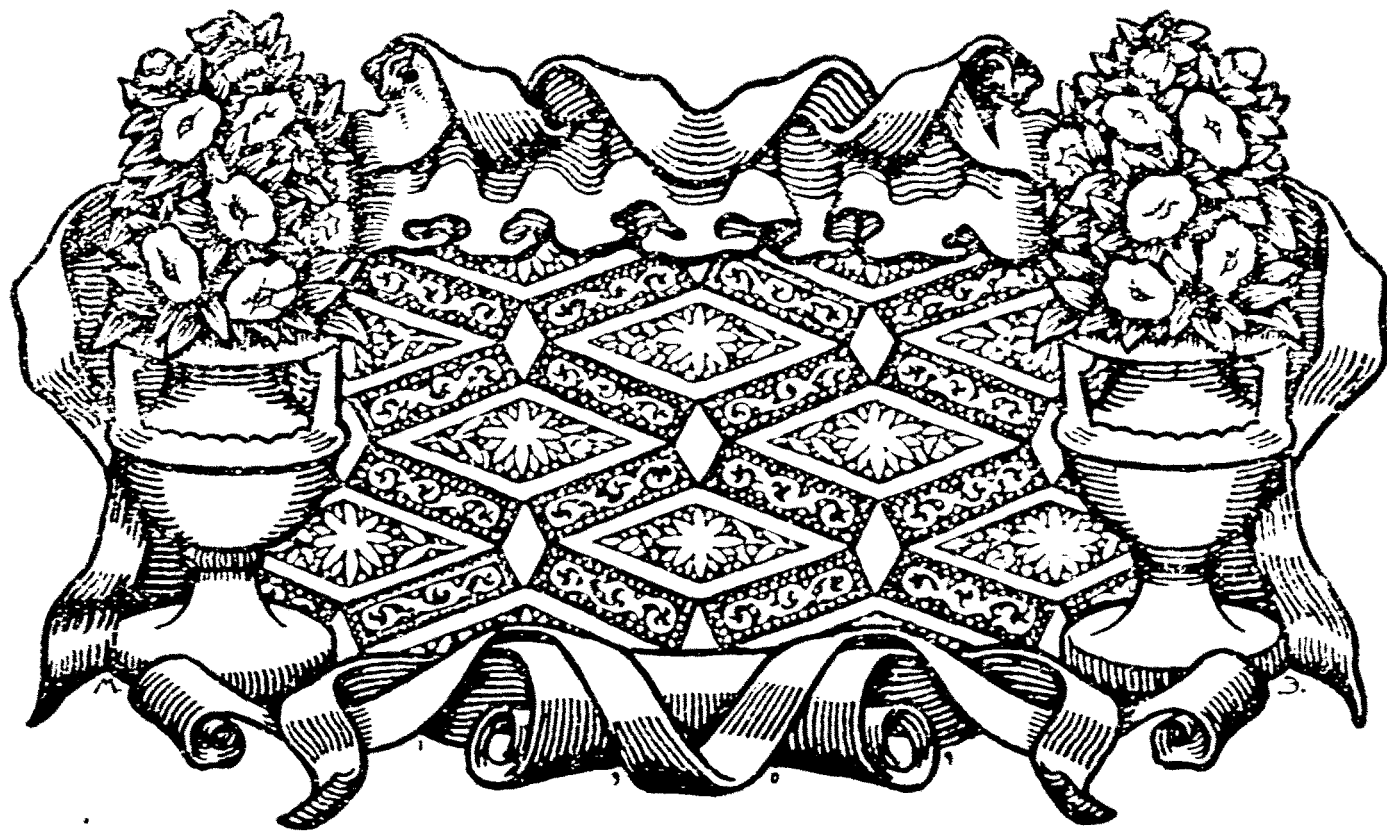
Анри де-Ренье можетъ давать уроки прекрасной и невѣдающей стыда чувственности. Его геніальность вся въ золотыхъ пропорціяхъ чувствъ, мыслей и образовъ.

Если среди современныхъ французскихъ романистовъ Анри де-Ренье усту-

паеть въ тонкомъ и ѣдкомъ анализѣ современности Анатолю Франсу, Морису Баррэсу—въ дерзкомъ субъективизмѣ и изощренности чувствованій, Полю Адану—въ эпической широтѣ и мужественности замысловъ, то какъ изобразитель характеровъ, какъ скульпторъ человѣческихъ масокъ, какъ создатель лирическаго пейзажа, какъ чистый и безпримѣсный поэтъ современнаго романа, Анри де-Ренье не имѣеть равныхъ.

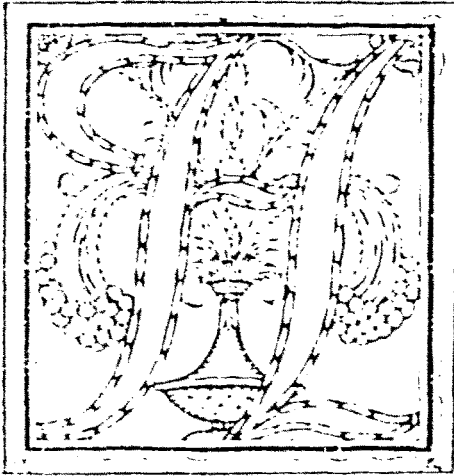
Въ настоящее десятилѣтіе Анри де-Ренье принадлежитъ первенство во французской прозѣ настолько же, какъ и во французской поэзіи. Это уже совершившійся фактъ, молчаливо признанный его современниками.

Признаніе его главой французской литературы еще не стало общимъ мѣстомъ, но оно уже виситъ въ воздухѣ. Еще какая-нибудь одна новая книга, еще одно движеніе въ застывшихъ струяхъ общественнаго мнѣнія, и его усталая аристократическая голова навсегда станетъ несвободной отъ тяжелаго золотого вѣнца.



## ЛЮБОВЬ И СМЕРТЬ

(Тристанъ и Изольда въ поэмахъ средневѣковья и въ музыкальной драмѣ Рихарда Вагнера).



Е желаете ли, синьоры, послушать чудную повѣсть о любви и смерти? Это повѣсть о Тристанѣ и королевѣ Изольдѣ. Послушайте, какъ любили они другъ друга къ великой радости и къ великой печали, какъ оттого и скончались въ одинъ и тотъ же день—онъ отъ нея, она изъ-за него <sup>1)</sup>. Славные трубадуры былыхъ временъ, Беруль и Томась, монсиньоръ Эйльгартъ и мейстеръ Готфридъ сказывали эту сказку про всѣхъ, кто любитъ. Рихардъ Вагнеръ переработалъ повѣсть мейстера Готфрида. Онъ вдохнулъ въ нее свою великую душу и вознесъ ее къ вершинамъ послѣдней правды о любви и о жизни человѣка. Въ его лицѣ шлютъ намъ привѣтъ пѣвцы прежнихъ временъ, шлютъ привѣтъ всѣмъ любящимъ.

Тристанъ, сынъ короля Лооннуа <sup>2)</sup> Ривалена и Бланшефлеръ, племянницы короля Марка (который въ былыя времена царилъ въ Корнуэльсѣ), убилъ въ бою Морхольта Ирландскаго, когда тотъ явился въ Корнуэльсѣ за полученіемъ ежегодной дани—трехсотъ дѣвушекъ и трехсотъ юношей. Тристанъ былъ тяжело раненъ въ этомъ поединкѣ отравленнымъ копьемъ Морхольта; онъ и началъ быстро хирѣть, и тѣло его стало издавать невыносимое зловоніе. И вотъ, чувствуя близкую смерть, онъ попросилъ, чтобы перенесли его въ ладью и пустили въ море, на волю Божью. Король Маркъ сначала не соглашался, но видя, что никакія снадобья не помогаютъ Тристану, самъ отнесъ его на лодку, съ которой были сняты весла и парусъ; Тристанъ взялъ съ собою только арфу. Море семь дней и семь ночей носило его, и онъ игралъ на арфѣ, чтобы утолить свою муку. Наконецъ, безъ его вѣдома, причалила лодка къ берегу... Какъ разъ въ ту ночь рыбаки выплыли изъ гавани и услышали нѣжную мело-

<sup>1)</sup> Такъ начинается романъ о Тристанѣ и Изольдѣ (Жозефъ Бедье).

<sup>2)</sup> На югѣ Шотландіи.

дно, которая неслась по поверхности воды. Они подобрали Тристана и, тронутые красотой его музыки, отнесли во дворец къ милосердной госпожѣ своей Изольдѣ (племянницѣ убитаго Морхольта Ирландскаго), и она сумѣла своими цѣлебными зельями вернуть ему жизнь. Она, одна изъ всѣхъ женщинъ желавшая смерти Тристана—если бы его узнала!—исцѣлила его. Когда же Тристанъ, оживленный ея знахарствомъ, пришелъ въ себя, онъ понялъ, что волны выбросили его на землю, исполненную опасностей. Чтобы избѣгнуть смерти, онъ назвалъ себя жонглеромъ и рассказалъ, будто направляется въ Испанію, желая научиться искусству читать въ звѣздахъ, и будто морскіе разбойники напали на его корабль, и раненымъ оставили его въ лодкѣ. Ему повѣрили. Никто не узналъ въ немъ убійцы Морхольта. Когда, черезъ сорокъ дней, златовласая Изольда почти излѣчила его, онъ бѣжалъ и, послѣ многихъ опасностей, снова предсталъ передъ королемъ Маркомъ.

При дворѣ короля были четыре барона. Они ненавидѣли Тристана за его храбрость и вѣрную любовь. Зная, что умри Маркъ бездѣтнымъ, корона перейдетъ къ племяннику, они стали докучать своему властелину, требуя, чтобы онъ вступилъ въ бракъ. Сначала король не хотѣлъ уступить просьбамъ приближенныхъ, но однажды, сидя въ залѣ своего дворца, онъ увидѣлъ, какъ ласточка влетѣла въ открытое окно и уронила къ ногамъ его золотистый женскій волосъ. Король обрадовался. Онъ подумалъ, что нашелъ способъ избавиться отъ назойливости бароновъ, и принесъ торжественную клятву, что никогда не возьметъ себѣ въ жены иной женщины, чѣмъ той, у которой волосы золотые. Храбрый Тристанъ и тутъ вызвался помочь королю. Онъ поклялся доставить ему золотокудрую невѣсту и, въ сопровожденіи своего воспитателя Горвенала, отправился въ путь, наудачу, въ неизвѣстныя дали.

Цѣлый мѣсяць скитались рыцари по морю. Наконецъ, къ ужасу Тристана, буря опять прибила его корабль къ берегамъ Ирландіи. Король ирландскій выслалъ свою дружину, чтобы убить прѣвзжихъ рыцарей. Но опять Тристану удалось обмануть ирландцевъ. Онъ выдалъ себя и свою дружину за англійскихъ купцовъ и богатыми подарками подкупили расположеніе королевскаго маршала.

Вскорѣ посчастливилось Тристану сдѣлаться любимцемъ всей страны. Какъ разъ въ то время Ирландію опустошалъ страшный драконъ. Король обѣщалъ въ жены свою дочь тому, кто убьетъ кровожадное чудовище. Тристанъ быстро снарядился въ бой и ударомъ меча убилъ дракона. Но побѣда не дала ему даромъ: опять жестоко раненый, въ безпамятствѣ остался онъ лежать на полѣ битвы. Сенешаль ирландскаго короля, трусливый и хитрый, рѣшилъ восполь-



зоваться несчастіемъ героя. Онъ отрубилъ голову дракону и объявилъ королю, что побѣдитель чудовища—онъ. Тогда Изольда, въ которой лживый сене-шаль вызываетъ отвращеніе, вмѣстѣ съ подругой, отправились въ поиски за истиннымъ побѣдителемъ дракона и нашли подъ вечеръ Тристана среди бо-лотистыхъ травъ, еле дышащимъ. Изольда повелѣла тайно перенести его въ свои роскошные покои и чародѣйнымъ знахарствомъ вторично возвратила ему жизнь.

Однажды, когда Тристанъ купался, Изольда, разсматривая оставленный имъ въ спальнѣ мечъ, замѣтила, что его лезвіе сильно зазубрено. Смотритъ на форму зазубрены: не это ли лезвіе сломалось въ черепѣ Морхольта? Съ горечью вспоминала она тотъ день, когда привезли къ ней трупъ героя, убитаго Три-станомъ. Колеблется, смотритъ еще разъ, хочетъ провѣрить свое сомнѣніе; бѣжитъ въ горницу, гдѣ сохранился осколокъ стали, ибкогда извлеченный изъ черепа Морхольта; соединяетъ осколокъ съ зазубриной: еле виденъ слѣдъ полома.

Тогда она бросилась къ Тристану и, размахивая надъ его головой огромнымъ мечомъ, воскликнула:

„Ты—Тристанъ изъ Лоонуа, убійца Морхольта. Умри же въ свою очередь! Ка-залось, что гибель Тристана неизбежна, но мягкими словами и ласковымъ взглядомъ ему удалось утѣшить гнѣвъ королевы и спасти свою жизнь. Онъ доказалъ ей, что ему, какъ истинному побѣдителю дракона, принадлежитъ право на обѣщанную награду, и потребовалъ ея руки для того, чтобы привести жену своему дядѣ, королю Марку.

Миръ вновь водворился между Ирландіей и Корнуэльсомъ, а Тристанъ ра-дуется исполненной клятвѣ: онъ добылъ златовласую королеву. Прощаясь съ дочерью, мать Изольды передала ее подругѣ и прислужницѣ, Бранженѣ, любовный напитокъ, который въ брачную ночь должны выпить Изольда и ко-роль Маркъ. Сила этого напитка была велика: достаточно было отвѣдать его двоимъ изъ одного кубка, чтобы любить другъ друга всю жизнь, всѣми по-мыслами. Судьба захотѣла, чтобы на кораблѣ, въ знойный день, Тристанъ и Изольда, вмѣсто вина, по ошибкѣ выпили вмѣстѣ это любовное зелье. Отнынѣ—они связаны другъ съ другомъ узами страсти, которая ничто не можетъ раз-рушить: ни жизнь, ни смерть. Изольда отдалась Тристану раньше, чѣмъ сдѣ-лалась женою короля Марка.

Много горя и радостей принесли имъ слѣдующіе годы. Тристанъ долго нахо-дилъ способы обманывать бдительность короля и его приближенныхъ. Но враги



Тристана не дремали: они строили все новыя и новыя ловушки, пока, наконецъ, любовники не попались въ разставленныя сѣти. Маркъ, неожиданно возвратившись съ охоты, засталъ ихъ въ своемъ саду... <sup>1)</sup>).

Тристанъ и королева осуждены на смерть <sup>2)</sup>, но послѣ невѣроятныхъ усилій имъ удается бѣжать въ дремучій лѣсъ Морруа, гдѣ и проводятъ они счастливую идиллическую жизнь. Однако и здѣсь ихъ счастье было недолговѣчно. Король Маркъ во время охоты случайно нашель ихъ гротъ любви <sup>3)</sup>. Онъ можетъ убить бѣглецовъ, но, тронутый ихъ безмятежной жизнью, прощаетъ ихъ... Тогда Тристанъ рѣшился, для спасенія своей возлюбленной, покинуть Корнуэльсь. Сначала онъ отправился къ королю Гавойю, въ Шотландію, потомъ—въ Бретань, къ герцогу Хоэлю. Его жизнь протекала тамъ среди могучихъ подвиговъ.

Много лѣтъ провелъ Тристанъ въ непрерывныхъ трудахъ, Изольда не давала о себѣ никакихъ вѣстей. И вотъ, усталый, онъ рѣшился взять въ жены Изольду бѣлорукую, которую предложилъ ему въ награду за военную помощь бретонскій герцогъ <sup>4)</sup>. Но въ брачную ночь вспомнилась ему бѣлокурая Изольда и все очарованіе ея любви, и эти воспоминанія удержали его отъ объятій Изольды бѣлорукой. Смертельно тоскуя, онъ еще разъ отправился въ Корнуэльсь и подъ видомъ юродиваго <sup>5)</sup> опять удалось ему проникнуть въ комнату королевы. Изольда долгое время не хотѣла узнать его... Однако, вскорѣ Тристана съ позоромъ выгнали изъ дворца короля Марка, и онъ вновь возвратился въ малую Бретань, въ Кархэ. Здѣсь въ одной изъ безчисленныхъ битвъ, которыми такъ богата жизнь героя, онъ получилъ тяжкую рану. Чувствуя смер-

---

<sup>1)</sup> ‚Le Verger‘ у Thomas'a (Fragment de Cambridge) изд. Société des anciens textes français (р. 248), 1905. То-же въ прозаическомъ романѣ о Тристанѣ. Ситуація, соответствующія 2 акту у Рихарда Вагнера.

<sup>2)</sup> Изольду король приговариваетъ къ тому, чтобы она сдѣлалась наложницей отверженныхъ всѣмъ міромъ нищихъ, прокаженныхъ. Въ ихъ объятіяхъ она найдетъ свою смерть. Ничего болѣе отвратительнаго не знаетъ средневѣковая поэзія. Даже грубый Бероль и тотъ съ негодованіемъ откренцивается отъ всѣхъ этихъ ужасовъ.

<sup>3)</sup> Прекрасное описаніе этого грота у Gottfried'a ‚Die Minnegrotte‘. См. Tristan und Isolde (стих. обраб. Hertz'a) изд. 1909 (Cotta), р. 241.

<sup>4)</sup> Тотъ же мотивъ намѣченъ и въ Götterdämmerung: Gutruna и Brunnhilde—двѣ Изольды. Вагнеръ былъ знакомъ съ Тристаномъ раньше, чѣмъ онъ закончилъ свою тетралогію. На мысль о связи между Тристаномъ и Зигфридомъ его навела интересная работа Kurz'a и его сужденія über den wahren Zusammenhang aller Mythen. Ср. также Mittheilung an meine Freunde и epilogischer Bericht (Ges. W. B. VI).

<sup>5)</sup> Этотъ эпизодъ средневѣковой легенды—придуманный поэтами XII вѣка—прекрасно разработанъ въ драмѣ E. Hardt'a ‚Tantris der Narr‘, а эпизодъ съ Изольдой ‚бѣлорукой‘ у E. Lucca въ романѣ Isolde Weissband.

тельную боль и тоску, Тристанъ отправилъ своего товарища Кахердина въ Корнуэльсъ—призвать къ его ложу бѣлокурую Изольду, которая одна можетъ исцѣлить его<sup>1)</sup>). Онъ уговорился съ другомъ своимъ, что тотъ подыметъ на кораблѣ черные паруса, если Изольды съ нимъ не будетъ, и—бѣлые, если она согласится прѣхать<sup>2)</sup>). Когда вдали показались бѣлые паруса, объ этомъ передали бѣлорукой Изольдѣ, сторожившей обратный приходъ корабля въ Бретань. Ревнуя, она поторопилась сказать умирающему Тристану, что корабль вернулся съ черными парусами. Тристанъ грустно опустилъ голову и умеръ. Изольда нашла только трупъ Тристана. Тогда она ложится рядомъ съ нимъ и умираетъ тоже. А король Маркъ, узнавъ о томъ, что ни Тристанъ, ни Изольда неповинны въ своемъ прелюбодѣяннн, велѣлъ похоронить ихъ трупы по обѣ стороны церковнаго придѣла.

Изъ могилы Изольды выросъ розовый кустъ, а изъ могилы Тристана виноградная лоза. Они крѣпко обвились другъ около друга и съ той поры, неразлучно вмѣстѣ, растутъ надъ могилами тѣхъ, кого погубили чары любовнаго напнтка.

...

...

**В**отъ то первоначальное, общее содержаніе, которое встрѣчается во всѣхъ отрывкахъ, отдѣльныхъ эпизодахъ и большихъ поэмахъ средневѣковья, рассказывающихъ исторію Тристана и Изольды. Начиная съ XII вѣка, исторія Тристана и Изольды становится темой старо-французской поэзіи. Вскорѣ она получаетъ болѣе широкое распространеніе. Французская поэма о Тристанѣ переводится на многіе языки и подвергается разнообразнѣйшимъ переработкамъ. Поэты XII и XIII вѣковъ вплели въ эту фабулу пестрыя нити отдѣльныхъ эпизодовъ, и пышная разработка ихъ поэмъ временами искажаетъ основной мо-

<sup>1)</sup> Надежда Тристана на исцѣленіе черезъ знахарство напоминаетъ преданіе о смерти Париса.

<sup>2)</sup> Здѣсь ясно можно прослѣдить примѣсь античныхъ мотивовъ: общеизвѣстнаго преданія о Тезеѣ и Егеѣ. У Вагнера въ 3-мъ актѣ сохраненъ этотъ мотивъ; только парусъ замѣненъ у него флагомъ. Такимъ образомъ объясняется непонятный съ перваго взгляда вопросъ Тристана:

А флагъ, флагъ?

И отвѣтъ Курвенала:

Флагъ радости на вымпелѣ, веселый и свѣтлый...

(Дѣло идетъ, очевидно, о бѣломъ парусѣ).

<sup>3)</sup> Въ послѣднемъ эпизодѣ Тристана причудливо сплелись между собой мотивы древней Кельтской саги съ античными и даже—восточными мотивами (см. A. Cleather B. Crump. *Tristan und Isolde*).

тивъ легенды, печальный и суровый. Все же въ цѣломъ, сказаніе о Тристанѣ отличается отъ всѣхъ рыцарскихъ романовъ трагическимъ пафосомъ. Наслажденіе любви искупается тяжелыми муками и ведетъ, въ концѣ концовъ, къ смерти.

Въ первой половинѣ XIX столѣтія, благодаря увлеченіямъ нѣмецкихъ романтиковъ, любовь Тристана и Изольды пробуждается къ новой жизни. За обработку этой темы берутся большіе художники и глубокіе изслѣдователи поэзи среднихъ вѣковъ. Но никто не проникъ въ нее глубже, чѣмъ Рихардъ Вагнеръ. Онъ первый выявилъ вѣчный трагизмъ любовныхъ экстазовъ, первый сознательно сопоставилъ любовь и смерть въ драматическомъ дѣйствіи, — тему, которую совершенно инстинктивно разрабатывала поэзія XII и XIII столѣтій.

Любовь и смерть... Сквозь безпечную улыбку труверовъ на насъ глядятъ печальные глаза старой первоначальной саги, вдохновившей ихъ творчество. Проникновенно серьезные слова и трагическій подъемъ Вагнеровской драмы гораздо ближе къ характеру древняго сказанія, чѣмъ пестрая и болтливая поэма Готфрида Страссбургскаго, знакомство съ которой послужило для Вагнера поводомъ къ созданію ‚Тристана‘. Въ одномъ изъ своихъ писемъ онъ говоритъ, что при первомъ знакомствѣ съ ‚Тристаномъ‘ Готфрида онъ испыталъ какую-то неудовлетворенность и даже враждебное настроеніе къ страссбургскому поэту. Это понятно. Вагнеръ стремился, прежде всего, переволлотивить то вѣчно-цѣнное — инстинктивную мистику любви — что лежало въ основѣ средневѣкового эпоса. Только большая интеллектуальная работа, направленная къ тому, чтобы исключить изъ поэмы все случайное, связанное исключительно съ міровоззрѣніемъ рыцарства XIII вѣка, дала ему почувствовать міровую силу и правду основного мотива повѣствованій о любви Тристана и Изольды, и только въ такомъ просвѣтленномъ видѣ старая легенда вновь заговорила общечеловѣческимъ языкомъ въ партитурѣ музыкальной драмы.

## 2

Знакомство съ поэзіей XII-го вѣка во Франціи убѣждаетъ насъ въ томъ, что тема любви и смерти не соответствовала настроеніямъ этой поэзи. Легенда о Тристанѣ и Изольдѣ — много, не французскаго происхожденія, и труверы только восприняли ее и явились ея добрыми хранителями. Безъ нихъ прекрасное преданіе исчезло бы безслѣдно, какъ исчезли изъ памяти человѣчества другія родственныя ему легенды. Въ основѣ преданія о Тристанѣ и Изольдѣ лежатъ

сѣверные кельтскіе мотивы (ея родина сѣверная Британія), которыми отчасти проникнута средневѣковая литература. Поэзія любовнаго трагизма обязана своимъ расцвѣтомъ тому поклоненію женщинѣ (отзвуки матриархата), которое характерно для кельтовъ. Правда, тема о роковой любви была знакома и античной поэзіи, и французской, и германской (вѣдь Троянская война велась изъ-за Елены, а споръ между Брунгильдой и Кримгильдой вызванъ ревностью), но нигдѣ прежде любовь не трактовалась, какъ содержаніе цѣлой жизни, какъ новый міръ чувствъ, обязанностей и правъ, какъ источникъ всеобъемлющаго экстаза. Въѣтъ съ 'Тристаномъ' въ европейскую литературу входитъ новая мысль 'о томъ роковомъ началѣ любви, которое возвышаетъ ее надъ всѣми законами и является какъ бы очищенными страданіями, освященной смертью... Это одна изъ формулъ идеала, возносящаго человѣка надъ дѣйствительностью, ибо многообразные противоположные виды этого идеала—только различныя проявленія упорнаго вождетѣнія человѣка къ счастью' (Gaston Paris).

Но если идеальный средневѣковый мотивъ можетъ волновать и трогать читателя нашихъ дней, то совершенно чуждой покажутся ему черты кельтской первобытности, которая дала свой характеръ даже позднѣйшимъ обработкамъ первоначальной легенды. Описанія страшнаго чудовища-дракона, опустошающаго страну, смѣшиваются съ разсказами о разныхъ чудесныхъ зельяхъ и съ повѣствованіемъ о томъ, какъ изъ гроба любовниковъ вырастаютъ деревья, которыя сплетаются своими вѣтвями, знаменуя побѣду любви надъ смертью. Герои ведутъ жизнь, близкую къ природѣ, живутъ въ шалашѣ, сквозь который протекаетъ ручей. Самаго Тристана, въ эпизодѣ 'любовнаго грота', поэма рисуетъ намъ первобытнымъ охотникомъ, обучающимъ свою собаку выслѣживать дичь. Духовныя ощущенія выражаются еще примитивно-реальными образами; вся символика языка, которую притупила для насъ вещественность символа, еще свѣжа и продуктивна, образы не застыли, а движутся, вызывая новые' (Веселовскій). Языкъ любви полонъ откровенныхъ иносказаній, говорящихъ не о грубости чувства, а о простотѣ жизненныхъ отношеній. Любовь неотвратима, какъ навожденіе, и ей остаются вѣрными навѣки. Это сочетаніе глубокаго идеализма, поисковъ высшаго счастья любви и стихійнаго чувства приковывало вниманіе французскихъ поэтовъ XII столѣтія къ древней сагѣ. Новое пониманіе любви, намѣчавшееся въ это время въ поэзіи французовъ, новое пониманіе чести, какъ личнаго, а не феодальнаго долга, новое пониманіе женщины, какъ независимой властительницы своего чувства, все это прекрасно гармонировало съ идеализмомъ и чувственностью кельтскихъ преданій.

Ихъ своеобразная фантастика, свѣжесть и сила волновали воображеніе новыхъ людей и поэтовъ тогдашней Франціи, и ихъ любовная мечта, не находившая себѣ исхода въ строгихъ условіяхъ семьи и въ традиціонномъ взглядѣ на женщину, какъ на существо низшаго порядка, расцвѣла благодатной поэзіей изъ древняго сказанія о Тристанѣ и Изольдѣ. Въ преддверіи французской литературы преданіе о Тристанѣ смѣшалось съ античными мотивами (исторія Париса, мифъ о Тезеѣ) и съ нѣкоторыми восточными элементами. Такимъ образомъ, средневѣковая поэма о Тристанѣ и Изольдѣ—результатъ сотрудничества разныхъ народовъ и цивилизацій. Быть можетъ, этимъ и объясняется ея живучесть и плодотворность въ исторіи всемірной литературы.

### 3

Выйдя изъ кельтской саги, отрывки сказанія о Тристанѣ и Изольдѣ проникли во Францію съ сѣвера. Ихъ перенесли сюда бретонскіе пѣвцы<sup>1)</sup>, говорившіе свои *lais*<sup>2)</sup> подъ звуки роты (прототипъ *viola de gamba*). Эти небольшія сказки, какъ пчелы—но изящному выраженію G. Paris'a—разлетѣлись по всей странѣ, оплодотворяя цвѣты туземной поэзіи цвѣточной пылью, мотивами роковой любви. Но одновременно была сдѣлана попытка собрать эти краткіе эпизодическія поэмы въ одно цѣлое, въ одно большое жизнеописаніе Тристана, вѣроятно, въ серединѣ XII вѣка. До насъ не дошла эта первоизданная поэма, но несомнѣнно, что она имѣла распространеніе и послужила источникомъ для обработки Беруля<sup>2)</sup> (вторая половина XII в.) и мѣмна Эйльгарта (ф.-Оберге<sup>3)</sup>) (1190), изъ которыхъ послѣдняя сдѣлалась любимой поэмой средневѣковья. Обѣ эти обработки точно слѣдуютъ первой большой поэмѣ о Тристанѣ, но для цѣлей настоящей статьи болѣе подробное разсмотрѣніе ихъ не необходимо. Въ дальнѣйшей исторіи Тристана несравненно болѣе важную роль сыграла обработка Thomas'a, англо-норманскаго поэта, который переработалъ старую тему согласно требованіямъ новаго уклада жизни. Поэма Томаса (онъ написалъ ее около 1170 года) есть вполне самостоятельное художественное произведеніе.

<sup>1)</sup> Объ этихъ *conteurs* говорятъ Беруль, Томасъ, Marie de France.

<sup>2)</sup> Отрывки произведенія норманна Беруля изданы Fr. Michel. *Tristan*. Londres, 1835.

<sup>3)</sup> Мы имѣемъ цѣлый рядъ рукописей, обработки стихотворныхъ переложеній, вплоть до романа XV ст., поэмы Эйльгарта, свидѣтельствующія о чрезвычайной ея популярности въ средніе вѣка. Самая старая изъ нихъ, стихотворная поэма, относится къ XIII вѣку. Она издана Lichtenstein'омъ (Strassburg, 1877).

послужившее образцомъ для англійскихъ, старосѣверныхъ разсказовъ, для поэмы Готфрида Страссбургскаго и—что намъ важнѣе всего—была знакома Вагнеру, вѣроятно, въ ея дальнѣйшей французской обработкѣ. Томасъ разукрасилъ народный сюжетъ, облекъ его въ изящныя рыцарскія одежды и въ такомъ видѣ ввелъ въ высшее общество своего времени. Но если это желаніе понравится дѣлаетъ Томаса малопривлекательнымъ, то его поэма раскрываетъ передъ нами такое богатство психологическаго анализа, что ея творца по справедливости можно назвать великимъ поэтомъ любви. Уже фабула поэмы Томаса, далекая отъ героической саги, свободная отъ паутины перекрещивающихся эпизодовъ, показываетъ, что онъ раньше всего хотѣлъ сконцентрировать вниманіе читателей на любовникахъ. Онъ выдвигаетъ на первый планъ Тристана и Изольду; менѣе отчетливо у него разработана фигура короля Марка и бѣлорукой Изольды, а все остальное трактуется чрезвычайно небрежно и является только фономъ для любовной драмы. Своимъ знаніемъ человѣческой души Томасъ сумѣлъ освѣтить самыя скрытыя движенія сердца. Онъ написалъ поэму для всѣхъ любящихъ—*„as amanz“*<sup>1)</sup>, Тристанъ и Изольда должны имъ послужить примѣромъ.

Томасъ сумѣлъ придать индивидуальную окраску безличному стилю старой саги. Его поэма даетъ наиболѣе возвышенный образецъ чистой рыцарской любви. Мы видимъ въ ней, какъ въ свѣтѣ тонкаго психологическаго анализа отъ безформенной массы народнаго преданія отдѣляются индивидуально очерченныя фигуры Тристана и Изольды. Но, одухотворяя переживанія любовниковъ, онъ совершенно не затрагиваетъ нравственной проблемы любви, нигдѣ не задумывается надъ міровымъ смысломъ любовныхъ экстазовъ.

Подражатель Томаса, Готфридъ Страссбургскій, даетъ въ своей поэмѣ первые просвѣты сознательнаго отношенія къ самому чувству, онъ пытается интеллектуализировать любовь, сказать свою философію любви. Онъ уступаетъ Томасу въ смыслѣ эмоціональной чуткости и тонкости ощущеній—въ его поэмѣ нѣтъ тихой грусти и мягкихъ красокъ Томаса, зато—въ ней трепеть болѣе яркой и разнообразной жизни. Стихи Томаса какъ-то схематичнѣе; болѣе кра-

---

<sup>1)</sup> Отъ поэмы Thomas'a сохранилось нѣсколько рукописей, которыя, однако, не даютъ полнаго представленія о его творчествѣ. Болѣе совершенную картину даетъ норвежская переработка французскихъ стихотвореній, написанная для короля Гакона (1217—1263), много сдѣлавшаго для политическаго могущества своей родины и введшаго при своемъ дворѣ рыцарскіе обычаи и образованіе.

сочная—Готфридъ самъ называетъ себя ‚ein Färber‘—широкая и богатая по компоновкѣ фигуръ и сценъ поэма Готфрида сильноѣ дѣйствуетъ на воображеніе читателя <sup>1)</sup>).

Къ поэмѣ Готфрида непосредственно примыкаетъ драма Рихарда Вагнера <sup>2)</sup>).

4

Любовь, послужившая темой для легенды,—любовь, нарушившая все традиціи того общества, среди котораго жили Тристанъ и Изольда. Въдъ Изольда—королева, въ представленіи людей той эпохи она должна была быть образцомъ всехъ женскихъ добродѣтелей. Еще тяжелѣе было грѣхъ Тристана, обманувшаго своего дядю, короля, который любилъ его, какъ сына. Онъ добровольно взялся исполнить порученіе—привести своему повелителю и другу невесту и потому долженъ былъ особенно щепетильно отнестись къ чести Изольды, которую взять, совершенно не задумываясь о послѣдствіяхъ своего поступка. Но средневѣковая поэзія очень блѣдно намѣчаетъ конфликтъ между долгомъ и любовью въ душѣ Тристана. Сама Изольда ни минуты не терзается тѣмъ, что ей приходится сразу отдаваться двоимъ. Она не проявляетъ ни малѣйшаго желанія бѣжать отъ мужа, чтобы жить только съ Тристаномъ, и даже послѣ эпизода съ ‚любовнымъ гротомъ‘ добровольно возвращается къ Марку и продолжаетъ его обманывать съ Тристаномъ. Что подобнаго рода поведеніе дисгармонировало съ нравственнымъ самосознаніемъ эпохи, когда легенда о Тристанѣ и Изольдѣ впервые входитъ въ литературу, доказываютъ другія произведенія поэтовъ, обрабатывавшихъ аналогичныя темы. Такъ, напримѣръ, Chrétien въ своемъ любовномъ романѣ (Cligès) <sup>3)</sup> рѣзко порицаетъ женщину, дарящую свою любовь двоимъ мужчинамъ сразу. Marie de France въ одномъ стихотвореніи возноситъ ‚благоухающую любовь‘ Тристана и Изольды, а въ другомъ *lais* самыми отталкивающими чертами рисуетъ прелюбодѣяніе. Казалось бы, что французскіе поэты и народное преданіе должны были вынести суровый приговоръ любовникамъ, а между тѣмъ и кельтскія пѣсни, и творцы средневѣковыхъ поэмъ всей душой имъ сочувствуютъ и самыми мрачными

---

<sup>1)</sup> Прекрасную стихотворную обработку этой поэмы далъ и Hertz. Въ последнее время среди широкой нѣмецкой публики сталъ пробуждаться все болѣе и болѣе живой интересъ къ этому прекрасному произведенію средневѣковой поэзіи. За очень короткое время вышель цѣлый рядъ изданій Hertz'евской обработки.

<sup>2)</sup> Кромѣ Готфрида и Томаса, Р. Вагнеръ зналъ, повидимому, ‚Volksbüchlein‘ 1498.

<sup>3)</sup> См. Souchier. Исторія фр. лит. и Goltner IV и I pg. 209.



красками изображаютъ „предателей“, осмѣлившихся имъ помѣшать. Но насъ не должна удивлять эта раздвоенность, непослѣдовательность поэтовъ XII и XIII столѣтій: они воспринимали на вѣру фабулу старой саги, она ихъ связывала и не давала развернуться ихъ житейской наблюдательности, ихъ личнымъ взглядамъ на нравственность.

Сага снимаетъ всю моральную отвѣтственность со своихъ героевъ тѣмъ, что всячески выдвигаетъ мотивъ „любовнаго напитка“. То же дѣлаютъ и поэты XII и XIII столѣтій, хотя они писали „Тристана“, уже не раздѣляя полностью вѣры саги въ чародѣйственную силу рокового зелья. Но такъ велика сила традиціи и безпомощность психологическаго творчества XII ст., что Томасъ и Готфридъ нарочно замалчиваютъ вопросъ о томъ, не любила ли Изольда Тристана еще до роковой неосторожности съ волшебнымъ напиткомъ? Готфридъ, впрочемъ, пытается намѣтить нѣжное зарожденіе въ сердцѣ злато-власой дѣвы любви къ молодому герою, когда онъ раненый лежитъ въ ея комнатѣ, но потомъ сразу обрываетъ этотъ новый мотивъ. Такъ, наприимѣръ, онъ довольно рельефно говоритъ о борьбѣ между „Treue“ и „Liebe“, терзающей душу Тристана послѣ того, какъ онъ выпилъ зелье. Его вообще больше, чѣмъ кого-либо, интересуетъ вопросъ о моральной отвѣтственности любящихъ. Но боязнь нарушить разъ навсегда установленный взглядъ на супружескую вѣрность заставляетъ и Готфрида разрѣшить вопросъ личной отвѣтственности любовниковъ въ духѣ чудеснаго напитка <sup>1)</sup>, въ который онъ самъ наврядъ ли вѣрилъ.

Только Рихарду Вагнеру удалось сгармонизировать основной трагизмъ сюжета съ свободной любовью Тристана и Изольды, и только его драма, въ которой мотивъ любви открывается совершенно независимо отъ дѣйствія любовнаго зелья, можетъ взволновать и потрясти современнаго зрителя.

Итакъ, увлеченіе средневѣковыхъ поэтовъ Тристаномъ объясняется не наивной вѣрой ихъ и психологической близостью къ первобытному кельтскому міровоззрѣнію. И Томасъ, и Готфридъ были прежде всего поражены той элементарной силой, въ которой—по смыслу древней саги—внутреннее право человека на счастье и радость жизни противопоставляется злему и мертвящему укладу общества, вѣчная правда любви—внутреннему безсилію законовъ повседневной жизни.

Индивидуализмъ Кельтовъ освѣтилъ робкія исканія личнаго счастья, счастья, доступнаго всѣмъ людямъ, независимаго отъ кастоваго характера средневѣ-

---

<sup>1)</sup> Этотъ напитокъ встрѣчается, впрочемъ, и въ античной поэзіи.



ковья. И бурный, бѣшенный потокъ страстной любви, влившійся въ поэзію сѣверныхъ сказаній, поглотилъ маленькіе, еле пробивающіеся ручейки любовныхъ дерзаній французской поэзіи, чтобы разлиться широкой рѣкой по всей исторіи духовной жизни средневѣковья.

Но, помимо эмоціональныхъ элементовъ, эта сага содержитъ и элементы глубокой міровой философіи, которые сближаютъ ее съ эллинскими мѣтами. Тристанъ и Изольда въ кельтскомъ преданіи—какъ бы олицетворенія двухъ началъ дня и ночи, эмоціональнаго и интеллектуальнаго начала <sup>1)</sup>. На это указываютъ многія черты первоначальной легенды, придающія Тристану и обѣимъ Изольдамъ божественныя черты. Мѣтоъ есть идеальное подобіе міровой жизни, это—безсознательная философія народа о величайшихъ явленіяхъ бытія, воплощенная въ живые образы. Мѣтоъ содержитъ въ себѣ правду, къ которой стремятся лучшие люди всѣхъ временъ и народовъ, и потому рассказъ о борьбѣ въ душѣ чловѣка двухъ началъ, двухъ правдъ—правды дня и правды ночи—вѣчно будетъ волновать всѣхъ чуткихъ.

Свое величественное и пластическое выраженіе эта мѣтоическая основа нашла въ драмѣ Вагнера. Его философія побѣды ночи надъ днемъ, его олицетвореніе интеллектуальнаго начала въ образѣ Тристана (*Taggeweihtes Haupt*) и эмоціональнаго въ Изольдѣ (*Taggeweihtes Herz*) говоритъ съ нами на языкѣ вѣчныхъ символовъ и наполняетъ нашу душу благоговѣніемъ. Вагнеръ раскрылъ мѣтоическую сущность исторіи любви Тристана и Изольды и этимъ вызвалъ интересъ къ отысканію духовныхъ сокровищъ средневѣковья.

Такова та идеальная сущность, которая придала рассказу о преступной связи Тристана и Изольды нравственную и трагическую силу. Ея глубокая мораль оградила романъ отъ того, чтобы превратиться въ забавную исторію на тему *ménage à trois* съ обманутымъ мужемъ и радостями любовника. Если исключить нѣсколько незначительныхъ по своимъ художественнымъ достоинствамъ вариантовъ, она во всѣхъ своихъ передѣлкахъ остается чистой и глубоко серьезной повѣстью о страданіяхъ любви... Поэтому легенда многія столѣтія привлекала къ себѣ сердца поэтовъ. Можетъ быть, и Данте подъ влияніемъ знакомства съ кельтской сагой обработалъ эпизодъ Франчески и Паоло <sup>2)</sup>,

---

<sup>1)</sup> См. предисловіе Веселовскаго къ русскому изданію романа Бедье (см. A. Cleaver и B. Crump. *Tristan and Isolde*).

<sup>2)</sup> См. предисловіе Веселовскаго къ роману Бедье.

любовный напитокъ замѣненъ чтеніемъ Ланцелота. Зарожденіе любви въ сердцахъ любящихъ представлялось и Данте какимъ-то чудомъ, для котораго нужны волшебныя чары.

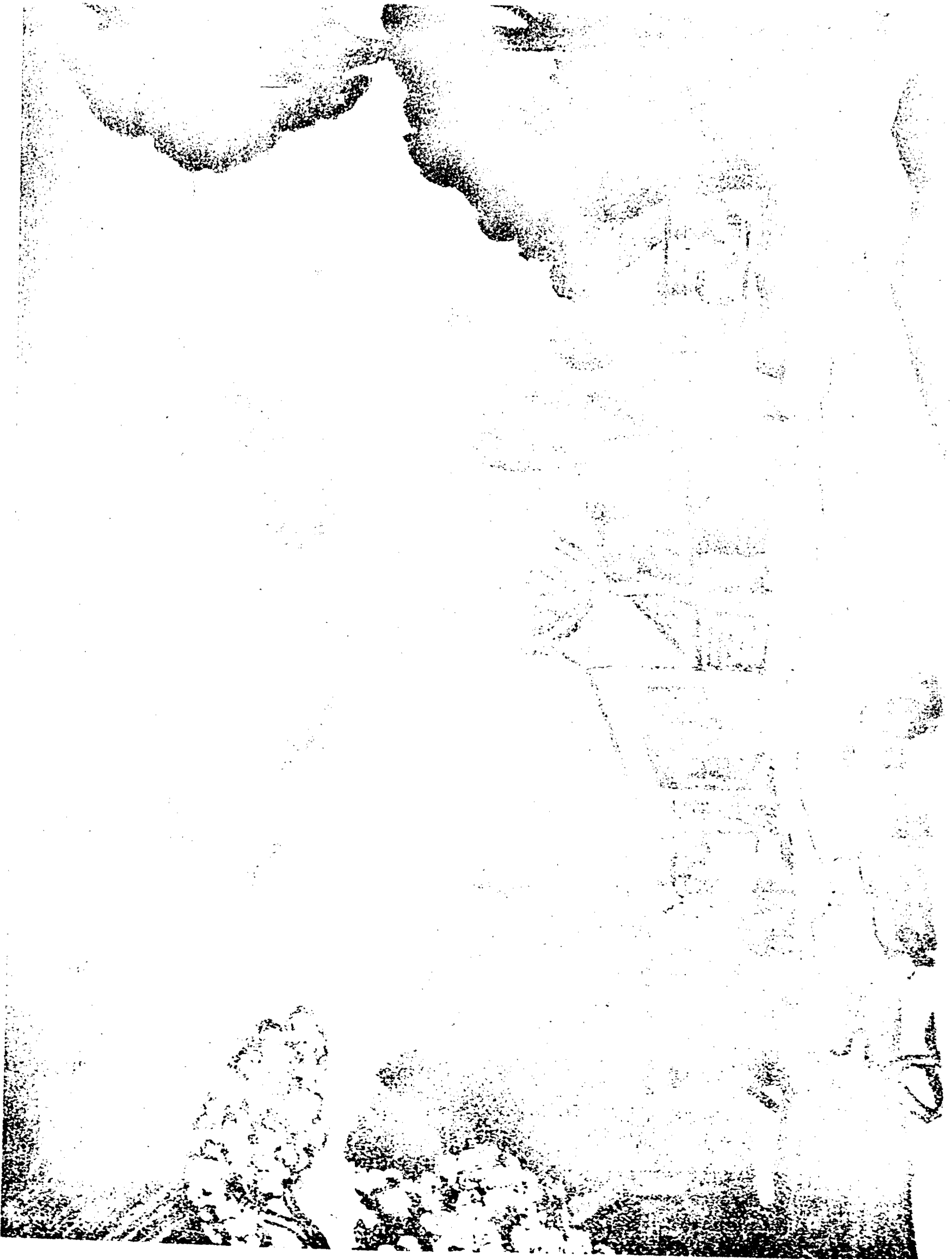
Тайна великихъ произведеній искусства заключается въ томъ, что въ нихъ личныя переживанія и идеи сплетаются тѣсно между собой и что они облачаются художникомъ въ такую форму, которая, дѣйствуя на насъ своей живой, непосредственной правдой, вмѣстѣ съ тѣмъ отодвигаетъ наши жизненныя переживанія въ идеальную перспективу. Поэтому частые споры о томъ, какое событіе изъ своей жизни хотѣлъ изобразить хотя бы, на примѣръ, Толстой въ той или другой части ‚Войны и Мира‘ или ‚Анны Карениной‘, свидѣтельствуютъ только о чрезвычайно упрощенномъ пониманіи искусства. Такое же отсутствіе чуткости проявляютъ нынѣ многіе ‚вагнеріанскіе литераторы‘, которые послѣ опубликованія—въ 1904 году—prof. Golther'омъ переписки Вагнера съ Матильдой Везендонкъ хотятъ въ ‚Тристанъ и Изольдъ‘ Вагнера видѣть только ‚личную исповѣдь‘, а не произведеніе художественно-философское, написанное на міровую, по своей глубинѣ, тему.

Во всѣхъ этихъ ссылкахъ заключена только часть истины о творчествѣ композитора ‚Тристана и Изольды‘. Несомнѣнно, что Вагнеръ избралъ для своей первой музыкальной драмы средневѣковую легенду о любви и смерти потому, что въ исторіи своей любви къ Матильдѣ Везендонкъ увидѣлъ подобіе старинной поэмы о ‚Тристанѣ и Изольдѣ‘. ‚Я хочу,—такъ писалъ онъ Фр. Листу,—чтобы моя драма была памятникомъ моей любви и потомъ—покрыться чернымъ флагомъ, развѣвающимся въ концѣ поэмы... и умереть‘. Но, вдумываясь въ свою тему, Вагнеръ понялъ, что источникъ любовнаго трагизма находится не только въ тираніи условностей повседневной жизни. Онъ увидѣлъ въ этой легендѣ выраженіе основного закона жизни—стремленіе человѣка слиться съ метафизической основой вселенной.

Тема Тристана, столкновеніе между вѣчной правдой закона любви и насиліемъ общественнаго уклада, составляетъ, вообще говоря, основной мотивъ всего вагнеровскаго драматическаго творчества. Вагнеръ узналъ впервые легенду о Тристанѣ во время своего дрезденскаго періода (1842—1849). Въ эти годы онъ внимательно изучалъ старо-нѣмецкій эпосъ и тогда еще познакомился со всѣмъ тѣмъ поэтическимъ матеріаломъ, переработка котораго составила, впоследствии, важнѣйшую задачу его художественной дѣятельности. Изучая одновременно пѣснь о Нибелунгахъ и поэму Готфрида Страсбургскаго, Вагнеръ пришелъ къ убѣжденію, что между всѣми народными мифами есть коренное сродство.

„Великое сродство всѣхъ истинныхъ мифовъ“, такъ говоритъ онъ въ VI томѣ собранія сочиненій, какъ я его позналъ, благодаря моимъ постояннымъ исканіямъ, раньше всего заставило меня понять, что мифы, интересовавшіе меня, являются лишь вариациями одной общей темы. Эта мысль особенно сильно поразила меня, когда я сопоставилъ исторію любви Тристана и Изольды съ отношеніями Зигфрида и Брунгильды. Подобно тому, какъ въ исторіи языка одно слово, вслѣдствіе фонетическаго измѣненія, можетъ дать происхождение двумъ совершенно различнымъ по виду словамъ, такъ и одинъ мифъ, вслѣдствіе измѣненія или аналогичнаго перемѣненія мотивовъ, порождаетъ два весьма несходныхъ, съ перваго взгляда, варианты“.

А между тѣмъ обѣ легенды находятся въ полной гармоніи между собой, и Тристанъ, такъ же, какъ и Зигфридъ,—жертва заблужденія, которое лишаетъ его дѣйствія всякой свободы: онъ отыскиваетъ въ невѣсты для своего повелителя женщину, предназначенную ему закономъ природы, и находитъ смерть въ водоворотѣ событий, вызванныхъ его собственной ошибкой. Но въ то время, какъ поэтъ Зигфрида, стремившійся прежде всего воспроизвести въ грандіозномъ цѣломъ мифъ о Нибелунгахъ, могъ описать только смерть героя, погибающаго отъ гнѣва и мести любимой женщины, принесшей себя вмѣстѣ съ нимъ въ жертву року, поэтъ Тристана избралъ своей главной задачей описаніе мученій, на которыя были обречены до самой смерти два взаимно любящія сердца съ той минуты, когда они впервые познали близость. Въ Тристанѣ яснѣе и опредѣленнѣе говорится о томъ, что составляетъ и тему Зигфрида, о смерти отъ „любознаго страданія“. Несмотря на глубокую пронасть, отдѣляющую проповѣдь коммунизма въ „Кольцѣ“ отъ яркаго индивидуализма „Тристана“, мы, при внимательномъ изученіи той психологической проблемы, которую Вагнеръ ставитъ себѣ въ „Тристанѣ и Изольдѣ“, можемъ открыть глубокую послѣдовательность въ развитіи его міровоззрѣнія, о которой Вагнеръ говоритъ въ только что приведенномъ отрывкѣ. Вѣдь вполне определенной чертой прежней Вагнеровской вѣры въ религію революціи, какъ теперь—въ религію индивидуализма, является также то высокое значеніе, какое онъ придаетъ чувственной любви, инстинктивному влеченію мужчины къ женщинѣ. По его мнѣнію, въ ней лежитъ основа всякой нравственности, естественный источникъ альтруизма. Человѣческая любовь есть „полное удовлетвореніе эгоизма въ совершенномъ отреченіи отъ эгоизма“. Безконечная „глубина, божественность и правда“ любви заключается въ томъ, что только въ ней человѣкъ, отдѣльное явленіе жизни, получаетъ абсолютную цѣнность, что только, благодаря любви, человѣкъ становится богомъ для своего ближняго („homo homini deus est“).





*B. Ciprota.*

*Oxonia.*

„Чувство любви—есть сама вѣчность“, такъ пишетъ онъ своему другу Рекелю. И такъ, человѣкъ выполнить свое назначеніе и найдетъ свое искупленіе, сольется съ абсолютомъ, когда съ полнымъ довѣріемъ отдастся влеченію любви. Это основная тема всѣхъ большихъ драмъ Вагнера перваго періода. Эту вѣру въ искупляющее значеніе любви—„чувство любви есть сама вѣчность“—Вагнеръ сохранилъ и въ періодъ созданія Тристана. Но, если утвержденіе жизни, желаніе всецѣло отдаться дѣйствительности, являлось въ первомъ періодѣ творчества основой высшей нравственности человѣка и смысломъ всей человѣческой жизни, то теперь—въ годы написанія Тристана—когда его душу охватилъ мрачный и безпросвѣтный пессимизмъ, отрицаніе воли къ жизни, смерть представлялась ему итогомъ всей человѣческой мудрости.

Къ этой высшей мудрости приводитъ любовная страсть, ибо аккордъ смерти есть естественный разрѣшающій аккордъ того желанія вырваться изъ оковъ тѣлесности, которое любовь зажгла въ душѣ Тристана и Изольды. Не отвлеченнымъ мышленіемъ, а живымъ непосредственнымъ чувствомъ они познали послѣднюю правду міра. Эта величайшая правда есть правда смерти, ибо только она раскрыла передъ Тристаномъ и Изольдой врата царства ночи, царства безтѣлеснаго взаимнаго сліянія, которое одно лишь и можетъ дать полное успокоеніе ихъ жуткому томленію страсти. Поэтому любовные экстазы Тристана и Изольды все больше и больше углубляютъ ихъ жажду смерти. Все второе и третье дѣйствіе „Тристана“—это вдохновенный гимнъ смерти, и вся концепція музыкальной драмы задумана Вагнеромъ скорѣе въ духѣ лирики Новалиса, чѣмъ какъ сценическая обработка средневѣковой легенды.

Внѣшняго дѣйствія въ послѣднихъ двухъ актахъ почти нѣтъ. Вся драма совершается въ таинственной глубинѣ души обоихъ любящихъ: „жизнь и смерть, все значеніе и существованіе внѣшняго міра отнынѣ зависятъ исключительно отъ внутреннихъ, душевныхъ движеній“ (Zukunftsmusik). Внѣшній міръ, съ его законами чести, вѣрности, дружбы, славы, все это отошло отъ нихъ, какъ далекая мечта, какъ сонъ, съ того момента, какъ Брангена подала имъ напитокъ. „Осталось лишь томленіе, ненасытное томленіе и единственный исходъ—смерть, небытіе, вѣчная ночь“. Съ напиткомъ любви Тристанъ и Изольда „принимаютъ въ себя и знаніе послѣдней правды жизни“; въ дальнѣйшемъ ихъ поступками руководитъ не желаніе жить, а желаніе умереть. Тристанъ бросается на мечъ Мелота, онъ срываетъ съ себя повязки, чтобы умереть на рукахъ Изольды. Даже, еслибъ всѣ внѣшнія обстоятельства жизни измѣнились такъ, что ужъ ничто не помѣшало бы обоимъ любящимъ всецѣло отдаться другъ другу, ихъ рѣшеніе умереть осталось бы неизмѣннымъ, ибо въ ре-

альномъ мірѣ чистая любовь, о которой они мечтаютъ, неосуществима. Царство дня по существу своему враждебно любящимъ: сама личность является препятствіемъ для полной любви. Въ діалогѣ, во второмъ актѣ, Тристанъ объясняетъ своей возлюбленной, что нужно, чтобы двойственность между я и ты кончилась исчезновеніемъ для того, чтобы ихъ любовная страсть достигла утоленія.

Въ этой глубоко идеалистической основной темѣ 'Тристана', въ этомъ пониманіи смерти, какъ единственнаго разрѣшенія страстной любви, лежитъ огромная разница между средневѣковымъ эпосомъ и драмой Вагнера. Въ эпосѣ главной движущей силой является волшебный напитокъ, въ драмѣ Вагнера настоящая любовь расцвѣтаетъ постѣ того, какъ Тристанъ и Изольда рѣшились умереть: эта любовь жила въ нихъ уже раньше, и только передъ лицомъ смерти они рѣшились признаться въ своемъ чувствѣ другъ другу. Правда, у Готфрида, какъ это было указано выше, мы встрѣчаемся съ попыткой наметить зарожденіе любви Тристана и Изольды, уже во время первой поѣздки Тристана въ Ирландію, но это только блѣдный намекъ на любовную драму у Вагнера. У Томаса умирающій Тристанъ говоритъ Кахердину:

Пусть вспомнитъ (Изольда) о нашихъ былыхъ утѣхахъ, о великихъ горестяхъ, о великихъ печаляхъ и радостяхъ, о сладостяхъ нашей вѣрной и нѣжной любви: пусть вспомнитъ о любовномъ зельѣ, вышитомъ вмѣстѣ на морѣ. О это смерть свою мы тамъ пели!

Но Вагнеръ не знаетъ этихъ словъ, да и сами выраженія: *„el beire fud la nostre mort, nostre mort i avim beu“* носятъ иной характеръ, чѣмъ слова о смерти въ вагнеровской драмѣ. Стоитъ только сравнить сцену на палубѣ корабля у Готфрида Страссбургскаго и въ музыкальной драмѣ Вагнера (въ первомъ актѣ, въ смыслѣ внѣшняго дѣйствія Вагнеръ слѣдуетъ средневѣковой поэмѣ), чтобы увидѣть, какъ совершенно по иному, чѣмъ эпосъ XIII вѣка, трактуется тема любви и смерти у Вагнера. Въ эпосѣ любящіе только въ силу случайныхъ причинъ выпиваютъ любовное зелье. У Вагнера господствуетъ сознательная воля. Тристанъ и Изольда рѣшились выпить напитокъ смерти и тотъ напитокъ любви, который подаетъ имъ Брангена, еще больше укрѣпляетъ ихъ въ желаніи умереть. Въ эпосѣ любовники борются за свою жизнь и стараются спастись отъ смерти. У Вагнера они съ перваго момента драмы стремятся къ неизбежному, къ смерти.

Крайняя упрощенность внѣшняго дѣйствія 'Тристана' часто давала поводъ упрекать произведеніе Вагнера въ совершенномъ отсутствіи драматическаго движенія. Дѣйствительно, ни одна драма не противорѣчитъ до такой степени



традиціоннимъ требованіямъ театральной эстетики. Уже съ начальныхъ сценъ перваго дѣйствія мы знаемъ всю развязку драмы и никакой ходъ внѣшнихъ событій не можетъ измѣнить развитія внутренней жизни героевъ. Только то, что происходитъ въ глубинѣ души Тристана и Изольды, имѣетъ характеръ драматической реальности. Все остальное лишь ,химеры, сны разсвѣта', отъ которыхъ любящіе бѣгутъ въ царство вѣчности, царство смерти. Всѣ свѣтлыя линіи внѣшней драмы, какъ въ фокусѣ, концентрируются въ опредѣленной точкѣ, чтобы отсюда уже разлиться волнами чисто внутреннихъ переживаній. Углубляясь въ психологію дѣйствующихъ лицъ, Вагнеръ раскрываетъ передъ нами тѣ вѣчныя, элементарныя, общія всему человѣчеству чувства, которыя лежатъ въ основѣ всѣхъ личныхъ переживаній его героевъ, и тѣмъ самымъ его драма принимаетъ характеръ философской общности. Это вѣчное, элементарное содержаніе драмы Вагнера толкаетъ ее въ объятія музыки, ибо только музыка можетъ, непосредственно дѣйствуя на чувства, передать космическую, очень сильную, но неопредѣленную эмоцію любовнаго томленія, этого желанія ,въ нарастаніи волнѣ, въ пѣснѣ стихій, въ безпредѣльномъ дыханіи міровъ --- растаять, исчезнуть, все забыть'...

И въ силу этой основной темы ,Тристанъ и Изольда' наиболѣе музыкальная изъ всѣхъ драмъ Вагнера. Здѣсь на дѣлѣ сбывается недоступный идеаль любви, идеаль взаимнаго сліянія обонхъ любящихъ: слово всецѣло переходитъ въ музыку и музыка въ слово. Изъ выраженія мысли рождается выраженіе чувства, и связанная рѣчь часто переходитъ въ отрывочныя предложенія и восклицанія. Поэтому Вагнеръ по справедливости могъ сказать, что въ этомъ моемъ произведеніи больше музыки, чѣмъ въ какой либо изъ моихъ прежнихъ оперъ'. (Ges. Schrif. V. IX). вмѣстѣ съ тѣмъ, вся музыка ,Тристана' насквозь пропитана драматическими подъемами, всѣ ея оркестровыя мотивы, вся ея музыкальная компановка всецѣло подчинены господствующимъ настроеніямъ драмы. Эти настроенія подсказывали Вагнеру по его собственному признанію,— всю ритмику, все гармоническое и мелодическое развитіе его музыки къ ,Тристану'. Эта сложная, смѣлая и неспокойная ткань модуляцій, окутывающая музыку Тристана, эти бурныя секвенціи являются какъ бы музыкальнымъ отраженіемъ того основного мотива томленія, исканія, борьбы съ внѣшнимъ міромъ, на которомъ строится драма. Широкое примѣненіе хроматики всецѣло связано съ утонченной нервностью ощущенія, съ глубокой внутренней свободой и романтикой чувства, характеризующими текстъ. Въ этой идеальной гармоніи между поэтическимъ содержаніемъ и музыкальной техникой лежитъ разгадка, почему эта пѣсня пѣсенъ современной эротики производитъ на насъ такое



цѣльное и свѣжее впечатлѣніе, будто она написана только вчера. Здѣсь Вагнеръ впервые примѣнилъ въ полной мѣрѣ свои теоріи „музыки будущаго“, изложенныя въ его большихъ литературныхъ работахъ пятидесятихъ годовъ. Въ основу его новой композиторской техники положенъ аналитическій принципъ. Это искусство—искусство постепенныхъ переходовъ, и музыкальная чуткость, съ какой онъ соединяетъ каждый отдѣльный тактъ ‚Тристана‘ съ мелодіей каждаго послѣдующаго, свидѣтельствуесть объ изумительной, техникѣ и глубокихъ музыкальныхъ знаніяхъ. Вся музыкальная ткань ‚Тристана‘ представляетъ собой одну непрерывную мелодію, построенную по психологическому принципу, т.-е. такую, которая въ своемъ ритмѣ, въ своемъ темпѣ связана съ каждой отдѣльной строчкой драматическаго текста. Такая музыка, для которой формирующимъ элементомъ является слово, совершенно порываетъ съ традиціями прежней самодовлѣющей музыкальной формы: она разрушаетъ прежніе законы симметріи, на которыхъ строилась мелодія до-вагнеровской музыки. Его мелодія безконечна, она не прерывается по чисто-музыкальнымъ соображеніямъ, она стремится вдаль неудержимо, какъ мысль. Поэтому Вагнеръ избѣгаетъ примѣнять ‚закругленныя окончанія‘ раньше, чѣмъ это требуется въ силу драматической необходимости. ‚Безконечная мелодія‘ вотъ одно изъ значительнѣйшихъ завоеваній современнаго искусства: съ ‚Тристана‘ начинается новая эра въ драматической музыкѣ.

Таковы общія основы музыки ‚Тристана‘. Въ своихъ деталяхъ эта партитура представляетъ собой такое безконечное богатство музыкальныхъ сокровищъ, что какъ чисто музыкальное произведеніе она можетъ быть смѣло поставлена рядомъ съ партитурами Matthäi Passion Баха и девятью симфоніями Бетховена. Въ области гармоніи, въ области инструментовки ‚Тристанъ‘ является краеугольнымъ камнемъ современнаго музыкальнаго модернизма. Новое тонкое тональное ощущеніе, новое пониманіе основъ гармоническаго сродства, широкое примѣненіе нонъ-аккордовъ (во II актѣ), техника задержаній, утонченныя хроматическія комбинаціи, все это еще долго будетъ служить образцомъ для подражанія. То же можно сказать и относительно инструментовки ‚Тристана‘. Здѣсь Вагнеръ впервые примѣнилъ столь большое разнообразіе инструментальныхъ красокъ, какъ никто до него. Съ особенной любовью онъ пользуется въ этой партитурѣ ‚смѣшанною краской‘ (сравните инструментовку ‚Тристана‘ съ инструментовкой ‚Мейстерзингеровъ‘) и нерѣдко даетъ такую силу оркестровой звучности, что почти отодвигаетъ на задній планъ пѣвца. Но это бываетъ въ самыхъ рѣдкихъ случаяхъ; въ общемъ инструментовка ‚Тристана‘ сдержанная,

но вмѣстѣ съ тѣмъ утонченная и нѣжная. Въ ней преобладаютъ струнные и деревянныя инструменты, мѣдные дополняютъ только краску и выступаютъ лишь изрѣдка въ своемъ полномъ блескѣ. Тотъ оркестровый аппаратъ, который примѣнилъ Вагнеръ въ ‚Тристанѣ‘, съ точки зрѣнія Штрауса могъ бы быть названъ маленькимъ оркестромъ, а между тѣмъ его звучность и красочность еще и понынѣ поражаютъ своимъ богатствомъ даже самое избалованное эффектами современной инструментовки музыкальное ухо.

И все же, несмотря на богатство техники, этотъ оркестръ никогда не отвлекаетъ вниманія слушателя отъ драмы, не приковываетъ его вниманія къ деталямъ, никогда не заслоняетъ собой основной мысли. Музыка ‚Тристана‘ такъ же безгранично свободна и вмѣстѣ съ тѣмъ внутренне цѣльна, какъ безпредѣленъ проникающій ее экстазъ любви. И, дѣйствуя непосредственно на чувства слушателя, музыка ‚Тристана‘ заставляетъ его пережить то, что дано ощутить только избраннымъ тонкимъ натурамъ—смертельный трагизмъ любви, и—повѣрить сердцемъ въ абсолютное бытiе.

6

‚In dem Gesamtwerk der Zukunft wird immer neu zu schaffen sein‘—эти слова Вагнера избралъ девизомъ для своей постановки ‚Тристана‘ на сценѣ Маринскаго театра г. Мейерхольдъ. И потому онъ задумалъ поставить ‚Тристана‘ наперекоръ всякой рутинѣ, всѣмъ установленнымъ сценическимъ тристановскимъ традициямъ и даже наперекоръ указанiямъ самого автора драмы. Искреннiй цѣнитель вагнеровской музыки и знатокъ его драмъ, г. Мейерхольдъ вложилъ много любви и работы въ свою постановку. И дѣйствительно, онъ сумѣлъ многое, изъ того, что до сихъ поръ, въ прежнихъ казенныхъ постановкахъ, оставалось тайнымъ для зрителя, сдѣлать явнымъ и раскрыть, такимъ образомъ, новые источники наслажденiя гениальной драмой Вагнера. Г. Мейерхольдъ прекрасно отгѣнилъ всю внутреннюю силу вагнеровскаго жеста, и сцена любовнаго напитка, моментъ, когда Тристанъ закрываетъ Изольду плащомъ отъ ‚химеръ дня‘, группа воиновъ съ Мелотомъ во главѣ (въ концѣ второго акта), застывшая въ неподвижномъ зловѣщемъ молчанiи, готовая броситься на преступниковъ любви, все это сдѣлано прекрасно и производило впечатлѣнiе. Интересной и правильной, съ точки зрѣнія Вагнеровскаго театра, представляется также идея г. Мейерхольда сконцентрировать все дѣйствiе драмы на одной опредѣленной глубинѣ сцены. Но слишкомъ ревностное свободолобiе г. Мейерхольда внушило ему

нѣсколько мыслей, которыя отнюдь не могутъ быть названы удачными и, къ сожалѣнію, испортили то прекрасное впечатлѣніе, какое могла бы по справедливости дать его режиссерская творческая работа. Такой неудачей для постановки были неловкіи, съ точки зрѣнія режиссуры, поворотъ корабля въ первомъ дѣйствіи. Получилось такъ, что передъ зрителемъ раскрылись сразу тѣ сцены драмы, которыя должны были вначалѣ остаться скрытыми отъ него. Чтобы не отвлекать вниманіе зрителя отъ рѣчей Изольды и не впасть въ противорѣчіе съ партитурой, г. Мейерхольдъ, вмѣсто живой бѣготни и возни матросовъ на кораблѣ, поставилъ живую картину — вѣдь ничего другого ему и не оставалось сдѣлать! — но эта неподвижность, полное затишье создало впечатлѣніе какой-то сентиментальной нирваны очень далекой отъ той, о которой томится герой Тристана. Будь корабль поставленъ согласно намѣреніямъ Вагнера, оживленіе, царящее на палубѣ, которое какъ лучъ солнца врывается въ душную и мрачную атмосферу шатра Изольды, каждый разъ, когда она раздвигаетъ занавѣсъ, это оживленіе не только бы не могло мѣнять ходу драматическаго дѣйствія, а напротивъ того сдѣлалось бы элементомъ его. Въ постановкѣ же г. Мейерхольда картина перваго акта возбудила недоумѣніе у прессы и публики. И дѣйствительно, сначала общая истома, а потомъ суетливая бѣготня матросовъ могли сбить съ толку зрителя, которому вдобавокъ приходилось мысленно продѣлывать сложныя геометрическія построенія, для того, что-бы разобратся въ расположеніи всего происходящаго на сценѣ. Увы! нѣтъ ремесла безнолезигбе и печальнѣе ремесла покойнаго шорнбергскаго Меркера Сикста Бекмессера! Но что дѣлать, приходится братья за мѣль и при разсмотрѣніи талантливыхъ декорацій кн. Шервшидзе. Съ интересомъ и съ эстетическимъ наслажденіемъ разсматривать я исторически точныя и съ большимъ вкусомъ сдѣланные ими костюмы въ стилѣ XIII вѣка въ первомъ актѣ. И было обидно, что такая талантливая и изящная работа художника въ конечномъ счетѣ все таки не гармонировала со всею концепціей драмы Вагнера. Въ настоящей статьѣ была сдѣлана попытка отгѣнить тѣ черты различія, которыя отдѣляютъ драму Вагнера отъ произведенія Готфрида Страсбургскаго. Трудно указать опредѣленныя историческія рамки для виѣ-временной символической драмы Вагнера. Но несомнѣнно одно, что нѣсколько фривольный и поверхностный взглядъ на любовь, который характеренъ для XIII вѣка, совершенно чуждъ идейному содержанию Вагнеровскаго 'Тристана'. Кромѣ того, и Готфридъ инстинктивно искалъ въ Тристанѣ источниковъ какого-то болѣе сильнаго, космическаго взгляда на любовь, уже чуждаго его эпохѣ...

Поэтому, если ужъ вообще держаться въ постановкѣ какихъ-либо опредѣлен-

нихъ историческихъ рамокъ, то умѣстище было бы взять, пожалуй, XII вѣкъ, когда впервые вошелъ въ литературу „Тристанъ“: тогда вся постановка приобрѣла бы нѣсколько болѣе темныя краски, что лучше гармонировало бы съ настроеніями Вагнеровскаго „Тристана“. Непонятнымъ для меня осталось, почему гг. Мейерхольдъ и Шервашидзе убрали изъ второго акта, такъ красиво, въ смыслѣ гармоніи красокъ ими поставленнаго, лиловую аллею и садъ, гдѣ происходитъ свиданіе обоихъ любящихъ. Здѣсь Вагнеръ сохранилъ одну изъ трогательныхъ чертъ древней легенды, какъ бы отраженіе счастливой жизни, которую герои вѣли въ лѣсу Морюа. Еще болѣе было мнѣ жаль, что въ третьемъ актѣ такъ неудачно было запрягано, на заднемъ фонѣ сцены, море, которое въ древней легендѣ живетъ своею одухотворенною жизнью, — однимъ изъ важнѣйшихъ элементовъ въ старой сагѣ. Даже болѣе того, съ моремъ связана мысль объ общечеловѣческомъ значеніи этой легенды, съ ея интимнымъ сплетеніемъ эллипсическихъ и кельтійскихъ мотивовъ. Въ драмѣ Вагнера море играетъ также важную роль въ послѣднемъ актѣ. Только его близость объясняетъ нѣкоторыя, непонятныя для слушателя, строки текста, и потому пренебреженіе къ морю тоже представляется однимъ изъ важныхъ недочетовъ этой постановки.

Объ исполнителѣ главной роли драмы Вагнера, г. Ершовѣ, можно сказать словами древнихъ авторовъ, что онъ выполнилъ задачу актера: „говорить мнѣ“<sup>1)</sup>. Дѣйствительно, г. Ершовъ умѣетъ во всѣхъ своихъ движеніяхъ, своихъ жестахъ, своею походкой дать образъ какого-то преображеннаго, новаго человѣка, о которомъ мечтаетъ новая драма и воплощеніе котораго мы видимъ въ Вагнеровскомъ Зигфридѣ. Г. Ершовъ вѣрно понялъ текстъ Тристана; онъ во многомъ проникъ въ тайны поэтическаго языка Вагнера (несмотря на то, что ему приходится исполнять „Тристана“ по-русски) и пластично сумѣлъ передать не только чувственные, но и интеллектуальные моменты своей роли. И его драматическое исполненіе (голосъ г. Ершова звучалъ мѣстами довольно-таки непріятно!) большой сцены третьяго акта заставило вспомнить слова Вагнера о первомъ исполнителѣ Тристана въ Мюнхенѣ, несравненномъ Шноррѣ фонъ-Карольсфельдѣ. Партію Изольды превосходно передала г-жа Черкаская, главнымъ образомъ съ вокальной стороны. Ея удивительному по красотѣ и звучности голосу доступны всѣ отбѣнки эмоціональныхъ, любовныхъ подъемовъ. Благодаря этому, г-жѣ Черкаской лучше всего дались страстные вспышки гнѣва и любви въ первомъ актѣ и лирика второго. Дать же пантеистическій подъемъ любовной смерти Изольды г-жа Черкаская не сумѣла. Слишкомъ *terre à terre* —

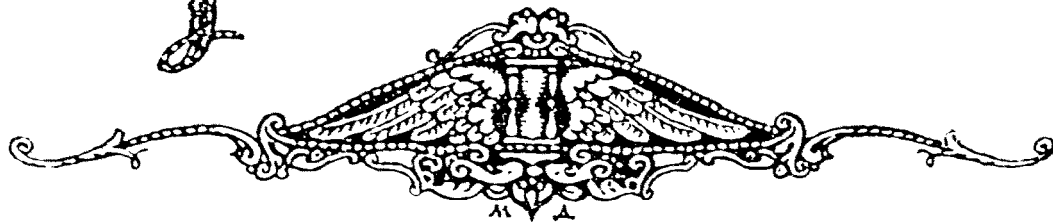
<sup>1)</sup> Это выраженіе сообщено мнѣ А. Л. Вольскимъ.

вся ея техника жеста и драматическая игра. Нѣсколько на задній планъ отступили—въ смыслѣ яркости исполненія—г. Касторскій (Марке), несмотря на свой чудесный голосъ, и г-жа Маркевичъ (Бранена). Изъ двухъ исполнителей роли Курвенала (г. Андреева и г. Смирнова) болѣе удачнымъ быть, пожалуй, г. Смирновъ. Оркестромъ руководилъ г. Направникъ. Его сухая, безупречная съ точки зрѣнія ремесла, передача партитуры Тристана не сумѣла возволновать слушателей той космической силой чувства, которой дышитъ музыка Вагнера. Мы видѣли дивную статую, разбитую на мелкіе куски и уже потомъ склееную рукой опытнаго мастера. Услышать же внутреннее правдивое, цѣльное и глубокое исполненіе Тристана намъ суждено было въ тотъ дивный вечеръ, когда за дирижерскимъ пультомъ Маринскаго театра сидѣлъ Феліксъ Моттль.

Несмотря на то, что ‚Тристанъ‘ шелъ подъ его управленіемъ только съ одной репетиціей, г. Моттль сумѣлъ такъ увлечь за собой оркестръ и пѣвцовъ, что они, какъ зачарованные, слѣдовали тончайшимъ указаніямъ его дирижерской палочки. Моттлю удалось въ каждомъ отдѣльномъ артистѣ оркестра зажечь огонь музыкальнаго энтузіазма, одухотвореннаго пониманіемъ партитуры ‚Тристана‘, какъ цѣлаго. Этимъ объясняется, почему, несмотря на свободу импровизатора, съ какой вѣль оркестръ Моттль, онъ добился такой идеальной стройности и красоты звука. Да, это было вдохновенное исполненіе. Впервые съ геніальной драмы Вагнера спалъ тотъ густой покровъ музыкальныхъ условностей, который, въ прежнемъ исполненіи ея на Маринской сценѣ, скрывалъ отъ насъ всю міровую сущность ея экстазовъ. Поразительна была эта цѣльность исполненія, это умѣніе передать нѣжнѣйшіе переходы отъ одного момента чувства къ другому. Ни одной рѣзкости, несмотря на огненные подъемы, ни одной истерической потки, ни одного лишняго или случайнаго движенія руки, которое въ какой-либо мѣрѣ могло остаться непонятымъ исполнителями. Здѣсь не было разгула страстей, не было тщательнаго выдѣленія отдѣльных лирическихъ мѣстъ, каждая нота являлась лишь выразительницей той большой художественной идеи, которая легла въ основу передачи ‚Тристана‘ Ф. Моттлемъ. Нигдѣ не отступая отъ партитуры, сдержанный и отчетливый, не ‚дирижеръ сердца‘, а дирижеръ духовнаго проникновенія, онъ показалъ намъ свое умѣніе достигъ полноты психологической выразительности, чуткой модификаціей темповъ, глубоко разработанной динамикой оркестра, пластической передачей многообразной и замѣчательной по своимъ комбинаціямъ (III актъ) ритмики ‚Тристана‘.

---

# Хрошяка



ИННОКЕНТИЙ ФЕДОРОВИЧЪ АННЕНСКІЙ  
КАКЪ ФИЛОЛОГЪ-КЛАССИКЪ

I

Внезапно, всею непреоборимостью абсурда, смерть похитила у насъ человѣка, которому по всеѣмъ человѣческимъ расчетамъ мѣсто еще надолго было въ нашихъ рядахъ. Думаешь объ этой смерти—и невольно хватаешься за послѣдній день предшествовавшей ей жизни, за этотъ образъ здороваго, цвѣтущаго и смѣющагося И. Ф., точно желая воротить его съ мѣста рокового крушенія и направить по другой, безопасной для него и безболыной для его друзей колеѣ.

Это было въ понедѣльникъ 30 ноября, на Высшихъ Историко-литературныхъ курсахъ Н. П. Раева, гдѣ покойный въ теченіе послѣднихъ полутора лѣтъ читалъ античную словесность, и гдѣ мы съ нимъ исправно встрѣчались по понедѣльникамъ въ 12 ч., въ перерывъ между его парой лекцій и моею. Миѣ рассказывали потомъ, что онъ читалъ въ этотъ день особенно бодро и воодушевленно и потомъ весело бесѣдовалъ со слушательницами, приглашавшими его придти вечеромъ на ихъ концертъ и балъ. Да и миѣ онъ показался тѣмъ И. Ф., какимъ я его зналъ въ лучшіе моменты его жизни; говорили

мы съ нимъ объ его курсѣ, объ Еврипидѣ и въ отдѣльности объ его рефератѣ, который ему предстояло прочесть въ тотъ же вечеръ въ „Обществѣ классической филологіи“ о „Таврической жрицѣ“ Еврипида. Затѣмъ—моя лекція, а слѣдовательно и прощаніе. Говорю ему машинально обычное „до свиданія“, уже погруженный въ свой курсъ. — „Сегодня вечеромъ — не правда ли?“ — „Да конечно“, отвѣчаю,—не подозревая, какое это будетъ свиданіе.

Къ 8 часамъ въ помѣщеніи Общества собралось большее противъ обыкновеннаго число членовъ—сообщенія И. Ф. всегда служили особенно лакомою приманкой для обремененныхъ своимъ дѣломъ и стѣсненныхъ во времени педагоговъ. Среди гостей было и нѣсколько „ранчекъ“, отчасти въ бальныхъ нарядахъ въ виду предстоящаго, послѣ серьезнаго засѣданія, веселаго праздника въ Благородномъ собраніи; было бы и больше, кабы не совпаденіе съ этимъ самымъ праздникомъ. Но гдѣ же самъ референтъ? Ждемъ четверть часа, затѣмъ еще четверть; живетъ онъ въ Царскомъ Селѣ—ужь не къ поѣзду ли опоздалъ?.. Предоставляемъ слову второму референту, въ надеждѣ, что во время его коротенькаго доклада первый подоспѣтъ... Нѣтъ, онъ все не показывается; за то во время чтенія сторожъ вызываетъ секретаря къ телефону, секретарь

подаеть председателю какую то записку; все это дѣлается тихо и по возможности незамѣтно, чтобы не мѣшать докладчику, но, разумѣется, все это тѣмъ не менѣе замѣчается и усиливаетъ напряженность ожиданія. Докладъ конченъ; председатель читаетъ доставленную ему записку:

„Въ Царскосельскомъ вокзалѣ внезапно скончался неизвѣстный господинъ, который, будучи доставленъ въ Обуховскую больницу, былъ опознанъ какъ И. Ѳ. Анненскій. Ошибка возможна, но мало вѣроятна“.

Засѣданіе закрывается.

Быстрыя, полусознательныя прощанія; въ головѣ какой то тупой протестъ, безконечно повторяемое „невозможно, невозможно!“, давленіе абсурда, усугубляемое тяжелымъ морозомъ петербургской зимней ночи; и больше ничего, на всемъ длинномъ пути, кромѣ этой внутренней и виѣшней тяжести, этого внутреннего и виѣшняго холода. И вотъ оно, наконецъ, это мрачное зданіе Обуховской больницы, тяжелое и холодное, какъ и все прочее. Голая стѣны пріемнаго покоя, деревянные скамьи; и на одной изъ нихъ... вѣтъ, теперь ошибка уже невозможна.

Но что это за чудное, ласковое, одухотворенное лицо! какъ оно приковываетъ взоръ, какъ побѣждаетъ тяжесть и холодъ всей обстановки этого унылаго участка смерти! Не вѣрится, что онъ умеръ; онъ какъ бы спитъ, и притомъ здоровымъ, спокойнымъ сномъ. Такъ и видно, что послѣдняя минута этой прекрасной жизни была безбольной, что врагъ человѣчества побоялся слишкомъ грубымъ прикосновеніемъ нарушить гармонию этихъ тонкихъ, прекрасныхъ чертъ. „Сіяющая недвижность“ чела, окаймленнаго черными, молодыми волосами; глаза какъ бы нарочно закрыты, чтобы заслонить завѣсою вѣкъ внутреннюю работу мысли отъ вторженія дѣйствительности; мягкое выраженіе какъ бы готовыхъ улыбнуться губъ...

Вспоминается античная *euthanasia*, вспоминается желаніе еврипидовой героини *euschēmōs thanein*,

„благообразно умереть“. Конечно, это не можетъ насъ примирить съ абсурдомъ смерти—тутъ никакое примиреніе не мыслимо—но можетъ заставить хоть на минуту о немъ забыть.

## II

Да простить мнѣ читатель эти строки, навѣяныя личными воспоминаніями. Я написалъ ихъ не для него и не для себя; я написалъ ихъ для покойнаго, думая, что ему было бы пріятно ихъ прочесть, если бы... Ахъ, это „если бы!“ наше чувство все еще движется по старинной, младенческой колеѣ—до того ему противны отвѣты сухой и жесткой возмужалости нашего культурнаго бытія.

Но фактъ тотъ, что послѣдній день жизни И. Ѳ. дѣйствительно удачно сосредоточилъ въ себѣ его дѣятельность какъ филолога классика. Вѣдь въ чемъ состояла эта дѣятельность? Это были, во первыхъ, его лекціи по античной словесности на Раевскихъ курсахъ; во вторыхъ, его доклады въ ученыхъ обществахъ; въ третьихъ и главнымъ образомъ,—русскій Еврипидъ, это его великое и живучее дѣло.

Говоря прежде всего объ его лекціяхъ нельзя не указать на то что самыя условія университетскаго чтенія требовали отъ И. Ѳ. жертвы, для большинства лекторовъ совершенно неощутительной. Въ своей статьѣ о Бальмонтѣ онъ сочувственно цитируетъ одно стихотвореніе этого поэта, въ которомъ онъ называетъ себя художникомъ „русской медлительной рѣчи“. Сочувствіе понятно; дѣло въ томъ, что эти слова какъ нельзя лучше примѣнимы къ самому И. Ѳ. Мало сказать, что онъ былъ чрезвычайно тонкимъ и чуткимъ стилистомъ: онъ былъ стилистомъ именно произносимаго, а не читаемаго слова, онъ заботился о тщательномъ подборѣ выраженій не только со стороны смысла, но и со стороны звука. А между тѣмъ старательность этого подбора требовала извѣстной подготовки, требовала предварительной записи—она несовмѣстима съ импровизационнымъ или



полунимпровизационнымъ характеромъ академическаго чтенія. Университетскій лекторъ, читающій ‚съ тетрадки‘, лишаетъ себя самаго драгоцѣннаго, что можетъ дать лекція—живого общенія съ аудиторіей, того неуловимаго и все же несомнѣннаго магнетическаго тока симпатіи, который при свободномъ чтеніи устанавливается между ею и имъ.

И. О. понялъ своеобразныя условія своей новой дѣятельности (говорю ‚новой‘, такъ какъ онъ приступилъ къ ней только съ осени 1908 г.), и сумѣлъ приноровиться къ нимъ. Когда совѣтъ профессоровъ Высшихъ Женскихъ Историко-литературныхъ курсовъ пригласилъ его въ свою среду читать античную (сначала греческую, а затѣмъ и римскую) словесность, — онъ отнесся, прежде всего, съ полнымъ пониманіемъ и полной серьезностью къ той задачѣ, которую онъ взялъ на себя. Дѣйствительно, въ силу историческихъ условій все античное должно у насъ еще завоевывать себѣ положеніе; правда, борьба уже не такъ тяжела, какъ лѣтъ 20 тому назадъ, но все же она необходима—и мы на это не жалуемся. Если профессоръ новой исторіи сухо или водянисто излагаетъ свой предметъ, то аудиторія говоритъ: ‚лекторъ неинтересно читаетъ‘; но если то же самое дѣлаетъ профессоръ античной словесности, то она говоритъ: ‚античная словесность неинтересна‘. Такимъ образомъ послѣдній несетъ двойную отвѣтственность—и за себя и за свой предметъ; и всякій, берущій на себя эту задачу, долженъ это помнить.

И. О. это помнилъ. Не желая повторять того же курса изъ года въ годъ, онъ раздѣлилъ его на нѣсколько частей и на первый академическій годъ избралъ наиболее близкую ему область греческой драмы; за ней послѣдоваль во второмъ году, до конца котораго ему не суждено было дожить, греческій эпосъ. Съ теченіемъ времени онъ, вѣроятно, расширилъ бы рамки своихъ курсовъ; пока же онъ рѣшилъ этого не дѣлать, чтобы имѣть возможность сообщить больше подробностей, дать болѣе

тщательный анализъ разбираемыхъ произведеній и вообще углубить свой предметъ.

Составивъ заранѣе тщательный планъ своего курса и, въ частности, предстоящихъ лекцій, онъ, однако, ничего писаннаго съ собою на кафедру не бралъ; явившись въ свою аудиторію—курсистки не преминули отмѣтить нѣкоторую торжественность и эффектность его появленія — онъ говорилъ вполне свободно, сознательно отдаваясь теченію своихъ мыслей, бессознательно опредѣляемому безмолвными вопросами сотенъ пытливыхъ глазъ, устремленныхъ на него. И это теченіе было подчасъ таково, что его лекція принимала совершенно другое направленіе противъ того, которое имъ было заранѣе намѣчено; въ этихъ случаяхъ онъ долженъ былъ отказывать слушательницамъ, ‚составлявшимъ‘ его лекцій (знакомые съ академическимъ дѣломъ поймутъ эту абракадабру) и просившимъ у него его конспекта,—конспектъ, молъ, не соответствовалъ тому, что было дѣйствительно прочитано въ данной часъ.

И все же художникъ ‚медлительной рѣчи‘ сказался и здѣсь. Слушательницамъ памяты были тѣ моменты, когда краснорѣчивый только что лекторъ внезапно умолкалъ; наступала пауза, иногда довольно длинная. Это значило, что лекторъ набрелъ на мысль, которой онъ особенно дорожилъ. Ея онъ не хотѣлъ выразить первыми встрѣчными словами: онъ надумывалъ обороты, подбиралъ термины, старался найти требуемую формулировку. Онъ при этомъ не торопился, не обнаруживалъ той растерянности, которая бываетъ свойственна неопытнымъ лекторамъ, потерявшимъ нить своихъ разсужденій; увѣренный въ себѣ, онъ спокойно искалъ—и продолжалъ свою рѣчь лишь послѣ того, какъ искомое было найдено.

Аудиторія, тѣмъ временемъ, терпѣливо ждала. Она знала что лекторъ не терялъ своего времени—что за свое терпѣніе она будетъ вознаграждена особенно мѣткой и красивой фразой—такой, которую можно будетъ именно въ этомъ



видѣ запомнить, такъ какъ въ ней ни одно слово не окажется лишнимъ или употребленнымъ невпопадъ.

Но, разумѣется, къ этой манерѣ нужно было привыкнуть; она слишкомъ была своеобразна, слишкомъ отличалась отъ того, что обыкновенно слышалось съ кафедры какъ отъ хорошихъ, такъ и отъ посредственныхъ лекторовъ. Та толпа слушательницъ, которая собралась на первую лекцію И. О., со временемъ стала рѣдѣть, находя, что чтеніе лектора утомляетъ ея вниманіе. Но этотъ отливъ былъ не продолжителенъ. Глубокая проникновенность И. О., его добросовѣстное отношеніе къ своей задачѣ, содержательность его лекцій дѣлали свое дѣло. Мало по малу аудиторія наполнилась вновь, И. О. сталъ занимать прочное мѣсто среди самыхъ любимыхъ профессоровъ. И если бы кто могъ въ этомъ сомнѣваться при жизни покойнаго—свидѣтельство его похоронъ окончательно бы его въ этомъ убѣдило. Всѣмъ присутствовавшимъ на нихъ памяты эти 'волны' женской молодежи, хлынувшія въ этотъ день—непривѣтливый зимній день--въ Царское Село и направившіяся отъ вокзала на квартиру покойнаго, изъ квартиры въ гимназическую церковь, изъ церкви на далекое кладбище; это были 'ранчки', пришедшія отдать послѣднюю дань праху своего любимаго профессора.

И въ то время, какъ я пишу эту характеристику И. О., какъ лектора, со словъ одной изъ его самыхъ ревностныхъ слушательницъ,--я чувствую сугубую тоску по немъ, сугубую злобу противъ того жестокаго абсурда, жертвою котораго онъ палъ. Подумать, что этотъ природный проповѣдникъ античности только теперь, только на 52-омъ году своей жизни сталъ на ту колею, для которой онъ былъ созданъ; что эта жизнь въ теченіе безъ малаго тридцати лѣтъ трепала его по разнаго рода административнымъ должностямъ, претившимъ всему складу его тонкой и изящной природы; что едва ставъ на свою естественную колею, онъ рѣшительно и окончательно былъ выбитъ изъ

нея безсмысленнымъ и грубымъ ударомъ той безотвѣтственной силы, которой подвластенъ нашъ міръ...

### III

Вкратцѣ упомяну о докладахъ И. О. Здѣсь художникъ медлительной рѣчи былъ вполне въ своей стихіи; предварительная записка, недопустимая въ лекціи, здѣсь не только не исключалась, но даже была вполне въ порядкѣ вещей. Всѣ достоинства, которыми авторъ могъ надѣлать свой литературный трудъ, тщательно подбирая слова и прилаживая ихъ другъ къ другу, выступали здѣсь въ полномъ блескѣ. Все же это были достоинства для немногихъ—для тѣхъ, кто были въ состояніи оцѣнить музыку рѣчи и оригинальность оборота и отвести должное мѣсто тѣмъ парадоксамъ, на которые не скупилась богатая, но прихотливая фантазія автора.

Для большинства эта задача была не по плечу; успѣха въ большой публикѣ И. О. не имѣлъ, даже когда читалъ на интересныя также и для большой публики темы. Никогда не забуду огорченія, которое причинилъ ему неуспѣхъ его лекціи о Бальмонтѣ, прочитанной именно передъ многими. Особенно возмутилъ слушателей тотъ стихъ поэта-виртуоза, въ которомъ онъ объявлялъ, что передъ нимъ всѣ прежніе поэты—предтечи. Докладчику не трудно бы было прикрыть ироніей—добродушной или язвительной—наивную похвалу самозваннаго мессіи русской поэзіи. Но у него не хватило духу отречься отъ любимаго поэта даже въ этомъ щекотливомъ вопросѣ; онъ ратовалъ за него до конца и за него и съ нимъ вмѣстѣ пострадалъ.

Тѣмъ больше было его удовлетвореніе, когда онъ отъ многихъ уходилъ къ немногимъ, къ своимъ друзьямъ и товарищамъ; особенно желаннымъ гостемъ былъ онъ въ 'Обществѣ классической филологіи и педагогикѣ', томъ самомъ, гдѣ онъ долженъ былъ читать въ день своей скоропостижной смерти.

Говоря правду, блестящимъ лекторомъ И. О. не былъ. Его дикціи недоставало разнообразія въ модуляціи; его пріятный, слегка бархатный голосъ держался преимущественно въ среднихъ регистрахъ, и если не производилъ впечатлѣнія однообразія, то потому только, что содержаніе читаемаго сосредоточивало на себѣ вниманіе слушателя. Все же и это содержаніе страдало иногда отъ того, что тембръ лектора не вездѣ послѣдовалъ за извилинами и скачками его подчасъ шаловливой мысли, и эта послѣдняя постоянно какъ бы опекалась его всегда корректнымъ и джентльменскимъ голосомъ.

Особенно памятнымъ осталось у меня одно изъ посвященныхъ Еврипиду засѣданій. Лекторъ развивалъ нѣкоторые пункты изъ области своей излюбленной драматической эстетики. Понадобилось ему сравненіе; — и вотъ онъ сталъ насъ увѣрять, что мы всѣ, любуясь на упражненія акробата, втайнѣ желаемъ, чтобы онъ полетѣлъ внизъ со своего каната и сломалъ себѣ шею. Мы всѣ испуганно переглянулись; никто вѣдь не сомнѣвался въ томъ, что случись такое несчастье на дѣлѣ — добрейшій И. О. былъ бы имъ болѣе пораженъ, чѣмъ кто либо другой. Но тѣ слова были произнесены тѣмъ же ровнымъ, пріятнымъ голосомъ, какъ и все прочее, безо всякой мефистофелевской нотки — и оставалось только благодарить судьбу за то, что ихъ слышали мы, а не большая публика. Я, по крайней мѣрѣ, былъ — за автора — этому очень радъ.

Кромѣ докладовъ, И. О. любилъ также читать намъ свои переводы изъ Еврипида — либо въ томъ же Обществѣ, либо у себя дома. Последнее имѣло свои неудобства — гостямъ приходилось ѣхать въ Царское Село — но зато доставляло лектору возможность читать свои произведенія аудиторіи, имъ же подобранной, и въ привычной для него обстановкѣ. Въ этой обстановкѣ — изящной, какъ и все, что исходило отъ И. О. и соприкасалось съ нимъ — болѣе всего бросались въ глаза экзотическіе цвѣты на письменномъ столѣ, за которымъ, повернувшись къ

публикѣ, занималъ мѣсто лекторъ, и они удивительно шли другъ къ другу, этотъ лекторъ и его произведеніе, и эти цвѣты, поддерживая и усиливая созданную фантазіей слушателей иллюзію.

..Хотѣлось по мѣрѣ силъ запечатлѣть эти, быть можетъ, маловажныя подробности, относящіяся къ живому слову И. О. Нынѣ это слово уже замолкло; кто въ будущемъ станетъ заводить знакомство съ покойнымъ, для того онъ сольется со своими печатными произведеніями — и прежде всего съ русскимъ переводомъ того автора, котораго онъ болѣе другихъ зналъ и любилъ.

#### IV

Есть филологи только (по нѣмецки ихъ называютъ *Nurphilologen*) и есть филологи, окрашенные въ своемъ научномъ естествѣ еще какой нибудь другой, научной или художественной предилекціей.

И. О. не относился пренебрежительно къ первой категоріи, но самъ онъ принадлежалъ ко второй. Будь онъ филологомъ только — онъ сталъ бы таковымъ на лингвистической закваскѣ. Къ этой области относились его первыя научныя работы; ее же онъ дѣлалъ и предметомъ своихъ курсовъ въ тѣ довольно давнія времена, когда онъ солидно, но безъ особеннаго успѣха, читалъ на (Бестужевскихъ) Высшихъ Женскихъ Курсахъ. Но занятія лингвистикой взростили въ немъ любовь къ слову; а любовь къ слову сблизила съ источниками художественнаго слова (понимая художественность безотносительно къ сознательности) — со старинной русской литературой и — что рѣдко уживается вмѣстѣ — съ поэзіей запада. Особенно близка была ему въ этой послѣдней области та поэзія, которая практиковала, если можно такъ выразиться, культъ слова; такъ то естественная необходимость, вытекавшая изъ всей его филологической природы, заставила И. О. отдаться модернизму.

<sup>1</sup> Филологъ-классикъ и поэтъ-модернистъ — только очень наивные люди могут удивляться этому совмѣстительству; на дѣлѣ же оно совершенно естественно и подтверждается многими примѣрами и въ Россіи—,Аполлонъ' ихъ знаетъ лучше другихъ у насъ и еще болѣе за границей. Только у каждаго къ нему своя дорога; я описалъ ту, которую избрала подвижная, рвавшаяся отъ изученія къ творчеству душа И. О. И это совмѣстительство отозвалось роковымъ образомъ на всей его работѣ. Онъ не могъ распредѣлить себя, такъ сказать, по вѣдомствамъ—да и можетъ ли это вообще дѣйствительно живой человѣкъ? Онъ всегда былъ въ предѣлахъ возможности, своимъ полнымъ я, всегда былъ и классикомъ, и модернистомъ, такъ какъ всегда былъ одинаково живъ.

Очень вѣроятно, что именно эта потребность сблизила его съ Евриподомъ, этимъ модернистомъ среди греческихъ поэтовъ; русскій Еврипидъ—это и есть тотъ нерукотворный памятникъ, который себѣ воздвигъ И. О. Замѣчу тутъ же, что этотъ памятникъ законченъ—его судьба хоть въ этомъ отношеніи была милостива и къ нему и къ намъ. Правда, въ ту минуту, когда я пишу эти строки, только первый томъ (шесть драмъ) имѣется въ печати. Но въ рукописи готовъ весь переводъ, готовы и вступительныя статьи; они вмѣстѣ заполняютъ еще два тома, и наследникъ его правъ и имени, конечно, сдѣлаетъ все отъ него зависящее, чтобы эти два тома увидѣли свѣтъ и въ наиболѣе скоромъ времени, и при наилучшихъ условіяхъ. Конечно, отсутствіе авторской корректуры дастъ знать о себѣ; И. О., вообще творившій быстро, предполагалъ еще разъ просмотрѣть свои переводы, особенно старые, сличить ихъ съ подлинникомъ, выровнять ихъ съ точки зрѣнія стили. ,Съ декабря мѣсяца я иду въ затворъ' шутливо говаривалъ покойный, когда къ нему приставали по поводу продолженія его Еврипида. Это значило, что переводчикъ намѣренъ уединиться со своимъ авторомъ: его письменный столъ покроется его любимыми бѣлыми

цвѣтами, и онъ будетъ черпать двойное вдохновеніе отъ аромата туберозъ и аромата еврипидовой поэзіи... Обидно думать, какъ было понять и исполнить судьбою этотъ шутливый обѣтъ.

Сосредоточимся, однако, на томъ, что у насъ въ рукахъ. Давъ тотчасъ по выходѣ перваго тома его подробную оцѣнку\*), я здѣсь не намѣренъ повторяться. Но одного предупрежденія нельзя не повторить. То, что намъ далъ И. О.—это не просто русскій Еврипидъ, а именно русскій Еврипидъ И. О. Анненскаго, запечатлѣнный всеми особенностями его индивидуальности. Мы можемъ сколько угодно отмѣчать его несогласіе съ подлиннымъ Евриподомъ; но если бы мы пожелали—и смогли—передать послѣдняго по своему, то все таки вышелъ бы именно нашъ Еврипидъ, а не Еврипидъ просто. Специально И. О. очень дорожилъ индивидуальными особенностями своего перевода и сдавался только передъ очевидностью. Помните, я въ одной статьѣ процитировалъ одну выдержку изъ Еврипида въ его переводѣ. Я въ этихъ случаяхъ слѣдую совѣту Берне въ его прекрасной статьѣ о ,критическомъ лаконизмѣ': если замѣчаю явную ошибку, то исправляю ее молча. Встрѣтивъ, однако, И. О. въ ,Обществѣ', вижу по его лицу, что ему моя корректура не понравилась. Такъ какъ онъ сидѣлъ далеко, то я посылаю ему записку: ,отчего Вы не въ духѣ?'. Отвѣчаетъ: ,отчего Вы измѣнили стихъ (такой-то) моего перевода?'. Отвѣчаю: ,оттого, что въ немъ шесть стопъ',—и слѣжу за эффектомъ своей записки. Первый эффектъ—недоумѣніе; второй—счетъ по пальцамъ; третій—кивокъ и примирительная улыбка.—Такъ и теперь, характеризуя Еврипида И. О. Анненскаго, я отмѣчаю его различія отъ моего Еврипида. А убѣдила бы моя критика

---

\*) Въ (нынѣ тоже покойномъ) журналѣ ,Перевалъ' 1907 г., кн. XI и XII; повторено въ моемъ сборникѣ ,Изъ жизни идей' I т. (2-ое изд.) стр. 321 сл.

покойнаго переводчика—это еще вопросъ. Разсудочный характеръ античной поэзіи ведетъ къ тому, что ея мысли сцѣплены между собою либо взаимной подчиненностью, либо всякаго рода союзами и частицами. Это для переводчика одинъ изъ главныхъ камней преткновенія. Русская поэзія періодизаціи не терпитъ и бѣдна союзами; приходится сплошь и рядомъ нанизывать тамъ, гдѣ античный поэтъ сцѣплялъ, разбивая его цѣпи на ихъ отдѣльныя звенья. Возьмемъ, для примѣра, нѣсколько стиховъ изъ монолога Меден тотчасъ по удаленіи обманутаго ею Креонта (ст. 371 сл.). Въ точномъ прозаическомъ переводѣ они гласятъ такъ: „Онъ же дошелъ до такого неразумія, что, имѣя возможность, изгнавъ меня изъ земли, этимъ (заранѣе) уничтожить мои замыслы—разрѣшилъ мнѣ остаться этотъ день, въ теченіе котораго я обращу въ трупы троихъ моихъ враговъ—отца, дочь и моего мужа“. Нечего говорить, что въ поэзіи этотъ переводъ невозможенъ; у И. Э. мы находимъ:

О, слѣпецъ!

Въ рукахъ держать рѣшенье—и оставить  
Намъ цѣлый день... Довольно за глаза,  
Чтобы отца и дочь и мужа съ нею  
Мы въ трупы обратили... ненавистныхъ.

Полезно сравнить его переводъ шагъ за шагомъ—такъ ясна здѣсь расчленяющая работа переводчика, заставившая его даже, ради эффективности антитезы, пожертвовать частью содержанія второго стиха. Въ этомъ можно видѣть недостатокъ перевода; но переводчикъ намъ отвѣтитъ, что иначе пришлось бы пожертвовать поэзіей—и будетъ правъ.

Правъ—въ данномъ случаѣ; но не всегда. Не разъ соблазнъ расчлененія и нанизыванія доводитъ переводчика до того, что онъ имъ не облегчаетъ, а затрудняетъ пониманіе своего автора. Возьмемъ опять примѣръ—знаменитый монологъ Федры въ первомъ дѣйствіи. Его разсудочность вырастаетъ изъ самого характера героини; она такъ естественна, что съ ея

устраненіемъ пропадаетъ и поэзія. Вотъ точный прозаическій переводъ начала (ст. 374 сл.): „Уже и раньше въ долгіе часы ночи я размышляла о томъ, что именно разрушаетъ человѣческую жизнь. И я рѣшила, что не по природѣ своего разума люди поступаютъ дурно—благо-разуміе вѣдь свойственно многимъ — нѣтъ, но вотъ, какъ должно смотрѣть на дѣло. Мы и знаемъ и распознаемъ благо; но мы его не осуществляемъ, одни изъ вялости, другіе потому, что они вмѣсто блага признали другую отраду жизни“. У И. Э. мы читаемъ:

Уже давно въ безмолвіи ночей  
Я думаю томилась: въ жизни смертныхъ  
Откуда жъ эта язва? Иль ума  
Природа виновата въ заблужденьяхъ?...  
Нѣтъ—разсужденья мало—дѣло въ томъ,  
Что къ доброму мы не стремимся вовсе,  
Не въ томъ, что мы его не знаемъ. Да,  
Однимъ мѣшаетъ лѣньность, а другой  
Не знаетъ даже вкуса въ наслажденьѣ  
Исполненнаго долга.

Бѣдная Федра, такъ гордящаяся беспощадной послѣдовательностью своего разсужденія, въ этомъ случаѣ, думается мнѣ, имѣла бы право слегка попенять на своего переводчика. Этотъ „соблазнъ расчлененія“, какъ я его назвалъ, можетъ быть изобличенъ еще одной, чисто внѣшней примѣтой. Какъ издатель, я люблю при интерпункціи пользоваться всѣми знаками современнаго препинанія, включая и многоточіе. И тутъ я убѣдился, какъ рѣдко удается вставить этотъ знакъ въ текстъ подлинной греческой трагедіи; повидимому, такія мѣста сознавались и авторомъ и его публикой, какъ мѣста сильнаго драматическаго эффекта. У переводчика, напротивъ, это одинъ изъ наиболѣе встрѣчаемыхъ знаковъ; въ одномъ монологѣ Меден, изъ котораго я привелъ выше выдержку, онъ встрѣчается 19 разъ, занимая мѣсто непосредственно послѣ запятой (32 раза). Отсюда видно, что дикціонная фізіономія Еврипида, если можно такъ выразиться, у его

переводчика должна была сильно измѣниться. И это вѣдь—только примѣръ.

Но тутъ уже ничего не подѣлаешь. ‚Всякій переводъ есть метемпсихоза‘, сказалъ геніальный филологъ и переводчикъ, У. Ф. Вилямовицъ; будемъ же довольны хоть тѣмъ, что въ данномъ случаѣ Еврипидъ претворился въ такой тонкой и интересной душѣ.—Зато по другому пункту я не сомнѣваюсь, что авторъ самъ исправилъ бы свои первоначальные переводы. Какъ человѣкъ талантливый, но прихотливый, онъ творилъ неровно, въ зависимости отъ своего настроенія; рядомъ съ изящными, поэтическими оборотами у него встрѣчаются вульгарные прозаизмы. Въ этомъ фактѣ ему пришлось самому убѣдиться не такъ давно при постановкѣ ‚Ифигеніи-жертвы‘ (‚Авлидской‘) въ его переводѣ. Въ немъ были такія мѣста какъ:

Но Эллада, царь, Эллада! Ей за что же достается?

или:

А за деньги власть купивши, промахнешься, толстосумъ!—

въ обращеніи Менелая къ Агамемнону. Актеръ, исполнявшій роль Менелая, отказался произнести подчеркнутыя слова—и былъ, разумѣется, вполне правъ. Онъ помогъ себѣ тѣмъ, что попросту пропустилъ ихъ—публика, дескать не замѣтитъ. Но читатель не можетъ не замѣтить зіянія въ поэтическомъ текстѣ. И можно только желать, чтобы въ экземплярѣ покойнаго, по которому будутъ печататься невошедшія въ I томъ трагедіи, эти и имъ подобныя мѣста оказались исправленными. Особенно въ этомъ нуждаются ‚Вакханки‘, что и не удивительно: это былъ первый трудъ И. Ѳ.

Мы говорили до сихъ поръ объ однихъ переводахъ, но было бы несправедливо обойти молчаніемъ его вводныя статьи къ отдѣльнымъ трагедіямъ, которыя онъ издавалъ какъ предисловія или послѣловія къ своимъ переводамъ. Чаше всего это были сравнительные анализы: И. Ѳ. бралъ одну или нѣсколько обработокъ Еврипидовыхъ сюжетовъ и сопоставлялъ съ

ними оригинальную трагедію, удачно отбѣняя послѣднюю при помощи первыхъ. Его широкая начитанность, его тонкое пониманіе художественности выступали при этомъ въ полномъ блескѣ, и достаточно сравнить съ его разсужденіями убогія характеристики напр. Веклейна, въ его распространенныхъ нѣмецкихъ изданіяхъ Еврипида, чтобы убѣдиться въ громадномъ превосходствѣ русскаго толкователя. Конечно, и эти вводныя статьи будутъ изданы вмѣстѣ съ переводами; и когда это будетъ сдѣлано—русская интеллигенція будетъ имѣть въ ‚Театрѣ Еврипида‘ И. Ѳ. Анненскаго завидное по своей полнотѣ руководство для изученія греческаго трагика—руководство, къ которому она, надѣемся, будетъ обращаться не разъ.

У

Античность далеко еще не сказала намъ своего послѣдняго слова.

Еще лѣтъ десять назадъ такое заявленіе было бы сочтено парадоксомъ въ рядахъ нашей интеллигенціи; теперь оно можетъ уже не опасаться серьезныхъ возраженій.

Не разъ бесѣдовали мы съ покойнымъ на эту тему, не разъ рисовали себѣ картину грядущаго ‚славянскаго возрожденія‘, какъ третьяго въ ряду великихъ ренессансовъ послѣ романскаго—XIV-го и германскаго—XVIII-го вѣковъ. Когда оно наступитъ? На первыхъ порахъ—это было, когда мы вмѣстѣ засѣдали въ комиссіи покойнаго Н. П. Боголѣнова—настроеніе въ виду окружающей мглы было довольно унылое, и не помню ужъ, который изъ насъ варіировалъ по этому поводу мессіанскій вздохъ адриановой эпохи: ‚Трава будетъ расти изъ нашихъ челюстей, дорогой другъ, а обѣтованнаго Возрожденца все еще не будетъ‘. Но съ годами дѣло шло все лучше и лучше.

А впрочемъ—исходъ не въ нашей власти. Въ нашей власти только одно—работать и работать. И. Ѳ. работалъ, сколько могъ. И мы увѣрены: когда ожидаемое возрожденіе наступитъ—имя

И. О., какъ одного изъ его предтечь, озарится новымъ блескомъ. О немъ вспомнить, какъ объ одномъ изъ немногихъ, которые въ трудную минуту нашей культурной жизни не бросали товарищей, не бѣжали съ поля, не предавались малодушію. А его ‚Еврипидъ‘ займетъ почетное мѣсто въ литературѣ ‚новаго возрожденія‘, какъ книга - дѣло, какъ книга - знамя. Она и при жизни своего автора вербовала сердца для новаго направленія; она съ неменьшею энергіей будетъ это дѣлать послѣ его смерти. Таково культурное значеніе сошедшаго въ раннюю могилу дѣятеля.

*О. Зьлинскій.*

## ТРАУРНЫЙ ЭСТЕТИЗМЪ

И. О. Анненскій—критикъ

Чтеніе поэта есть уже творчество. Этотъ афоризмъ въ устахъ И. О. Анненскаго приобрѣталъ особенное значеніе и какъ бы оправдывалъ принципъ, положенный въ основу его критическихъ работъ, принципъ крайняго субъективизма.

Читая ‚Книги Отраженій‘, прежде всего видишь лицо ихъ автора, его взглядъ, улыбку, слышишь его голосъ, и та внутренняя творческая работа, которую совершалъ критикъ-читатель, является какъ что-то зримое и эстетически воплощенное. Нѣтъ, это не аналитическое изслѣдованіе ‚Гамлета‘, ‚Трехъ Сестеръ‘, ‚Клары Миличъ‘ или ‚Романцero‘: это тѣни, видѣнія, вызванныя къ новой таинственной жизни читателемъ-чародѣемъ... Да, это—Принцъ Датскій, но я вижу новый жестъ его, котораго я не видѣлъ, когда смотрѣлъ глазами Шекспира; да, это—Маша, Чеховская Маша, но что-то еще открылось въ ея сердцѣ... ‚Маша любитъ, чтобы ей говорили тихимъ голосомъ немножко туманныя фразы, но чистыя, великодушныя и возвышенныя фразы, когда самоваръ потухъ, и въ столовой темнѣть, а по небу бѣгутъ не то облака, не то тѣни‘... И эта Клара Миличъ, ко-

нечно, та самая Клара, которую такъ предсмертно воспѣлъ Тургеневъ, но у нея было и другое имя... Евлалія... Она сначала пѣла, потомъ перешла на драматическое амплуа,—и въ тоскѣ любовнаго разочарованія, еще молодой, приняла фосфоръ въ Харьковскомъ театрѣ послѣ перваго акта Василисы Мелентьевой... А портретъ ея такой: ‚Брови черныя и почти сросшіяся прямою линіей... И глаза черныя,—не желтыя, какъ на испанскихъ портретахъ, а именно черныя,—это глаза-зрачки, трагическія и самоосужденныя‘... А вотъ эти Гейневскіе призраки ‚Романцero‘... Да, они все такъ же плывутъ по таинственнымъ волнамъ:

*So traurig schwimmen die Todten...*

Но почему же они по иному теперь ужасны и по иному трагичны? Какія странныя ‚отраженія‘ разсматриваемъ мы въ этихъ книгахъ! И если въ самомъ дѣлѣ зеркальны эти книги, то не магическое ли стекло поставилъ передъ нами мастеръ? Смерть сомкнула его уста, и мы не услышимъ больше его признаній, а въ его книгахъ такъ мало разъясняющихъ словъ, и самое сокровенное всегда маскируется улыбкой скептика и эстета... Но какъ далеко этотъ эстетизмъ отъ благодушія художественнаго гурманства: воистину, это—траурный эстетизмъ... Анненскій ничего не хочетъ знать до конца, потому что знать до конца значитъ вѣрить во что-то, быть увѣреннымъ въ чемъ-то. Но никакой вѣры Анненскій не можетъ принять въ силу какой-то странной своей ‚гордости‘. Всегда онъ созерцаетъ, эстетически созерцаетъ—и только. И въ траурной печали скользятъ передъ нимъ видѣнія. Это мститъ за себя тайна искусства. ‚Миѣ отмщеніе и Азь воздамъ‘. За траурной завѣсой скрылось р е а л ь н о е. ‚Остались только вороны, туманъ и никѣмъ не оплаканныя трупы,—да съ ними одинокая, безысходно-пустынная душа поэта‘...

*So traurig schwimmen die Todten...*

Иногда поэтъ-критикъ даже не видитъ всего лица, пригрезившагося кому-то въ его глухой



ночи: лишь блеснетъ единая черта, и вотъ уже спѣшитъ поэтъ къ новому образу. Такъ Гейневскій Карлъ I изъ 'Романцero' торопливо проходитъ мимо созерцателя, но, однако, успѣваетъ ранить сердце, потому что при мгновенной вспышкѣ магнiя было видно, какъ дрогнули локоны на осужденной головѣ Стюарта'...

'Чтенiе поэта есть уже творчество'. У Анненскаго его читательское творчество всегда и д е а л и с т и ч н о. И въ глубинѣ такого идеализма нельзя, должно быть, отыскать начало непреложное. Читая 'Книги Отраженiй', мы какъ бы входимъ въ мiръ иллюзiй, и таинственный спутникъ сознательно ведетъ насъ въ какую-то обманчивую лунную страну. Про чеховскихъ героев Анненскiй говоритъ: 'Всѣ эти люди похожи на лунатиковъ'. (I. Стр. 151). То же самое критикъ могъ бы сказать про героев Шекспира, Гейне, Достоевскаго и всѣхъ великихъ, на которыхъ упалъ его взглядъ. И онъ говоритъ непрестанно объ этой лунности. Передъ Гейне-Анненскимъ, по Рейну, весь обсыпанный луннымъ свѣтомъ, скользитъ легкiй челнъ, и тамъ виднѣются женщины, тоже прозрачныя, какъ и ихъ ладья'. (II. Стр. 66.) И вѣчный Leitmotiv—'So traurig schwimmen die Todten'... преслѣдуетъ поэта-лунатика, этого страннаго критика-визiонера... вмѣстѣ съ Лермонтовымъ онъ любитъ 'тишину лунной ночи' и вмѣстѣ съ нимъ задерживаетъ шагъ на шебнѣ шоссе... Поэтъ-критикъ могъ бы сказать про себя тоже, что онъ сказалъ про тургеневскую героиню: 'Бѣдной Софи нечѣмъ было любить Бога. Она жила однимъ изумленiемъ, одной бѣлой радостью небытiя, о которомъ людямъ говорило ея молчанiе'. Здѣсь, впрочемъ, явная неточность: нельзя назвать 'радость небытiя' 'бѣлой', потому что въ бѣлизнѣ вся полнота красокъ и вся сложность реальнаго. Нѣтъ, это опять тотъ же лунный экстазъ, если и чуждый сердцу Тургеневской Софи, то очень близкiй сердцу тоскующаго поэта... У Анненскаго-эстета, у Анненскаго-теоретика найдется, однако, парадоксальный принципъ

въ духѣ Маллармэ и Реми-де-Гурмона. Дѣло въ томъ, что поэтъ влюбленъ въ жизнь, и такимъ образомъ смерть для него лишь одна изъ формъ этой многообразной жизни. 'Le néant' получаетъ символъ, входящiй въ общенiе съ другими и тѣмъ самымъ ничто изъ ничто обращается уже въ нѣчто: у него оказывается власть, красота и свой таинственный смыслъ'. Но могъ ли Анненскiй твердо исповѣдовать даже и такой ни къ чему не обязывающiй парадоксальный принципъ? Нѣтъ и нѣтъ: метафора для него всегда была дороже идеи. Что разумѣть эстетикъ подъ любовью къ жизни? На это у Анненскаго была отвѣтъ: 'ту своеобразную эстетическую эмоцию, то мечтательное общенiе съ жизнью, символомъ которыхъ для каждого поэта являются вызванные имъ, одушевленные имъ метафоры'. Какъ? Символомъ являются метафоры? Никогда. И здѣсь не только неточность выраженiя: это язвая идеалистическая тенденция одинокаго мечтателя. Вотъ ключъ къ пониманiю Анненскаго критика,—къ пониманiю его лунности, его гамлетизма, ибо Принцъ Датскiй едва ли не лунатикъ. 'Для Гамлета, послѣ холодной и лунной ночи въ Эльсинорскомъ саду, жизнь не можетъ уже быть ни дѣйствиемъ, ни наслажденiемъ'... 'Нельзя оправдать оба мiра и жить двумя жизнями за разъ. Если тотъ лунный мiръ существуетъ, то другой—солнечный, всѣ эти Осрики и Полонии—лишь дьявольскiй обманъ и годится развѣ на то, чтобы его вышучивать и съ нимъ играть'...

Анненскiй пришелъ въ мiръ, какъ Гамлетъ, съ тѣми же сомнѣнiями, съ той же гордостью и съ той же шпагой въ рукѣ. И онъ ушелъ изъ этого мiра такимъ же умнымъ, тонкимъ и утомленнымъ видѣнiями, какъ несчастный Принцъ Датскiй.

*Георгiй Чулковъ.*



## ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА

И. О. Анненскій—лирикъ

Всѣ мы умираемъ неизвѣстными'... Слова Бальзака оказались правдой и для Гиннокентія Федоровича Анненскаго.

Но жизнь равняетъ всѣхъ людей, смерть выдвигаетъ выдающихся'. Надо надѣяться, что такъ случится и теперь.

Ии. О. Анненскій былъ удивительно мало извѣстенъ при жизни не только публикѣ, но даже литературнымъ кругамъ. На это существовали свои причины: литературная дѣятельность И. О. была разносторонняя и разнообразная. Этого достаточно для того, чтобы остаться неизвѣстнымъ. Слава прижизненная—удѣлъ специалистовъ. Оттого ли, что жизнь стала сложнѣе и пестрѣе, оттого ли, что мозгъ пресыщенъ яркостью рекламныхъ впечатлѣній, память читателя можетъ запомнить въ наши дни о каждомъ отдѣльномъ человѣкѣ только одну черту, одно пятно, одинъ штрихъ; публика инстинктивно протестуетъ противъ энциклопедистовъ, противъ всякаго многообразія въ индивидуальности. Она требуетъ одной определенной маски съ неподвижными чертами. Тогда и запомнить, и привыкнуть, и полюбить.

Быть многограннымъ, интересоваться разнообразнымъ, проявлять себя во многомъ—лучшее средство охранить свою неизвѣстность. Это именно случай Ии. Оед. Анненскаго; и лишь теперь для него начнется синтетизирующая работа смерти.

И. О. былъ звѣздой съ переменнымъ свѣтомъ. Ея лучи достигали неожиданно, снопами разныхъ пвѣтовъ, то разгораясь, то совсѣмъ погасая, путая наблюдателя, который не отдавалъ себѣ отчета въ томъ, что они идутъ отъ одного и того же источника. И надо отдать справедливость, что у Ии. Оед. были данныя для того, чтобы сбить съ толку и окончательно запутать каждого, кто не зналъ его лично.

Вспоминаю хронологическую непослѣдователь-

ность моихъ собственныхъ впечатлѣній о немъ и о его дѣятельности.

Въ началѣ девятисотыхъ годовъ въ бесѣдѣ о прискорбныхъ статьяхъ Н. К. Михайловскаго о французскихъ символистахъ, Михайловскій совсѣмъ не зналъ французской литературы—всѣ свѣдѣнія, которыя онъ имѣлъ, онъ получалъ отъ Анненскаго'. Тогда я подумалъ о Ник. Оед. Анненскомъ и только гораздо позже понялъ, что рѣчь шла объ Ии. Оед.

Года два спустя, еще до возникновенія 'Вѣсовъ', Вал. Брюсовъ показывалъ мнѣ книгу со статьей о ритмахъ Бальмонта. На книгѣ было неизвѣстное имя—И. Анненскій. Вотъ уже находятся, значитъ, молодые критики, которые интересуются тѣми вопросами стиха, надъ которыми мы работаемъ',—говорилъ Брюсовъ.

Потомъ я читалъ въ 'Вѣсахъ' рецензію о книгѣ стиховъ 'Никто' (псевдонимъ хитроумнаго Улисса, который избралъ себѣ Ии. Оед.). Къ нему относились тоже какъ къ молодому, начинающему поэту; онъ былъ сопоставленъ съ Иваномъ Рукавишниковымъ.

Въ редакціи 'Перевала' я видѣлъ стихи И. Анненскаго (его считали тогда Иваномъ Анненскимъ). Новый декадентскій поэтъ. Кое-что мы выбрали. Остальное пришлось вернуть'.

Когда въ 1907 году О. Сологубъ читалъ свою трагедію 'Лаодамія', онъ упоминалъ о томъ, что на эту же тему написана трагедія И. Анненскимъ. Затѣмъ мнѣ попался на глаза толстый томъ Эврипида въ переводѣ съ примѣчаніями и со статьями И. Анненскаго; помнились какія-то замѣтки, подписанныя членомъ ученаго [комитета этого же имени, то въ 'Гермесѣ', то въ 'Журналѣ Министерства Народнаго Просвѣщенія', доходили смутные слухи о директорѣ Царско-Сельской гимназійи и объ окружномъ инспекторѣ Петербургскаго учебнаго округа...

Но можно ли было догадаться о томъ, что этотъ окружной инспекторъ и директоръ гим-

назиі, этотъ постъ-модернизмъ, этотъ критикъ, заинтересованный ритмами Бальмонта, этотъ знатокъ французской литературы, къ которому Михайловскій обращался за свѣдѣніями, этотъ переводчикъ Эврипида—все одно и то же лицо?

Для меня здѣсь было около десятка различныхъ лицъ, другъ съ другомъ не схожихъ ни своими интересами, ни возрастомъ, ни характеромъ дѣятельности, ни общественнымъ положеніемъ. Они слились только въ тотъ мартовскій день 1909 года, когда я въ первый разъ вошелъ въ кабинетъ Ин. Федор. и увидаль гипсовыя бюсты Гомера и Эврипида, стѣну, увѣшанную густо, по-старинному, фотографіями, литографіями и дагерротинами, шкафы съ книгами—филологія рядомъ съ поэтами, толстые томы научныхъ изданій рядомъ съ тоненькими 'plaquettes' новѣйшихъ французскихъ авторовъ, еще не проникшихъ въ большую публику. Наружность И. Ф. гармонировала съ этимъ кабинетомъ, заставленнымъ старомодными, уютными, но неудобными креслами, вынуждавшими сидѣть прямо. Прямызна его головы и его плечей поражала. Нельзя было угадать, что скрывалось за этой напряженной прямызной—юношеская бодрость или преодоленная дряхлость. У него не было смиренной спины библиотечнаго работника; въ этой напряженной и неподвижной приподнятости скорѣе угадывались торжественность и начальственность. Голова, вставленная между двумя подпиранными щеки старомодными воротничками, перетянутыми широкимъ чернымъ пластрономъ, не двигалась и не поворачивалась. Носъ стоялъ тоже какъ-то особенно прямо. Чтобы обернуться, Ин. Фед. поворачивался всѣмъ туловищемъ. Молодые глаза, висячіе усы надъ пухлыми слегка выдвинутыми губами, прямые по-англійски волосы надо лбомъ и весь барственный тонъ рѣчи, подъ шутливостью и парадоксальностью которой чувствовалась авторитетность, не противорѣчили этому впечатлѣнію. Внѣшняя маска была маской директора гимназіи, дѣйствительнаго статскаго совѣтника, члена ученаго комитета, но смяг-

ченная природнымъ барствомъ и обходительностью.

Все, что было юношескаго—было въ неутомленномъ книгами мозгу; все, что было старческаго, было въ юношески стройной фигурѣ. Хотѣлось сказать: 'Какъ онъ молодежавъ и бодръ для своихъ 65 лѣтъ!', а ему было на самомъ дѣлѣ около пятидесяти.

Его торжественность скрывала дѣтское легкомысліе; за гибкой подвижностью его идей таилась окованность души, которая не рѣшалась переступить извѣстныя грани познанія и страшилась извѣстныхъ понятій; за его литературною скромностью пряталось громадное самолюбіе; его скептицизмомъ прикрывалась открытая довѣрчивость и тайная склонность къ мистикѣ, свойственная умамъ, мыслящимъ образами и ассоціаціями; то, что онъ называлъ своимъ 'цинизмомъ', было одной изъ формъ нѣжности его души; его убѣжденный модернизмъ застылъ и остановился на опредѣленной точкѣ начала девяностыхъ годовъ.

Онъ былъ филологъ, потому что любилъ произрастанія человѣческаго слова: новаго, настолько же, какъ стараго. Онъ наслаждался построеніемъ фразы современнаго поэта, какъ старымъ виномъ классиковъ; онъ взвѣшивалъ ее, пробовалъ на вкусъ, прислушивался къ перезвону звуковъ и къ интонаціямъ удареній, точно это былъ тысячелѣтній текстъ, тайну котораго надо было разгадать. Онъ любилъ идею, потому что она говоритъ о человѣкѣ. Но въ механизмѣ фразы таились для него еще болѣе внятные откровенія объ ея авторѣ. Ничто не могло укрыться въ этой области отъ его изошреннаго уха, отъ его ясно видящей наблюдательности. И въ то же время онъ совсѣмъ не умѣлъ видѣть людей и никогда не понималъ ни одного автора, какъ человѣка. Въ каждомъ произведеніи, въ каждомъ созвучіи онъ понималъ только самого себя. Поэтому онъ былъ идеальнымъ читателемъ.

Перелистывая немногія и случайныя письма, полученныя мною за эти нѣсколько мѣсяцевъ

знакомства отъ Ин. Оед., я нахожу такія фразы, глубоко характерныя для его отношенія къ слову:

„Да, Вы будете одинъ... Вамъ суждена, быть можетъ, по крайней мѣрѣ на ближайшіе годы, роль, мало благодарная“. Пишетъ онъ мнѣ послѣ перваго нашего свиданія: „Вѣдь у Васъ — школа... у Васъ не только свѣтила, но всякое бурое пятно не проснувшихся, еще сумеречныхъ травъ, ночью скосмаченныхъ... знаетъ, что они Слово и что ничѣмъ, кромѣ слова, имъ — свѣтиламъ — не быть, что отсюда и ихъ красота, и алмазность, и тревога, и уныніе.“

...Мысль... Мысль?... Вздоръ все это. Мысль не есть плохо понятое слово; въ поэзіи у мысли страшная отвѣтственность... И согбенные, часто недоумѣвающіе, очарованные, а иногда — и нерѣдко — одураченные словомъ, мы то понимаемъ, какая это святыня, сила и красота...

... А развѣ многіе понимаютъ, что такое Слово у насъ? Но знаете, за послѣднее время и у насъ, ухъ! какъ много этихъ, которые нянчатся со словомъ и, пожалуй, готовы говорить объ его культѣ. Но они не понимаютъ, что самое страшное и властное слово, т.-е. самое загадочное, можетъ быть, именно слово будничное“.

Я не стѣсняюсь приводить эти слова только потому, что это „Вы“ — здѣсь лишь форма выраженія, а читать слѣдуетъ „я“. Это самого себя Ин. Оед., подъ впечатлѣніемъ нѣсколькихъ моихъ стихотвореній, почувствовалъ одинокимъ, себя понялъ осужденнымъ на роль мало благодарную въ теченіе ближайшихъ лѣтъ, себя зналъ носителемъ школы, самъ сознавалъ, что для него ви́шній міръ ничего, кромѣ слова не представляетъ, самъ трепеталъ красотой и алмазностью, тревогой и уныніемъ, страшныхъ, властныхъ, загадочныхъ — будничныхъ словъ.

Какимъ поэтомъ могъ быть тотъ сложный и цѣльный человѣкъ, намѣренная парадоксальность рѣчей котораго была лишь блѣднымъ отраженіемъ парадоксальныхъ сочетаній, соста-

влявшихъ гармоническую сущность его природы? Это былъ нерадостный поэтъ. Поэтъ будничныхъ словъ. Въ свою лирику онъ вкладывалъ не творчество, не волю, не синтезь, а жесткій самоанализъ.

Я завожусь на тридцать лѣтъ,  
Чтобъ жить мучительно дробя  
Лучи отъ призрачныхъ планетъ  
На „да“ и „нѣтъ“, на „ахъ“ и „бя“.

... И былъ бы вѣрно я поэтъ,  
Когда бы выдумалъ себя...

... И былъ бы мой свободный духъ  
Теперь не „я“, онъ былъ бы „Богъ“...

Онъ не хотѣлъ „выдумывать себя“ и свое земное „я“ противопоставлялъ сурово и свободно божественной своей сущности, становясь на діаметрально противоположную точку самоутвержденія, чѣмъ требованія: „Твори самого себя въ возможномъ“, „Вѣрой уходи въ несозданное“. Для него слово оставалось сурово будничнымъ, потому что онъ не хотѣлъ сдѣлать его именемъ, т.-е. одухотворить его призывной, заклинающей силой. Его поэзія оставалась безкрылой, какъ Акропольская Побѣда, а любовь — „безлюбой“. Онъ самъ захотѣлъ и этой „безкрылости“ и этой „безлюлости“, и онъ дался ему большимъ трудомъ, потому что онъ былъ рожденъ и крылатымъ и любящимъ.

Когда перелистываешь страницы „Кипарисоваго Ларца“, то убѣждаешься, что все это написано не въ моменты бодрого и творческаго подъема воли, которая ушла цѣликомъ въ другіе работы и труды И. О. Анненскаго, а въ минуты горестнаго замедленія жизни, въ минуты безсонницъ, невралгическихъ болей, сердечныхъ припадковъ, хандры, усталости и упадка силъ. Лирика отражала только одну — эту сторону его души.

Развѣ, охвативъ взглядомъ всю разнообразную и богатую дѣятельность Ин. Оед., можно назвать его человѣкомъ бездѣйственнымъ? Между тѣмъ, въ стихахъ — это человѣкъ, который только смотритъ и мучительно-пассивно переживаетъ.

Лишь шарманку старую знобить,  
И она въ закатномъ мѣсьи мая  
Все никакъ не смеетъ злыхъ обидъ,  
Цѣпкій валь кружа и нажимая.

И никакъ, цѣпляясь, не пойметъ  
Этотъ валь, къ чему его работа,  
Что обида къ старости растеть  
На шинахъ отъ муки поворота.

Но когда бы понялъ старій валь,  
Что такая имъ съ шарманкой участь,  
Развѣ пѣть кружась онъ пересталь?  
Оттого что пѣть нельзя не мучась...

То, что было юношескаго, гибкаго, переменчи-  
ваго и наивнаго въ характерѣ Ин. Фед., не  
нашло отраженія въ его стихахъ. Но развѣ на-  
пряженной прямизнѣ его стана, за которой  
чувствовалась и скрываемая боль, и дряхлость,  
и его негибкой головѣ, неповорачивавшейся въ  
высокихъ воротничкахъ, подпиравшихъ щеки,  
не соотвѣтствуютъ эти мучительныя слова о  
томъ, что «обида къ старости растеть на ши-  
нахъ отъ муки поворота»?

Тамъ все, что прожито—желанье и тоска,  
Тамъ все, что близится—унылость и забвенье.

Для выраженія мучительнаго упадка духа, онъ  
находилъ тысячи оттѣнковъ. Онъ всячески из-  
называлъ изгибы своей неврастеніи. Только не  
желать бы, да еще не помнить, да еще не  
думать.

Сердце—это счетчикъ муки, машинка для чу-  
десъ.

Въ сердцѣ, какъ послѣ пожара ходитъ удуш-  
ливый дымъ.

О, какъ я чувствую накопленное бремя  
Отравленныхъ ночей и грязно-бѣлыхъ дней...

... И было мукою для нихъ (для струнъ),  
Что людямъ музыкой казалось...

Воспоминанья надо выстрадать и дать имъ  
отойти.

Ничто не удавалось въ стихахъ Ин. Фед. такъ  
ярко, такъ полно, такъ убѣдительно законченно,

какъ описаніе кошмаровъ и бессонницъ. Вотъ  
онъ не спитъ въ вагонѣ желѣзной дороги—

... Пока съ разбитымъ фонаремъ,  
Наполовину притушеннымъ,  
Среди кошмарныхъ думъ и дремь  
Проходитъ полночь по вагонамъ.

... И чѣмъ ея дозоры глуше,  
Тѣмъ больше чада въ черныхъ снахъ  
И задыханій и удушій,  
Тѣмъ больше словъ, какъ бы не словъ,  
Тѣмъ отвратительнѣй дыханье  
И запрокинутыхъ головъ  
Въ подушкахъ красныхъ колыханье...

Вотъ онъ лежитъ больной съ ледянымъ мѣш-  
комъ на головѣ. Опять бессонница:

Ночь не таетъ. Ночь какъ камень,  
Плача таетъ только ледъ,  
И струитъ по тѣлу пламень  
Свой причудливый полетъ.

Но лопочуть даромъ тая  
Ледышки на головѣ:  
Не запомнить имъ, считая,  
Что подушекъ только двѣ,

И что надо лечь въ угарный  
Въ голубой туманъ костра,  
Если тошень лучъ фонарный  
На скользотѣ топора...

Вотъ кошмаръ дневной. Тоже желѣзнодорож-  
ный кошмаръ импрессиониста:

... Въ темномъ зноѣ полудней  
Гуль и краски вокзала...  
Полумертвыя мухи  
На разбитомъ кіоскѣ,  
На пролитой известкѣ  
Слѣпы, жадны и глухи...  
Уничтожишься, канувъ  
Въ этотъ омутъ безликій  
Прямо въ одурь дивановъ—  
Въ полосатые тики.

Вотъ еще бессонница, комната, дождь...

„Миѣ тоскливо, миѣ не вмошь,  
Я шаги слѣплого слышу:  
Надо мною онъ всю ночь  
Оступается о крышу“.

Вотъ стукъ часовъ не даетъ ему спать:

„Развѣ тѣмъ я виноватъ,  
Что на бѣлый циферблатъ  
Пышный розанъ намалеванъ?“

Вагонъ, вокзалъ желѣзной дороги, болѣзнь— все мучительные антракты жизни, все вынужденныя состоянія безволя, неизбежныя упадки духа между двумя періодами работы, неврастѣнія городского человѣка, заваленнаго дѣлами, который на минуту отрывается отъ напряженія текущаго мига и чувствуетъ горестную пустоту, и безцѣльность, и разорванность своей жизни...

„Увы! Таковы были тѣ минуты отдыха, которыя онъ отдавалъ своей собственной душѣ, ритму своего „я“.

Страшно рѣдки въ его лирикѣ слова, выводящія изъ этого круга обыденности, слова о „тоскѣ осужденныхъ планетъ“, о томъ, что онъ любитъ все „чему въ этомъ мѣрѣ ни созвучья, ни отклика нѣтъ“, о томъ, что существуетъ не наша связь и лучезарное Сляніе“, и какіе это все безкрылыя, безвольныя слова, сравнительно съ тою сосредоточенной, будничной силой, которая говоритъ въ его кошмарахъ. Только одинъ Случевскій („Послѣ казни въ Женевѣ“) находилъ такія реальныя, такія мучительныя сравненія, какъ Анненскій.

У него острый взглядъ импрессиониста на природу. Но импрессионистъ не внутри природы— онъ внѣ ея и смотритъ на нее. И. О. Анненскій смотритъ на природу сквозь переплетъ окна изъ комнаты.

„Ты опять со мной, подруга осень,  
Но сквозь сѣть нагихъ твоихъ вѣтвей  
Никогда блѣднѣй не стыла просинь,  
И снѣговъ не видѣлъ я мертвѣй.“

Я твоихъ печальнѣе отребій  
И чернѣй твоихъ не видѣлъ водъ.  
На твоёмъ линяло-ветхомъ небѣ  
Желтыхъ тучъ томителенъ разводъ“.

Но весна еще больше, чѣмъ осень, надрываетъ его душу. „Эта рѣзанность линий, этотъ грузный полетъ, этотъ нищенски синий и заплаканный ледъ“. Не воскресеніе, а истлѣвшій трупъ Лазаря видитъ онъ въ ликахъ весны.

„Уплывала Вербная Недѣля  
На послѣдней, на погиблой льдинѣ.  
Уплывала въ дымкахъ благовоній,  
Въ замираньи звоновъ похоронныхъ,  
Отъ иконъ съ глубокими глазами—  
И отъ Лазарей, забытыхъ въ черной ямѣ“.

Даже въ ясные лѣтніе вечера, среди тонкихъ эстетическихъ эмоцій, колетъ сердце все та же тоска:

„Безслѣдно кануль день. Желтѣя, на балконъ  
Глядитъ туманный дискъ луны, еще безтѣнной.  
И въ безконечности распахнутыхъ оконъ  
Уже не зрячія тоскливо-бѣлы стѣны“.  
Съ весной у Ин. Оед. были какіе-то старые счеты и цѣлый рядъ мучительныхъ ассоціацій; главнымъ образомъ, съ нею была связана идея смерти.

Въ лирикѣ, основанной на такого рода душевныхъ состояніяхъ, какъ лирика И. О., представленіе о смерти не можетъ не занимать громаднаго мѣста. И она занимаетъ его и притомъ въ самыхъ скорбныхъ и мучительныхъ и безобразныхъ своихъ ликахъ: въ ликѣ трупа, панихиды, смертельной тоски, гроба, скелета... Онъ знаетъ тысячу интимныхъ примѣтъ ея. У нея „узкій слѣдъ“, она въ „кисейной тонкой чадрѣ съ мальвовыми полосами“, объ ней говоритъ „шелестъ крови“, отъ нея „въ удушливомъ дыму вянуть космы хризантемъ“, „Ужасъ въ блѣдныхъ зеркалахъ и молитъ и поетъ, и съ пояснымъ поклономъ страхъ намъ свѣчи раздаетъ!“ „Ночь напоминаетъ Смерть всѣмъ— даже выщѣтшимъ покровомъ“. Она „такъ страстно не разгадана въ чадрѣ живой какъ

дымъ, она на волнахъ ладана надъ куколемъ твоимъ'.

Она — Смерть всюду, всегда съ нимъ въ эти тускляя, томительныя, нестерпимыя минуты, которыя были для него такъ несправедливо минутами лирическихъ вдохновеній. Иногда съ жуткой настойчивостью, онъ начиналъ кликать Смерть:

Все еще онъ тянетъ нитку  
И никакъ не кончитъ пытку  
Этотъ сумеречный день...  
Хоть бы ночь скорѣе, ночь!  
Самому бы изнемочь,  
Да забыться примиреннымъ,  
И уйти бы одуреннымъ  
Въ одуряющую ночь!

И она пришла совсѣмъ такая, какой онъ видѣлъ ее, какой страшился, какой ждалъ, какую, вѣрно, въ тайнѣ противъ воли, хотѣлъ; пришла въ желтыхъ парахъ Петербургской зимы', на желтомъ снѣгу облипающемъ плиты', подошла на улицѣ въ одинъ изъ антрактовъ дѣловой жизни, неожиданно и сразу сжала сердце однимъ нажимомъ пальцевъ. И онъ въ шубѣ, съ портфелемъ, въ которомъ лежала приготовленная лекція, что онъ ѣхалъ въ этотъ день читать, мертвый опустился на ступени подъѣзда Царско-Сельскаго вокзала. Полиція отвезла трупъ неизвѣстнаго человѣка, скончавшагося на улицѣ, въ Обуховскую больницу; тамъ его раздѣли и положили его обнаженное тѣло, облагороженное мыслью, ритмами и неврастеніей, на голыя доски въ грязной мертвецкой...

... Изъ церкви Царско-Сельской гимназіи, гдѣ совершалось отпѣваніе, бѣлый катафалкъ съ гробомъ, съ вѣнками лавровъ и хризантемъ, медленно и тяжело двигался по вязкому и мокрому снѣгу; дорогу развезло; ноябрьская оттепель обнажила суровыя загородныя дали; день былъ тихій, строгій, дымчатый; земля кругомъ была та страшная 'весенняя', съ которой у него соединялся образъ смерти. И мнѣ, слѣдовавшему за гробомъ въ самомъ концѣ процессіи,

вспоминались, какъ кощунственная эпитафія, какъ загробная клоунада, трагически-циничные стихи покойнаго—, Черная Весна':

Подъ гулы мѣди гробовой  
Творился переносъ,  
И жутко задранъ, восковой  
Глядѣлъ изъ гроба носъ.  
Дыханья, что ли, онъ хотѣлъ—  
Туда, въ пустую грудь?  
Послѣдній снѣгъ былъ темно-бѣлъ,  
И тяжекъ рыхлый путь.  
И только изморозь мутна  
На тлѣніе ладась,  
Да тупо черная весна  
Глядѣла въ студенъ глазъ—  
Съ облѣзлыхъ крышъ, изъ бурыхъ ямъ  
Съ позеленѣлыхъ лицъ...  
А тамъ—по мертвеннымъ полямъ  
Съ разбухшихъ крыльевъ птицъ...  
О люди! Тяжекъ жизни слѣдъ  
По рытвинамъ путей,  
Но ничего печальнѣй нѣтъ,  
Какъ встрѣча двухъ смертей!..

*Максимиліанъ Волошинъ.*

## О ПОЭЗИИ И. Ө. АННЕНСКАГО

### I

И. Ө. Анненскій—лирикъ—является въ большей части своихъ оригинальныхъ и трогательныхъ созданій символистомъ того направленія, которое можно было бы назвать символизмомъ а с с о ц і а т и в н ы м ъ. Поэтъ-символистъ этого типа беретъ исходною точкой въ процессѣ своего творчества нѣчто физически или психологически конкретное и, не опредѣляя его непосредственно, часто даже вовсе не называя, изображаетъ рядъ ассоціацій, имѣющихъ съ нимъ такую связь, обнаруженіе которой помогаетъ многосторонне и ярко осознать душевный смыслъ явленія, ставшаго для поэта п е р е ж и в а н і е м ъ, и иногда впервые назвать

его — прежде обычнымъ и пустымъ, нынѣ же столь многозначительнымъ его именемъ.

Такой поэтъ любитъ, подобно Маллармэ, поражать непредвидѣнными, порой загадочными сочетаніями образовъ и понятій и, заставляя читателя осмыслить ихъ взаимоотношенія и соответствія, стремится къ импрессионистическому эффекту разоблаченія. Разоблаченный такимъ методомъ объектъ поэтического созерцанія, когда имя его ясно раздается въ сознаніи читателя, кажется ему новымъ и какъ бы впервые пережитымъ, перспектива, въ которой онъ рисуется, углубленной, его послѣдній смыслъ — требующимъ какой-то послѣдней разгадки. Два примѣра, взятые изъ первой книги стиховъ только-что ушедшаго отъ насъ и нами оплаканнаго поэта (‘Тихія Пѣсни’), пояснятъ вышесказанное.

По блѣдно-розовымъ оваламъ,  
Туманомъ утра облиты,  
Свились букетомъ небывалымъ  
Стального колера цвѣты.

И мухъ кочующихъ соблазны,  
Отраву въ глянецъ затая,  
Пестрятъ, назойливы и праздно,  
Нагія грани бытія.

Но лихорадкою томимый,  
Когда недѣлями лежишь,  
Въ однообразьи ихъ таимый  
Поймешь ты сладостный гашишь,

Поймешь, на глянецъ центифолій  
Считая бережно мазки...  
И строя ромбы по неволѣ  
Между этапами Тоски.

Трагизмъ прикованнаго къ земной пыли, изнемогающаго въ своей эмпирической ограниченности ‘безкрылаго духа, полоненнаго землей’, переживается здѣсь путемъ послѣдовательнаго воспріятія ряда чувственныхъ раздраженій и

связанныхъ съ ними побочныхъ представлений, которыя, будучи съ достаточною живостью воспроизведены воображеніемъ читателя, даютъ ему одновременно простое, слишкомъ — до про- ній — простое постиженіе, что рѣчь идетъ объ обояхъ, которыми оклеена комната бельного, и далекое, до мистики далекое предчувствіе, что эти обои — одинъ изъ потрясающихъ гіероглифовъ міровой тайны о индивидуальномъ бытіи и проклятій тѣсноты его, о темничныхъ граняхъ личности и ея томительно-долгомъ и сомнительно-темномъ пути къ истинному свободному бытію чрезъ цѣпящую и неподатливую косность бытія призрачнаго. Все стихотвореніе названо ‘Тоска’, и пошло разубранная грязно-блѣдноватыми розами одежда этой богини и ея — отъ страдальческаго надрыва духа — почти ‘сладостное’ очарованіе страшнѣе, быть можетъ, чѣмъ черное знамя Царицы-Тоски у Бодлэра, развернутое надъ челомъ болѣющаго сплینомъ поэта. А вотъ ‘Идеаль’:

Тупые звуки вспышекъ газа  
Надъ мертвой яркостью головъ,  
И скуки черная зараза  
Отъ покидаемыхъ столовъ...

И тамъ, среди зеленолицыхъ,  
Тоску привычки затая,  
Рѣшатъ на вышвѣтшихъ страницахъ  
Постылый ребусъ бытія!

Это — библиотечная зала, посѣтители которой уже рѣдѣютъ въ сумеречный часъ, когда зажигаются, тупо вспыхивая, газовыя лампы, между тѣмъ какъ самые прилежные ревнителіи и ремесленники ‘Идеала’ трудолюбиво остаются за своими томами. Простой смыслъ этого стихотворенія, разгадка его ребуса (а ребусъ онъ потому, что вся жизнь — ‘постылый ребусъ’), — публичная библиотечка; далекій смыслъ и ‘causa finalis’ — новая загадка, прозрѣваемая въ разгаданномъ. — загадка разорванности идеала и воплощенія и невозможность найти ratio regum въ самихъ res: въ однихъ только отраженіяхъ



духа, творчески скомпонованныхъ человѣческою мыслью, когда то горѣвшихъ въ духѣ, нынѣ похороненныхъ, какъ муміи, въ пыльных фоліантахъ, пріоткрывается она, тайна Изиды,— и пріоткрывается-ли еще?...

Какъ различенъ отъ этого символизма, по методу и по духу, тотъ другой, который пишетъ на своемъ знамени *da realibus ad realiora* и, какъ въ стихахъ Тютчева (возьмемъ хотя бы гимнъ о Ночномъ Вѣтрѣ), сразу называетъ предметъ, прямо опредѣляя и изображая его ему присущими, а не ассоціативными, признаками,— чтобы потомъ, чисто-интуитивнымъ полетомъ лирическаго одушевленія, властно сорвать или магически опрозрачить его виѣшнія завѣсы и обнаружить его внутренній, хотя и въ свою очередь все еще прикровенный и облаченный ликъ!

Въ эволюціи символизма описанный выше методъ (преимущественно изобразительный по своей задачѣ), любимый методъ Анненскаго, кажется почти оставленнымъ; мы обращаемся къ тому, который мы ему противоположили. То болѣзненное, что было въ первомъ, если не преодолено, то по крайней мѣрѣ переболѣло и пережито. Опять правятся стародавніе завѣты замкнутости и единства формы, гармоніи и мѣры, простоты и прямоты, мы опять стали называть вещи ихъ именами безъ перифразъ, мы хотѣли бы достигнуть впечатлѣнія красоты безъ помощи стимуловъ импрессионизма. И, конечно, мы не жертвуемъ чувствомъ тайны и всею трагической лирикой міровыхъ загадокъ; но, крѣпче и бодрѣе вѣруя въ реальность непризрачнаго смысла явленій, мы увѣрениѣ отираемся въ темные предѣлы сущностей отъ конкретнаго и видимаго, тогда какъ старый методъ—методъ Маллармэ и Анненскаго—возвращаетъ насъ, по совершеніи экскурсіи въ область *соотвѣтствій*, къ герметически-замкнутой загадкѣ того же явленія. Для насъ явленіе—символь, поскольку оно выходъ и дверь въ тайну; для тѣхъ поэтовъ символъ—тюремное оконце, чрезъ которое глядитъ

узникъ, чтобы, утомившись приглядѣвшимся и ограниченнымъ пейзажемъ, снова обратить взоръ въ черную безвыходность своего каземата.

Естественнымъ результатомъ этого обращенія къ тюремному мученичеству своего или чужого я является въ возможности, какъ послѣднее слово лирическаго порыва, цѣлая гамма отрицательныхъ эмоцій—отчаянія, ропота, унынія, горькаго скепсиса, жалости къ себѣ и своему сосѣду по одиночной камерѣ. Въ поэзи Анненскаго изъ этой гаммы настойчиво слышится повсюду нота жалости. Недаромъ трогательное ставилъ онъ въ своей эстетикѣ выше прекраснаго. Его щедрое сердце не переставало сострадать, какъ его гордое сердце любило отрекаться отъ любви. Это цѣломудренно-пугливое и обиженное осуществленіями жизни сердце понимало любовь только, какъ тоску по неосуществимому и какъ унижающій личность обманъ. Отсюда апофеозъ *безлюбаго* поэта—киоарета Оамиры. Но какъ убѣдительно страстенъ влюбленный въ недостижимую Геру Иксіонъ, овладѣвающій ея призрачною тѣнью въ лицѣ многоликой богини Апаты—богини Обмана! И какъ трогательно, какъ подлинно любить своего Протесилая несчастная Лаодамія, утѣшенная только иллюзіей воскового изображенія да призрачнымъ трехчасовымъ свиданіемъ съ выходцемъ изъ могилы, но больше всего погребальнымъ костромъ въ честь погибшаго героя, гдѣ она истанбаетъ вмѣстѣ съ возлюбленнымъ восковымъ кумиромъ. Поэтъ всегда и во всемъ, когда онъ прикасался къ струнамъ своей лиры, Анненскій умѣлъ, какъ все истинные поэты, противорѣчить себѣ.

Эта многогранная душа, внутренняя сложность которой, бунтующая противъ всякаго подчиненія одному принципу, была бы невысказима безъ противорѣчій, искала путей гармонической организаціи въ разносторонности и разнообразіи предметовъ и приемовъ творчества. Драма служила противовѣсомъ и восполненіемъ лирики. Въ драмѣ не нужно было ни загадывать загадокъ, ни ассоціировать представленій: сгущен-

ность и сложность субъективного содержания переживаний свободнее и пластичнее раскрывалась в многоликих масках Мельпомены, а лирическая пророчествованность непринужденнее и открытее изливалась в лирических ликованиях, раздумьях и плачах античного хора. Кажется, можно замечать, что лирика Анненского первоначально обращает всю энергию своей жалости на собственное, хотя и обобщенное я поэта, потом же охотнее объективируется путем перевоплощения поэта в наблюдаемые им души ему подобных, но отдаленных от него гранью индивидуальности и различием личин мирового маскарада людей и вещей. Его драма, напротив, вначале представляется больше объективной, — в ней больше отчуждается он от самого себя, под масками своих героев, последнее же драматическое его произведение — еще неизданная лирическая трагедия «Амира кюаредь», кажется как бы личным признанием поэта о его задушевных тайнах под полупрозрачным и причудливым покрывалом фантастического мира, сотканным из древнего мифа и последних снов позднего поколения. Отрадой в нашей скорби о преждевременной утрате (преждевременной потому, что смерть застала Анненского в пору расцвета его таланта и протекания новых, уже порвавшихся перед его духовным взором завес) служить существование этой законченной драмы, без которой мы не могли бы восстановить в нашем представлении всю тонкотканную сложность этой стесненной своим богатством, ширококрылой и надломленной души.

## II

Анненский, гуманист и истолкователь Эврипида, стал сам драматургом — учеником и подражателем излюбленного трагика, в художественной же фикции и иллюзионной условности — как бы его продолжателем и восполнителем. Своими темами он избирает разрабо-

танные Эврипидом в не дошедших до нас трагедиях; замечая утерянных «Иксиона», «Меланппы», «Лаодамин», «Амиры» — создает он свои четыре драмы под теми же заглавиями.

То была его прихоть, в которой никак нельзя усматривать притязательности: в такой миф Анненский завидомо и преднамеренно ограждает от всякого внешнего принудительного канона школы и стиля, так явно и недвусмысленно предпочитает он художественный произвол всякой архаизации и стилизации. Поистине так творил он и при таких условиях, что к нему примечна была похвала поэта вольному мечтателю и сказителю-гондольеру:

Онъ любитъ пѣснь свою; поетъ онъ для забавы,  
Безъ дальнихъ умысловъ, не вѣдая ни славы,  
Ни страха, ни надеждъ; и, тайной Музы полнъ,  
Умѣетъ усладить свой путь...

Онъ писалъ античныя драмы не потому, что хотѣлъ ими утвердить какой-либо эстетическій тезисъ, но потому, что близокъ былъ ему античный мифъ и казался общечеловѣческимъ и общепримѣнимымъ, человѣческимъ, только человѣческимъ, гибкимъ до возможностей модернизации и вмѣстительнымъ по содержанию до новейшаго символизма; — и потому, что онъ привыкъ жить вѣ этихъ снахъ о Греціи или, скорѣе, тѣшиться своими самодовольными «отраженіями» Греціи; — и потому, что Эврипидъ, именно Эврипидъ, былъ ему посредникомъ между раздѣленными мірами новой личности и души древней, и онъ, мнилось ему, умѣлъ бесѣдовать съ первымъ трагикомъ личности черезъ вѣка; — и потому, наконецъ, что его лиризму нуженъ былъ хоръ, понятый в ультраэврипидовскомъ и безконечно удаленномъ отъ его первоначальнаго назначенія смыслѣ, какъ музыкальное сопровожденіе и «музыкальный антрактъ», в этого лирическаго ресурса, больше того, каюарсиса уединенной и сиротливой души, нельзя было найти ни въ какой другой формѣ драмы. Но ни въ какой другой формѣ нельзя было найти и элемента «трогательнаго»,

какъ онъ его понималъ, и элемента созерцательнаго: возможности, не дѣйствуя въ героѣ, смотрѣть на него, сочувствуя, со стороны, умилиться и вмѣстѣ поплакать надъ своимъ *drumatis personae*, которыя свершаютъ трагическіе подвиги всегда безвинно и всегда вынужденно, никогда изъ избытка силъ и изъ чистаго дерзновенія, всегда изъ переживаемаго ими сознанія тѣсноты и скудости своего 'воплощенія',— не изъ 'полноты', какъ требовалъ Ницше, но изъ недостатка и 'голода'.

Анненскому казалось, что онъ понимаетъ древняго новаго человѣка Эврипида, въ которомъ онъ усматривалъ тотъ же разладъ и расколъ, какой ощущалъ въ себѣ,—личность, освободившую свое индивидуальное сознаніе и самоопредѣленіе отъ узъ устарѣлаго бытового и религіознаго коллектива, но оказавшуюся взаперти въ себѣ самой, лишенную способностей истиннаго единенія съ другими, не умѣющую выйти наружу изъ ея же самой захлопнутой наглухо двери своей кѣтки и либо утвердиться мощно и властно въ своемъ мятежѣ, либо свободно покориться, какъ богоборцы и покорствующіе Эсхила, или же, наконецъ, образовать изъ себя одинъ изъ общихъ и нормативныхъ типовъ всечеловѣчности, какъ герои Софокла... О, онъ былъ неспособенъ ни къ покорности религіозной, тайна которой глубоко забылась новою душой, ни къ силѣ и насилію, хотя бы въ мечтаніи только, какъ Ницше,— и заперся въ своемъ подпольѣ, исподтишка 'отражая' въ немъ и горделивую солнечность оглушительнаго міра и тихое страданіе земной связанности обиженныхъ, не обласканныхъ душъ.

Трагедія въ собственномъ смыслѣ возникнуть изъ этой психологіи не могла; въ поэтѣ самомъ не раскрывалась и не зіяла пропасть, въ которую свобода — не принужденіе — бросаетъ на перепутьѣ послѣдняго выбора истиннаго героя, какъ того римлянина, что прынулъ съ конемъ въ разверзшуюся щель, вольно обрекая себя послужить искупительной жертвой пре-

исподнимъ богамъ за угрожаемый городъ. Но формулѣ трагедіи въ эврипидовскомъ смыслѣ онъ былъ въ общемъ вѣренъ, доводя до конечныхъ послѣдствій возможности намѣченныхъ Эврипидомъ, и какъ бы лишній разъ убѣждая насъ въ томъ, что эстетико-психологическое явленіе, извѣстное намъ въ новѣйшей Европѣ подъ названіемъ *décadence*, есть перерожденіе исключительно античнаго наслѣдія и преемства, послѣдній выводъ изъ того, что уже намѣчалось въ своихъ характерныхъ чертахъ и формальныхъ признакахъ съ первыхъ временъ упадка эллинской религіи.

Въ сущности, только одна рѣшительная черта характеризуетъ драматургію Анненскаго, какъ не-античную по формѣ: здѣсь историческая раздѣленность оказывается сильнѣе эстетико-психологической связи. Не романтизмъ концепціи разумѣемъ мы, въ первыхъ трехъ драмахъ поэта безусловно понятный и близкій древности, и, конечно, не частности поэтического тона и стиля въ этихъ трехъ драмахъ, даже не эклектичскій *bagosso* Киоарета *Фамиры*'. Мы разумѣемъ отсутствіе маски съ тѣми послѣдствіями и вліяніями, которыя снятіе ея оказываетъ на весь драматическій стиль. Ибо маска принуждаетъ діалогъ быть только типическимъ и риторическимъ и всю психологію вмѣщаетъ въ немногіе рѣшительные моменты перипетій драмы, тогда какъ отсутствіе маски обращаетъ все теченіе драматическаго дѣйствія въ непрерывно смѣняющуюся зыбь мимолетныхъ и мелкихъ, полусознательныхъ и противорѣчивыхъ переживаній. Но уже Эврипида замѣтно тяготитъ статичность маски; кажется, онъ предпочелъ бы живую и неустанно подвижную мимику открытаго лица, какъ онъ понизилъ свои котурны и сдѣлалъ хоръ, иногда носителемъ незыблемой объективной нормы, выразителемъ лирическаго субъективизма.

Трагическій паѳосъ въ драмахъ Анненскаго хотѣлось бы опредѣлить какъ 'паѳосъ разстоянія' между земнымъ, человѣческимъ, и небеснымъ, божественнымъ, и проистекающій отсюда

паѳось обиды челоѳка и за челоѳка; ихъ общее содержаніе — какъ идею неосуществимости на землѣ любви. Вина его безвинныхъ героевъ въ томъ, что они слишкомъ далеко любятъ; но истинная любовь никогда, по мысли поэта, вовсе и не возникаетъ или, но крайней мѣрѣ, не реализуется въ одномъ общемъ планѣ для обѣихъ любящихъ—въ планѣ жизни земной. Любовь избираетъ своимъ объектомъ то, что поистинѣ достойно любви, истинно-сущее, въ потустороннемъ ли мѣрѣ, или въ его временномъ отраженіи на землѣ. Въ первомъ случаѣ стремящійся къ обладанію любимымъ духъ оказывается невольно виновнымъ въ гордости и богоборствѣ, какъ Иксионъ, съ котораго легко смыто прежнее преступленіе, но которому не прощается его любовь къ небесной Герѣ, или какъ Оамира-лирикъ, 'безлюбой' любовникъ олимпійской Музы. Меланиппа—герония трогательной и прекрасной драмы чисто эврипидовскаго склада—осуждена, подобно Оамирѣ, на слѣпоту и долгое погребеніе отрешившейся отъ земного души въ гробѣ безжалостно-живучаго тѣла, въ отмищеніе за свою любовь къ синекудрому Посейдону и непозволенный смертнымъ бракъ съ богомъ. Любовь въ 'Лаодамін' — наиболее изящной и совершенной изъ трехъ 'эврипидовскихъ' драмъ поэта — осуществляется только чрезъ земную разлуку, — въ иллюзии и самообманѣ для земного разумнія, реально для боговъ, — и чрезъ освободительный костеръ героической тризны.

Страданіе — отличительный признакъ истинной любви, всегда такъ или иначе обращенной къ недостижимому, ея titre de noblesse и критерій ея подлинности. Это страданіе—знакъ челоѳческаго достоинства передъ богами, быть можетъ, челоѳческаго преимущества надъ ними. Богамъ не свойственно любить: они—блаженны.

— Да развѣ боги любятъ? Развѣ тотъ,  
Кто не страдалъ, кого не жгло сомнѣнье,  
Когда-нибудь умѣлъ любить? Любовь  
Безъ трепета и тайны... Какъ уборъ  
Тѣхъ дальнихъ высей ледяной, царица;

Онъ нѣжитъ глазъ на солнцѣ... но его  
Холодной радуги не любятъ нимфы.  
— Иль оттого и насъ (богинь) бросаетъ богъ,  
А въ вашихъ дѣвѣхъ влюбляется?...

(Иксионъ').

Да, боги влюбляются въ смертныхъ дѣвѣхъ, какъ смертные герои въ богинь; и всякій разъ, когда приближается къ смертной стихіи божественное, челоѳкъ гибнетъ. 'Страшно, о, страшно боговъ приближеніе, ихъ поцѣлуй!'. Великая пропасть утверждена между ними и людьми. 'Чѣмъ живете вы, небесные? Пирами и любовью?'—спрашиваетъ въ 'Лаодамін' предводительница хора у Гермеса, и онъ отвѣчаетъ:

О, нѣтъ! пиры намъ скучны, какъ и вамъ,  
Иль тѣмъ изъ васъ, кто мудръ, а пирь Эрота  
Насъ тѣшитъ очень рѣдко... На пиру  
За свиткомъ мы. Намъ интересенъ пестрый  
И шумный мѣръ. Онъ ноты намъ даетъ  
Для музыки и краски для картины:  
Въ немъ атомы второго бытія...

Есть орфическій стихъ: 'Олимпъ—улыбка бога; слезы — родъ людской'. Кажется, что этотъ стихъ могъ бы служить эпиграфомъ ко всѣмъ драмамъ Анненскаго. Отношеніе между двумя мірами таково, что гибель и казнь на землѣ равны благословенію отъ боговъ, горькое здѣсь — сладкое тамъ. Самоутвержденіе въ личности ея божественнаго я разрываетъ ея связи съ землей и навлекаетъ на нее роковую кару; но тамъ, въ божественномъ планѣ... Здѣсь, впрочемъ, нашъ поэтъ останавливается; здѣсь онъ слишкомъ безсиленъ религіозно — или только цѣломудренно воздерженъ?—чтобы утверждать что-либо. Онъ знаетъ одно: что челоѳкъ глубоко забылъ на землѣ, что зналъ, быть можетъ, въ небѣ,—забылъ все, до самой своей божественности, воспоминаніе о которой сказывается даже не въ сознаніи его, а только въ добродѣтели благороднѣйшихъ—въ чувствѣ и фактѣ любви къ чему-то, чего нѣтъ на землѣ, и 'безлюбой' къ земному.

И еще другое мы узнаемъ отъ поэта, какъ отвѣтъ на вопросы наши и сомнѣнія наши о

томъ, существуетъ ли та небесная реальность и слезы наши, улыбка боговъ, возвращаютъ ли намъ самимъ ту забытую и утраченную божественность. Въ ‚Оамирѣ‘, въ моменты послѣдней катастрофы судебъ человѣческихъ мы видимъ глядящейся съ небесъ въ зеркало міра эфирный ликъ улыбающагося Зевса. Поразительный образъ! Знаетъ ли благій отецъ боговъ и людей, что всѣ эти дольнія боли и гибели суть только пути къ возврату въ отчій домъ преображеннаго страданьями человѣка—Геракла, или освобожденнаго Прометея, съ ивовымъ вѣнкомъ мира на головѣ и желѣзнымъ кольцомъ покорности на рукѣ? Или же это просто юморъ, иронія небожителей надъ человѣкомъ, ‚длинноногой цикадой‘, по выраженію гѣтевскаго Мефистофеля?... \*)

Думается, что здѣсь начиналось то ‚подполье‘ расколотою души нашего новаго Эврипида, которое самъ онъ любилъ выставлять на видъ въ маскѣ ‚циническаго‘ скептицизма, но которое лучше назвалъ самъ въ одномъ изъ своихъ ‚откровеннѣйшихъ и глубочайшихъ стихотвореній ‚недоумѣніемъ‘...

### III

Вѣрь тому, что сердце скажетъ:  
Нѣтъ залоговъ отъ небесъ.

Такъ утѣшаетъ и наставляетъ насъ Шиллеръ—или Жуковскій. Сердце говорило Анненскому о любви и ею увѣряло его о небѣ. Но любовь,

---

\*) Сравнимъ слѣдующую мысль изъ статьи ‚Художественный идеализмъ Гоголя‘—одно изъ немногихъ мѣстъ въ сочиненіяхъ И. О. Анненскаго, гдѣ онъ прямо высказываетъ свое философское міросозерцаніе: ‚Насъ окружаютъ и, вѣроятно, составляютъ два міра: міръ вещей и міръ идей. Эти міры безконечно далеки одинъ отъ другого, и въ твореніи одинъ только человѣкъ является ихъ высоко-юмористическимъ—въ философскомъ смыслѣ—и логически непримиримымъ соединеніемъ‘ (курсивъ нашъ. В. И.).

всегда неудовлетворенная, неосуществимая здѣсь, обращалась только въ ‚тоску‘ и рядилась въ ‚безлюбовь‘. О своей любви поэтъ говоритъ:

моя тоска \*)

Пусть травы смѣнятся надъ капищемъ волненья  
И восковой въ гробу забудется рука:  
Мнѣ кажется, межъ васъ одно недоумѣнье  
Все будетъ жить мое, одна моя тоска...

Нѣтъ, не о тѣхъ, увы! кому столь недостойно,  
Ревниво, бережно и страстно былъ я милъ...  
О, сила любящихъ и въ мукѣ такъ спокойна,  
У женской нѣжности завидно много силъ.

Да и причемъ бы здѣсь недоумѣнья были?  
Любовь вѣдь—свѣтлая, она—кристалль, эфиръ...  
Моя, безлюбая, дрожить, какъ лошадь въ мылѣ:  
Ей пиръ отравленный, мошеннической пиръ.

Въ вѣнкѣ изъ тронутыхъ, изъ вянущихъ азалий  
Собралась пѣть она... Не смолкъ и первый  
стихъ,—

Какъ маленькихъ дѣтей у ней перевязали,  
Сломали руки имъ и ослѣпили ихъ.

Она безполая, у ней для всѣхъ улыбки,  
Она притворица, у ней порочный вкусъ;  
Качаетъ цѣлый день она пустыя зыбки,  
И образокъ въ углу—Сладчайшій Исусъ.

Я выдумалъ ее—и все-жъ она видѣнье,  
Я не люблю ее—и мнѣ она близка;  
Недоумѣлая, мое недоумѣнье,  
Всегда весѣлая, она—моя тоска.

---

\*) Это неизданное стихотвореніе, потрясающее по задушевности и силѣ и написанное какъ бы въ предчувствіи близкаго конца, помѣчено въ рукописи датою: 12 Ноябрь 1909.

Нѣтъ, не любовь будетъ ему въ сердцѣ залогомъ отъ небесъ... Есть у него другой залогъ: это его любовь къ истинной красотѣ, къ абсолютной музыкѣ—такая большая и крѣпкая любовь, что нашъ эстетъ становится 'безлюбымъ' и къ красотѣ воплощенной, неутомимо ищетъ ея и неутомимо отвергаетъ, предпочитая ей все что только выстрадано и произительно-уныло, и даже все, на чемъ напечатлѣлась болѣзненная проня неподкупнаго духа. Онъ заподозриваетъ горделивую и самодовлѣющую въ своей успокоенности, по-человѣчески 'дополнительную' красоту, какъ дурной и фальшивый переводъ съ чужого и почти непонятнаго языка, какъ фарисейство человѣческаго генія. Милѣй ему искаженная личина страданія, милѣй и безстыдная гримаса сатира, нежели грубый и мертвый кумиръ Афродиты небесной. Его эстетизмъ приводитъ его на порогъ мистики, но только на порогъ, ибо онъ не смѣетъ повѣрить въ небесную и развѣ лишь смутно прозрѣваетъ поэтическою мечтой, что какое-то предмѣрное забвеніе стало межъ нимъ, слѣпымъ и оглохшимъ къ музыкѣ кнѳаредомъ, и когда то слышанной—видѣнной—имъ пѣсню Эвтерпы. Несомнѣнно ему только одно: что въ его рукахъ не подруга—кнѳара, когда-то умѣвшая пѣть, а 'деревяшка'; и охотно онъ бросилъ бы ее или отдалъ бы сатиру, чтобы тотъ, хоть по-своему, сыгралъ на ней,—и, вотъ, сатиръ играетъ ему раздѣльно и внятно, а 'соперникъ Музъ' не узнаетъ музыки, не слышитъ 'ритма'...

И звуковъ небесъ замѣнить не могли

Ей скучныя пѣсни земли...

Такова, по мысли Анненскаго, душа истиннаго поэта и его кара отъ всевышнихъ, если они существуютъ, за то, что она возлюбила много. Лучше было бы ей остаться вѣрной землѣ, бояться лиры и играть на лѣсной и дикой флейтѣ, отъ которой пухнуть красныя губы сатировъ. Поэтъ-флейтистъ, вдохновляемый музыкой дубравъ, не съ неба занесшій къ намъ нѣсколько звуковъ, а повторяющій, какъ эхо, страстные восторги Матери-Земли и стенанія

ея, неутомно-раждающей, и темныя прорицанія ея глубинъ, правѣе передъ лицомъ все уравнивающей Справедливости и счастливѣе по своей судьбѣ; стихійными предчувствіями и ясновидѣніемъ Земли онъ различаетъ, не понимая, но благоговѣя, очертанія божественной тайны, подобный вѣщимъ сатирамъ, и живетъ въ благочестивомъ мѣрѣ съ богами и всею тварью. Но надменный духъ побуждаетъ человѣка подслушать гимны Олимпа; на лирѣ пытается онъ воспроизвести устроительную гармонию сферъ, и вотъ, въ вѣкахъ рождаются нищій скиталецъ, котораго назовутъ, изъ жалости и презрѣнія, геніемъ, — слѣпой кнѳаредъ, съ нѣсколькими скудными нотами въ діапазонѣ своей кнѳары и бѣдными гадательными словами, въ которыхъ еще не вполне остыль жаръ единой малой искры изъ огненнаго моря первоначальныхъ откровеній.

Драма 'Оамира' — причудливое и странное, 'дѣйство', на половину трагедія, наполовину (и это соединеніе по шекспировски геніально) 'драма сатировъ' (*satyric drama*)—изображаетъ приходъ въ мѣръ юродливаго лирника, измѣнишаго Землѣ и наказаннаго Небомъ. На его груди дощечка съ надписью 'Соперникъ Музъ'; въ рукѣ его полый черепаховый щитъ — все, что осталось отъ прежней кнѳары,—и въ немъ жребіи, насыпанные богами. Птичка сидитъ на его плечѣ и слетаетъ на зовъ, чтобы вынуть клювомъ жребій и заработать милостыню на хлѣбъ гадателю,—мать его—нимфа, превращенная Гермесомъ въ пичужку въ наказаніе за то, что, узнавъ черты отца въ сынѣ послѣ своего двадцатилѣтняго эротическаго безумія, полюбила его преступно и, чтобы подкупить 'безлюбаго', доставила ему возможность достичь единственно желаннаго—услышать, хотя бы цѣной состязанія, пѣсню Музы, но тутъ же заревновала къ Музѣ и умолила Зевса-отца оставить сыну жизнь, но лишить его побѣды. Онъ же, и не думавшій о состязаніи, но жаждавшій только услышать Музу, былъ казненъ забвеніемъ музыки и музыкальной глухотою и самъ ослѣпляетъ



себя, чтобы въ тюрьмѣ этой глухоты и этого забвенья сохранить неистраченнымъ и неоскверненнымъ землей хотя бы блѣдный отсвѣтъ и послѣдній отзвукъ неизреченной, невозродимой мелодіи. И, какъ два провала въ потусторонній міръ, зіяютъ въ его глазныхъ орбитахъ двѣ черныя ямы, изъ которыхъ лилась потоками кровь, омытая губкой, что подносила къ лицу его, держа въ клювъ, пернатая мать.

Жалѣть ли о немъ?... Быть можетъ, —  
Онъ слышитъ райскіе напѣвы...  
Что жизни мелочные сны?..\*)

Таковъ Оамира, пренебрегающій флейтой, какъ онъ пренебрегаетъ любовью; другъ камней, въ нѣмомъ покоѣ вкушающихъ блаженство высочайшаго вѣдѣнія; недругъ жизни, и движенія, и ,перестроенія линій', и всего, что отъ Діониса, оргійное служеніе которому онъ принимаетъ, вмѣстѣ съ Пенѳеемъ, за простое разнузданіе плотской чувственности; царь-отшельникъ, надменный нищій, бѣглець отъ крова, отъ рода, отъ пола, отъ людей и отъ Души Міра, геній-идіотъ, саркастическій Гамлетъ, скопческій аскетъ гармоніи. Если струны Орфея движутъ скалы и лира Амфіона воздвигаетъ самозданныя стѣны, то пѣсни Музъ, по одному малоизвѣстному мнѳу, останавливаютъ ходъ созвѣздіи и теченіе рѣкъ. Въ Оамирѣ мы видимъ мертвую точку аполлиніискаго искусства—погруженіе въ послѣднюю, абсолютную недвижность созерцательнаго экстаза. Таково каменное упокоеніе его духа въ умопостигаемыхъ глубинахъ сознанія, тогда какъ его ходячій гробъ, подобно мертвой планетѣ, на долгіе, долгіе годы обреченъ двигаться по міру устрашающимъ знаменіемъ ,божественнаго прикосновенія. Ибо земная мать, измѣнившая правдѣ земли, какъ измѣняетъ она и отцовскому небу, отстраняя нисхождение къ сыну небесной дѣвы, не могла выпустить Оамиру земного изъ своихъ ревни-

выхъ объятій,—Зевсова дочь, священная блудница, безумная нимфа, ипостась души земной.

Борьба лиры и флейты, опредѣлившая цѣлую эпоху въ религіи и культурной жизни Греціи, и закончившаяся ихъ примиреніемъ, которое ознаменовало собою эру новой, гармонически устроенной и уравновѣшенной Эллады, породила всѣ мнѳы о состязаніяхъ съ Аполлономъ и Музами, и въ числѣ ихъ—мнѳъ о Оамирѣ. Любопытно видѣть, какъ это культурно-историческое событіе отразилось въ душѣ индивидуалиста-поэта нашихъ дней, преломившись сквозь призму его идеалистическаго гуманизма. Анненскій не пережилъ и не понялъ примиренія; никогда не снились его мечтѣ побратавшіеся противники—киѳаредъ Діонисъ и увѣчанный плющемъ Пэанъ-Аполлонъ. Но древняя антиномія религіознаго и эстетическаго сознанія, которую эллины опредѣлили какъ противоположность двухъ родовъ музыки: духовой—экстатической и устроительной—струнной, могла сдѣлаться еще въ наши дни личнымъ опытомъ внутренней жизни поэта. Этотъ дуализмъ былъ, въ музыкальныхъ и античныхъ терминахъ, завершительнымъ отраженіемъ основнаго душевнаго разлада, основнаго двойственности въ самоопредѣленіи Анненскаго. Мы знаемъ, что душа его была мучительно подѣлена между противоположными и взаимно враждебными міроутвержденіями; но пронзительно-унылой въ своей пѣвучести и прозорливой въ тайну больного сердца и дерзновенно-крылатой въ мірахъ своенравной мечты, лучшей чѣмъ жизнь, она все же стала только чрезъ очистительную силу своего благодатнаго страданія и недуга, своей—предводителемъ Мойрѣ и Музѣ (кто бы ни былъ онъ, Фебъ или Діонисъ)—,предустановленной д и с г а р м о н і и.

*Вячеславъ Ивановъ.*

\*) И. О. Анненскій. ,О эстетическомъ отношеніи Лермонтова къ природѣ'.



## САЛОНЪ ЭКЛЕКТИЗМА

ПИСЬМО ИЗЪ ПАРИЖА

Съ началомъ зимы совпало закрытіе седьмой выставки ‚Осенняго Салона‘, въ Большомъ Дворцѣ въ Елисейскихъ Поляхъ.

Если посѣтителѣмъ удалось въ этомъ Салонѣ (эклeктическія тенденціи котораго дѣлають его доступнымъ самымъ противоположнымъ теченіямъ), разобратъся въ особенностяхъ различныхъ теорій современной эстетики, заслуга этого должна быть приписана отчасти художнику Х. Мангену, взявшему на себя трудъ размѣстить экспонаты и устроившему это такъ, что въ одной половинѣ залъ были повѣшены произведения представителей господствующихъ теченій — импрессионизма и др., а въ другой — работы революціонеровъ изъ группы ‚Независимыхъ‘, искателей новыхъ словъ.

Кромѣ произведеній самихъ членовъ кружка и принятыхъ ими картинъ, въ составъ Осенняго Салона вошло еще нѣсколько отдѣльныхъ выставокъ \*).

Очень хорошо была устроена выставка работъ Г. фонъ-Марэса (организованная Майеръ-Грефе), но группа молодыхъ нѣмецкихъ художниковъ, — картины которыхъ лишены оригинальности и даже печати опытной руки и похожи больше на академическіе этюды по заданію, чѣмъ на произведенія зрѣлой творческой личности, — представила себя въ невыгодномъ для современной нѣмецкой живописи свѣтѣ. Среди современныхъ итальянскихъ художниковъ — отмѣтимъ мимоходомъ нѣсколько довольно жалкихъ образчиковъ школы дивизионистовъ, которые такъ и застыли на блѣдномъ подражаніи своему великому учителю Сегантини, не сумѣвъ использовать остроумнаго открытія — раздѣленія красокъ, позволявшаго надѣяться на лучшее и, основываясь на немъ, вывести изъ него новый путь къ усовершен-

ствованію. Спѣшимъ оговориться, что и во Франціи, гдѣ было сдѣлано это открытіе, оно, какъ и прекрасныя безплодныя теоріи Скюра (Scurat), не дало лучшихъ результатовъ. Да и не подходитъ эта система раздѣленія красокъ къ итальянской манерѣ живописи, легкой, и часто слишкомъ виртуозной, какъ свидѣлствуютъ о томъ творенія Больдини.

Скульптура, представлена въ итальянскомъ отдѣлѣ полно. Тутъ и Р. Бугатти, нервныя руки котораго одинаково удачно лѣпятъ изъ воска и жидкое липкое тѣло змѣи, и легкое опереніе цапли, и Андреотти, выставившій въ витринѣ рядомъ двухъ новорожденныхъ, полузадушенныхъ своимъ мучительнымъ вступленіемъ въ жизнь. Эти статуэткы, дышація жизнью, однако, меньше привлекають вниманіе публики, чѣмъ бюстъ молодой женщины въ шляпкѣ изъ мраморной плетеной соломы и вуали съ крупными мушками, подъ которой видна ея лукавая улыбка. Невольно вспоминается, съ грустью, другая женщина подъ вуалью, Россо, передъ которой не останавливаются вовсе, или останавливаются лишь затѣмъ, чтобъ возмутиться, и которая одиноко, въ уголкѣ Люксембургскаго Музея расточаетъ свои загадочныя улыбки незнакомки, которую видѣлъ разъ мелькомъ и никогда больше не увидишь.

Отдѣлъ скульптуры собственно ‚Осенняго Салона‘ количественно не богаче того, о которомъ мы только что говорили; здѣсь уже не кажется, что каждый добивается исключительно болѣе искуснаго выполненія своего замысла. Нельзя не отмѣтить счастливаго отсутствія особаго рода пластики, процвѣтающей на генуэзскомъ Кампо-Санто и въ столькихъ современныхъ музеяхъ — гдѣ фигура, схваченная на полномъ ходу или въ разбѣгѣ, вотъ-вотъ соскочитъ съ цоколя, наперекоръ законамъ тяготѣнія и принципамъ архитектурной композиціи.

Въ Осеннемъ Салонѣ мы находимъ нѣсколько рѣдкихъ художниковъ, еще остающихся вѣрными этому идеалу, и другихъ, которые, не

\*) Подробный перечень ихъ былъ уже помѣщенъ въ № 1 ‚Аполлона‘.

умѣя достигнуть его, обрубають своимъ статуямъ руки и ноги, чтобы придать имъ видъ античнаго спокойствія. Они думаютъ, что, послѣ Родена, это дозволено и имъ, но вѣдь Роденъ умѣетъ порой и сохранять въ цѣлости всѣ члены своихъ фигуръ, создавая изъ нихъ мощныя композиціи, вродѣ ‚Присѣвшеі на короточки каріатиды‘, которая напрягаетъ всю свою роскошную, хоть и неправдоподобную мускулатуру, поддерживая воображаемую тяжесть. Другіе, какъ, на примѣръ, Судьбининъ, въ его проектѣ памятника современности — ‚Человѣчество, вырождающееся отъ животной жизни‘ (La vie bestiale usant L'humanité), силятся изобразить природу, стилизованную въ видѣ пирамидальной массы; или же, подобно Дюрю, въ угоду заранѣ избранной формѣ, искажаютъ человѣческій образъ до неузнаваемости, до того, что недостаточно подготовленный зритель способенъ принять его за одинъ изъ тѣхъ орнаментовъ ‚style moderne‘, гдѣ художникъ считаетъ ниже своего достоинства что-либо заимствовать изъ царства природы.

Проидемъ молча мимо нѣсколькихъ статуій обновленной античности, отмѣтивъ лишь маску Бетховена — Н. Именитова, статую и бюстъ ‚Карно‘ — Э. Бурделля, граціозныя статуэткы ‚Тамары‘, въ которыхъ князь П. Трубецкой съумѣлъ соединить грацію 18-го вѣка съ современнымъ задоромъ, а также группу Ж. Местровичъ (Mestrovic) ‚Вдовы‘, въ которой чувствуется намѣреніе эротическимъ моментомъ привлечь и удержать вниманіе публики, мало воспріимчивой къ чисто пластической красотѣ. Но самая интересная часть Осенняго Салона — это отдѣлъ живописи. Здѣсь мы сталкиваемся съ довольно любопытнымъ явленіемъ: медленный процессъ разложенія, происходившій въ этомъ скопищѣ молодыхъ талантовъ, завершился образованіемъ совершенно обособленныхъ группъ, которыя теперь другъ друга ‚отлучаютъ отъ церкви‘ съ такимъ же ревностнымъ усердіемъ, съ какимъ онѣ нѣкогда взаимно поддерживали одна другую въ борьбѣ съ про-

тиводѣйствіемъ художниковъ, захватившихъ другіе Салоны. Насколько это усердіе капризно, можно судить по тому, что нѣкогда они отвели особую почетную залу вѣчному отверженцу Руссо (Rousseau), затѣмъ перевели его въ темный корридоръ и, наконецъ, совсѣмъ извергли, жестоко и несправедливо. Il n'avait mérité ni cet excès d'honneur, ni cette indignité. О группѣ художниковъ, сплотившейся вокругъ учениковъ Густава Моро, ничего особеннаго сказать нельзя, кромѣ того развѣ, что нѣкоторые изъ ея членовъ, какъ, на примѣръ, Шарль Геранъ, пылкій де-Сезаннъ, тонкій живописецъ — онъ же и архитекторъ Л. Сю, литераторъ Тристанъ Клингсоръ, Э. Рустанъ, Г. Оттманъ, П. Бриодо, въ своихъ искреннихъ и добросовѣстныхъ исканіяхъ одного и того же идеала, дошли до того, что стали совершенно тождественными. Но во всѣхъ произведеніяхъ членовъ этого кружка, къ которому можно еще причислить Жоржа Девалльеръ, вице-президента общества, изобрѣтательнаго декоратора д'Эспанья, мощнаго пейзажиста Л. Вальта, а также художницъ Даннебергъ, Штеттлеръ и Вейзе, очаровательныхъ наблюдательницъ дѣтской жизни, — у всѣхъ у нихъ пріятно отмѣтить отсутствіе пошлаго желанія угодить вкусу большой публики.

Въ другой группѣ, менѣе благоразумной, — гдѣ разрушительныя идеи еще не успѣли заглушить врожденнаго таланта и чутья красокъ, — плѣняютъ своими своеобразными гармоніями К. Камуанъ и Г. Мангенъ; Марке — своими, силуэтными пейзажами, гдѣ такъ удивительно реально ощущаются воздухъ и туманъ. Непонятно только, почему эта группа, переходя къ изображенію человѣка, выбираетъ всегда такія безобразныя модели, какъ, на примѣръ, въ ‚Трехъ Граціяхъ‘ Ж. Пюи.

Группа ‚Дикихъ‘ казалось бы, самая важная въ Салонѣ, такъ какъ именно она придаетъ ему его специфическій боевой характеръ, являетъ намъ зрѣлище полнѣйшей анархіи. Здѣсь мы тщетно стали бы искать дисциплины, или

взаимнаго восхищенія: изъ духа соревнованія, каждый, какъ будто заботится не столько о развитіи собственнаго творческаго „я“, сколько о томъ, чтобы перещеголять сосѣда по части разныхъ излишествъ и преувеличеній. Инициаторы этого движенія давно уже идутъ въ хвостъ его, опереженные своими рьяными послѣдователями, „plus royalistes que le roi“, и поддѣльвателями шутки ради, не говоря уже о томъ, что они совершенно тонуть въ наплывъ иностранныхъ подражателей, безъ всякаго злого умысла содѣйствующихъ тому, чтобы наскучить публикѣ. А публика уже перестала и дивиться крайностямъ, ставшимъ банальными и явно доступными самымъ мелкимъ дарованіямъ. Самъ знаменитый Анри Матиссъ вынужденъ отступить передъ этимъ нашествіемъ неистовыхъ подражателей, и такіе „гурманы“ съ наслажденіемъ смакуютъ нѣжность „сѣрыхъ тоновъ“ въ „Букетъ цвѣтовъ“, выставленномъ имъ въ этомъ году.

Въ этой группѣ, гдѣ искренность рѣдка, нельзя обойти молчаніемъ ни Ванъ-Донжена, который, при всемъ его стремленіи прослыть „ультра-дикимъ“, остается прелестнымъ колористомъ, ни Ле Факонье, классическаго рисовальщика, тратящаго свое искусство и талантъ на баловство, которое все равно недолговѣчно.

Однако, выставка была бы мало интересна, еслибъ на ней не было ничего, кромѣ произведеній этихъ обособленныхъ и узкихъ группъ. Къ счастью, здѣсь есть и художники, идущіе каждый „своимъ путемъ - дорогой“, не считаясь съ модными теченіями. Таковы, прежде всего, чистые импрессионисты, какъ-то: Л. Шарло, Ф. Оливье, Ж. Обертейфферъ, Рене Жюсть и Мофра, а также Тарховъ. Этотъ русскій мастеръ ловить жизнь, подстерегаетъ моментъ, умѣетъ запечатлѣть на полотнѣ мимолетные жесты и движенія дѣтишекъ, какъ цыплятъ, копошащихся около матери. Таковы декораторы, освободившіеся отъ рутинны, какъ, на примѣръ, Манцана - Пизарро, вдохновляющійся персидскими миниатюрами, Буте де - Монвель, Ж. Фер-

гюссонъ и Марино, соединяющій съ академичностью рисунка чувство красокъ, позволяющее ему не особенно сложными приѣмами достигать удивительно яркихъ свѣтовыхъ эффектовъ.

Совсѣмъ особое мѣсто занимаетъ Ф. Валлотонъ, который судя по его огромной и холодной композиціи „Ненависть“, все еще находится подъ обаяніемъ скорбной гармоніи „Страшнаго Суда“ Микель-Анджело.

Наконецъ, мы встрѣчаемъ здѣсь и просто влюбленныхъ въ природу художниковъ, не задающихся иными цѣлями, кромѣ желанія передать собственно зрительное впечатлѣніе и собственный энтузіазмъ передъ игрою свѣта и красокъ. Таковы: Л. Куви (Couvy), привезшій съ собою такіе новые и свѣжіе виды „блага Алжира“ и такія лѣнивыя морески; г-жа А. Рись, съ ея цвѣтнымъ эскизомъ „профессіональной красавицы“; П. Дюмонъ, выставившій бѣлые домики, искрящіеся на солнцѣ и г-жа А. Делазаль, съ ея очень тщательнымъ этюдомъ обнаженнаго тѣла.

О томъ же стремленіи исключительно къ живописности свидѣтельствуютъ и смѣлая *patures-mortes* А. Дова и г-жъ Фавръ - Ланоа, С. Фольфъ, Э. Шарми и Жюдитъ, написанныя широкой размашистой кистью, плѣняющіе теплою гармоніей и свидѣтельствующія о настоящемъ колористическомъ темпераментѣ.

Благодаря тому, что устроители Осенняго Салона приняли за правило въ каждой залѣ помѣщать картины чередуя ихъ со скульптурами, рисунками и гравюрами, послѣднія, обыкновенно почти незамѣчаемыя посѣтителеми другихъ выставокъ, здѣсь обращаютъ на себя вниманіе, и это дало намъ возможность полюбоваться изящными произведеніями г-жи Э. Марсъ, литографіями Стейнлена, „Клоунами“ (*vegnis-mou*) г-жи Кругликовой, а также незаурядной серіей (*pointes seches*) въ краскахъ А. Уврэ, задававшаяся интересной мыслью использовать въ декоративномъ смыслѣ, въ портретахъ художниковъ и музыкантовъ, руки своихъ персонажей.

Мы пройдемъ молчаніемъ цѣлую группу произведеній, имѣющихъ единственною цѣлю— привлечь вниманіе публики сладострастными изображеніями, нездоровыми и неизящными, не оправдываемыми даже красотой сюжета или тонкостью письма (наприм., у Фрагонара!). И, наоборотъ, остановимся на минуту въ отдѣлѣ дѣтскихъ работъ, выставленныхъ обществомъ „Искусство и Школа“. Этотъ отдѣлъ состоитъ частью изъ раскрашенныхъ рисунковъ, сдѣланныхъ на память или съ натуры учениками начальныхъ школъ, въ возрастѣ отъ 6—14 лѣтъ...

Если дѣтскій отдѣлъ со своими неподдѣльно, непосредственно ребяческими произведеніями и составляетъ невыгодное сосѣдство для лицемѣрно-наивничаяющихъ представителей другихъ отдѣловъ, то, съ другой стороны—онъ, такъ сказать, иронически дополняетъ собой картину эстетическаго эклектизма, проповѣдуемаго основателями Осенняго Салона—эклектизма, поистинѣ, сбивающаго съ толку посѣтителя,

*W. Molard.*

## ПИСЬМО ИЗЪ МЮНХЕНА

Чтобы увидѣть мюнхенскую толпу, не слѣдуетъ ходить на художественныя выставки. Особенно въ не-сезонное время, когда пріѣздъ путешественниковъ падаетъ до минимума. Въ это „мертвое время“ обычная малочисленная публика выставокъ—художники, учащаяся молодежь (только не студенты—корпоранты), небольшая кучка дѣйствительныхъ любителей и меценатовъ, да рѣдкіе случайные посѣтители. Только за послѣдніе годы прикнула къ этимъ группамъ незначительная часть мюнхеновской элегантной публики, впрочемъ, по большей части—не мѣстнаго происхожденія. Этотъ новый элементъ доставляетъ теперь значительный процентъ выставочныхъ посѣтителей и, что особенно интересно, посѣ-

тителей, приносящихъ съ собою внимательный интересъ къ искусству.

И все таки пусты выставочныя залы въ не-сезонные мѣсяцы.

Каково же было удивленіе мюнхенцевъ, когда въ послѣднее воскресеніе въ теченіе трехъ часовъ на одной изъ выставокъ перебивало болѣе 200 человекъ.

Случай этотъ произошелъ въ „Moderne Galerie“, отдавшей своей обширной нижней залѣ (выдержанный въ очень простомъ, спокойномъ стилѣ) „Новому Художественному Обществу Мюнхена“, о которомъ я вскользь упомянулъ въ первомъ моемъ письмѣ. Всего—138 работъ, считая графику и малочисленную скульптуру.

„Кто хочетъ доставить себѣ „наслажденіе“ совершенно особаго рода, тому достаточно посѣтить „Moderne Galerie“ Thannhauser'a, въ новомъ Arcopalais. Если онъ, потрясенный первымъ впечатлѣніемъ, не обратится сейчасъ же въ бѣгство, насколько хватитъ ногъ, то, смотря по темпераменту и вкусу,—онъ или начнетъ страшно браниться, или кататься по полу отъ смѣха, или же—къ сожалѣнію, и такой случай возможенъ—онъ остолбенѣетъ отъ удивленія и, ослабѣвъ отъ восторга, упадетъ въ одно изъ стоящихъ въ залѣ удобныхъ плетеныхъ кресель. Причиной такого необыкновеннаго возбужденія является основанная весной и выступающая здѣсь впервые—„Neue Künstler-Vereinigung—München“... Такъ отзывается объ этой выставкѣ одинъ изъ здѣшнихъ критиковъ, поддерживаемый до сихъ поръ всѣми своими коллегами.

И вотъ, дѣйствительно, смотря по темпераменту, въ разной степени и формѣ вырываются у публики выраженія злобы, издѣвательства и обиды. Тычутъ пальцами въ картины, употребляютъ самыя энергичныя и несалонныя выраженія и, какъ говорятъ, нѣкоторые даже ... плюются. Любезный и храбрый собственникъ выставочнаго помѣщенія наслушался не мало всякихъ „словъ“ и даже полуофициальныхъ „замѣчаній“ отъ „особъ“. Но онъ не теряетъ еще

мужества и философски спрашиваетъ: кто же могъ ожидать чего нибудь другого? Развѣ не то же самое было хотя бы на первой выставкѣ van Gogh'a? \*). Но тому-же Thannhauser'у удалось услышать и единичныя, но горячія поздравленія и привѣтствія за дѣйствительно серьезную и сильную выставку. Съ такими одобряющими словами обращались къ нему люди и серьезнаго вліянія, и крупнаго имени, хотя (преимущественно) въ прямомъ отношеніи къ искусству не стоящіе. Но, разумѣется, и среди обычной публики находится все же извѣстное количество смотрящихъ долго и внимательно, даже съ явнымъ напряженіемъ мысли и приходящихъ для такихъ осмотровъ по нѣскольکو разъ. И опять таки я подчеркну, что сюда-то, главнымъ образомъ, и относится элегантная часть публики, т.-е. элементъ не туземный. Это впечатлѣніе получается у многихъ. Вотъ посмотрите, говорилъ мнѣ одинъ тоже не туземный, но многіе годы живущій здѣсь нѣмецъ, извѣстный скульпторъ и очень 'безпокойный' человѣкъ, вотъ посмотрите! Столько стало селиться въ Мюнхенѣ пришлыхъ: вся физиономія его мѣняется, хотя и медленно. А вдругъ возьметъ Мюнхенъ да и проснется!

Жаль, конечно, что нельзя 'учесть' производи-

\*) Въ первомъ письмѣ я упоминалъ и объ этой выставкѣ, вызвавшей громкіе протесты. А теперь и именно по случаю описываемой сей часъ выставки оказалось, что часть прессы благоговѣть передъ тѣмъ-же геніальнымъ мастеромъ (и, конечно, благоговѣть совсѣмъ не передъ истинными сторонами его произведеній, а какъ-то по совершенно неважнымъ и случайнымъ признакамъ ихъ—хоть бы письма van Gogh'a потрудились прочесть!). Нѣкоторая же часть прессы съ гордостью, хотя уже и съ нѣкоторой осторожностью, заявляетъ, что мнѣніе ея объ этомъ 'инцидентѣ' (van Gogh'ѣ) остается неизмѣннымъ. Разговоры на эту тему начались снова, потому что въ противѣсъ Н. Х. О. М. Бракль (Moderne Kunsthandlung) опять устроилъ выставку van Gogh'a, являющуюся, впрочемъ, почти дословнымъ повтореніемъ имъ уже разъ устроенной и тоже упомянутой въ первомъ моемъ письмѣ.

маго этой выставкой впечатлѣнія. Мнѣніе прессы, а также и частныя письма, которыя пришлось получить мнѣ лично по поводу этой выставки, продуктъ впечатлѣнія, полученнаго профессионаломъ, т.-е. въ огромнѣйшемъ большинствѣ случаевъ человѣкомъ, чувство непосредственности котораго заглушено всякими 'знаніями', предвзятостью и невысказанной боязнью что нибудь встрѣтитъ непонятное, гдѣ крупный или мелкій багажъ его теоретики окажется недостаточнымъ. Но вотъ именно эти внимательно смотрящіе люди, тихими голосами переговаривающіеся между собою или одиноко открывающіе свою душу—что чувствуютъ они?

Не мнѣ, какъ участнику и одному изъ основателей 'Новаго Художественнаго Общества Мюнхена' вступать въ 'оцѣнку его дебюта. Я ограничусь указаніемъ на цѣли и стремленія этого еще небольшого кружка, который, несмотря на всѣ нападкы (а отчасти и благодаря имъ) сталъ, повидимому, твердой ногой въ Мюнхенѣ, да, вѣроятно, также и во всей Германіи, такъ какъ уже эта первая выставка охотно принята рядомъ средне- и сѣверо-нѣмецкихъ городовъ, что и обезпечило ей турне до конца осени будущаго года. Импрессионизмъ (въ соединеніи съ *peinture*, особенно крѣпко осѣвшій въ Берлинѣ); печальное упорство въ изученіи органичности и органическаго построения и, наконецъ, стремленіе къ виѣшнему широкому декоратизму (наша 'новая школа')—вотъ три элемента, изъ которыхъ сложилась и въ которыхъ увязла бездушная, 'мюнхенская школа живописи'. Композиція, ни къ чему не стремящаяся, не вызванная никакимъ внутреннимъ побужденіемъ. Голыя тѣла въ пленэрѣ безъ исканія даже живописи. Лежащія на полу женщины пятками къ зрителю, иногда со всклокоченной головою. Хлопающіе крыльями гуси. Набѣленыя дамы на розовыхъ фонахъ (серебро съ розовымъ!). Скачущіе изъ года въ годъ черезъ плетень красные охотники на пятнистыхъ лошадяхъ. Унылый звукъ толстой огромной трубы: *Stuck*,

Stuck, Stuck! И нашъ новый и уже такъ надѣвшій намъ тупой барабанъ: Putz, Putz, Putz! Это искусство, эта наряженная подѣ искусство, хорошо построенная, разукрашенная, мертвая, безконечно мертвая кукла—вотъ чѣмъ замѣнили Мюнхенскія выставки живой, быющійся, трепещущій, мечущійся духъ!

Мы исходимъ изъ той мысли, говорится въ циркулярѣ Н. О. Х. М., что художникъ кромѣ впечатлѣній, получаемыхъ отъ внѣшнихъ явленій, непрерывно собираетъ въ своемъ внутреннемъ мѣрѣ переживанія, что онъ хочетъ художественныхъ формъ, которыя способны выразить взаимное дѣйствіе и проникновеніе всѣхъ этихъ элементовъ, при чемъ стремится освободить эти формы отъ всего случайнаго, чтобы сказать съ особой силой только необходимое, т. е. онъ ищетъ того, что кратко называется художественнымъ синтезомъ. Въ послѣднее время подобное стремленіе замѣчается снова и цѣлью Общества является объединеніе художествъ во имя этой задачи. Разумѣется, несмотря на это заявленіе самого Общества, ему сейчасъ же было поставлено на видъ, что синтезъ—не есть ничто новое въ искусствѣ. Какой страхъ передъ новымъ! Подтвердить же этотъ принципъ, высказать его снова, конечно, не только на словахъ, отвлечь глазъ отъ смакованія случайной игры красокъ и случайныхъ прелестей формъ, обратиться къ почти засмѣянному художественному содержанию, перевести центръ тяжести съ вопросовъ ,какъ' (чисто техническихъ) на вопросъ ,что'—такова хотя и не новая (и хорошо сейчасъ, что не новая), но нынче совсѣмъ особенно необходимая задача, взятая на себя—новымъ Художественнымъ Обществомъ.

Оставаясь объективнымъ, я смѣло утверждаю, что созданная первой выставкой Общества атмосфера не похожа на обычный характеръ здѣшнихъ выставокъ: поверхностнаго воздѣйствія на глазъ и щекотанія (иногда нехорошаго) нервовъ. Вся сила и все дѣйствіе

этой небольшой выставки въ томъ и заключается, что каждый изъ ея участниковъ не только знаетъ, *какъ* сказать, но знаетъ и *что* \*) сказать. Разныя души—разныя душевные звуки, а слѣдовательно, и разныя формы: разныя гаммы красокъ, разныя ,ключи' строя, разный рисунокъ. И тѣмъ не менѣе все проникнуто общимъ стремленіемъ—говорить отъ души къ душѣ. Отсюда—большое, радостное единство выставки.

Нѣтъ надобности перечислять или хотя бы только объективно характеризовать отдѣльные произведенія. Такая характеристика является въ данномъ случаѣ особенно служебной. Кромѣ того, быть можетъ, еще этой зимой Н. О. Х. М. предстанетъ передъ судомъ художниковъ и публики Петербурга.

Участники—члены Общества:

В. Г. Бехтѣевъ, Е. Bossi, М. В. Веревкина, А. Erbslöh, К. Hofer, P. Girieud, В. А. Издебскій, В. В. Кандинскій, А. Kanoldt, М. Коганъ, А. Kubin, G. Münter.

Случайно узнаю, что и въ Берлинѣ дѣлаются приготовленія къ учрежденію новаго Verein'a съ цѣлями близкими мюнхенскому Обществу. Упомяну, наконецъ, что одна изъ крупныхъ и серьезныхъ нѣмецкихъ фирмъ предлагаетъ взять на себя веденіе всей дѣловой стороны выставокъ Н. О. Х. М., которое она привѣтствуетъ, какъ своевременный протестъ противъ ,списыванія' (Abmalen) ,случайныхъ кусковъ природы, доведеннаго почти до безсмыслицы'.

*В. Кандинскій.*

---

\*) Это *что* понимается здѣсь, разумѣется, не въ смыслѣ литературнаго или анекдотическаго ,содержанія'.



## ПИСЬМО О СЛАВЯНСКОМЪ ИСКУССТВѢ

Состоявшийся 31 октября въ Преровѣ (Моравія) съѣздъ представителей различныхъ группъ славянскаго искусства Австро-Венгрии и молодыхъ южно-славянскихъ государствъ, является событіемъ, послѣдствія котораго по своей важности могутъ въ будущемъ превзойти—какъ мы надѣемся—чисто художественное значеніе, исключительно придаваемое ему теперь. Дѣло шло о томъ, чтобы придти къ объединенію всѣхъ фракцій славянскаго искусства, вотъ характерная особенность съѣзда. Непосредственная цѣль этого объединенія, т. е. желаніе устройствомъ выставки отпраздновать побѣду Грюнвальда и дать въ 1911 г. грандіозное доказательство жизнеспособности славянскаго искусства—отошла уже на второй планъ. Съѣздомъ выдвинута общая мысль о томъ, чтобы отдѣльныя художественныя семейства единаго славянскаго корня, разсѣянныя въ Австріи и на Балканскомъ полуостровѣ, получили возможность узнавать и цѣнить другъ друга, а также дѣйствовать въ согласіи, подобно германцамъ. Пусть это объединеніе крѣпнетъ все болѣе и болѣе: необходимость его такъ очевидна, что передъ ней стихаютъ всякіе споры и всякое соперничество!

Передо мною лежитъ протоколъ съѣзда. Несмотря на отсутствіе польскаго общества *Sztuka*, официально по крайней мѣрѣ, онъ былъ достаточно полонъ для того, чтобы считаться рѣшающимъ и чтобы постановленія его были приняты всѣми, такъ какъ съѣздъ съ полнымъ безпристрастіемъ уравнилъ права отсутствующихъ—вольно или невольно—съ правами присутствующихъ. Статья 1-ая назначаетъ выставку, большую, на 1911 годъ. Статья 2-ая устанавливаетъ безусловную необходимость соглашенія съ русскими художниками (тотъ фактъ, что эта мѣра является первой заботой собранія, равносильна признанію первенства русскаго искусства); статьи 3-ья и 4-ая утверждаютъ принципъ, чтобы каждое общество или національ-

ная секція на общей выставкѣ имѣла свое собственное жюри, а для того, чтобы художники, стоящіе особнякомъ, мизантропы, не примыкающіе ни къ какому обществу, не подвергались риску быть устраненными, предполагается общее Жюри, къ которому они и могутъ обращаться. Въ это Жюри войдутъ по одному представителю отъ каждой группы и отъ cadaго общества. Такимъ путемъ можно, безъ сомнѣнія, достигнуть того, что будетъ извлечено изъ славянскаго художественнаго творчества все наиболее цѣнное. Это рѣшеніе имѣетъ еще хорошую сторону; оно даетъ возможность словацкимъ мастерамъ, находящимся подъ покровительствомъ мадяровъ, выставять самостоятельно, потому что никогда правительство Пешта не позволитъ словакамъ образовывать національной группы или общества. Ст. 5-ая. Городъ Краковъ принимаетъ на свой рискъ устройство обоихъ празднествъ.

Статьи 6-ая, 7-ая, 8-ая и 9-ая сообщаютъ, что Центральный Комитетъ, чтобы завязать сношенія съ различными художественными группами, въ видѣ опыта, устроятъ предварительную выставку въ 1910 году,—и касаются постановленій, которые будутъ приняты съ этого времени Центральнымъ Комитетомъ.

Осуществленіе подобнаго замысла положило бы конецъ ужасной разобщенности славянскихъ національностей внѣ предѣловъ Россіи, и младшія изъ нихъ могли бы вступить на великій путь культуры, по примѣру старшихъ. Протоколъ подписанъ: польскими делегатами *Vojtech Kossak*, *Wladimir Tetmajer* и *Leon Kowalski* съ одной стороны, и съ другою—*Kaspar Zelechowski* и *Vincent Wodzinowski*; южно-славянскими *Iago-slav Vesin*, *Alexandre Wojimoff* и *Stefan Badjoff* для Болгаріи; *Ini Iovanowitch* для Сербіи; *Robert Aneg* для Кроаціи; *Ferdo Vesel* для Славоніи; *Bronislaw Deskovic* для Далмаціи; отъ имени чеховъ *Stanislas Sucharda* и *Alays Kalvoda* (моравъ по происхожденію), и для Моравовъ, по необходимости наиболѣе многочисленныхъ, такъ какъ съѣздъ происходилъ у нихъ,—*Antarim*



Blazek, Roman Havelka, Alais и Bohumir Taronek, Stanislas Zolek, Frantzek Uprka и Kafka. Предъ лицомъ такого смѣлаго начинанія, организацин, уравнивающей права всѣхъ и дающей первый примѣръ истинной славянской конфедерацин, всѣ друзья вашей расы выражаютъ самыя горячія пожеланія, чтобы никакой вопросъ тще-славія, никакой споръ о преимуществахъ не послужилъ помѣхой этому прекрасному предпріятію. Преимущество совершенно не существуетъ. Каждый участникъ выставки независимъ и равенъ остальнымъ. Лучше всего было бы, чтобы каждая секція и каждое общество построило свой павильонъ и чтобы единственное помѣщеніе, предоставленное городомъ Краковымъ внѣ общей площади, было отведено одинокимъ мастерамъ, которые могли бы устроиться въ немъ согласно своему желанію подъ наблюденіемъ Центрального Комитета. Такимъ образомъ получилась бы не выставка, а конфедерация выставокъ, большая Швейцарія славянскаго искусства...

Перейдемъ къ событіямъ нашей текущей жизни. Въ Прагѣ, несмотря на многочисленныя и роскошныя объявленія, замѣчалось почти полное отсутствіе изданій, интересныхъ для библіофила. Внезапно онѣ появились со всѣхъ сторонъ. М. Karel Dyrinkъ одновременно даетъ теорію и подтверждаетъ ее примѣрами (Krásná kniha, její technická úprava). Охваченный соревнованіемъ, М. Leopold Weisner изучаетъ 'Цветную и пеструю бумагу', способъ ея приготовленія и ея употребленія (Barevné a pestře papíru, jich vyrobni techniku a urotrebni)'. Основывается Общество Библіофиловъ, первой заботой котораго является переизданіе въ изящной формѣ извѣстнаго небольшого произведенія Яна Амоса Коменскаго 'Завѣщаніе умирающей матери Братъевъ Моравовъ (Ksaft umirající matky jednoty bratrské)'. Одной изъ самыхъ прекрасныхъ книгъ, обладающихъ дѣйствительной литературной цѣнностью, изъ числа тѣхъ, которыя могутъ быть интересны для цѣлой націи, является обширная Mistr Kampanus Zik-

mund'a Winter'a. Она доставила автору званіе почетнаго гражданина Праги, такъ какъ даетъ законченную и проникновенную историческую картину того бурнаго и тяжелаго періода, наиболѣе извѣстными событіями котораго является Разрушеніе Праги и Битва у Бѣлой горы. Граверь (офортистъ) Adolf Kaspar сумѣлъ дать къ ней иллюстраціи серьезнаго и научнаго характера, въ стилѣ эпохи, произведенія которой въ области книгъ и гравюръ онъ изучилъ такъ же хорошо, какъ и ея архитектуру, одежду, оружіе и доспѣхи. Великій поэтъ Жюль Зейеръ, большой другъ Россіи, умершій 25-го января 1901 года, почти сейчасъ же по возвращеніи изъ своего путешествія въ Кіевъ и Крымъ, оставилъ въ своемъ завѣщаніи, среди другихъ пожертвованій, капиталъ для оказанія поддержки молодымъ начинающимъ писателямъ. Назначеніе этихъ пособій поручено Академіи Франца Юсифа. Первый томъ Библіотеки фонда Зейера только что появился. Это изящная книга стиховъ Antonin'a Masek'a 'Моему ребенку (Memu diteti)'.  
Книгоиздательство Topic, продолжая свое большое изданіе собранія лучшихъ графическихъ работъ чешскихъ художниковъ, выпустило послѣ альбома 'Шесть видовъ Праги' Frantisek'a Simon'a, 'Шесть видовъ Словацкой страны' Vojtech'a Preissig'a. Preissig—это тотъ совершенный техникъ всѣхъ видовъ цвѣтной гравюры, о которомъ говорилось въ моемъ первомъ сообщеніи. Свѣтлые и поэтическіе эстампы, привезенные имъ съ Малыхъ Карпатъ быть можетъ не даютъ намъ самыхъ сильныхъ видовъ старой словацкой страны, которая представляется все болѣе нетронутой по типамъ, костюмамъ, нравамъ и обычаямъ, но мѣрѣ приближенія къ той части, гдѣ мѣстные жители смѣшиваются съ Гуцулами, но для художника не мадьяра является почти невозможнымъ работать въ этихъ затерянныхъ долинахъ, внѣ строгаго надзора властей. Какъ бы то ни было, альбомъ Preissig'a даетъ достаточное представленіе о сильно уже затронутой культурнымъ

вліяніємъ германскихъ завоевателейъ моравской Славоніи, страны нѣжной и смѣющейся, съ оттѣнкомъ изящной, озаренной солнцемъ меланхоліи, лишенной всякаго признака рѣзкости и нѣкоторой жестокости еще нетронутыхъ областей Славоніи венгерской. Графическія работы Preissig'a до сихъ поръ всегда производили впечатлѣніе нѣсколько холоднаго мастерства. Въ новыхъ эстампахъ Preissig'a чувствуешь шагъ впередъ: онѣ говорятъ о подлинномъ волненіи художника. Но я бы желалъ еще больше жизни, страсти, увлеченія. Пейзажи и фигуры сохраняютъ еще какую-то сухость очертаній, напоминающую чертежи архитектора... Вообще, въ области изображенія національнаго типа, славянскаго крестьянина и славянской земли чехамъ, мнящимъ себя очень передовыми, потому что они съ необыкновенной легкостью восприняли моды и приемы Запада, придется еще многому поучиться у русскихъ и поляковъ; они недостаточно уяснили себѣ свои собственные національныя черты. Появленіе въ Чехіи Рериха, такъ же, какъ Зиккульскаго или Пантша, пока невозможно.

Я не буду говорить—въ Россіи это и такъ хорошо извѣстно—о выставкѣ издѣлій мастерскихъ кн. Тенишевой („Таланкино“), имѣвшей въ Прагѣ большой успѣхъ. Но мнѣ хочется остановиться на творчествѣ M-elle Zdenka Braunegova, выставка которой (стекла распространенаго въ Моравіи типа, очень простаго и полнаго очарованія) сопровождала выставку „Таланкина“. Дочь одного изъ столповъ Старочешской партіи, M-elle Braunegova—одна изъ тѣхъ очень немногихъ художницъ, которыхъ ужасаетъ варварство ежедневно совершающихся въ Старой Прагѣ вандализмовъ. Убѣдившись, что всѣ ея вопли не приводятъ ни къ чему, она отдалась своему призванію—писать, рисовать, гравировать всегда и вездѣ все, что вокругъ нея обречено на исчезновеніе. Ея честолюбивая мечта—сказала она намъ—чтобы послѣ ея смерти въ ея рабочихъ папкахъ были найдены цѣлыя серіи вопіющихъ доказа-

тельствъ художественной бессознательности нынѣшняго поколѣнія.

Историческая выставка стараго художника Jules Marák (1835—1899) дала Jan'у Dotrel'ю возможность изучить творчество этого художника. Дѣло идетъ, конечно, объ искусствѣ, непродуманный лиризмъ котораго кажется въ настоящее время достаточно устарѣлымъ, но въ свое время оно, какъ и всякое другое, было новымъ. Marák—этотъ поклонникъ старыхъ подстриженныхъ деревьевъ, вѣтвей, патетически простертыхъ, словно безнадежно протянутыя руки, или голыхъ, какъ рога оленя, или переплетенныхъ, подобно сражающимся змѣямъ, этотъ мечтатель, ищущій дѣвственныхъ лѣсовъ, заросшихъ зеленою развалинъ, дикихъ, сумрачныхъ закоулковъ и большихъ влажныхъ утесовъ,—задался цѣлью изобразить синтетически нѣсколько различныхъ видоизмѣненій австрійскихъ лѣсовъ, отъ хрупкихъ маслячныхъ деревьевъ озера Гарда до сплетающихся корнями сосновыхъ лѣсовъ Зумава. Одна изъ его лучшихъ картинъ—березовая роща (въ Вѣнскомъ музеѣ). Съ неменьшимъ вниманіемъ останавливался онъ на предмѣстіяхъ старыхъ городовъ: Eggenburg, Klostersburg въ Австріи, Taboř въ Богеміи. При отдѣлкѣ національнаго чешскаго музея ему достался заказъ цѣлой серіи историческихъ видовъ, отъ чего онъ довольно удачно отдѣлался своимъ меланхолическимъ романтизмомъ, немного напоминающимъ романтизмъ Smetan'ы и окутывающимъ особенности каждаго вида одной и той же атмосферой облагораживающей элегичности, которую его поколѣніе считало условіемъ поэзіи; ея не избѣжало ни одно произведеніе Maráka, идетъ ли дѣло о рѣшетчатомъ порталѣ, заброшенномъ въ глубинѣ стараго парка, или о стволѣ дуба съ раздробленными молніей сучьями, или просто о свѣтлой лужайкѣ Пратера. У него встрѣчаются разросшіеся кустарники величественнаго опернаго вида, какъ будто бы стилизованные или передѣланные въ духѣ импрессионизма. Добрый Marák со своими кустарни-

ками, которые хотятъ быть таинственными, а бывають лишь подражательно-величавыми, всю свою жизнь придерживался Мюнхенской школы, и его творчество осуществляетъ довольно неожиданное соединеніе чувства, свойственнаго Коро, и ландшафта, напоминающаго Каламу. И со всеѣмъ тѣмъ онъ приближается къ истинно чешскому характеру, пользуясь идеаломъ условности.

Разъ ужъ имя Smetan'ы соскользнуло съ моего пера, отмѣтимъ недавній успѣхъ его оперы „Dalibor“ въ Берлинѣ и Будапештѣ; въ обоихъ городахъ успѣхъ этотъ, однако, умѣрялся недовѣріемъ критиковъ, старавшихся представить это произведеніе какъ бы только что увидѣвшимъ свѣтъ. Я говорю лишь о мадьярскихъ критикахъ. Одинъ изъ этихъ господъ пытается доказать, что Dalibor не больше, какъ блѣдная копія „Фиделіо“. Сходство есть, не спорю, но какое поверхностное! Фиделіо—драма супружеской любви и отвлеченной свободы. Dalibor прежде всего драма страстной дружбы и любви къ родинѣ. Dalibor—не болѣе и не менѣе, какъ чешскій народъ; личность Зденека, по сравненію съ Миладой, возносится значительно выше.

Я знаю, что, несмотря на похвальные усилія Направника, искусство Smetan'ы никогда не пользовалось въ Россіи той славой, какую оно приобрѣло на своей родинѣ.

Вѣна отпраздновала въ декабрѣ мѣсяцъ пятидесятилѣтіе Joseph'a Bohumir'a Foerster'a, еще одного чешскаго музыканта, но съ оттѣнкомъ гораздо болѣе универсальнымъ, нежели національнымъ. Онъ настолько космополитъ, что могъ занимать мѣсто профессора въ Гамбургской консерваторіи и вести музыкальную критику въ нѣмецкихъ журналахъ, какъ и въ *Nagel's Listu* Праги. Его музыка еще не оцѣнена по достоинству. Она овѣяна тонкимъ цѣломудреннымъ чувствомъ, какой-то непорочной нѣжностью; въ ней—что-то интимное и глубокое, что очень рѣдко встрѣчается у большин-

ства современныхъ музыкантовъ, почти всецѣло поглощенныхъ внѣшними вопросами ремесла. Однако, никто не пренебрегаетъ этими вопросами менѣе, чѣмъ Foerster. Человѣка, написавшаго, какъ извѣстно, проникновенные критическіе этюды о Григѣ, Малерѣ, Дебюси, никоимъ образомъ нельзя упрекнуть въ равнодушіи къ техническимъ задачамъ своего времени. Но у него сердце первенствуетъ надъ всеѣмъ; въ симфонической поэмѣ „Моя молодость“ (*Me mladi*) онъ съ умиленіемъ обращается къ сладкимъ воспоминаніямъ свѣтлой зари дѣтства. Оперы Джессика и Ева—два болѣе извѣстныхъ творенія Foerster'a—цѣльны, дѣйствительно, скорѣе тонкостью психологическаго развитія, нежели яркостью драматическаго подъема, но это не исключаетъ ни свѣжести формы, ни очень своеобразнаго способа выраженія, ни, въ особенности, тѣсной внутренней связи между музыкальнымъ выраженіемъ и содержаніемъ. А чего еще можно желать, если все въ цѣломъ волнуетъ насъ до глубины души!

J. V. Foerster, родившійся 30-го декабря 1859 года въ Прагѣ, въ семьѣ музыкантовъ, не предназначался родителями для музыкальной дѣятельности. Изъ него хотѣли сдѣлать химика, но призваніе захватило его, лишь только были закончены, въ общемъ превосходно, его научныя занятія. Это композиторъ необычайно плодовитый, признанныя произведенія котораго составляютъ болѣе 80-тиopus'овъ, не считая около десятка, не обозначенныхъ. Онъ съ одинаковымъ успѣхомъ подвизался почти во всеѣхъ видахъ музыкальнаго творчества. Четыре симфоніи, три оперы (кромѣ уже названныхъ, еще Дебора), увертюры, сценическая музыка, одна Славянская Фантазія, салонная музыка въ большомъ количествѣ.

Мое первое письмо закончилось упоминаніемъ о Малерѣ. Не моя вина, что такъ же должно быть и на этотъ разъ. Поразительная новость донеслась къ намъ изъ Нью-Йорка, будто бы онъ приступилъ къ созданію оперы „Тезей“. Хотя отъ Малера можно ожидать всего, но его счи-

тали столь прочно утвердившимся въ своемъ убѣжденіи, что только чистая музыка удовлетворяетъ запросамъ его генія, что сообщеніе объ этой оперѣ, слѣдующей старому греческому мѹу и заканчивающейся возмущеніемъ Аѹннъ и смертью Тезея, низвергающагося съ высоты утеса, вызвало недовѣріе. Нужно признать, все таки, что выборъ такого героя, цивилизатора и завоевателя, побѣдителя чудовищъ и столькихъ человѣческихъ олицетвореній злыхъ силъ, въ духѣ Малера, обширная эрудиція и философскій умъ котораго вполнѣ гармонируютъ съ содержаніемъ мѹовъ, какъ крайняго Востока, такъ и Элады, Славянскихъ такъ же, какъ Германскихъ. Будемъ надѣяться, что Тезей окажется оперой совѣсьмъ не заурядной, скорѣе симфоніей, сопровождаемой дѣйствіемъ, нежели дѣйствіемъ, сопровождаемымъ музыкой. Затѣмъ выразимъ Малеру пожеланіе, чтобы постановка его оперы была поручена такому художнику, какъ Бакстъ, Головинъ или Рерихъ, потому что въ этой области на Западѣ не найдется никого, кто могъ бы съ ними сравниться.

*William Ritter.*

## ЭТЮДЫ О КНИГАХЪ

Книга, которая въ данный моментъ привлекаетъ къ себѣ не только любопытство, но и заслуженное вниманіе и восхищеніе, это романъ: ‚Во Франціи‘, гг. Маріуса и Ари Леблонъ, новыхъ лауреатовъ Гонкуровской Академіи (Marius et Ary Leblond, ‚En France‘, Fasquelle, édit. Paris). Авторы ея и до того пріобрѣли себѣ извѣстность своими экзотическими романами: ‚Le Zézère‘, ‚La Sarabande‘, ‚Les Sortilèges‘, изображающими нравы туземцевъ на Мадагаскарѣ и на ихъ собственной родинѣ—на островахъ Союза. Ихъ новый романъ, хотя и можетъ быть также названъ экзотическимъ, но привлекаетъ насъ не столько живописностью и поэзіей,—

которыя въ немъ и не такъ ужъ ярки,—сколько своею непосредственностью. Онъ преподноситъ намъ довольно своеобразный психологическій сюрпризъ: передъ нами уроженецъ острововъ ‚Союза‘, на двадцатомъ году попавшій въ свою метрополию, Парижъ, со всею сложной сѣтью возникшихъ на этой почвѣ переживаній и конфликтовъ между жестокимъ эгоизмомъ города и чувствительностью и наивностью нетронутаго человѣка.

Романъ охватываетъ годъ жизни въ Парижѣ Клода Мавеля—обычной жизни студента въ Латинскомъ Кварталѣ, но въ этой тривиальной обстановкѣ передъ нами оживаетъ цѣломудренная эклога ‚Павла и Виргиніи‘, наивная и пылкая. Клодъ пріѣзжалъ сюда на три года, чтобы закончить свое образованіе, подготовиться къ экзамену на магистра и доктора. Ему живется трудно и тоскливо вдали отъ невѣсты, Евы, на которой онъ долженъ жениться по возвращеніи домой, сочетавъ ея чистоту, на которую онъ и въ мысляхъ своихъ не осмѣливается посягнуть, съ дѣвственностью собственнаго тѣла и души. Ибо оба они должны сохранить въ полной неприкосновенности ‚свою любовь молодыхъ креоловъ, для которыхъ только и цѣнны любовь и вѣрность, все же остальное ребячество или дряхлость‘.

Восхитительны первыя страницы романа, въ которыхъ мы видимъ Еву, тамъ, у себя дома, на пристани, въ кругу избраннаго общества поджидающей прибытія парохода, который привезетъ почту изъ Франціи,—общества эlegantнаго, съ расчитанными и обдуманнми жестами, съ позами и рѣчами, иѣсколько старосвѣтскими, но такъ граціозно небрежными. Понемногу насъ пропитываетъ эта атмосфера любви, созрѣвающей во влажной атмосферѣ острова—любви дѣтей, ребяческой и въ то же время страстной, любви, которая такъ влюблена въ любовь, что преобразуетъ желаніе въ наслажденіе жданіемъ его осуществленія. ‚Она кажется ребячествомъ, потому что похожа на флиртъ и на пастораль, но то, что она раз-

лита повсюду, что въ каждомъ домѣ, всегда, кто-нибудь влюбленъ, придаетъ ей красоту и силу'...

Такъ утонченно нѣжны, такъ чисты эти странницы, что не приходитъ въ голову посмѣяться надъ невинностью героя. Наоборотъ, читатель вмѣстѣ съ нимъ начинаетъ дрожать за эту райскую чистоту, которая какъ бы обладаетъ для Клода силой талисмана, дѣлающаго ему постоянно близкой его далекую невѣсту,—дрожать за то, какъ бы онъ не осквернилъ ея, поддавшись искушенію, порыву плотской страсти, чарамъ какой-нибудь продавицы любви или искусной оболъстительницы полу-дѣвы.

Клодъ—въ Парижѣ. Его пугаетъ его одиночество, заброшенность, холодъ, которымъ вѣтъ на него отъ этой огромной, вѣчно движущейся толпы. Удивительно вѣрно переданы его ощущенія: 'Ему было тягостно до глубины души отъ полнѣйшаго равнодушія къ нему окружающихъ, которое тяготило его, какъ нравственное осужденіе'. Мало по малу онъ приходитъ въ соприкосновеніе съ городомъ—постепенно, сперва протягивая щупальцы (чтобы ослабить ужасъ этого контакта), но эта драма воздѣйствій и реакцій, рѣзкихъ или смутныхъ, скоро заинтересовываетъ васъ цѣнностью уже самаго сопоставленія двухъ міровъ, столь рѣзко антагонистичныхъ. Какъ будто время и пространство вдругъ перестали существовать, и со всѣми социальными осложненіями жизни Метрополіи столкнулось въ лицѣ Клода общество, душа котораго почти не подверглась эволюціи, которое жило себѣ тамъ, прозябая, по-маленьку, гдѣ-то въ далекой провинціи, на островахъ Союза.

Въ мягкомъ климатѣ, гдѣ зной умѣряется близостью моря, на островѣ съ крутыми склонами, гдѣ роскошная растительность отбрасываетъ отъ себя лѣнныя тѣни, жизнь и люди остались приблизительно такими же, какими они были при Людовикѣ XIV, во времена Шатобриана и Руссо; только близость Индійскаго моря съ его острыми и сладкими благоуха-

ніями вносить въ эту жизнь поэзію и экзальтацию. Нравы здѣсь кроткіе и чистые; домъ—священный пріютъ семьи; юноши и дѣвушки съ двѣнадцати лѣтъ выбираютъ себѣ будущихъ спутницъ и спутниковъ жизни; они живутъ не воображеніемъ, а сердцемъ, а сердце это пылкое и чистое.

И вотъ, въ своемъ романѣ-этиодѣ 'En France', авторъ подробнѣйшимъ образомъ, съ тончайшими оттѣнками, проводитъ насъ черезъ всѣ фазы изумленія креола, его противодѣйствій, его разочарованій, утраты иллюзій—и постепеннаго, незамѣтнаго и безсознательнаго, но неизбѣжнаго и непрерывнаго ослабленія противодѣйствій. Зима,—говоритъ Клоду одинъ изъ его товарищей дѣтства, встрѣченный имъ въ Парижѣ,—зима—это время года, специально созданное европейскимъ Богомъ для того, чтобы охладить воображеніе маленькихъ креоловъ'. Клодъ Мавель страдаетъ 'столичной болѣзنیю'—чисто мозговымъ недугомъ, отъ котораго притупляется дѣятельность организма, сжимается сердце, по крохамъ разсыпаются воспоминанія... Онъ знакомится съ разными людьми, попадаетъ въ разные круги, но всюду его понятія объ обязательномъ для человѣка уваженіи къ своему тѣлу и душѣ всѣмъ чужды: его вышучиваютъ... Онъ видитъ современную семью со всей ея распушенностью и ослабленіемъ семейныхъ принциповъ. Три молоденькихъ дѣвушки, совершенно непохожія на идеальную невѣсту—Еву, приносятъ ему загадки своихъ душъ: одна—интеллигентка, стоикъ, живущая только мозгомъ и благодаря этому оставшаяся чистой, освободившись отъ странной податливости, которую коммерческія соображенія диктуютъ ея матери;—другая, маленькая работница, еще не утратившая способности любить сердцемъ, которое осталось искреннимъ и честнымъ; ея невинное личико плѣняетъ Клода, но онъ разочаровывается, узнавъ, что она любовница его товарища, студента. И, наконецъ, третья, тоже молоденькая дѣвушка, воспитанная въ средѣ почти свѣт-

ской, но скрывающей подъ личиною зажиточности постоянную нужду въ деньгахъ; эта третья ловить его на удочку своей граціи и напускной невинности, которая ищетъ мужа, но готова удовольствоваться и любовникомъ. Тѣмъ временемъ, на островахъ Союза вышли недоразумѣнія между родителями Клода и матерью Евы: ихъ помолвка расторгнута... Прошлое отрывается, уходитъ вдаль, съ горечью, но отдаетъ его Парижу. Безпредѣльное легкомысліе, разлитое вокругъ, аморальность, присутствующая всей французской молодежи, мирно завладѣвали его умомъ, какъ банальная необходимость, уже не причиняя ему боли, но усыпляя его\*.

Романъ заканчивается размышленіями Клода, покореннаго Парижемъ. Передъ нимъ одинъ за другимъ встаютъ образы: прежде всего, разумѣется, Евы: она далеко, но Клодъ смутно чувствуетъ, что она не совсѣмъ погибла для него, что со временемъ дѣло какъ-нибудь наладится;—затѣмъ, Намін, интеллигентки, которая привязывается къ себѣ, убивая желаніе; маленькой работницы, Эстеръ,—и, наконецъ, обольстительной Поветты, обладаніе которою больше всего улыбается ему, такъ какъ она все-таки дѣвственница, хоть и развращенная воображеніемъ... Ибо въ душѣ креола, устоявшаго противъ всѣхъ искушеній, продолжаетъ жить властная потребность отдать свою дѣвственную чистоту лишь другому такому же нетронутому тѣлу, жаждущему откровенія.

Онъ жаждетъ для обоихъ неожиданности, ощущенія неиспытаннаго, восхитительной общности въ невѣдѣніи и новыхъ эмоціяхъ\*. Еслибъ онъ знали, эти дѣвственницы, съ какимъ жгучимъ восторгомъ мы мечтаемъ объ ихъ непорочности, не разсуждая, въ долгія ночи, когда сердце наше замираетъ и уста горятъ отъ желанія!...

Эту книгу авторы назвали *Исторіей Клода Мавеля*, и это наводитъ на мысль, что въ ней много автобіографическаго (такъ гг. Маріусъ и Ари Леблонъ пріѣхали въ Парижъ также съ

острововъ Союза); слѣдующую они хотятъ назвать *Парижскіе Сады* и обѣщаютъ дать въ ней *романъ* своего героя.

Новый романъ Ари Ренье—всегда пиршество для ума. Поэтъ *Сельскихъ и божественныхъ игръ* (*Jeux rustiques et divins*), соединяющій съ врожденнымъ изяществомъ души чистоту рѣчи Малларме и томную, измѣнчивую, какъ бы женственную грацію, умолкъ, воспѣвъ *Крылатую сандалію*, гдѣ особенно выпукло сказалась тенденція его искусства обратиться вспять, къ парнасизму, вмѣстѣ съ нѣкоторымъ упадкомъ таланта,—но послѣ того онъ неожиданно подарилъ намъ нѣсколько романовъ, въ которыхъ мы нерѣдко снова находимъ своеобразное очарованіе его поэзіи.

Да, эти романы написаны поэтомъ, и притомъ поэтомъ, который бонется столкновеніи съ настоящею живою жизнью, со всѣми осложненіями ея всемірной текучести, вѣчно разрушающей и снова созидающей,—который различаетъ въ ней лишь легкія, полу-изгладившіяся черты *глиняной медали*, лишь тѣни историческаго прошлаго, ставшаго легендой и мечтой. Но, помимо этого, отъ его мимолетнаго знакомства съ вѣкомъ граціи, легкаго изящества ума и тѣла, съ XVIII вѣкомъ, у него остался вкусъ къ тонко рассказанному, рискованному анекдоту, и улыбка человѣка, которому забавно смотрѣть на неприличную картинку. И также вкусъ къ комизму, немного пряному, даже сатирическому.

*La Flambee* (буквально: костеръ изъ мелкихъ дровъ\*)—нѣжный рассказъ о первой любви юноши къ знатной дамѣ. Сентиментальная фабула не нова: капризь со стороны немного развращенной свѣтской женщины, заинтересовавшейся нетронутостью тѣла и души возлюбленнаго; восторженная, пылкая и прелестная въ своей ребячливости страсть со стороны юноши. Онъ былъ увѣренъ теперь, что онъ любитъ. И эта увѣренность наполняла его томностью, пол-

\*) *La Flambee*. Henri de Règnier. *Mercure d France*, édit. Paris.



лита повсюду, что въ каждомъ домѣ, всегда, кто-нибудь влюбленъ, придаетъ ей красоту и силу'...

Такъ утонченно нѣжны, такъ чисты эти страницы, что не приходитъ въ голову посмѣяться надъ невинностью героя. Наоборотъ, читатель вмѣстѣ съ нимъ начинаетъ дрожать за эту райскую чистоту, которая какъ бы обладаетъ для Клода силой талисмана, дѣлающаго ему постоянно близкой его далекую невѣсту, — дрожать за то, какъ бы онъ не осквернилъ ея, поддавшись искушенію, порыву плотской страсти, чарамъ какой-нибудь продавщицы любви или искусной обольстительницы полу-дѣвы.

Клодъ—въ Парижѣ. Его пугаетъ его одиночество, заброшенность, холодъ, которымъ вѣетъ на него отъ этой огромной, вѣчно движущейся толпы. Удивительно вѣрно переданы его ощущенія: 'Ему было тягостно до глубины души отъ полнѣйшаго равнодушія къ нему окружающихъ, которое тяготило его, какъ нравственное осужденіе'. Мало по малу онъ приходитъ въ соприкосновеніе съ городомъ—постепенно, сперва протягивая щупальцы (чтобъ ослабить ужасъ этого контакта), но эта драма воздѣйствій и реакцій, рѣзкихъ или смутныхъ, скоро заинтересовываетъ васъ цѣнностью уже самаго сопоставленія двухъ міровъ, столь рѣзко антагонистичныхъ. Какъ будто время и пространство вдругъ перестали существовать, и со всеми социальными осложнениями жизни Метрополіи столкнулось въ лицѣ Клода общество, душа котораго почти не подверглась эволюціи, которое жило себѣ тамъ, прозябая, по-маленьку, гдѣ-то въ далекой провинціи, на островахъ Союза.

Въ мягкомъ климатѣ, гдѣ зной умѣряется близостью моря, на островѣ съ крутыми склонами, гдѣ роскошная растительность отбрасываетъ отъ себя лѣнныя тѣни, жизнь и люди остались приблизительно такими же, какими они были при Людовикѣ XIV, во времена Шато-бриана и Руссо; только близость Индійскаго моря съ его острыми и сладкими благоуха-

ніями вносить въ эту жизнь поэзію и экзальтацию. Правы здѣсь кроткіе и чистые; домъ—священный пріютъ семьи; юноши и дѣвушки съ двѣнадцати лѣтъ выбираютъ себѣ будущихъ спутницъ и спутниковъ жизни; они живутъ не воображеніемъ, а сердцемъ, а сердце это пылкое и чистое.

И вотъ, въ своемъ романѣ-этиодѣ 'En France', авторъ подробнѣйшимъ образомъ, съ тончайшими оттѣнками, проводитъ насъ черезъ все фазы изумленія креола, его противодѣйствій, его разочарованій, утраты иллюзій—и постепеннаго, незамѣтнаго и безсознательнаго, но неизбежнаго и непрерывнаго ослабленія противодѣйствій. 'Зима,—говоритъ Клоду одинъ изъ его товарищей дѣтства, встрѣченный имъ въ Парижѣ,—зима—это время года, специально созданное европейскимъ Богомъ для того, чтобы охладить воображеніе маленькихъ креоловъ'. Клодъ Мавель страдаетъ 'столичной болѣзью'—чисто мозговымъ недугомъ, отъ котораго притупляется дѣятельность организма, сжимается сердце, но крохамъ разсыпаются воспоминанія... Онъ знакомится съ разными людьми, попадаетъ въ разные круги, но всюду его понятія объ обязательномъ для человѣка уваженіи къ своему тѣлу и душѣ всебѣ чужды; его вышучиваютъ... Онъ видитъ современную семью со всею ея распушенностью и ослабленіемъ семейныхъ принциповъ. Три молоденькихъ дѣвушки, совершенно непохожія на идеальную невѣсту—Еву, приносятъ ему загадки своихъ душъ: одна—интеллигентка, стойкая, живущая только мозгомъ и благодаря этому оставшаяся чистой, освободившись отъ странной податливости, которую коммерческія соображенія диктуютъ ея матери;—другая, маленькая работница, еще не утратившая способности любить сердцемъ, которое осталось искреннимъ и честнымъ; ея невинное личико плѣняетъ Клода, но онъ разочаровывается, узнавъ, что она любовница его товарища, студента. И, наконецъ, третья, тоже молоденькая дѣвушка, воспитанная въ средѣ почти свѣт-



ской, но скрывающей подъ личиною зажиточности постоянную нужду въ деньгахъ; эта третья ловить его на удочку своей граціи и напускной невинности, которая ищетъ мужа, но готова удовольствоваться и любовникомъ. Тѣмъ временемъ, на островахъ Союза вышли недоразумѣнія между родителями Клода и матерью Еввы: ихъ помолвка расторгнута... Прошлое отрывается, уходитъ вдаль, съ горечью, но отдаетъ его Парижу. Безпредѣльное легкомысліе, разлитое вокругъ, аморальность, присущая всей французской молодежи, мирно завладѣвали его умомъ, какъ банальная необходимость, уже не причиняя ему боли, но усыпляя его<sup>1</sup>.

Романъ заканчивается размышленіями Клода, покороеннаго Парижемъ. Передъ нимъ одинъ за другимъ встаютъ образы: прежде всего, разумѣется, Еввы: она далеко, но Клодъ смутно чувствуетъ, что она не совсѣмъ погибла для него, что со временемъ дѣло какъ-нибудь наладится; — затѣмъ, Намин, интеллигентки, которая привязывается къ себѣ, убивая желаніе; маленькой работницы, Эстеръ, — и, наконецъ, обольстительной Полетты, обладаніе которою больше всего улыбается ему, такъ какъ она все-таки дѣвственница, хоть и развращенная воображеніемъ... Ибо въ душѣ креола, устоявшаго противъ всѣхъ искушеній, продолжаетъ жить властная потребность отдать свою дѣвственную чистоту лишь другому такому же нетронутому тѣлу, жаждущему откровенія.

Онъ жаждетъ для обоихъ неожиданности, ощущенія неиспытаннаго, восхитительной общности въ невѣдѣніи и новыхъ эмоціяхъ<sup>2</sup>. «Еслибъ онѣ знали, эти дѣвственницы, съ какимъ жгучимъ восторгомъ мы мечтаемъ объ ихъ непорочности, не разсуждая, въ долгія ночи, когда сердце наше замираетъ и уста горятъ отъ желанія!»...

Эту книгу авторы назвали «Исторіей Клода Мавеля», и это наводитъ на мысль, что въ ней много автобіографическаго (такъ гг. Мариусъ и Ари Леблонъ пріѣхали въ Парижъ также съ

острововъ Союза); слѣдующую они хотятъ назвать «Парижскіе Сады» и обѣщаютъ дать въ ней «романъ» своего героя.

Новый романъ Ари Ренье — всегда прішество для ума. Поэтъ, «Сельскихъ и божественныхъ игръ» (*Jeux rustiques et divins*), соединяющій съ врожденнымъ изяществомъ души чистоту рѣчи Малларме и томную, измѣчивую, какъ бы женственную грацію, умолкъ, воспѣвъ «Крылатую сандалію», гдѣ особенно выпукло сказалась тенденція его искусства обратиться вспять, къ парнассизму, вмѣстѣ съ нѣкоторымъ упадкомъ таланта, — но послѣ того онъ неожиданно подарилъ намъ нѣсколько романовъ, въ которыхъ мы нерѣдко снова находимъ своеобразное очарованіе его поэзіи.

Да, эти романы написаны поэтомъ, и притомъ поэтомъ, который боится столкновенія съ настоящею живою жизнью, со всѣми осложненіями ея всемірной текучести, вѣчно разрушающей и снова созидающей, — который различаетъ въ ней лишь легкія, полу-изгладившіяся черты «глиняной медали», лишь тѣни историческаго прошлаго, ставшаго легендой и мечтой. Но, помимо этого, отъ его мимолетнаго знакомства съ вѣкомъ граціи, легкаго изящества ума и тѣла, съ XVIII вѣкомъ, у него остался вкусъ къ тонко рассказанному, рискованному анекдоту, и улыбка человѣка, которому забавно смотрѣть на неприличную картинку. И также вкусъ къ комизму, немного пряному, даже сатирическому.

«La Flambee» (буквально: костеръ изъ мелкихъ дровъ \*) — нѣжный рассказъ о первой любви юноши къ знатной дамѣ. Сентиментальная фабула не нова: капризь со стороны немного развращенной свѣтской женщины, заинтересовавшейся нетронутостью тѣла и души возлюбленнаго; восторженная, пылкая и прелестная въ своей ребячливости страсть со стороны юноши. «Онъ былъ увѣренъ теперь, что онъ любитъ. И эта увѣренность наполняла его томностью, пол-

\*) La Flambee. Henri de Règnier. Mercure d France, édit. Paris.

ной изумленія и нѣжности. Онъ чувствовалъ, что носить въ себѣ драгоценное сокровище,— любовь. Въ итогѣ влюбленные едва не пойманы на мѣстѣ преступленія мужемъ, и дама пишетъ юношѣ прощальное письмо. Онъ уѣзжаетъ далеко отъ родины, представителемъ Морскаго Союза, въ Будрумъ, прежній Галикарнасъ... Анри де Ренье, желая драматизировать эту исторію, вводитъ побочный инцидентъ (за любовницу юноши нѣкогда сватался его другъ, очень талантливый художникъ, который отказался отъ нея ради своего искусства, но продолжаетъ любить ее одну), но де Ренье слишкомъ утонченный поэтъ, чтобы не изобресть сложной интриги. Игривый анекдотъ, забавный и рискованный, вноситъ съ собою пріѣздъ стараго распутника, дяди, который подстерегаетъ и беретъ врасплохъ служанокъ въ кухнѣ, для чего переодѣвается капитаномъ нѣмецкой арміи. Дядя, впрочемъ, очень забавенъ.

Эта любовная исторія рассказана очаровательно, такъ изящно, что старая фабула кажется свѣжей и новой. Все искусство, вся душа Анри де Ренье сказались въ заключеніи: вдали отъ тѣхъ мѣстъ, гдѣ ненадолго разгорѣлся яркимъ пламенемъ костеръ любви, на берегу Адриатики, юноша случайно покупаетъ античную головку изъ терракоты, выдѣленную съ изящной модели и еще облагороженную древностью. Эта головка—словно портретъ его возлюбленной, «выдѣленный изъ пепла ихъ любви». И юноша бросаетъ глиняную головку въ глубокую цистерну, укрытую отъ свѣта мрачнымъ куполомъ...

Отъ романа Анри де Ренье перейдемъ къ стихамъ—совсѣмъ иного содержанія. Полную антитезу ему составляютъ «Строители городовъ»—томикъ сильныхъ и пылкихъ стиховъ Рожэ Девиня (Roger Dévigne. «Les Bâisseurs des Villes». Gastein-Serge, édit. rue Fontaine, Paris).

Если великій поэтъ Эмиль Верхарнъ отчасти вдохновлялся моимъ «Поэтическимъ методомъ»

и моимъ «Процессомъ творчества» (Oeuvre en cours), воспѣвая, по своему, въ романтическихъ созвучіяхъ, полныхъ болѣе конкретной мысли, ростъ и господство современныхъ Городовъ, напримѣръ, въ «Мятежныхъ силахъ» (Forces tumultueuses), то о Рожэ Девинѣ можно сказать, что онъ болѣе непосредственно вышелъ изъ Верхарна, именно потому, что онъ такъ сильно увлекается звучностью и образами.

Есть въ немъ, однако, и кое-что и общее со мною, какъ и у Верхарна—среди эволюционистовъ: онъ протагонистъ принципа нажима, волевого напряженія (plus d'effort, plus de volonté), въ чемъ онъ и черпаетъ для себя нравственную санкцію.

Я даже какъ будто замѣчаю въ немъ стремленія, приближающіяся къ моимъ выводамъ о желательности господства интеллекта. И, тѣмъ не менѣе, въ этой книгѣ очень много личного, своеобразнаго: могучій, какъ бы пророческій порывъ, всколыхнувшій душу автора, сосредоточенная сила мыслей и образовъ (образовъ, впрочемъ, слишкомъ много, и притомъ антропоморфическихъ, принижающихъ и не всегда безукоризненнаго вкуса), удивительная чуткость къ сложнымъ энергіямъ ритма.

Рожэ Девинъ, въ этомъ сборникѣ стиховъ, рожденныхъ одною основной идеей, придающей единство и цѣльность всей книгѣ, какъ и подобаетъ ему, говоритъ намеками, дѣйствуетъ путемъ внушенія: лишь изрѣдка эта сила внушенія, кроющаяся въ его звучномъ музыкальномъ глаголь-словѣ, переходитъ въ громы краснорѣчія, въ неприятную реторику. Онъ умѣетъ создавать то, что невѣдомо романтической риторикѣ и чтò, вообще, встрѣчается такъ рѣдко—атмосферу нервнаго напряженія, какъ бы обволакивающую его стихи, исходящую изъ его мыслей и словъ, какъ нѣкій токъ, какъ флюидъ, какъ звуковыя волны, трепещущія жизнью...

Это первая книга, выпущенная въ свѣтъ Рожэ Девинемъ. Въ ней онъ выказалъ себя поэтической натурой, творческій размахъ которой

вмѣщаетъ и страстный вопль души, стряхнувшей съ себя бремя свойственной человѣку апатїи, и слова чистѣйшей нѣжности, которыя шепчутся на ухо, и, одновременно съ этимъ, натурой крупной нравственной цѣнности... И мнѣ думается, что вмѣстѣ съ нѣкоторыми другими, благородно ставшими выше декадентства, арривизма и невѣжества, г. Рожэ Девинь будетъ продолжать великое служеніе Совѣсти, Истинѣ и Красотѣ.

Заставить цѣлое сборище поэтовъ съ очень большими художественными запросами улыбаться, а порой и неудержимо хохотать надъ каждымъ стихомъ, прочитаннымъ однимъ изъ нихъ,—сдѣлать такъ, чтобы, уставъ смѣяться, они подмѣтили въ его стихахъ не только умѣнье создать музыку слова и ритма, но и пессимизмъ, процію, то кроткую, то жгучую, скрытую подъ парадоксальнѣйшими сочетаніями идей, созвучіи и рифмъ,—вызвать въ ихъ памяти призраки Тристана Корбьера, Лафорта и Мальдоруа—вотъ поразительная заслуга поразительной книги Жоржа Фурэ: ‚Бѣлокурая негритянка‘. Georges Fourest. ‚La négresse blonde‘. (Messein, édit. 19. Quai St. Michel. Paris). Уже одно это заглавіе сулитъ намъ съ ногъ сшибательное веселье и рядъ рискованнѣйшихъ антитезъ. Но книга даетъ больше этого, и первые же коротенькіе стихи, составляющіе какъ бы прологъ къ томику, изданному подъ этимъ страннымъ заглавіемъ, обнаруживаютъ символическій замыселъ автора. Эта волнующая негритянка съ золотою шевелюрой—сама Жизнь, къ которой авторъ относится пессимистически и снѣшить смѣяться, чтобы не заплакать! Лучезарно обаятельная внѣшность ея, обманчивая и невинная, ласкаетъ и дразнитъ и влечетъ, но въ вѣчной глубинѣ своей это—неумолимый Рокъ, безстрастно пожирающій и неизмѣнно обожаемый, благодаря его неотразимой привлекательности, созданной изъ тайны, изъ приливовъ и отливовъ... Думается мнѣ также, что для поэта это обаятельное божество—женщина, многоликая, но съ сердцемъ, которое

остается неизмѣннымъ, съ тѣхъ поръ, какъ Сфинксъ пожираетъ тѣхъ, кто не умѣетъ разгадать его непостижной загадки.

Глубокая горечь кроется подъ этимъ нескончаемымъ фейерверкомъ разнороднѣйшихъ мыслей и словъ, подъ этой музыкой ритма,—и вотъ почему, когда смѣхъ смолкаетъ, воцаряется молчаніе, въ которомъ есть что-то скорбное, тоскливое, говорящее намъ, что Жоржъ Фурэ—родной братъ великимъ мятежнымъ поэтамъ, вышучивавшимъ собственную муку. Поистинѣ, онъ вправѣ былъ взять энниграфомъ къ своей книгѣ краткій діалогъ изъ ‚L’homme qui rit‘ В. Гюго: ‚Чему ты смѣешься, сикофантъ?‘ ‚Я вовсе не смѣюсь‘. ‚Въ такомъ случаѣ, ты ужасенъ‘.

*René Ghil.*

## ЗАМѢТКИ О НѢМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРѢ

новости книжнаго рынка

Чтобы познакомить русскаго читателя съ литературными ‚новостями сезона‘ въ Германіи, я дамъ краткій обзоръ дѣятельности нашихъ лучшихъ книгоиздательскихъ фирмъ за 1909 годъ.

Переводы и перепечатки старыхъ авторовъ преобладаютъ, какъ и прежде, въ нашей литературѣ. Я не оплакиваю этого явленія, хотя оно скорѣе печалитъ, чѣмъ радуетъ; можно было бы радоваться, если бы на ряду съ этимъ шла плодovitая работа современныхъ поэтовъ, но это не совсѣмъ такъ.

До сихъ поръ наиболѣе выдающимся изъ нашихъ книгоиздательствъ является ‚Insel-Verlag‘ въ Лейпцигѣ. Изъ 67 произведеній и 99 томовъ, выпущенныхъ въ истекшемъ году этимъ издательствомъ, только 14 книгъ—и столько же томовъ—составляютъ произведенія современниковъ, а изъ нихъ всего лишь 8 книгъ—новыхъ. Я не думаю, чтобы наши поэты или издательскія фирмы были виною тому; виновато общество, охотнѣе хватающее отвратительные переводы,

перепечатки и самыя затасканныя произведенія, чѣмъ книгу кого-нибудь изъ молодыхъ поэтовъ. Во всякомъ случаѣ, и „Insel-Verlag“ подчиняется, повидимому, этому правилу. Вышли слѣдующіе переводы: Андерсенъ (сказки); Габріэль д'Аннуцио; Бальзакъ; Обри Бирдслей; Боккаччіо: Жизнь Данте—прекрасно переведенная Отто фонъ-Таубе; Дефоэ—Робинзонъ Крузо; Гичкокъ; Лагерлѳъ; Мюрже; Шекспиръ: Сонеты; Верхарнъ: Возвращеніе Елены; Оскаръ Уайльдъ: Портретъ Доріана Грея; затѣмъ: Древиѳшшая германская поэзія—въ переводѣ и съ примѣчаніями поэта Вольфскеля (Wolfskehl), при содѣйствіи мюнхенскаго профессора Ф. ф.-Лейена (F. v. d. Leuen)—прекрасная и цѣнная по своей полнотѣ книга, знакомящая насъ съ древнимъ германскимъ стихомъ. Ночныя бдѣнія Бонавентуры; Пѣснь Пѣсней Соломона въ хорошей обработкѣ Рудольфа Шредера, роскошно изданная; Старо-Французскія новеллы—двойникъ „Старо-Итальянскихъ новеллъ“ того же издательства—отъ „Aucassin et Nicolette“ до Скаррона и Вольтера, дающія намъ лучшіе образцы французскаго повѣствовательнаго искусства; и избранніе рассказы изъ извѣстнаго восточнаго цикла: „Тысяча и одинъ день“ въ новомъ переводѣ Ф. Греве (Felix Greve).

А вотъ и перепечатки старыхъ авторовъ: Л. Бетховенъ: Избранныя письма; Библия: Избранныя мѣста, возмутительная по своему безвкусію вещь—это похоже на скверный анекдотъ; вообще всякія „избранныя мѣста“, передѣлки!—каждый разъ мы на шагъ отстаемъ отъ культуры; Клеменсъ Брентано: Весенній вѣнокъ—прекрасная книга; Фихте: Слово германскому народу; дорогое и дешевое изданіе сочиненій и писемъ Гёте; полное собраніе сочиненій Гейнриха Гейне въ 10 томахъ и его „Nordsee“ въ роскошномъ изданіи; Вильгельмъ Гейнзе: письма и дневникъ; Гумбольдтъ: Письма; Кантъ: Изреченія (sic!); Des Knaben Wunderhorn—роскошное

изданіе въ 3 томахъ; Гейнрихъ фонъ-Клейстъ: полное собраніе сочиненій, въ хорошемъ изданіи; Отто Людвигъ; Мартинъ Лютеръ: Избранныя письма; Мерике; давно желанное изданіе писемъ Ницше въ 5 томахъ; Шиллеръ: Письма; Адель Шопенгауэръ: Дневникъ и сочиненія ея славнаго сына въ 5 томахъ; наконецъ, прелестныя „Сказанія древняго классическаго міра“ Швабасъ удивительными иллюстраціями Джона Флакмана.

Къ сожалѣнію, приходится замѣтить, что большинство этихъ книгъ совершенно излишнія. Къ чему прибавлять къ существующимъ изданіямъ Гейне, Клейста и др. еще новыя? Къ чему отдѣльныя изданія повѣстей Людвига или Мерике, когда и безъ того у всякаго есть ихъ сочиненія?

Но перейдемъ къ современной литературѣ.

Вышла книга стиховъ Герберта Альберти, не сказавшаго ничего новаго въ своихъ гладко написанныхъ стихахъ,—среднее дарованіе, овѣянное романтизмомъ; впрочемъ, и нѣкоторыя описанія природы не дурны. Упомянемъ еще о романѣ „Блаженный островъ“ Пауля Эрнста: его трагедія въ 3 дѣйствіяхъ „Брунгильда“ достаточно плачевна; неужели не хватаетъ чутья этому талантливому публицисту отказаться, наконецъ, отъ поэтическаго творчества, особенно—драматическаго, которое ему совершенно недоступно? Набѣса и знанія психологіи, даже при знаніи сцены, недостаточно: необходимъ талантъ; удивительно, что теперь все чаще приходится повторять столь общезвѣстныя истины... Три книги исключительно талантливаго Эрнста Гардта (E. Hardt)—только новыя изданія старыхъ, и потому здѣсь не мѣсто говорить о нихъ. Съ другой стороны, заслуживаетъ отдѣльнаго упоминанія ежегодникъ „Гесперъ“ (Hesperus), издаваемый Гофмансталемъ, Борхардтомъ и Шредеромъ, такъ какъ онъ впервые раскрываетъ передъ нами огромное дарованіе Борхардта, этого лучшаго ученика Сунибёрна. Собраніе стихотвореній Гоф-

мансталь является тоже только переизданием, какъ и двѣ книги Рейнера Марин Ридльке: Рання стихотворенія и ‚Stundenbuch‘.

1. 2. I. L. Windholz. ‚Im Garten der Bianca Capello‘. Novellen aus der Renaissance. 149 p. Verlag ‚Lumen‘, Wien und Leipzig. 1909. — 3 Mark. — ‚Liebe‘. Vier Novellen. 150 p. ebenda. — 3 Mark.

13 лѣтъ тому назадъ, когда Гофмансталь написалъ свою извѣстную драму ‚Tod und Tod‘, и ‚смерть‘ стала знаменитой въ Германіи, Виндгольцъ далъ драму ‚Рыцарь, смерть и чортъ‘ и новеллы ‚Пляска смерти‘, о которыхъ много говорили. Къ тому же его считали хорошимъ стилистомъ и ждали отъ него многого. Теперь, когда мы обладаемъ дѣйствительно хорошими стилистами, мы только сознаемъ, какъ неуклюже и неинтересно онъ пишетъ, — безразлично, изображаетъ ли онъ Возрожденіе или современность. И все яснѣе видишь на такихъ, какъ Виндгольцъ, осуществленіе закона литературы: кто не идетъ впередъ, идетъ назадъ. Украшеніе книги сдѣлано Л. Блауенштейнеромъ такъ безвкусно, какъ это дѣлали лѣтъ 15—20 тому назадъ.

3. Franz Karl Ginzkey. ‚Geschichte einer stillen Frau‘. Roman. 216 p. Verlag von L. Stackmann. Leipzig. 1909. — 3.50 Mark.

У этого автора извѣстны только нѣкоторые красивые стихи и романъ ‚Яковъ и женщины‘, написанный не безъ претензій, но хорошо. Гинцкей любить тихія слова и избѣгаетъ сильныхъ жестовъ. Его способъ изображенія — скорѣе импрессионистскій; его психологія — современная; стыдливая, но не безъ эротическаго налета. Содержаніе романа взято изъ современной жизни и представляетъ интересъ. Принимая лишь какъ неизбежность самую могучія мелодіи жизни, Гинцкей этимъ доказываетъ, что онъ только тихій мечтатель, незнакомый съ игрой волнъ ‚дикой, суровой жизни‘ (Гёте).

4. Knut Hamsun. ‚Das Sausen des Waldes‘. Gedichte. Übertragen von Heinrich Goebel, mit

einem Brief von Hamsun und einer Einleitung des Übersetzers. 81 p. Xenien-Verlag. Leipzig. 1909. — 2 Mark.

Эта книга должна заинтересовать каждого, кто слѣдитъ за творчествомъ Гамсуна. Но думаемъ, что даже самые горячіе поклонники Гамсуна признаютъ, что онъ не лирикъ. Конечно, трудно судить по столь непоэтичному переводу, какъ настоящій; можетъ быть, виновникомъ скучныхъ стиховъ является только д-ръ Гебель. — Введеніе переводчика написано плохо, но поучительно; письмо Гамсуна къ нему рисуетъ приемы его творчества.

5. Hanns Heinz Ewers. ‚Die Besessenen‘. Seltsame Geschichten. 310 p. Georg Müller. München und Leipzig. 1909. — 5.50 Mark, gebunden.

Этотъ писатель, извѣстный, намъ думается, и въ Россіи, все еще является въ Германіи причиной сильнѣйшихъ споровъ ‚за‘ и ‚противъ‘. Вначалѣ его считали сумасшедшимъ; затѣмъ вошли въ моду Бодлеръ и По, и тогда одни начали восхищаться имъ, а другіе еще сильнѣе его бранили. И напрасно.

Конечно, онъ талантливъ, но въ немъ нѣтъ ничего своего. Его произведенія — смѣсь По, Бодлера и Гофмана съ большой примѣсью нѣмецкой сентиментальности. Въ лежащей передъ нами книгѣ заключается 7 рассказовъ, изъ которыхъ лучшій — ‚Паукъ‘ (‚Die Spinne‘), хорошо и живо написанный, несмотря даже на отсутствіе развязки; самый слабый изъ рассказовъ — ‚Смерть барона Исуса Марин Риделя‘ (Jesus Maria Ridel), посвященный загадкѣ гермафродитизма и производящій скорѣе комичное, чѣмъ трагическое впечатлѣніе. Невѣроятно безвкусенъ рассказъ ‚С. 3. 3.‘, посвященный памяти Оскара Уайльда и представляющій уродливое изображеніе блестящаго покойнаго англійскаго поэта. Главная бѣда Эверса — это отсутствіе у него художественнаго вкуса.

6. Ernst Kamnitzer. ‚Der einsame Weg‘. Gedichte. 74 p. Haupt und Hammon. Leipzig. 1909. — 5 Mark, gebunden.

Прелестная книга до сихъ поръ неизвѣстнаго поэта, должно быть еще юнаго. Бездна таланта заключена въ этой книгѣ, выражающаяся въ необычно-красивыхъ слово-сочетаніяхъ и изумительно-богатомъ выборѣ словъ. Мало избытка въ ней, но, къ сожалѣнію, мало и техники. Авторъ перенялъ отъ Рильке его страстное, почти благоговѣйное увлеченіе жизнью,— и вѣяніе мистики отъ Момберта. Онъ владѣетъ волшебной музыкой стиха, и простыя пѣсни удаются ему великолѣпно. Тихая, глубокозатаенная грусть составляетъ основу книги Камницера; радость меньше удается ему,—онъ изъ тѣхъ, кто безконечно любитъ вечеръ и ночь. Это — нѣжный мечтатель, хотя и знакомый съ любовью. Пожелаемъ, чтобы Эросъ научилъ этотъ большой юный талантъ любить Власть и Красоту Солнца. — Выѣшность книги хороша и отвѣчаетъ содержанію.

7. Karl Dallago. 'Ein Mensch'. Roman in Bildern. 152 p. Axel Juncker. Berlin, Stuttgart, Leipzig.—2.50 Mark.

Романъ въ стихахъ на любовную тему, разработанную въ современномъ духѣ. Наивная психологія и удивительное отсутствіе художественнаго чутья соединяются здѣсь съ видимой талантливостью автора въ неожиданное сочетаніе — скуки, изумленія и досады у читателя. Неудачно выбранная форма (5-тистопныя ямбическія октавы съ такимъ рифмованіемъ: a b a' c b' d' c' d, причемъ въ каждой первой строфѣ только *a* женская, а въ каждой слѣдующей — *a* и *c*) дѣлаетъ книгу невыносимой. Не искупаютъ этого немногія красивыя строчки. Изученіе Платона, Георгэ, Данте помогло бы выявленію таланта автора. Даллаго — новое доказательство того, насколько губительно было и есть вліяніе Рихарда Демеля и его нехудожественнаго романа въ стихахъ 'Два человѣка'.

8. Max Dauthendey. 'Lusamgärtlein'. Frühlingslieder eines Franken. 156 p. Axel Juncker. Berlin, Stuttgart, Leipzig.—2.50 Mark.

Эти посвященные Вальтеру фонъ-дербъ Фогельвейде и его 'Lusamgärtlein' стихи служатъ новымъ доказательствомъ неисчерпаемаго богатства этого поэта. Вотъ — пѣвецъ неудержимо-лыющихъ мелодій, которымъ его рѣдкое искусство въ стихосложеніи придаетъ совершенно новый, неожиданный блескъ; нашъ поэтъ размѣщаетъ свои рифмы совершенно неожиданно: въ серединѣ, въ началѣ... Это — его шестая книга стиховъ, и, мы полагаемъ, было бы умѣстно поговорить о немъ подробнѣе въ другой разъ.

9. Emil Strauss. 'Hans und Grete'. Novellen. 248 p. S. Fischer, Berlin. 1909.—3 Mark.

Два романа этого автора: 'Freund Hein' и 'Kreuzlingen' сдѣлали его знаменитымъ и не безъ основанія, потому что это самообытный талантъ, хотя и весьма односторонній. Онъ изслѣдуетъ и наблюдаетъ за движеніями души и дѣлаетъ это нѣжно и немучительно. Повеллы, предложенныя имъ теперь, менѣе хороши: онѣ написаны спѣшно. Это — вариации на тему о любви.

Но каждый разъ — это необычайная любовь. Въ первой повеллѣ рассказывается о невѣстѣ, цѣлующей друга своего жениха, послѣ чего всѣ трое тонуть. — Исторія красиво рассказана, но плохо скомпанована: вся первая часть лишняя; ничто не обосновано и не вызывается необходимостью; все время сознаешь: могло произойти и не такъ. — Другая повелла повѣствуетъ намъ объ одной принцессѣ XIII вѣка, влюбленной въ своего брата, бѣгущей отъ этой любви и, наконецъ, послѣ долгихъ странствованій обрѣтающей покой въ монастырѣ. — Опять все это не обосновано; есть попытка къ стилизаціи, но старый берлинскій натурализмъ слишкомъ живучъ: онъ прорывается въ рѣчахъ этого средне-вѣковья, — и все испорчено; не остается и слѣда сильнаго, страстнаго XIII вѣка. — Слѣдующая повѣсть ведетъ насъ (забавная случайность) изъ Берлина въ Бразилію, — вещь живая, но, къ сожалѣнію, сентиментальная; вариация на тему



о необходимости живой жизни; удобно для чтения въ пути между станціями. Словомъ—желѣзнодорожное чтение лучшаго сорта, но которое все-таки выбрасываютъ.

10. E m i l R a s m u s s e n. ‚Der kalte Eros‘ (‚Холодный Эросъ‘). Roman aus der römischen Campagna. 409 p. — 1909. A. Junckers Verlag. Berlin. 5 Mark.

Несмотря на то, что эта книга предназначена для дорожнаго чтения, все же въ этомъ романѣ, слава Богу, тѣло на первомъ планѣ. Впечатлѣніе отъ этого романа наводитъ на размышленія, что, собственно говоря, этотъ Расмусенъ—женщина. Книга написана пріятно для чтения и заключаетъ въ себѣ пріемлемую доктрину. Слишкомъ много описаній и пейзажа, хотя пламенно изображеннаго и импрессионистски схваченнаго; превосходные эпизоды, но мало дѣйствія. Сентиментальность дѣлаетъ иногда книгу скучной, а порой придаетъ ей неожиданную прелесть. Неожиданъ также конецъ со своей, до боли утонченной, эротикой. Вообще къ концу книги замѣчается подъемъ, тогда какъ начало вяло. Главныя фигуры: Гаулио и его возлюбленная Изабель, выдержаны, тогда какъ остальные фигуры малоправдивы, какъ, напримѣръ, докторъ и Эльза. И изъ этой несправедливости по отношенію къ Эльзѣ сквозитъ женщина, которую мы подозреваемъ въ Расмусенѣ.

11. G e o r g S y l v e s t r V i e r e c k. Das Haus des Vampyr. Erzählung. 172 p. 1909. A. Junckers Verlag. Berlin. 2.50 Mark.

Весьма замѣчательная книга своеобразной магіи. Трудно сказать, собственно говоря, хороша она или дурна, такъ какъ она захватывающе интересна отъ первой до послѣдней строчки, а такія книги такъ рѣдко встрѣчаются въ наше время.

Фирекъ намекаетъ на нѣкоторыхъ великихъ художниковъ, вліяніе и дѣятельность которыхъ подобны дѣйствию вампира; телепатическимъ

путемъ отнимають они у талантовъ темы и ихъ выполненіе. Это тема, которую разрабатывать долженъ, несомнѣнно, призванный, такъ какъ въ ней лежитъ безконечная правда.—Въ этой книгѣ немало преувеличеній, и непріятно въ ней также и то, что фигура главнаго героя, вампира, заключаетъ въ себѣ намеки на Оскара Уайльда; также и наступленіе безумія въ концѣ лишено вкуса. Тѣмъ не менѣе, я рекомендую ее каждому, интересующемуся глубокимъ вопросомъ о происхожденіи произведеній искусства: книга интересна. Первой книгой Фирека былъ плохой сборникъ стиховъ; эта, вторая, книга—большой шагъ впередъ.

12. F r i e d r i c h V o l l a n d. Balladen der Liebe. 157 p. 1908. A. Junckers Verlag. Berlin. 2 Mark.

Эта книга такъ отвратительна, что о ней я скажу лишь вотъ что: авторъ характеризуетъ свое искусство лучше всего самъ, когда онъ на стр. 91—94 въ своей площадной пѣснѣ говоритъ:

„На дорогѣ я встрѣтилъ продажную женщину... У меня нѣтъ ни золота, ни червонцевъ, нѣтъ ничего, чѣмъ бы я могъ тебѣ заплатить. Поэтому я воспѣваю тебя и пою тебѣ въ благодарность баллады, пока живъ“.—Ахъ, если бы у него было золото и червонцы; тогда, по крайней мѣрѣ, онъ не писалъ бы балладъ, а Юнкеръ не былъ бы такъ безвкусенъ, чтобы ихъ печатать.

13. G e r h a r d t O u c k a m a - K n o o p. Aus den Papieren des Freiherrn von Skarpl. Prosa. 189 p. 1909. Egon Fleischel u. Co. Berlin. 3 Mark.

Кноопъ, быть можетъ, лучшій изъ современныхъ рассказчиковъ, написалъ уже множество книгъ; у насъ есть его романы, новеллы, проза—все это превосходно и исключительно. Кноопа не будетъ читать широкая публика, такъ какъ онъ пишетъ исключительно для тѣхъ немногихъ, которые еще не забыли въ нынѣшнее время, что хорошій вкусъ и мода часто совпадаютъ, и что, съ другой стороны, длин-



ные волосы и неразглаженные брюки еще не означают хорошаго вкуса. Содержание этой немного афористической книги составляют письма и записки одного изъ героевъ прежнихъ романовъ Кноопа. Это обуславливаетъ извѣстную отвлеченность, не лишнюю, однако, и въ которой реальности. Иронія Кноопа мѣшаетъ ему быть патетичнымъ и критиковать рѣзко. Все въ этой книгѣ—изящество, доведенное до одинаковой степени. Эта книга изысканна и заключаетъ въ себѣ столько утонченной жизненной культуры, что все могли бы у нея поучиться. Мечтающій поэтъ, неутомимый искатель приключеній, мистикъ съ непричесанными волосами—все ихъ любитъ Кноопъ, и надъ всеми ними подсмѣвается онъ. Но смѣхъ этотъ цѣлителенъ.

14. *Hyperion-Almanach auf das Jahr 1910.* Herausgegeben von Dr. F. Blei. 224 p. 1910. München; Hyperion-Verlag Hans von Weber. 3 Mark. Эта книга представляетъ собою сборникъ избранныхъ произведеній, появившихся въ журналѣ „Гиперіонъ“ за 1908-ой и 1909-ый годы. Въ ней такъ много хорошаго, что иногда чувствуешь себя не по себѣ въ заколдованномъ саду, который порою, какъ настоящій романтической паркъ, не имѣетъ опредѣленнаго плана. Въ этомъ сборникѣ есть и плохіе, и хорошіе стихи: здѣсь Суинбѣрнъ (великолѣпно переложенный на старо-нѣмецкій языкъ Борхардтомъ), Рильке, Даутендей, Демель, Веркарнъ, Мердигъ и другіе. Разказы: Макса Мелль (Max Mell) „Зеркало грѣшника“—стилизовано и очень красиво изложено; Норберъ Жакъ (Norbert Jacques), „Языческое воскресенье“—блестящая вещичка; Пауль Эрнстъ (Paul Ernst) „Любовь предводителя пиратовъ“—занимательно, но въ сущности ничего особеннаго; Рейнгольдъ Вальтеръ (Reinhold von Walter) „Изъ моихъ записокъ“—необычайно вдохновенный, къ сожалѣнію, только черезчуръ остроумный трудъ.

Изъ драматическихъ произведеній помѣщены: Карль Штернгеймъ (Carl Sternheim) „Господинъ

Зейнгальтъ“—интересная работа о великолѣпномъ героѣ и искателѣ приключеній Казанова; Андрэ Жидъ (André Gide) „Bethsabé“—какъ всегда у этого автора, смѣсь красивой лирики и французской риторики, которая у него никогда не бываетъ безвкусна.

Самое интересное въ этомъ Альманахѣ—статьи. Здѣсь фанатикъ католической Церкви, великолѣпный англичанинъ Честертонъ, который, впрочемъ, по нашему мнѣнію, слишкомъ высоко цѣнить Шоу; тонкій и умный Пауль Виглеръ, говорящій о нѣмецкой политикѣ; Суаресъ, нѣсколько жестокой, какъ всегда; Германъ Баръ—словоохотливый и веселый, лишь только онъ говоритъ о театрѣ; и затѣмъ Францъ Блей съ 4-мя статьями—глубочайшее и, вмѣстѣ съ тѣмъ, изящнѣйшее изъ всего, что было когда-либо написано въ Германіи.

Германія—страна непереваренныхъ и неудобоваримыхъ мыслей—нашла въ данномъ случаѣ мыслителя, который, почти шутя, повѣряетъ свои мысли, которыя всегда глубоки, полны вкуса и изящны и которыя никогда не пахнутъ потомъ и работой. Въ достаточной степени удивительно, что нашъ тончайшій мыслитель въ настоящее время такъ мало еще извѣстенъ. Во всякомъ случаѣ, онъ требуетъ врожденной, а не наученной культуры.

Такъ, напримѣръ, это Блей въ 90-тыхъ годахъ первый указалъ на Новалиса, а потомъ уже явились умники, открывшіе Новалиса и сдѣлавшіе видъ, будто вовсе не знали никогда Блея. Ахъ, эти умные люди! Хотя бы одинъ изъ нихъ такъ восхитительно писалъ, какъ Блей! Но все они пророчествуютъ, проповѣдуютъ и критикуютъ все вокругъ и не подозреваютъ вовсе, что этотъ насмѣшникъ опрокидываетъ ихъ все ихъ однимъ своимъ словомъ для того, чтобы затѣмъ дрожащими и трогательными звуками показать намъ дѣйствительно тайну, въ своей собственной красотѣ раскрывая намъ чудо. Я не хочу и не могу разбирать здѣсь статьи Блея, могу только, къ радости своей, сообщить,

что д-ръ Блей согласился принять участие въ критическомъ отдѣлѣ ‚Аполлона‘, въ чемъ читатели вскорѣ сами убѣдятся.

#### МЕЛКІЯ ИЗВѢСТІЯ

Шесть нѣмецкихъ издателей соединились и основали книгоиздательство для художественнаго выпуска произведеній нѣмецкихъ классиковъ.

Издатели эти: С. Фишеръ (S. Fischer) (наша самая большая издательская фирма), Евгеній Дидерихсъ (Eugen Diederichs) (крупное философско-этическое издательство), Хансъ Веберъ (Hans von Weber) (новое интересное издательство ‚Гиперіонъ‘), Юліи Цейтлеръ (Julius Zeitler) (до сихъ поръ преимущественно издательство новинокъ и эротики), Карлъ Эрнстъ Пёшель (Carl Ernst Poeschel) (наша лучшая типографія), Георгъ Гартманъ (Georg Hartmann); это новое издательство называется, подобно соответствующему англійскому предпріятію для выпуска классиковъ — издательствомъ ‚Tempel‘.

‚Tempel-Verlag‘ готовится къ печатанію: полное собраніе сочиненій Гёте въ 30 томахъ, полное собраніе сочиненій Клейста въ 5 томахъ и сочиненія Гейне; художественная сторона изданія будетъ исполнена Е. R. Weiss’омъ, нашимъ лучшимъ мастеромъ въ этой области.

Въ Ригѣ основывается новое издательство ‚Восточный Меркурій‘ (Mercur des Ostens‘), который прежде всего печатаетъ въ нѣмецкомъ переводѣ стихотворенія К. Р., а также и стихотворенія Johannes von Guenther’a. Среда этого издательства пока еще не опредѣлилась.

Въ ‚Neue Rundschau‘ 1910 г. (С. Фишеръ — Берлинъ, S. Fischer — Berlin) появится первый романъ Гергарта Гауптмана ‚Emanuel Quint‘, который несомнѣнно представитъ большой интересъ.

Гёте въ настоящее время является однимъ изъ наиболѣе читаемыхъ авторовъ: рядомъ съ изданіемъ ‚Tempel‘, въ 30-ти томахъ, появляется мюнхенское 40-томное изданіе Георга Мюллера, превосходно исполненное; дешевое изданіе въ 6 томахъ появилось въ издательствѣ ‚Insel‘.

Фактъ появленія на нашемъ книжномъ рынкѣ сразу 2-хъ изданій одного и того же автора встрѣчается все чаще и чаще: голландскій національный романъ ‚Тилль Эйленшпигель‘ де-Костера появился одновременно въ 2-хъ переводахъ, такъ же, какъ и Сказки Андерсена и Гейне (въ издат. ‚Tempel‘ и въ издат. ‚Insel‘), а также и произведенія геніальнаго друга Гёте, лифляндца Ленца (у Мюллера, выдающимся образомъ изданномъ Францемъ Блейемъ и у П. Кассирера въ Берлинѣ) и т. д.—Куда все это пойдетъ? столькоихъ покупателей вовсе, вѣдь, не найдется въ Германіи?

Новые каталоги доставлены намъ отъ Остергельда и К<sup>о</sup>, Шустера и Лёффлера, Юлія Цейтлера, Ф. Эккардта, К. Ф. Амеланга.

Поэтъ Р. А. Шредеръ (R. A. Schroeder) объявляетъ о своемъ новомъ переводѣ Гомера въ издательствѣ ‚Insel‘ цѣною въ 120 марокъ.

Группа Нѣмецкаго Театра подъ руководствомъ М. Рейнгарда снова будетъ и этимъ лѣтомъ давать спектакли въ Мюнхенскомъ Художественномъ Театрѣ Георга Фукса.

Въ издательствѣ Макса Гейзе въ Лейпцигѣ появляется полное собраніе сочиненій графа Платена, впервые въ полномъ видѣ въ Германіи; затѣмъ полное собраніе сочиненій Шиллера въ 20-ти томахъ: исторически-критическое изданіе подъ наблюденіемъ Витковскаго и Гюнтера, во всякомъ случаѣ наиболѣе полное и относительно лучшее изданіе произведеній этого почти геніальнаго таланта.

*Johannes von Guenther.*

## ПИСЬМО ИЗЪ БЕРЛИНА

„Шутъ Тантрисъ“ (Tantris, der Narr). Драма въ 5 дѣйствіяхъ Эрнста Хардта (Ernst Hardt).

Вагнеровская страсть бродитъ въ головѣ, разливаясь по нервамъ, — грѣхъ страстной любви, возводимый въ святыню торжествующихъ измѣнъ, паоооъ страстныхъ объятій, сквозь которыя бьетъ напыщенность тона. — Тяжелыя, широкія мелодіи грѣха звучатъ въ воспоминаніяхъ, ложатся туманомъ вокругъ давно знакомыхъ именъ, доносящихся со сцены. Это длится нѣкоторое время, звучитъ и затѣмъ теряется на половинѣ.

На протяженіи двухъ дѣйствій слышится безпрестанно одно и то же такъ осѣненное имя: Тристанъ! Но Тристанъ, герой пьесы, не появляется. Два человѣка горятъ ревностью къ нему: одинъ — жестоко уязвленный, желѣзный человѣкъ поклялся метить — онъ строитъ козни, клеветаетъ; другой — старый обманутой королю-супругъ, рветъ и мечетъ, велитъ казнить, затѣмъ сдерживается — и остается обманутымъ; прекрасная женщина сгораетъ въ любви. Сомнѣнья, отчаянье, гордость и ревность. Ради своей единственной всенсцѣляющей любви воздвигаетъ она ложь на ложь, обманъ на обманъ, преступаетъ всѣ запреты и вѣнчаетъ вѣнцомъ святыхъ свою очаровательную златокудрую головку. — То, что привело бы въ ярость холоднаго разсудочнаго женоненавистника (женщина, ты должна быть такой, какой я хочу!), изъ чего остроумный, веселый насмѣшникъ сдѣлалъ бы легкую комедію (*que voulez vous, c'est la vie!*) — здѣсь, въ предостереженіе однимъ, на утѣшеніе другимъ — доводится до паоооа, освящается.

Два дѣйствія непрерывно неистовствуютъ битва за страшнаго и страстно желаннаго человѣка, Тристана. Но Тристанъ не появляется. Уже 10 лѣтъ не видѣли его. Уже 10 лѣтъ прошло, какъ Изольда была обвинена ревнивымъ герцогомъ Деновалиномъ и осуждена на костеръ королемъ Маркомъ, на Божіи судъ,

оправдавшей ее. И Тристанъ долженъ былъ подчиниться кровавому приговору, по которому, въ случаѣ его возвращенія онъ самъ и его подруга Изольда предавались смерти.

И вотъ его снова увидѣли въ странѣ. Герцогъ Деновалинъ появляется вновь, чтобы разжечь подозрѣніе и ревность короля. И захваченный ихъ водоворотомъ супругъ отправляетъ ее къ больнымъ-прокаженнымъ. — Въ третьемъ дѣйствіи мы видимъ, какъ похотливые прокаженные наступаютъ на изгнанную королеву, но въ это время появляется незнакомецъ, разгоняетъ трусливую толпу, убиваетъ злого генія Деновалина и освобождаетъ королеву; онъ стоитъ въ блестящемъ рыцарскомъ одѣяніи и бросается съ зубцовъ замка въ пропасть. Умиравшей герцогъ узнаетъ его, но не узнаетъ любящая женщина. — Въ четвертомъ дѣйствіи мы видимъ его вновь, и лишь здѣсь онъ появляется подъ именемъ Тантриса Шута. Всѣ объята болѣзненной напряженностью, глухимъ, страннымъ чувствомъ примиренія — всѣ вѣрятъ въ чудо. Самъ Святой Георгій, такъ передаютъ шопотомъ, явился и спасъ невинную. И вотъ упорный и мрачно-безумный незнакомецъ прокладываетъ себѣ дорогу. Онъ присягаетъ на вѣрность королевѣ, говоритъ всѣмъ слова, приводящія ихъ въ изумленіе, которыя, однако, могли бы имъ открыть глаза, славить всѣ прелести королевы, наконецъ, громко и торжественно заявляетъ, что онъ Тристанъ: — никто не вѣритъ, никто не узнаетъ его. Гордая, страстная, коварная златокудрая Изольда, изощренная въ обманахъ и лжи, 10 лѣтъ томившаяся любовью и страстью по далекому другу, не вѣритъ ему, не узнаетъ его. Даже она! — Сначала кажется, что это хитрость съ ея стороны, но скоро, въ послѣднемъ дѣйствіи, когда она на разсвѣтѣ остается съ нимъ наединѣ, и онъ повторяетъ ей всѣ святыя ихъ клятвы, всѣ тайныя и близкія слова, напоминаетъ о всѣхъ знакахъ любви, мы убѣждаемся, что ея умъ ослѣпъ и сердце глухо. Чтобы отдѣлаться отъ докучливаго безумца, она под-

вергаетъ его испытанію: онъ долженъ войти къ свирѣпому Хусденту, старому псу Тристана, разорвавшему въ ключья уже двухъ людей. Собака, конечно, узнаетъ его, но, не оглядываясь, Тристанъ уходитъ съ ней. Изольда потрясена, зоветъ, молить, плачетъ, ломаетъ себѣ руки, но слишкомъ поздно. И подѣломъ!

Пьеса гибнетъ изъ-за близорукости этой женщины, этой столь милой намъ Изольды, знакомой намъ, какъ образецъ женственности, благородной крови, полной гордости, страсти, мужества, изворотливости, хитрости, лжи и притворства. Объ умѣ не приходится говорить, потому что онъ вовсе не нуженъ женщинѣ, чтобы узнать своего возлюбленного, которому отдала себя и все лучшее въ себѣ, съ которымъ прожила въ мысляхъ неразлучно 10 лѣтъ, — чтобы не узнать его по глазамъ, голосу, жестамъ, словамъ и знакамъ любви и голосу собственной крови. Съ интересомъ слѣдя за дѣйствіемъ, внутренно остаешься холоденъ и хочется нетерпѣливо закричать этой близоруккой: „Да признавай же ты его, глупая! Почему же мы узнали его!“

Конечно, не могло бы быть и рѣчи о реальности этой пьесы, если бы мы могли дать дѣйствио символическое толкованіе, какъ, напримеръ, напитокъ забвенія въ „Гибели боговъ“, когда Зигфридъ, попавъ въ сѣти другой женщины, забываетъ свою собственную жену, не узнаетъ ея, и только въ предсмертнѣй часъ вспоминаетъ свою единственную Брунгильду. Но здѣсь мы не видимъ ни наивности, ни правдоподобія, ни скрытаго смысла, ибо здѣсь дѣло не въ „непризнаніи“, а лишь въ случайномъ недоразумѣніи. Конечно, можно было бы дать такое толкованіе: Тристанъ нарушилъ обѣтъ вѣрности своей возлюбленной, женившись на Изольдѣ Бѣлорукой. Но это толкованіе не годится: союзомъ съ нелюбимой, онъ не измѣнилъ своей возлюбленной, своей единственной, равно какъ и Изольда послѣ изгнанія своего друга остается вѣрной ему, хотя, замѣнивъ на ложь короля Брангену, она дѣлается за-

конной супругой короля Марка. И если даже считать это измѣной, то съ того мига, когда Тристанъ подѣ угрозой смерти, терзаемый любовью, возвращается къ своей единственной, всеисцѣляющей подружкѣ Изольдѣ — съ того мига — ничто болѣе не стоитъ между любящими. А у женщины должна бы быть чуткость собаки — это было бы дѣйствительной символикой! Потому что любовь сильнѣе злобы и ненависти людей, случайностей и времени, сильнѣе жизни и смерти. И если это не всегда такъ въ обыденной жизни, то все это есть въ той жизни идеала, которая одна имѣетъ значеніе для символики и искусства.

И потому мы остаемся холодными и равнодушными съ момента появленія въ пьесѣ безумнаго Тантриса, хотя нѣкоторыя мѣста этой романтично-патетической драмы любви захватываютъ насъ, хотя многія ея черты отвѣчаютъ на наши сокровенныя мечты, многія мелодіи встрѣчаютъ откликъ въ нашей душѣ.

Это дважды увѣнчанное наградой произведеніе новой романтики (а то, что оно дважды было удостоено Шиллеровской преміи, вызываетъ и болѣе строгое отношеніе къ нему) было поставлено въ Lessing-Theater, на сценѣ Brahm — уже перегорѣвшаго натурализма, и тѣмъ была сдѣлана двойная ошибка. Эту пьесу можно было дать или съ хорошими исполнителями и всѣми традиціями старой школы, или съ изяществомъ, настроеніемъ и роскошью ретроспективно-вѣрной постановки современнаго театра, которая одна могла бы дать силы выдержать это испытаніе.

Играли не важно. Главному герою не доставало героизма и того, что ему приписываетъ заглавіе. У короля Марка не чувствовалось желѣзной силы стараго рубаки. Изольда (Ирень Тришъ) въ чудномъ рыжемъ парикѣ повторила свою хорошую Маріамну, но сдѣлала эту мучимую нечистой совѣстью женщину еще неправдоподобнѣе своимъ паѳосомъ. Этой интеллигентной артисткѣ не хватаетъ необходимаго для подобныхъ ролей породы. И чудную фигуру, лучшую изъ всего вечера, дала Эма-

нуиль Рейхеръ въ герцогъ Деновалингъ. Словно вылитый изъ бронзы, полный внутренняго движенія.

*Paul Barchan.*

## ПИСЬМО О ЛАТЫШСКОЙ ЛИТЕРАТУРѢ

Взявъ на себя трудъ писать на страницахъ „Аполлона“ для русской публики о латышской литературѣ, я чувствовалъ бы себя совершенно въ роли человѣка, которому приходится говорить о terra incognita, если бы не существовали „Письма изъ Риги“ В. Эглита въ журналѣ „Вѣсы“, весьма обстоятельно и глубоко освѣтшаго культурную жизнь и жизнь искусства у насъ, вплоть до новѣйшаго времени. Но и этимъ общее положеніе мало мѣняется, ибо непосредственно латышская литература русской публикѣ еще недоступна: нѣтъ переводовъ. А если кое-гдѣ имѣются таковыя, то съ увѣренностью можно сказать, что далеко не лучшихъ произведеній.

Наша литература, какъ неоднократно на это указывалъ въ своихъ критическихъ трудахъ В. Эглитъ, приближается къ классическому періоду, покинувъ границы первоначальнаго индивидуальнаго міровоззрѣнія и войдя въ кругъ вѣчныхъ идей. Конечно, въ этомъ переходѣ замѣтна градація и не только въ отдѣльныхъ представителяхъ нашей литературы, но даже въ отдѣльныхъ періодахъ развитія одной личности. У насъ имѣются еще представители доромантической эпохи, всецѣло живущіе въ предѣлахъ идилліи и быта, наиболѣе крупнымъ представителемъ изъ коихъ является Апсигъ, описавшій намъ крестьянскій бытъ, и Саулетъ, по преимуществу бытописатель деревенской интеллигенціи. Живы еще и представители реалистическаго романа, братья Каудзитесь, а также первые вѣстники Sturm und Drang'a, поэтесса-романтикъ Аспазія, въ произведеніяхъ которой мы впервые почувствовали силу всеувлекающаго вдохновенія, но форма которыхъ

еще не классически закончена, не прозрачна и не тверда, а содержаніе далеко не все непреходяще, — и вмѣстѣ съ нею Райнисъ, очень серьезный и значительный поэтъ, линия развитія котораго, какъ еще увидимъ, идетъ дальше. Какъ отдѣльно стоящую и очень глубокую личность, надо отмѣтить I. Порукъ; весь трагизмъ его заключается въ томъ, что, увидѣвъ глубокую творческую задачу и міровыхъ идей, онъ еще не умѣетъ выразить свои многочисленныя замыслы художественно-законченной формой: мѣстами схематичность, мѣстами обыденность и малая художественность прозаической и стихотворной рѣчи, рядомъ съ удачными мѣстами, не позволяетъ стать ему на ряду съ классическими писателями. Очень интереснымъ и симпатичнымъ поэтомъ, уже счастливо совмѣстившимъ все три принципа, хотя и при не глубокомъ содержаніи, но, къ сожалѣнію, слишкомъ рано умершимъ, является Вейденбаумъ. Сюда же надо отнести и Райниса, поэта, много потрудившагося надъ выработкой стиха и достигшаго въ этомъ отношеніи извѣстнаго совершенства. Содержаніе его поэзіи характеризуется Прометеевскою борьбой за страдающую часть человѣчества и болѣе глубокимъ, чѣмъ широкимъ охватомъ, а его творческая энергія бьетъ полнымъ, хотя и не увлекающимъ, но сильно несущимъ ключемъ...

Теперь перейду къ самой крупной индивидуальности въ нашей литературѣ, Виктору Эглицу, выступившему въ 90-хъ годахъ, который явился родоначальникомъ нашего „декадентства“—переходной стадіи къ классицизму. Онъ же явился первымъ провозвѣстникомъ и обоснователемъ идей классицизма. Личность богатая, всеобъемлющая, высоко художественная и сложная въ своихъ ярко выраженныхъ періодахъ развитія, творчество которой характеризуется огромной силой жизненной энергіи и вдохновенія при несомнѣнномъ богатствѣ содержанія, ибо на все вопросы литературы, искусства, политики, культуры и науки даетъ она отзвукъ. Съ точки зрѣнія формы творчество В. Эглита не-

ровно. Если въ первыхъ его разсказахъ содержаніе и вдохновеніе свободно вливается то въ болѣе твердую, то въ нѣсколько расплывшуюся форму, то во второмъ, 'декадентскомъ', періодѣ онъ сознательно работаетъ надъ формой и въ большинствѣ своихъ произведеній достигаетъ твердости и законченности мастера, какимъ онъ явился въ своемъ послѣднемъ романѣ, написанномъ четырехстопнымъ ямбомъ, 'Сѣрый баронъ'; послѣдній трудъ поставилъ его въ число классическихъ писателей.

Второй крупной индивидуальностью является Фаддѣй, выступившій почти одновременно съ В. Эглитомъ, авторъ нѣсколькихъ сборниковъ стиховъ, драматическихъ произведеній, поэмъ и небольшого сборника разсказовъ-этиодовъ. Фаддѣй также отличается широкимъ размахомъ въ смыслѣ выбора содержанія своихъ произведеній, хотя и не столь могучимъ; не обладая такой силой вдохновенія, онъ болѣе ровенъ въ исполненіи. Надо, однако, отмѣтить, что его произведенія перваго періода, а отчасти и позднѣйшаго, не лишены aberrаций.

Упомяну еще Акуратора, вдохновеннаго поэта съ сравнительно богатымъ содержаніемъ, но очень не одинаковаго въ техникѣ, Гаральда Эльдгаста, выступившаго съ громкимъ, вдохновенно написаннымъ, объемистымъ романомъ и мало-художественнымъ драматическимъ произведеніемъ, но въ послѣднее время пріобрѣтшій художественную законченность, — романтика Барду и совершеннаго, страстнаго поэта Вирзу... Этимъ ограничусь въ виду краткости моего обзора; конечно, я не назвалъ всѣхъ достойныхъ. Моей задачей было дать самую общую картину нашей литературы, чтобы въ слѣдующій разъ подробнѣе остановиться на отдѣльных литературныхъ явленіяхъ и изданіяхъ, появившихся за послѣднее время. Тогда же я надѣюсь поговорить о вліяніяхъ на нашу литературу литературъ сосѣднихъ народовъ.

*В. Тамбергъ.*

Въ смыслѣ художественнаго развитія Казань стоитъ очень низко. Къ искусству въ Казани относятся болѣе чѣмъ безразлично.

Винить казанскую публику нельзя, потому что съ образцами искусства ей суждено знакомиться только по плохенькимъ репродукціямъ въ пшечбумажныхъ магазинахъ.

Много лѣтъ въ Казани существуетъ Художественная Школа, и, очевидно, потому что она находится въ вѣдѣніи Академіи Художествъ, она не подаетъ никакихъ признаковъ жизни, добросовѣстно выпуская каждый годъ десятки безграмотныхъ учителей рисованія.

Въ истекшемъ году была въ Казани первая выставка, громко названная 'выставкой современнаго русскаго искусства'. Сотни громадныхъ, кошмарныхъ полотень Мясоѣдова, Е. Волкова, Дубовского, Полѣнова и др. столповъ О-ва Передвижниковъ, сотни слишкомъ 'извѣстныхъ' гг. Свѣтлицкихъ, Шлуглейтъ, Колесниковыхъ etc. и въ очень небольшой дозѣ — члены 'Союза'.

Я вѣрю на слово устроителю выставки, директору Школы, г. Медвѣдеву, что многіе художники слабо реагировали на призывъ; но почему же онъ даже тѣ, немногіе, холсты Богаевского, Грабаря, Лансере, Досѣкина, Юона, Судейкина и т. д. развѣсилъ въ самыхъ худшихъ комнатахъ, на самомъ верху, куда публика часто и не заглядывала?

Это, конечно, не недоразумѣніе. Здѣсь вѣдь чувствуется академическая тенденціозность...

Возвращаюсь къ Художественной Школѣ.

Какъ ни странно, но среди учениковъ—явное тяготѣніе къ новымъ теченіямъ въ искусствѣ. Правда, въ очень курьезной формѣ. Не видя ни одного оригинала Борисова-Мусатова, а тѣмъ болѣе Поля Гогена, Ванъ-Гога, К. Моне, Дегаза—они подражаютъ имъ...

Но какъ?!

А впрочемъ, развѣ виноваты ученики казанской школы, что 'Міръ Искусства' и книга Моклера

чуть-ли не единственные источники, изъ которыхъ они черпаютъ свои вдохновенія?

Не безынтересно преподаваніе въ этой Школѣ. Въ живописномъ отдѣленіи ставится живая натура, и ученики пишутъ ее съ головы до ногъ... постепенно. Сегодня лобъ, завтра носъ, потомъ подбородокъ и т. д. Подойдя къ ступнямъ ногъ, они заканчиваютъ учебную часть года.

Въ скульптурномъ отдѣленіи руководитель класса г. Дзюбановъ, осматривая работы учениковъ и видя уклоненіе отъ академизма, ни слова не говоря, пронзала палкой, какъ рашпирой, глину и приказывала начинать сызнова. Правда, г. Дзюбановъ ушелъ, а г. Фешинъ ввелъ, якобы, новый методъ писанія натуры, но непоколебимой остается та же Школа 'въ вѣдѣніи Императорской Академіи Художествъ' со всѣмъ наслѣдіемъ ея покровительницы, только еще въ болѣе дурномъ тонѣ.

Директоръ Школы г. Медвѣдевъ предпринимаетъ организацию выставки, регулярной и передвижной.

Изъ его словъ я понялъ, что онъ хочетъ быть 'справедливымъ' и пригласить участниковъ 'всѣхъ направленій'.

Да не радуешься что-то 'справедливости' чиновниковъ отъ Академіи.

Не получилось бы нѣчто похожее на бывшую лѣтомъ 'Выставку Современнаго Искусства'. Спаси Господи и помилуй отъ такой пропаганды!

Теперь—о самой Казани.

Ни одного новаго зданія, цѣннаго по архитектурному замыслу.

Или казарменные строенія, или 'дворцы' мѣстныхъ капиталистовъ, пошлые до безконечности, увѣшанные и уставленные трафаретными барельефами. Единственнымъ украшеніемъ города служить относительно старинная крѣпость, но обезображенная донельзя казенными постройками, церквами и въ довершеніе всего—часовней, самой обыкновенной, громоздкой, выбѣленной, съ золотой макушкой, пристроенной непосредственно къ старинной мрачной стѣнѣ... О памятникахъ лучше не упоминать...

Если ужъ въ Петербургѣ ставятъ на лучшихъ мѣстахъ 'Беренштамовъ', то здѣсь довольствуются и еще меньшимъ.

Здѣсь особенно нужна пропаганда искусства, широкая, смѣлая, ибо Казань является центромъ, куда стекаются тысячи молодыхъ людей въ университетъ, на Высшіе Курсы и т. п. со всего Поволжья.

*Александръ Маишевъ.*

## МОСКОВСКІЯ ВЫСТАВКИ

Въ ожиданіи 'Союза' подведемъ итоги московскимъ художественнымъ выставкамъ, завершившимъ собою 1909 годъ. О 'Выставкѣ современныхъ французскихъ и русскихъ художниковъ' особенно распространяться не приходится. За исключеніемъ развѣ сладчайшаго Аманъ-Жана и съ каждымъ годомъ падающаго все ниже и ниже Рошгросса, тамъ были не тѣ дѣйствительно современные французы, которыхъ мы знаемъ и любимъ, а какіе-то 'французики изъ Бордо', привезенные къ намъ лишь въ надеждѣ на то, что русскіе варвары примутъ все, что имъ дадутъ...

На 'Первой осенней выставкѣ' въ залахъ Истор. Музея, помимо довольно интересной деревянной скульптуры Коненкова, были весьма ярко представлены два художника, и контрастъ вышелъ чрезвычайно поучительный. Съ одной стороны, 'законченныя' картины и зализанные рисунки соусомъ класснаго художника Мѣшкова \*), съ другой—наивные опыты В. И. Денисова, этого художника-самоучки; съ одной стороны, демонстрація преждевременной старости, съ другой—неувядающаго дѣтства.

Денисовъ—несомнѣнно большой талантъ-само-родокъ, еще не отшлифованный, еще не осо-

\*) Картины Мѣшкова имѣютъ, однако, большой успѣхъ у публики. Не потому ли подъ одной изъ нихъ ('На лонѣ природы') висѣла надпись: 'Продано. М о ж н о п о в т о р е н і е'.



знавшій себя, еще не справившійся съ разливомъ собственной фантазіи. Это художникъ-визіонеръ, какъ сказали бы французы. Видѣнія подавляютъ его своимъ богатствомъ. Вотъ почему отвлеченный орнаментъ доминируетъ въ его живописи надъ красочными арабесками, а символизмъ формы часто подмѣняется аллегоризмомъ содержанія. Таковы его большія панно, какъ напр., 'Грѣхъ' въ видѣ гигантскаго змѣя или 'Волны', эти змѣевидныя и зеленоглазыя существа, изъ пѣнистыхъ брызгъ которыхъ рождаются бѣлые призраки.

Въ связи съ этимъ надо замѣтить, что хотя Денисовъ и превосходный декораторъ, но до сихъ поръ онъ показалъ себя не столько фрескистомъ, сколько живописцемъ ювелиромъ въ родѣ Гюстава Моро. Глазъ зрителя не сразу охватываетъ и воспринимаетъ его картины и панно, но по мѣрѣ приближенія къ нимъ открываетъ все новыя и неожиданныя красоты. Его интимныя и тихія, невелико-перламутровыя и алмазныя краски просятся не столько на большую фреску, сколько на тоненькіи коверъ въ родѣ тѣхъ узорныхъ ковровъ, расшитыхъ шелками и веревками, что привозятся изъ Индии или выходятъ изъ мастерской madame Robin... Эта узорность и мозаичность Денисовской живописи придаетъ ей какой-то графическій характеръ. И дѣйствительно, Денисовъ прирожденный графикъ. Здѣсь, въ его графическихъ видѣніяхъ, воплотилась та основная нота его музыкальной природы, которую онъ еще не умѣетъ воплотить въ своей живописи—жажда синтеза. И любопытно, что если въ живописи его занимаетъ проблема ритма въ области движенія (напр., вздыманіе волнъ, качаніе деревьевъ и цвѣтовъ), то здѣсь, въ графикѣ, онъ стремится къ статической монументальности. Посмотрите на его проекты декорацій къ 'Пелеасу и Мелизандѣ', на его рисунки въ стилѣ Ватто и т. д.—и вы увидите, что эти гирлянды черно-бѣлаго бисера сплетаются между собою съ какой-то монументальной симметрией, съ симфонической пропорціональностью. Не-

даромъ его рисунки напоминаютъ проекты какихъ-то фантастическихъ храмовъ; въ нихъ есть томленіе по чему-то торжественному и патетическому, всеобъемлющему и хоровому. Несмотря на ажурность контуровъ и тончайшую паутину линій, въ нихъ чувствуется стремленіе къ утерянной монументальной гармоніи жизни, къ цѣлостности дѣтскаго міровоспріятія. Въ наивныхъ рисункахъ Денисова всѣ предметы находятся въ одной плоскости и нѣтъ перспективы, точно такъ же, какъ ея не было у египтянъ...

У Денисова много черноземной творческой силы, но ему недостаетъ художественныхъ знаній и такта. А для того, чтобы обрѣсти ихъ, ему надо—хотя бы на время—спуститься изъ міра призраковъ и змѣй въ міръ людей и природы, въ міръ крови и плоти, красокъ и формъ. Надо брать примѣръ съ французовъ, которые велики тѣмъ, что при всемъ своемъ бунтарствѣ и 'интуитивности' всегда исходятъ изъ воспріятія виѣшняго міра, рисуютъ съ природы и учатся всю жизнь.

И тѣ произведенія Денисова, въ которыхъ онъ подходитъ ближе къ природѣ, гораздо художественнѣе его отвлеченныхъ панно. Таковы его бирюзовые 'Пейзажи', эти дикіе и оледенѣлые острова среди пустынныхъ и холодныхъ волнъ, эти стройныя березки, опушенные инеемъ. Таковы его 'Потокъ', гдѣ въ серебристомъ струеніи ручья словно рокошетъ вѣчно-бодрствующая душа воды, гдѣ слышится родственное созвучіе съ бурнымъ 'Водопадомъ' Ванъ-Гога. Таковы его круглые 'Пруды', озаренные розами заката и золотомъ осени, въ которыхъ слышится послѣднее эхо XVIII вѣка, послѣдній отзвукъ 'прогулокъ' Ватто...

Таковы въ особенности его портреты, продукты самыхъ послѣднихъ лѣтъ, въ которыхъ онъ дѣлаетъ еще болѣе рѣзкій шагъ отъ 'нутра' къ натурѣ, отъ аллегорій къ экспрессіи. Въ этихъ портретахъ (почти вдвое больше натуральной величины), написанныхъ плакатными и сочными пятнами, Денисовъ ищетъ новыхъ,

болѣе глубокихъ аккордовъ, болѣе яркихъ созвучій, болѣе декоративныхъ эффектовъ. Направляется сравненіе съ портретами Маттиса, но нѣтъ: экспрессивность Денисова наивнѣе, душевнѣе, а можетъ быть и глубже экспрессивности утонченнаго парижанина...

Прикосновеніе къ натурѣ удваиваетъ творческія силы художника, какъ прикосновеніе къ землѣ силы Антея. Въ серіи своихъ портретовъ Денисовъ-дилетантъ окончательно уступаетъ дорогу Денисову-художнику и мы привѣтствуемъ его, зрѣлаго годами, но юнаго духомъ, на этомъ многотрудномъ пути.

2

.Выставку Живописи, устроенную Н. О. Дудинымъ и В. Колендой въ Интер.-Худож. кружкѣ, можно было бы признать образцово-организованной, если бы не случайный составъ ея участниковъ. На 36 экспонентовъ приходится столько мѣста, что между работами каждаго изъ нихъ остается интервалъ, почти всегда отсутствующій на большихъ выставкахъ, но психологически столь необходимый для воспринимающаго зрителя.

Это выставка молодежи, еще не примкнувшей къ опредѣленнымъ кружкамъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ еще не освободившейся отъ школьной влюбленности въ учителей. Таковъ г. Канчаловскій, усердно и успѣшно копирующий Ванъ-Гога и въ ослѣпленіи своемъ не замѣчающій того, въ какое смѣшное положеніе онъ попадаетъ. Когда Поль Серюзье самозабвенно копируетъ своего великаго учителя Гогэна,—это еще можно простить теоретически. Ибо Гогэнь не только властитель думъ цѣлаго поколѣнія, но и художникъ по характеру своего творчества монументальный, эпическій, исходящій изъ коллективнаго творчества и претворившій въ себѣ всѣ завоеванія художественной культуры. Наоборотъ, Ванъ-Гогъ—геніальный отщепенецъ, неистовый индивидуалистъ, мученикъ духовнаго одиночества, и копировать его—

это значить повторять неповторимое, творить абсурдъ. А это тѣмъ болѣе жалко, что г. Канчаловскій, несомнѣнно, очень даровитый колористъ, обладающій своей собственной гаммой красокъ. Объ этомъ свидѣлствуетъ его интересный 'Нейзажъ', въ рѣзкихъ контрастахъ котораго красиво воплощенъ тотъ жуткій щемящій мигъ передъ грозой, когда потемнѣвшія деревья чернѣютъ зловѣще-четкими стволами на сѣдомъ и хмуромъ небѣ. И любопытно, что именно въ этой картинѣ, наименѣе похожей на Ванъ-Гога, Канчаловскій наиболѣе приближается къ его душѣ, влюбленной въ грозы... Съ своей стороны и съ меньшей покорностью г. Шитниковъ заимствуетъ у нео-импрессионистовъ ихъ мертвую пуантилистскую манеру, которая уже набилась оскомину у Синьяка, Кресса, Люса и съ холодомъ которой такъ не вяжется теплое чувство природы, несомнѣнно, тлѣющее въ его душѣ... Наконецъ, г. Боханъ подражаетъ Врубелю.

Если на выставкѣ есть какое-нибудь доминирующее настроеніе, то это то элегическое раздумье, та печаль о быломъ, которую С. Маковскій очень удачно назвалъ 'ретроспективной мечтательностью'. Правда, въ своемъ 'Синемъ Свѣтѣ' г. Дудинъ тщетно старается разрѣшить задачу лирическаго воплощенія современной комнаты съ современной обстановкой (намъ представляется, что такое воплощеніе невозможно безъ того оттенка тонкой ироніи, который придаетъ ѣдкую прелесть самымъ банальнымъ, мѣщанскимъ комнатамъ Вюйллара и Боннара); зато интересны у г. Дудина интѣриеръ старинныхъ залъ. Грустью овѣяны уголки Люксембургскаго сада у Коленды. Нѣженъ 'Синій Гобелень' у Климова. Мусатовской дымкой затуманены акварели Каменскаго и 'Колонны' у Кельха.

Но самыя интересныя въ этомъ смыслѣ работы принадлежать Н. Захарову. Мы говоримъ не о его 'портретахъ', гдѣ черезчуръ настойчива реставраторская тенденція и въ то же время черезчуръ сухой и деревянный рисунокъ, столь

непохожіі на очаровательную мягкость старинных русских портретистовъ. Мы говоримъ о его жанровыхъ работахъ, гдѣ интересна самая попытка сочетать интимизмъ содержанія съ сценической декоративностью композиціи. Красивы—какой то старинной, хрупкой и фарфоровой красотой—его напудренные дамы въ паркѣ на фонѣ стариннаго дома. Еще интереснѣе его желтый Intérieur. Эта просторная бабушкина зала—не археологическая явь; нѣтъ, это—призрачное воспоминаніе дѣтства, завуаленное золотой пылью времени, ароматное и сладостно-нѣжное, какъ чайная роза...

Изъ графиковъ, бывшихъ на выставкѣ, упомянемъ: А. Койранскаго съ его черными пейзажами города и тонкими портретами; Г. Нарбута, рисовальщика способнаго, но слишкомъ уже старающагося быть alter ego Билибина; А. Силина съ его сухими и нѣсколько вялыми по формѣ, но полными своеобразной духовности рисунками, изъ которыхъ особенно хороши 'Концертъ', и, наконецъ, Д. И. Митрохина.

Если Силинъ больше граверь, чѣмъ графикъ, больше визионеръ, чѣмъ воплоотитель, то Митрохинъ одаренъ несомнѣннымъ и крупнымъ графическимъ чутьемъ. Онъ умѣетъ извлекать сочные и глубокіе аккорды изъ гаммы blanc et noir и нѣкоторые изъ его рисунковъ съ ихъ густыми и жирными, смѣлыми и страстными штрихами производятъ чувственное и почти живописное впечатлѣніе. Вотъ почему по облику своего творчества Митрохинъ примыкаетъ не къ англійской и германской—абстрактной и узорной графикѣ, а къ Моро и Эйзену, Гюису и Тулузъ-Лотреку... Митрохинъ—прирожденный иллюстраторъ: книга—его стихія. Мы вѣримъ въ то, что ему удастся занять свое мѣсто на ряду съ другими, уже славными украшителями русской книги—Бенуа, Бакстомъ, Добужинскимъ и Лансерэ...

### 3

Въ заключеніе нашего обзора московскихъ выставокъ мы не можемъ обойти молчаніемъ

постановки 'Мѣсяца въ деревнѣ' на сценѣ Художественнаго Театра. Ибо это была тоже выставка—выставка умершаго, но воскресеннаго волшебною рукою быта. До сихъ поръ мы видѣли этотъ бытъ въ остроумныхъ и тонкихъ миниатюрахъ Сомова, въ нѣжныхъ и словно поблекшихъ отъ времени гобеленахъ Мусатова. Теперь М. Добужинскій показалъ намъ это умершее барство въ его реставрированномъ, сіяющемъ и лучистомъ, сегодняшнемъ днѣ. Театръ представляетъ гостиную. Направо картонный столъ и дверь въ кабинетъ; прямо дверь въ залу; налѣво два окна и круглый столъ, по угламъ диваны—вотъ и все, что сказано у Тургенева, но какую яркую и законченную картину эпохи, возсозданную до мельчайшихъ аксессуаровъ, далъ Добужинскій! Мы говоримъ: Добужинскій, ибо все, начиная отъ ковровъ и кончая костюмами, сдѣлано по его рисункамъ. Немногіе изъ художниковъ доживаютъ до счастья видѣть свою мечту воплощенной на сценѣ.

Конечно, съ точки зрѣнія реализма можно усумниться въ томъ, были ли эта пошехонская старина, этотъ дореформенный бытъ такъ же красивы, цвѣтisty и нарядны въ дѣйствительности, какъ изображаетъ Добужинскій. Конечно, можно усумниться въ томъ, была ли обстановка въ деревенскомъ домѣ Ислаевыхъ, о которой Тургеневъ говоритъ въ такихъ скромныхъ выраженіяхъ, столь изысканно красива, висѣли ли въ гостиной интересныя и немного капризныя картины Добужинскаго, былъ ли такъ романтиченъ жилетъ у Аркадія Сергѣевича, этого завзятаго охотника и домохѣда. Можно возражать противъ будуара Натальи Петровны съ зелеными обоями и кроваво-красными портьерами, на первый взглядъ такого чарующаго цвѣта, но, можетъ быть, слишкомъ сочнаго и жгучаго—для недоговоренныхъ ракитинскихъ разговоровъ (которые, по мѣткому выраженію Натальи Петровны, такъ похожи на плетеныя кружева) и для того нарочито-сдержаннаго тона, какимъ отличалась игра Станиславскаго и Книпперъ.

За то какъ прекрасна и близка Тургеневскому духу была декорація сада, гдѣ русская ширь горизонта гармонически сливалась съ германской тѣснотою перваго плана, гдѣ среди нѣжно-зеленаго затишья такой чистой радостью первой любви лучилась красная фигурка Вѣрочки, вызывая въ памяти безконечно-милый образъ Джеммы... Какъ продуманы платья Вѣрочки на протяженіи всей пьесы, словно символизирующія своимъ цвѣтомъ—отъ наивно розоваго до траурно-сѣраго—все постепенное омраченіе ея дѣтской души... Какъ прекрасенъ расписанный Добужинскимъ черно-розовый диванъ, вѣющій дѣвственнымъ ароматомъ Мусатова; какъ красива фигура Натальи Петровны съ лиловой лентой въ волосахъ на фонѣ зеленыхъ газоновъ, смотрящихъ въ окно. Такихъ колористическихъ, чисто зрительныхъ радостей намъ еще не приходилось видѣть на сценѣ.

Но не заслоняли ли эти радости драматической игры? не мѣшала ли художественная выставка художественному театру? Иногда—да, но все же Станиславскому, Книпперъ, Болеславскому и, въ особенности, Кореневой (Вѣрочка) удалось отстоять свое право артистовъ, удалось, въ концѣ концовъ, завоевать вниманіе зрителя. Въ общемъ и въ цѣломъ впечатлѣніе отъ „Мѣсяца въ деревнѣ“ осталось такое, точно былъ на какомъ то большомъ праздникѣ Искусства.

*Я. Тугендхольдъ.*

## ОХОТНОРЯДСКІЕ ПОПЕЧИТЕЛИ

Московскіе думцы не унимаются въ своихъ походахъ на администрацію Третьяковской галереи. Казалось бы, трудно себѣ представить лучшей выборъ, чѣмъ стоящихъ во главѣ администраціи крупнѣйшаго современнаго художника и знатока искусства Сѣрова и лицъ, очень близкихъ покойному Третьякову и галереѣ, тоже глубоко свѣдущихъ: извѣстнаго ху-

джника Остроухова и г-жи Боткиной. Казалось бы, имъ и книги въ руки, и ужъ съ ихъ то охраной и заботой можно быть, какъ за каменной стѣной. И пусть бы на нихъ ополчались лица хотя съ какими-нибудь правами на компетентность, вродѣ, напр., лидера прежнихъ походовъ, коллекціонера г-на Цвѣткова. Но не нельзя-ли выступленіе какого-то г-на Васильева (предъявившаго администраціи обвиненіе въ порчѣ картинъ, благодаря грубой и небрежной промывкѣ), невѣжественность котораго такъ безгранична, что, какъ установила экспертиза, онъ, напр., въ картинѣ Прянишникова принялъ эскизно написанныя лица за смытыя? Гг. Шапову, Тюляеву и Кузнецову послѣднія пріобрѣтенія картинъ совсѣмъ не понятны, художественное значеніе ихъ является спорнымъ и требующимъ подробной мотивировки. Право, еще удивляешься кротости администраціи, которая отвѣтила, что пріобрѣтенія сдѣланы на основаніи положенія о городской художественной галереѣ и что подробная мотивировка бесполезна. Развѣ можно серьезно разговаривать съ младенцами или дикарями, которые въ дѣлѣ пониманія искусства не чувствуютъ, повидимому, разницы между собой и Сѣровымъ, которые и не подозреваютъ, чего стоитъ дойти до пониманія современнаго искусства, и смотреть на „подробную мотивировку“ художественныхъ достоинствъ, какъ на отмѣриваніе товара аршинами.

*А. Р—въ.*

## КІЕВСКІЙ ДРАМАТИЧЕСКІЙ ТЕАТРЪ

Въ текущемъ сезонѣ во главѣ художественной части драматическаго театра „Соловцовъ“ сталъ Н. А. Поповъ, извѣстный Петербургу по Василеостровскому театру и Москвѣ—какъ режиссеръ Малаго театра. Свои взгляды на искусство сцены Н. А. Поповъ высказывалъ во многихъ статьяхъ и рефера-

тахъ, на съѣздахъ и, наконецъ, въ своей лекціи 'О театральномъ кризисѣ', прочитанной весною истекшаго года на выставкѣ 'Салонъ'.

Къ сожалѣнію, тогда ни въ самой лекціи, ни въ преніяхъ, вызванныхъ ею, такъ и не былъ намѣченъ Н. А. Поповымъ вопросъ о современной эволюціи театра, а высказанныя вскользь, тѣсно связанныя съ вопросомъ о кризисѣ, замѣчанія по поводу современныхъ режиссерскихъ исканій не уяснили намъ его отношенія къ формамъ сценическихъ постановокъ. Но зато, быть можетъ, потому что лекція была прочитана на художественной выставкѣ, выяснился взглядъ Н. А. Попова на роль художника-декоратора въ театрѣ. Лекторъ находилъ, что художникъ долженъ, приспособляясь къ театральнымъ требованіямъ, отрѣшиться отъ художественныхъ условностей и, какъ архитекторъ, провидѣть осуществленіе всего художественнаго ensemble, а не довольствоваться красотой рисунка только на бумагѣ и не считать свою работу свободной грезой для вдохновенія режиссера.

Другое положеніе Н. А. Попова—литературность главенствуетъ въ театрѣ, противорѣчащее закону, въ силу котораго средства искусства въ отдѣльности должны быть использованы исчерпывающимъ образомъ, фатально привело театральную-художественную режиссуру Н. А. Попова къ тѣмъ результатамъ, которые имъ достигнуты въ настоящее время въ Кіевскомъ театрѣ 'Соловцовъ'.

Репертуаръ: Шницлеръ, Островскій, Андреевъ ('Дни нашей жизни'), Шекспиръ ('Зимняя сказка'), второстепенные нѣмецкіе драматурги и, какъ далекое эхо, 'Эльга' Гауптмана, когда-то достойно прославившая своей постановкой (въ театрѣ В. Ф. Коммиссаржевской въ С.-Петербурѣ) Н. А. Попова.

Быть можетъ, провинціи нужно начать съ этихъ хорошихъ образцовъ, побывавшихъ въ столицахъ, чтобы предупредить возможность пришествія того 'modern'a', тѣхъ 'извивовъ', которые въ зодчествѣ уже успѣли заявить о себѣ за послѣдніе 2—3 года семиэтажными постройками

около 'Соловцовскаго' театра и по Крещатику? Быть можетъ, нужна эта перефразировка, это начинаніе дѣла насажденія 'новыхъ' вѣяній въ провинціи сызнова? На иныхъ началахъ? Можетъ быть. Но, конечно же, не возвратомъ къ Шницлеру, къ его 'настроенію' (когда это слово потеряло всякое обаяніе, стало почти пошлымъ), къ уютному 'красному' фонарю гостиниой или къ Шибышевскому съ его пьяной огненной любовью,—не возвратомъ къ тому, что только что пережито и уже отошло, сыгравъ свою роль,—а возвратомъ къ болѣе строгому, вѣчному—къ 'Зимней Сказкѣ' Шекспира и... къ быту Островскаго, желанному снова... Это-ли мысль, вдохновляющая Н. А. Попова? Допустимъ, и все же въ театрѣ 'Соловцовъ' болѣе обработанной постановкой является 'Анатоль' Шницлера...

Заглушенные звуки музыки... Раздвигаются мягкія складки занавѣса, въ удлиненномъ обрамленіи и въ композиціи общей установки—достойной Балестриери или, пожалуй, Etsheveri (автора 'Le Vertige')—говорятъ, 'дѣлаютъ' красивые жесты, красиво любятъ и создаютъ 'новыя формы' жизни изысканные эстеты... И слышатся здѣсь мягкозвучные вѣнскіе вальсы, трепетные порывы, томные и пылкіе... Но какъ мало во всемъ этомъ чего то дѣйствительно важнаго въ интеллектуальной жизни человека.

Новыя исканія? Эволюція? Кризисъ?

Нѣтъ, ничего, кромѣ застоя, въ лучшемъ случаѣ—перефразировки.

Антрактъ. Въ корридорахъ изящное убранство. Висятъ хорошіе портреты, разложены хорошія книги; пойметъ ли ихъ публика? Не ближе-ли ей сущность 'Анатоля'? И невольно задумываешься, не въ угоду ли ей эта постановка? Ужъ не правдивѣе ли другой, функционирующей въ Кіевѣ драматической театрѣ Тиллинга-Кручинина?

Тотъ, отказавшись отъ всякихъ традицій, слѣпо идетъ напроломъ, ставя все 'самое послѣднее', кричащее.

Театръ ‚Соловцовъ‘ хочетъ постепенно ‚поднять‘ провинціальную публику до ‚столичнаго‘ искусствопониманія, а театръ Кручинина принимаетъ на вѣру провинціальное пониманіе и гонится за ‚самоновѣйшимъ‘.

Казалось бы, что ‚Соловцовскій‘ театръ на болѣе вѣрномъ пути,—но зачѣмъ же преподносить публикѣ изъ устъ Анатоля то, что можно поставить въ указъ самому театру:

‚Никогда не надо подогрѣвать очарованіе и возвращаться къ тому, что пережито?‘

*И. Р.*

## ВЫСТАВКА ‚САТИРИКОНА‘ ВЪ РЕДАКЦИИ ‚АПОЛЛОНА‘.

‚У насъ не умѣютъ смѣяться‘ — эта ходячая фраза въ прежнее время имѣла смыслъ. Цензурныя условія долго препятствовали развитію въ Россіи искусства карикатуры, и юмористическіе журналы не могли существовать. Послѣ 1905 года, когда улицы сразу наводнились листками политической сатиры, одинъ за другимъ стали возникать журналы карикатуръ (между ними самые интересныя — ‚Зритель‘, ‚Жупель‘ и ‚Адская Почта‘), но всѣ они погибали, не расцвѣтши.

‚Сатириконъ‘ первый сумѣлъ занять прочную позицію, чтобы осмѣивать съ помощью линій и красокъ все глупое и мелкое. И это — первый русскій сатирическій журналъ, пользующійся заслуженнымъ огромнымъ успѣхомъ.

Главная заслуга ‚Сатирикона‘ не въ томъ, что онъ сталъ ‚общественнымъ бичемъ‘, и не только въ его насмѣшливомъ остроуміи. Особая прелесть и соль его въ тѣхъ изысканно-тонкихъ, правдивыхъ и, главное, красивыхъ иллюстраціяхъ, благодаря которымъ журналъ сдѣлался дѣйствительно художественнымъ изданіемъ. Вѣдь задача художника-юмориста не только въ томъ, чтобы ‚смѣшно‘ представить,

преувеличить тѣ или иные недостатки. Графическая прелесть выполненія, вмѣстѣ съ квинтэссенціей смѣшного — конечная цѣль искусства, имѣющаго девизомъ ‚le beau c'est le laid‘. ‚Сатириконъ‘ соединилъ красивое со смѣшнымъ, создалъ новый для насъ стиль насмѣшливаго рисунка‘.

И въ этихъ исканіяхъ выяснились индивидуальности цѣлой плеяды даровитыхъ, до тѣхъ поръ незнакомыхъ намъ художниковъ. Къ нимъ примкнули и давно извѣстные: Бакстъ, Александръ Бенуа, Билибинъ, Добужинскій, но они являются скорѣе случайными сотрудниками тѣхъ, которые всецѣло отдались искусству смѣха. Ре-Ми (Ремизовъ), Радаковъ, Юнгерь, Миссъ, Яковлевъ — вотъ художники ‚Сатирикона‘, создавшіе въ карикатурѣ свой особый стиль.

Ре-Ми исполнилъ наибольшее количество рисунковъ. Кажется, нѣтъ ни одного номера ‚Сатирикона‘, въ которомъ не было бы его всегда забавныхъ и всегда отлично-исполненныхъ мѣткихъ иллюстрацій. Яркими штрихами, съ огромной наблюдательностью, размахисто и нарочито-небрежно или, наоборотъ, безукоризненно-тонко, онъ выразительно и вышукло характеризуетъ жизнь сквозь призму смѣхотворства. И, несмотря на индивидуальное міропониманіе, на иногда стилизованную схематичность, во всемъ его творчествѣ видны природа и правда. Веселымъ смѣхомъ ‚joie de vivre‘ вѣтъ отъ всего имъ созданнаго. Рисуетъ онъ все. То — портреты художниковъ и поэтовъ: Кузминъ, Федоръ Сологубъ, Александръ Бенуа, Ремизовъ съ лицомъ апокалипсическаго звѣря, меланхолическій М. Кузминъ съ цвѣткомъ въ рукѣ, А. Каменскій, С. Городецкій, Юшкевичъ, Мейерхольдъ. Или — забавно-придуманное положенія и типы: ‚Фотографическія карточки‘, ‚Юноша модернъ‘, ‚Елка у чиновника‘, ‚Обнобка‘. Еще чаще его рисунки — отраженіе событій внутренней политики, забавные и остроумные наброски къ театральнымъ рецензіямъ, жизнь Петербурга: ‚На дачѣ‘, ‚На вокзалѣ‘ и ‚Лѣтомъ‘. Иногда даже — смѣшеніе веселаго и больного



особенно плѣнительные штрихи — ,Гримасы большаго города'.

Ре-ми понимаетъ не только прелесть штриха, но и красоту цвѣта; раскрашенныя имъ иллюстраціи обладаютъ огромными чисто-декоративными достоинствами.

А. Радаковъ, по таланту и пониманію жизни, близокъ къ Ре-Ми и почти такъ же остро, какъ и онъ, смотритъ на вещи, хотя и не такъ рѣзокъ и безпощадно-выразителенъ штрихъ его карандаша. Особенно забавны его ,Раціональное воспитаніе', серія карикатуръ ,какъ я сталъ геніемъ' по рецепту Максимилиана Володина.

А. Юнгерь, наравнѣ съ Ре-Ми, тоже участвуетъ почти во всѣхъ номерахъ ,Сатирикона'. Но онъ болѣе стилистъ, болѣе условный рисовальщикъ. Ре-Ми всегда—правда жизни, рассказанная зоркимъ и веселымъ балагуромъ. Юнгерь иногда лжетъ, иногда выдумываетъ, но всегда такъ забавно и мило, что въ этой стилизованной лжи опять своя особая прелесть. Юнгерь обобщаетъ рисунокъ, дѣлаетъ его болѣе условнымъ, ,книжнымъ'. И съ удовольствіемъ и всегда съ улыбкой смотришь на его графическія сатиры. Другую группу ,Сатирикона' составляютъ художники, думающіе больше всего о графической ,штриховой' прелесть иллюстраціи. Среди нихъ выдѣляются Миссъ и Яковлевъ.

Миссъ—немного однообразная, но прекрасная, умная и изысканно-тонкая художница. Она чувствуетъ стиль XVIII вѣка и сухими, точными, изящными очертками закрѣпляетъ на бумагѣ свои видѣнія. Пудренные дамы и кавалеры жеманно улыбаются, цѣлуются и мечтаютъ. И вся ихъ жизнь проходитъ какъ бы на подмосткахъ театра. А. Яковлевъ, яркій, несомнѣнный талантъ, болѣе грубо, болѣе ,по-мужски' зачерчиваетъ жирными штрихами причуды своей фантазіи: курчавые, ,завитые', рисунки ,лукавыхъ маленькихъ амуровъ. Въ немъ всегда чувствуется иллюстраторъ, художникъ книги.

Вотъ главные участники ,Сатирикона', то забавные, весело-смѣющіеся, то угрюмо-насмѣшливые, то ядовито-злые. Всѣ они вмѣстѣ со-

здають стройный, оригинальный, живой и совсѣмъ новый въ Россіи журналъ. Создаютъ насмѣшливую, веселую и очень тонко-художественную книжную иллюстрацію.

*Баронъ П. Врангель.*

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ ПЕТЕРБУРГА

выставки и художественныя дѣла

Кроме выставки ,Сатирикона', за истекшіи мѣсяць открылось еще три выставки: дамскаго кружка', А. П. Шнейдеръ и эстамповъ въ Академіи Художествъ.

О первыхъ двухъ трудно говорить въ серьезъ; дамскіе ,таланты' увы! слишкомъ хорошо извѣстны петербургской публикѣ. Любителей, желающихъ ближе ознакомиться съ дамскимъ творчествомъ, мы отсылаемъ къ прекрасной остроумной статьѣ Александра Бенуа въ ,Рѣчи'. О ,Выставкѣ рисунковъ и эстамповъ' въ Академіи Художествъ также нельзя сказать ничего утѣшительнаго.

А вѣдь, какая это прекрасная идея и какъ легко было бы интересно осуществить ее. Начнемъ съ отдѣла ретроспективнаго, посвященнаго памяти Д. А. Ровинскаго. Труды, оставленные имъ, могли бы, кажется, служить руководствомъ для устроителей выставки, имѣющей цѣлью представить и сторию развитія гравюры въ Россіи. Однако, какъ разъ этого и не достигли они. Незнакомому съ исторіей гравюры въ Россіи нынѣшняя выставка не дастъ общаго нагляднаго разсказа объ исторіи эстампа, т. е. того, что именно желательно и даже необходимо. На выставкѣ 220 №№, собранныхъ безъ системы, развѣшанныхъ тѣсно и некрасиво. Много показывалось публикѣ уже нѣсколько разъ и потому даже не имѣетъ привлекательности новизны. Собранные экземпляры далеко не самые острые и типичные изъ работъ русскихъ мастеровъ. Здѣсь есть случайные элементы для характеристики худож-



никовъ, но нѣтъ ихъ главныхъ выдающихся чертъ.

Почему, на примѣръ, Кипренскій—почти не-граверъ—представленъ такъ полно въ ущербъ другимъ специалистамъ-граверамъ? Почему нѣтъ дивнаго портрета отца Скородумова, писаннаго сыномъ (изъ собранія Цвѣткова)? Почему нѣтъ портрета въ профиль, рисованнаго Козловскимъ и находящагося у Цвѣткова въ Москвѣ? А между тѣмъ собрано множество давно всѣмъ извѣстныхъ рисунковъ, выставившихся въ той же Академіи.

Но если въ отдѣлѣ ‚ретроспективномъ‘ все же можно найти нѣсколько прелестныхъ вещей, то въ современномъ отдѣлѣ онѣ почти отсутствуютъ. За исключеніемъ нѣсколькихъ хорошихъ работъ Киселевой, карикатуръ Щербова, рисунка Бродскаго и ‚Приготовленія къ празднику‘ Новодворской—почти все остальное является совсѣмъ ненужнымъ, не новымъ и случайнымъ. Но вѣдь эта случайность никакъ не вяжется съ намѣреніемъ дать картину ‚современнаго графическаго мастерства въ Россіи‘. Къ тому же попадаютъ и совсѣмъ необъяснимыя нелѣпости. Отдѣлъ, долженствующій быть русскимъ, заключаетъ почему-то 8 работъ мюнхенскаго профессора Бруно Эру! Если ужъ давать представителей современной графики на Западѣ, то надо было серьезнѣе отнестись къ задачѣ и пригласить къ участию не только одного совсѣмъ не типичнаго мюнхенскаго профессора!

Въ обществѣ архитекторовъ 24-го ноября состоялся интересный докладъ А. М. Эйсснера о забытыхъ сокровищахъ Закавказья. Это—древне-грузинскія церкви, украшенныя фресками и иконами, копіи съ которыхъ въ количествѣ 150 №№ переданы въ Музей Александра III. Въ Мингреліи докладчикъ отмѣтилъ близкій къ гибели храмъ Мартвили. Храмъ покрытъ плѣсенью, фрески осыпаются. Также заброшенъ и грозитъ рухнуть храмъ св. Николая Нихарциминда. Общество архитекторовъ единогласно постановило отпечатать въ большомъ количе-

ствѣ докладъ А. П. Эйсснера для распространенія его въ самыхъ широкихъ кругахъ публики.

#### МУЗЕИ

Въ музей Академіи Художествъ все еще продолжаютъ ‚раскопки‘ и неожиданно появляются картины, много лѣтъ валявшіяся въ кладовыхъ. Недавно однимъ изъ хранителей найденъ рѣдчайшій портретъ Анны Юанновны кисти Андрея Матвѣева. Когда то портретъ былъ извѣстенъ историкамъ искусства, но потомъ исчезъ и считался въ числѣ ‚неизвѣстно гдѣ находящихся‘ картинъ. Такого рода неожиданныя ‚раскопки‘ наводятъ на мысль о необходимости всеобщей ревизіи для русскихъ музеевъ. Министерство, въ вѣдомствѣ котораго находятся они, должно бы назначить особую комиссію для провѣрки всѣхъ инвентарей художественныхъ предметовъ. Такъ уже поступило Министерство Двора по отношенію къ Эрмитажу; теперь необходимо приступить къ Академіи Художествъ и Музею Александра III.

Въ тотъ же академическій музей поступила завѣщанная ему небольшая коллекція картинъ покойнаго нотаріуса Хольма. Къ сожалѣнію, это собраніе, за малымъ исключеніемъ, представляетъ мало интереса.

Въ Музей Александра III—перемѣны. Товарищъ Главноуправляющаго гр. Д. И. Толстой назначенъ въ Императорскій Эрмитажъ, но съ оставленіемъ въ музей. Такимъ образомъ, соединено въ одно директорство въ Эрмитажѣ и въ Музей. Будемъ надѣяться, что гр. Толстой воспользуется этимъ исключительнымъ положеніемъ и, не лишая своей дѣятельности музея, оживитъ жизнь Эрмитажа. Много можно сдѣлать хотя бы обмѣномъ случайно попавшихъ въ музей итальянскихъ примитивовъ на русскія произведенія, оставшіяся по недоразумѣнію въ Эрмитажѣ. Примитивы, о которыхъ идетъ рѣчь, недавно ‚открыты‘ въ кладовыхъ музея новымъ хранителемъ его П. И. Нерадовскимъ. Какъ видно, и здѣсь имѣются ‚залежи‘. Съ другой

стороны, въ Эрмитажѣ есть нѣсколько работъ русскихъ мастеровъ: бюсты Потемкина, Екатерины II и Орлова, работы Шубина, барельефы Рашетта, четыре дивныхъ статуэтки Козловскаго, портреты кисти Антропова (въ кладовой), чудесныя акварели Θεодора Алексѣева. Все это необходимо передать въ Музей Александра III.

Изъ новыхъ поступленій въ музей надо отмѣтить цѣнное пожертвованіе кн. М. К. Тенишевой. Княгиня присылаетъ Музею 60 акварелей и пастелей замѣчательныхъ современныхъ русскихъ художниковъ: В. М. Васнецова (2 акварели костюмовъ), Н. К. Рериха (,Дочь змѣя', ,Борцы', ,Сѣверный фризъ', Эскизъ стѣнописи, ,Идолы', ,Александръ Невскій поражаетъ Биргера'), С. Малютина (Эскизы къ ,Руслану и Людмилѣ' и 8 иллюстрацій къ ,Царю Салтану'), г-жи Полѣновой (24 иллюстраціи къ сказкамъ), К. А. Коровина (18 акварелей для Сибирскаго Павильона на выставкѣ въ Парижѣ 1900 г.) и И. Билибина (8 акварелей къ ,Царю Салтану'). Настоящее пополненіе акварельнаго отдѣла тѣмъ цѣннѣе, что Малютины, Полѣнова, Билибинъ вовсе не имѣются въ Русскомъ Музеѣ, другіе же представлены очень не полно (,Пещное дѣйство' Рериха, пріобрѣтенное Музеемъ въ прошлогоднемъ ,Салонѣ', почему то помѣщено въ отдѣлѣ христіанскихъ древностей—хотя и почтенное, но мало подходящее помѣщеніе!).

Недавно основанныя при Обществѣ архитекторовъ-художниковъ музеи Стараго Петербурга и до-петровскаго искусства продолжаютъ свою дѣятельность. Въ музеѣ Стараго Петербурга уже множество ,друзей', что даетъ возможность произвести необходимыя затраты для приведенія въ порядокъ—фотографій, гравюръ, картинъ и прочихъ предметовъ, составляющихъ инвентарь музея. Къ этому уже приступилъ хранитель его, А. Ф. Гаушъ.

Предсѣдатель до-петровскаго музея Н. К. Рерихъ энергично дѣйствуетъ для собиранія и организациі коллекціи. Къ новгородскому об-

ществу любителей древности направлено приглашеніе приступить къ изслѣдованіямъ новгородской губерніи. Результаты этихъ работъ будутъ опубликованы на археологическомъ съѣздѣ въ Новгородѣ въ 1911 г.

Комисія до-петровскаго музея предполагаетъ выпустить въ скоромъ времени воззваніе о необходимости собирать свѣдѣнія о памятникахъ старины для составленія полнаго списка этихъ памятниковъ. Когда регистрація будетъ закончена, приступлено будетъ къ изученію сохранившихся произведеній. Княгиня М. К. Тенишева пожертвовала на эту цѣль 1000 рублей.

#### Н О В Ы Я   И З Д А Н І Я

Послѣдній выпускъ ,Старыхъ Годовъ' очень обильно иллюстрированъ снимками съ картинъ замѣчательнаго московскаго собранія И. Е. Цвѣткова. Очень интересна также замѣтка В. А. Верещагина объ англійскомъ серебрѣ, принадлежащемъ Россійскому Императорскому Дому.

Послѣдній тройной № ,Золотога Руна' въ смыслѣ иллюстрацій такъ же мало-интересенъ, какъ и другіе. Данъ рядъ декораций къ театральнымъ постановкамъ, но этотъ выборъ случаенъ и не даетъ желаемаго. Самое забавное то, что одна изъ картинъ помѣщена ,вверхъ ногами'.

Въ ,Русской Мысли' за декабрь помѣщены двѣ очень интересныя статьи: ,Гоголь и Гойя' и ,Міръ игрушки' (по поводу выставки Бартрама въ Москвѣ). Первая изъ этихъ статей особенно удачна.

Въ послѣднемъ № ,Вѣсовъ'—нѣсколько хорошихъ репродукцій. Любопытны графическія композиціи Юона: ,Царство водное', ,Царство животное' и ,Адамъ и Ева'.

Общество ,Треугольникъ' выпускаетъ сборникъ, посвященный современному искусству. Книга выйдетъ подъ редакціей Н. Кульбина (?).

Кромѣ программныхъ статей, въ сборникѣ будутъ помѣщены репродукціи съ художествен-

ныхъ произведеній нео-импрессионистовъ. Намѣчены статьи Н. Кульбина—,Теорія художественнаго творчества', Н. Н. Евреннова—,Монодрама', В. С. Карповича—,Импрессионизмъ въ архитектурѣ', Пышнева—,Цвѣтная музыка' и пр.

Объявлена подписка на 4-ый № ,Ежегодника' общества архитекторовъ-художниковъ. Въ сборникъ войдутъ лучшія произведенія современной русской архитектуры.

#### У Р О Д С Т В А

Профессоръ А. Н. Померанцевъ, пользующійся столь печальной извѣстностью, задумалъ и уже выполняетъ сразу два покушенія на красоту: перестройку Николаевского вокзала въ Петербургѣ и постройку церкви собственнаго Его Величества Конвоя въ Царскомъ Селѣ. По словамъ ,Биржевыхъ Вѣдомостей', Церковь Конвоя, судя по мастерски вычерченнымъ фасадамъ и планамъ, будетъ въ стилѣ царскосельскихъ построекъ съ нѣкоторымъ отклоненіемъ къ Растреллиевскому. Иконостасъ низенькій, приземистый, съ живописью подь древнерусское письмо'. О Николаевскомъ вокзалѣ та же газета сообщаетъ: ,Весь корпусъ будетъ значительно приподнятъ. Громаденъ масштабъ буфетныхъ помѣщеній и пассажирскихъ залъ. Все это будетъ перекрыто гигантскими стеклянными плафонами'.

Въ этомъ сообщеніи не знаешь, смѣяться ли надъ трогательнымъ невѣжествомъ газеты, не знающей, что стиль царскосельскаго дворца типично-растреллиевскій, либо скорбѣть о замыслахъ ,профессора' Померанцева, задумавшаго сразу обезобразить и Петербургъ, и Царское!

#### Ю М О Р И С Т И К А

Въ послѣднемъ собраніи петербургскаго родительскаго кружка И. Я. Гинцбургъ прочелъ докладъ на тему ,Взгляды на свойства и задачи скульптуры и ихъ значеніе въ воспитаніи'. (Рѣчь' 6-го дек.).

Бѣдные дѣти, папаша и мамаша конхъ пичкаются теоріями, по рецепту Ильи Гинцбурга!

Въ ,Петербургской Газетѣ' отъ 7-го декабря такъ характеризуется ,творчество' нѣкоторыхъ изъ дамъ-художницъ: ,Свѣжи розы г-жи Лорисъ-Меликовой. Но почему не отсовѣтовали г-жѣ Рафаловичъ выставить какую-то испанку, въ ярко-красномъ нарядѣ, рѣжущую глазъ своею крикливостью и безвкусіемъ'?

Въ самомъ дѣлѣ—почему?

Въ той же газетѣ отъ 13-го дек. помѣщено интервью съ Владиміромъ Маковскимъ, гдѣ сей ,маститый профессор' (извините за выраженіе!) говоритъ, между прочимъ, о петербургскихъ памятникахъ: ,Возьмемъ, въ видѣ примѣра, Баховскаго Глинку. Памятникъ не блещетъ творчествомъ, фантазіей, но все же по крайней мѣрѣ это приличный памятникъ'.

Въ ,Биржевыхъ Вѣдомостяхъ' 21-го дек. помѣщена статья ,Любителя': ,Пишущій эти строки посѣтилъ въ Берлинѣ мастерскую Клевера. Живою, энергичный, съ густой сѣдьющей шапкой волосъ и молодыми темными глазами, Клеверъ буквально горѣлъ, не работаль... Любо смотрѣть, когда онъ пишетъ картину... Сколько темперамента, страсти! Пригубить коньяку изъ рюмочки, затянется душистой сигарой и—цѣлый каскадъ увѣренныхъ и смѣлыхъ мазковъ устремляется на холстъ'.

По признанію самого художника, имъ написано въ Берлинѣ около 50 картинъ и 400 этюдовъ. ,Пригубиль', значитъ, по крайней мѣрѣ 450 рюмокъ коньяку!

Сплошная юмористика: 21-го декабря состоялось подь пресѣдательствомъ М. П. Боткина общее собраніе членовъ Академіи художествъ. Въ совѣтъ Академіи художествъ избраны на новое пятилѣтіе слѣдующія лица: живописцы М. П. Боткинъ, Н. Н. Дубовской и П. П. Чистяковъ, скульпторъ М. А. Чижевъ, архитекторъ П. А. Брюлловъ, Г. И. Котовъ и М. Т.

Преображенскій, и не принадлежащіе ни къ какой спеціальности Л. В. Позень, Н. П. Кондаковъ и Е. Е. Рейтернъ' (Рѣчь' 24-го дек.).

II. В.

#### АКАДЕМИЧЕСКІЯ ИЗБРАНІЯ

Пятилѣтній срокъ избранія профессоровъ-руководителей и преподавателей въ Академіи—простая комедія. Члены Академіи и профессора вполне довольны сами собой и безъ конца будутъ выбирать самихъ себя, такъ что положеніе, напр., 'вновь избранныхъ' Беклемишева, В. Е. Маковского, Матэ, Померанцева, Савинскаго, Творожникова и др. при существующемъ режимѣ можно считать пожизненно обезпеченнымъ. Довольны члены и своимъ Совѣтомъ, въ которомъ при новомъ избраніи оказался тотъ же, можно сказать, подборъ: М. П. Боткинъ, Дубовскій, Чистяковъ, Чижовъ, П. А. Брюдловъ, Котовъ, Преображенскій, Кондаковъ, Позень и Рейтернъ.

Вотъ комитетъ по покупкѣ картинъ долженъ по уставу каждый годъ мѣняться. Но и тутъ, конечно, каждый годъ новый подборъ стоитъ предыдущаго. Такъ, на 1910 г. выбраны гг. Чистяковъ, Крыжицкій, Дубовскій, Боткинъ, Беклемишевъ и кандидатами—Волковъ и Виллье. И хороши же, надо думать, будутъ приобрѣтенія! Академія — печальнѣйшій примѣръ неукладнаго коллегіальнаго устройства, при которомъ невозможно обновленіе всего состава коллегіи.

#### Слабость или благородство?

Не такъ давно всѣмъ намъ—въ исторіи съ раздачей званій ученикамъ Академіи—пришлось быть свидѣтелями смиренія М. П. Боткина, проглотившаго, въ качествѣ предсѣдателя академическаго собранія, преподанный ему и собранію урокъ. Но смиреніе это идетъ еще далѣе. Въ послѣднемъ академическомъ отчетѣ о распределеніи субсидій рисовальнымъ школамъ и классамъ на 1910 г. читаемъ: 'Слѣдовало бы, по

миѣнію совѣта, провѣрить, насколько школа Имп. Общества Поощренія Художествъ удовлетворяетъ той цѣли, для которой Академія расходуетъ ежегодно указанныя 4000 р.'

Во главѣ академическаго собранія такъ же, какъ и совѣта, стоитъ М. П. Боткинъ, слѣдовательно, — 'миѣніе' непосредственно исходитъ и отъ него самого. Но тотъ же М. П. Боткинъ въ качествѣ вице-президента Общества Поощр. Худ. стоитъ и во главѣ надзора надъ школою Общества. Крімъ того, онъ же входитъ въ составъ академической комисіи, которая 'принимаетъ' экзамены въ школѣ, т.-е. именно контролируетъ ея занятія и успѣхи. Во всѣхъ этихъ роляхъ ему должно быть извѣстно, болѣе, чѣмъ кому бы то ни было, что, напр., изъ числа принятыхъ по экзамену въ Академію чуть ли не треть—ученики школы Общества. Тѣмъ не менѣе, М. П. Боткинъ изъ Академіи проситъ провѣрить М. П. Боткина изъ Общества и комисіи. Какъ трогательно!

Право, не собирается ли 'почтенный' дѣятель, въ слѣдствіе преклонныхъ лѣтъ, произвести и надъ собой актъ, который онъ продѣлываетъ — въ извѣстной карикатурѣ Щербова — надъ окружающими?

#### ДОКЛАДЫ БАР. ВРАНГЕЛЯ И КУРБАТОВА

Та дѣятельная пропаганда красоты и старины, которая исходитъ сейчасъ чуть-ли не отъ одного только Общества Архитекторовъ-Художниковъ, сказалась недавно въ рядѣ желательныхъ и осуществимыхъ постановленій, сдѣланныхъ послѣ докладовъ барона Н. Н. Врангеля—'Памятники Петербургскихъ кладбищъ' и В. Я. Курбатова—'Объ увѣковѣченіи памяти великихъ зодчихъ'.

Нѣтъ, конечно, надобности говорить, какую художественную и историческую цѣнность представляютъ многіе надгробные памятники конца XVIII и начала XIX вв., сохранившіеся

на нашихъ кладбищахъ, особенно Лазаревскомъ, Невской Лавры и Смоленскомъ. Подробно о нихъ было сообщено въ известной статьѣ бар. Врангеля въ „Старыхъ Годохъ“ (Февраль, 1907). Памятники эти, исполненные и нашими, и иностранными художниками, можно раздѣлить на двѣ группы: скульптурные и архитектурные. Особенно цѣнны, конечно, работы такихъ художниковъ, какъ Марать, Рашеттъ, Козловскій и др. Необходима поддержка памятниковъ, поставленныхъ надъ могилами крупнѣйшихъ художниковъ, какъ Воронихинъ, С. Щедринъ, Ф. Шубинъ. По сообщенію барона Врангеля большинство этихъ памятниковъ сейчасъ въ крайне запущенномъ видѣ и настоятельно требуетъ поддержки. Не такъ давно Академія Художествъ, по предложенію редактора-издателя „Старыхъ Годовъ“ П. П. Вейнера, избрала двухъ членовъ, г.г. Беклемишева и Сулова, которые должны позаботиться о памятникахъ бывшихъ питомцевъ и членовъ Академіи. Въ собраніи Общества рѣшено обратиться, помимо Академіи, къ родственникамъ погребенныхъ, въ Академію Наукъ, въ Сенатъ, въ монастыри. Само Общество беретъ на себя поддержку архитектурныхъ памятниковъ. Весьма рациональна мѣра, предложенная бар. Врангелемъ, учредить при обществѣ комисію, которая каждый годъ производила бы осмотръ памятниковъ. Желательно, конечно, чтобы комисія получила полномочія, авторитетныя въ глазахъ администраціи кладбищъ.

Тема доклада В. Я. Курбатова — насущная. Скоро наступаютъ столѣтніе юбилеи со дня смерти нашихъ великихъ зодчихъ Воронихина, Захарова и Томона. Насколько прежде, напр., Екатериной Великой цѣнились зодчіе, настолько сейчасъ въ публикѣ — равнодушіе къ архитектурѣ, какъ къ искусству, къ архитекторамъ, какъ къ художникамъ. Поэтому необходимо демонстративно увѣковѣчивать ихъ память. Лучшимъ и наиболѣе осуществимымъ способомъ было-бы прикрѣпленіе досокъ-надписей

къ постройкамъ великихъ зодчихъ, что могло бы и въ будущемъ предохранить ихъ отъ уродованія. Начать слѣдуетъ хотя бы съ Растрелли. Надо торжественно ознаменовать предстоящіе юбилеи, напр., изданіемъ иллюстрированныхъ монографій. Памятниками зодчихъ являются ихъ сооруженія, которыя должны быть приведены въ надлежащій видъ ко днямъ юбилеевъ. Такъ, около Казанскаго собора слѣдуетъ открыть превосходную рѣшетку Воронихина и очистить мѣсто около нея, очистить и привести въ первоначальный видъ всю Томоновскую набережную и перенести въ Петербургскіе сады прелестные памятники Томона, разрушающіеся на Царскосельскомъ шоссе, открыть видъ на Адмиралтейство со стороны Невскаго проспекта и площади. Докладчикъ для осуществленія этого проекта предложилъ весьма радикальную и едва ли осуществимую мѣру — вырубить деревья Александровскаго сада, превратить его въ садъ-партеръ и сохранить только отдѣльныя группы деревьевъ. Но, казалось бы, вполне осуществимо — продолжить Невскій проспектъ, прорубивъ въ Александровскомъ саду аллею до главной Адмиралтейской арки, что дало бы прелестную перспективу на Невскій.

*А. Ростиславовъ.*

## ПИСЬМА О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Евгеній Геркенъ. Лирическія стихотворенія. Казань. 1909, ц. 60 к.

Николай Катанскій. Созвѣздіе лиры. СПб. 1910, ц. 75 к.

Викторъ Гофманъ. Искусъ. СПб. 1910. Изд. т-ва Вольфъ, ц. 75 к.

Изъ Мюссе и Верлена. Перев. Зинаиды Ц., ц. 75 к.

Начнемъ съ младшаго; мы не имѣемъ удовольствія знать ни г. Геркена, ни г. Катанскаго такъ же, какъ и г-жи Ц., но стоитъ про-

смотримъ ихъ сборники, чтобы установить градацію ихъ возраста—поэтического.

Стихи г. Геркена въ большинствѣ случаевъ—лепетъ, неловкій, дѣтски безпомощный, но не безъ намека на прелесть угловатыхъ движеній подростка. Стихъ невыдержанъ, цезуры и рифмы часто хромаютъ, замѣтно вліяніе Бальмонта, нѣкоторыя строчки звучатъ смѣшно, напр.:

„Пью за счастье любви,  
За восторгъ мгновенья,  
Пламенность огня въ крови,  
Дерзновенность страсти и  
Прелесть вдохновенья“.

Но вдругъ, будто помимо воли автора, выходятъ хорошія и простыя строчки, своею простотою могущія заставить завидовать любого, болѣе совершеннаго, поэта. Напр.:

„Пусть—ядъ въ сосудѣ драгоцѣнномъ,  
Устамъ твоимъ благословеннымъ  
Съ безумной вѣрой пріобщусь!“

или:

„Но я одинъ... Лишь ты, тоска, со мной,  
Опять со мной до новаго обмана“.

И притомъ какой то добрый геній подсказываетъ молодому поэту ставить эти удачныя строчки именно въ концѣ стихотвореній, завершать ими пьесы. Можетъ быть, это—духъ правды поэта, Евг. Абр. Баратынскаго, памяти котораго посвящена книга и родственная связь съ которымъ болѣе, чѣмъ само творчество, внушаетъ намъ надежду и, можетъ быть, нѣкоторое пристрастіе.

Г. Катанскій, вѣроятно, уже значительно старше г-на Геркена и хочетъ писать „настоящіе стихи“, стихи, какъ у всѣхъ. Къ сожалѣнію, онъ достигаетъ этой цѣли, столь опрометчиво поставленной; онъ пишетъ гладкія, не беззвучныя строчки, гдѣ слышится то В. Брюсовъ, то Н. Гумилевъ, то (и чаще всего) С. Кречетовъ. Почти каждое слово влечетъ за собою неизбѣжный эпитетъ, готовыя клише такъ и пестрятъ, не сообразуясь нисколько съ умѣстностью, такъ

что иногда получаются довольно странныя сочетанія:

„Къ нему бѣжали Іудеи...  
Лились ихъ рѣчи, какъ потокъ.  
Съ чела кудрей волнистыхъ змѣи  
Сгонялъ душистый вѣтерокъ“.

Въ книгѣ встрѣтимъ и Петронія, и Лазаря, и Ролада, и Индъ, и Тамаринъ (не тамарискъ-ли?), но лица автора, его голоса—пока нѣтъ. Можетъ быть, онъ думаетъ, что оригинальность придетъ потомъ, какъ „аппетитъ во время ѣды?“ Будущее покажетъ.

Викторъ Гофманъ достаточно опредѣлился, какъ поэтъ, и кажется, самъ себя опредѣлилъ какъ поэта тѣло. Такая скромная гордость, конечно, заслуживаетъ всяческой похвалы, но непритязательность и искренность еще не дѣлаютъ его книгу плѣнительною. Лирикъ онъ вялый, вязко-приторный и сѣроватый; въ большихъ дозахъ всѣ эти „листочки“ и „лепесточки“ дѣлаются нестерпимыми. Прозанзмы—неудачны. Напр.: „Ты—здѣсь, ты гдѣ-то здѣсь“... „Мы тотчасъ припомнили свѣтлое участие“. „И развѣ я могу? и развѣ ты поймешь?“. Последнее даже звучитъ подозрительно не по русски, такъ же, какъ фатальное:

„Тамъ, гдѣ рѣка образовала  
Свой самый выпуклый изгибъ“.

или: „Въ тотъ самый свѣтлый мигъ, въ  
радостный твой мигъ“.

или:

Такъ, какъ я жду тебя, такъ только  
счастья ждуть“.

Было бы желательно, чтобы похвальная скромность автора не запрещала ему обращать вниманіе на русскій языкъ и на соотвѣтствіе формы съ содержаніемъ, потому что, если онъ думаетъ, что любыя мысли, кое какъ втиснутыя въ размѣръ терцинъ, образуютъ терцины, то онъ глубоко ошибается. Только лирика съ эпическимъ налетомъ, крайне сжатая, выраженная





Альманахъ современныхъ писателей: 'Звукъ жизни' (СПБ., ц. 1 р. 25 к.).

Библиотека Гонгъ (Кіевъ. Книгоизд-во 'Гонгъ'. 21 №№ 10—20 к.).

Книгоиздательство 'Шиповникъ' даетъ широкой доступъ драматическимъ произведеніямъ какъ на страницы своихъ альманаховъ, такъ и въ отдѣльныя книги. Почти весь театръ Л. Андреева, весь театръ Блока, пьесы Зайцева и др. появились именно здѣсь. Что данное издательство интересуется вопросами драматическаго искусства видно уже изъ того, что оно же выпустило въ свѣтъ цѣлый сборникъ, посвященный театру. Тѣмъ страннѣе появленіе книги г-на Вознесенскаго, къ тому же отдѣльнымъ изданіемъ, а не въ альманахѣ, гдѣ оно прошло бы на буксирѣ популярныхъ 'именъ'. Можетъ быть, большое сходство съ Л. Андреевымъ привлекло 'Шиповникъ'? Потому что, несомнѣнно, г. Вознесенскій живетъ въ одномъ домѣ съ Л. Андреевымъ; но если послѣдній занимаетъ бельэтажъ, то разбираемый авторъ не спускался еще ниже пятаго этажа. Смѣсь изъ дурно перевареннаго д'Аннунціо, Пшебышевскаго, Л. Андреева дѣлаетъ его пьесу фальшивой, претенціозной и крайне скучной. Въ четырехъ актахъ разыгрывается довольно банальная любовная исторія между четверьмя персонажами, при чемъ герои декламируютъ въ высшей степени возвышенно, философично и мелодраматично, вродѣ:

'Смѣются неподвижные камни, скаля свои вѣковыя расщелины на вашу чахоточную грудь. Въ неистойвой улыбкѣ обнажились зубы мертвецовъ, управляющихъ вами изъ могиль. Хочетъ великое невѣдѣніе надъ вашимъ надменнымъ 'я знаю'. Беззвучно заливается гдѣ-то здѣсь, гдѣ-то близко, гдѣ-то во всемъ скрытая истина надъ судорогами великаго разума вашихъ поколѣній и тысячелѣтій' (стр. 72).

Помилуй Богъ, какъ страшно! Мы беремъ наугадъ страницу. Герои все время говорятъ въ такомъ 'высоко символическомъ' стилѣ, причемъ, будучи 'русскими иностранцами' (Ренцъ,

Ира Добичъ, Бразъ), мало заботятся о чистотѣ языка. Остатокъ поэтическаго пафоса, не умѣстившійся въ тирады дѣйствующихъ лицъ, авторъ использовалъ въ ремаркахъ, которыя сплошь—перлы поэзіи и глубокомыслія. Напр.: 'Но еще не успѣлъ дрогнуть звукъ на губахъ ея, какъ въ сознаніи вспыхнула всеосвѣтившая искра, и правда была уже вѣдома ей. Такъ дика и жестока была правда, что каждый мигъ ея протекалъ, какъ долгій часъ, и въ ту минуту, когда баронъ обращается къ Ирѣ съ вопросомъ, взглядъ ея кажется уже спокойно прикованнымъ къ давнему, мучительно-привычному видѣнію, и чуждо, лишеныя ужаса, звучать чуть слышныя ея слова'.

Пьеса очень кстати называется 'Хохоть', жалко, что не 'гомерическій',—настолько все это смѣхотворно.

Драма Алекс. Струве нѣсколько скромнѣе, но въ такомъ же родѣ, какъ и только что разобранная. Здѣсь, кромѣ д'Аннунціо, Пшебышевскаго и Андреева, вліяли еще Ибсенъ ('Сольнесъ') и А. Блокъ ('Король на площади'). Но у семи нянекъ дитя безъ глаза, и творчество г-на Струве отъ его пристрастія къ даннымъ писателямъ не много выиграло. Отсутствие простоты, безсильная вычурность, внѣшнее, ничѣмъ не оправданное стремленіе къ символизациі, неоригинальность и ненужность—суть главные недостатки этихъ пьесъ.

Всѣ эти недостатки особенно любовно выявлены Влад. Гординымъ. Тутъ все должно приводить читателя въ трепетныя настроенія то ужаса, то жалости, то поэзіи, то глубокомыслія, но достигается совершенно неожиданный результатъ. Можно навѣки возненавидѣть всяческія настроенія, любой импрессионизмъ, прочитавъ этотъ рядъ рассказовъ, гдѣ захватанные сюжеты трактуются несноснѣйшей манерой.

'Многозвучный городъ тяжело дышалъ. Онъ кричалъ и пѣлъ. Во всю длину улицъ ложился трубный ревъ... Вечеръ былъ унизанъ высокими бѣлыми колышущимися огнями. Сверху шель тихій звонъ чернаго колокола. Послѣднія слова

печатали ясные оттиски въ пространствѣ стекляннаго домика. Голосъ развернулъ траурную ленту и грозно, неумолимо напоминалъ, о чемъ каждый самъ долженъ былъ думать. На горизонтѣ загорѣлось небо. Кричало желѣзо.

И такъ безъ конца. Недурно напомнить давно извѣстную истину, что только гениямъ дается право не всегда имѣть хорошей вкусъ. Но дурной тонъ, думается, запрещенъ и гениямъ.

Мы не весьма были утѣшены и рассказами г-жи Милицыной; даже явная противоположность этой книги съ вышеразобранными не дѣлаетъ ее болѣе интересною. Всѣ сюжеты изъ сѣренькой деревенской жизни, давно извѣстной намъ по произведеніямъ натуралистовъ, не совсѣмъ вѣрно называемыхъ «эпигонами Чехова», написаны не хорошо, не плохо,—просто никакъ не написаны. Мы не знаемъ кто посоветовалъ писательницѣ не печататься въ журналѣ, а прямо выступить книжкою, но на этотъ разъ совѣтчикъ оказался плохимъ пророкомъ, такъ какъ, выступивъ даже за разъ двумя томами, г-жа Милицына не сдѣлала болѣе яркимъ своего облика, который оказался весьма сѣрымъ, почти «никакимъ».

Такъ же мало помогли совѣты А. М. Пѣшкова г-ну Журавлеву при написаніи повѣсти «Хозяева», о чемъ предупредительно заявляетъ вначалѣ авторъ,—такъ скучно, ненужно, мѣстами съ безвкусной претензіей, она написана.

Мы, какъ публика, по природѣ забывчивы, неблагодарны и легкомысленны. Давно ли съ трепетнымъ восторгомъ ожидалась каждая новая строчка Горькаго,—и что же? даже не брань, не негодованіе, а мертвое равнодушіе, иногда пожиманіе плечами уже много лѣтъ встрѣчаютъ его произведенія. И если прекрасная «Исповѣдь» не пробудила вновь интереса послѣ провала «Матери», то, конечно, ни «Лѣто», ни «Городокъ Окуровъ» его не возбуждаютъ. А между тѣмъ во второмъ есть много настоящаго, трогательнаго, утѣшительнаго и эпически-прекраснаго. Все это какъ будто слышано, какъ будто

перепѣвъ, мѣстами романтично и фальшиво; оптимизмъ не совсѣмъ убѣдителенъ, но вспоминается тотъ сочный и яркій бытовикъ, какого мы знали въ «Омѣ Гордѣевѣ» и въ началѣ повѣсти «Трое». Совсѣмъ другое впечатлѣніе оставляетъ «Лѣто»; хотя авторъ и говоритъ, что хотѣлъ бы рассказать просто и славно, но пишетъ далеко не просто и ужь отнюдь не славно. Оттого ли, что, живя на Капри, онъ получалъ свѣдѣнія о современной русской деревнѣ изъ третьихъ рукъ, оттого ли, что, будучи человекомъ партіи, онъ не могъ взглянуть объективно, оттого ли что онъ просто усталъ,—но повѣсть не удалась. Повѣсти, собственно говоря, никакой и нѣтъ, несмотря на обыски, убійства и самоубійства, а есть только рядъ скучнѣйшихъ разговоровъ на общественныя темы, прерываемыхъ описаніями природы, сдѣланными въ довольно таки дурномъ вкусѣ: «День жаркій, поляна до краевъ солнцемъ залита, въ густой травѣ дремлютъ пахучіе цвѣты, и все вокругъ—какъ свѣтлый сонъ».

«Опускается за рѣкой могучее свѣтило дня, жарко горятъ перекрытыя новой соломой крыши избъ, разцвѣтилась, разыгралась земля всѣми красками осенняго наряда, и ласково синее надъ нею бархатное небо» и т. д.

Персонажи тоже объясняются языкомъ очень выпрененнымъ и какимъ, можетъ быть, говорятъ на островѣ Капри, но никакъ не въ русской деревнѣ.

«Дѣло наше, какъ извѣстно, запретное, хотя все оно въ томъ, что вотъ учимся мы понимать окружившее насъ кольцо тяжелыхъ нашихъ бѣдъ и нищеты нашей и злой да трусливой глупости. И понимаемъ, что ты почувялъ вѣрную дорогу къ жизни иной, справедливой...» и т. д.

Такъ говорила встарину Миликтриса Кирбитьевна, а теперь блестящіе герои русскихъ фельетонныхъ романовъ. И совершенно непонятно, почему безконечный рядъ этихъ скучныхъ, бесполезныхъ и неумныхъ рацей, мелодраматическихъ ужасовъ и роскошныхъ пейзажей за-

ключается восклицаніемъ: ‚съ праздникомъ, великій русскій народъ‘.

Чему читатель долженъ радоваться? Тому ли, что кончили читать скучную канитель? Право, больше нечему.

Послѣ повѣстей Горькаго наибольшій, хотя и небольшой интересъ представляетъ рассказъ Ив. Бунина: ‚Бѣденъ бѣсъ‘. На буксирѣ тащатся гг. Крюковъ и Касаткинъ. Шоломъ Ашъ далъ слышавую еврейскую сценку съ настроеніемъ, набившимъ всѣмъ оскомину. Повѣсти Кнута Гамсуна: ‚Странникъ играетъ подь сурдинку‘, какъ переводной, мы касаться не будемъ.

Въ книгѣ ‚Ранніе огни‘ (заголовокъ нѣсколько загадочный, принимая во вниманіе почтенный возрастъ автора) всего поучительнѣе послѣднія страницы, представляющія перечень сочиненій Вас. Немировича-Данченко. Кому извѣстенъ этотъ міръ, это государство, этотъ Мюръ Мерилизъ? Всѣхъ книгъ до 400: романы и повѣсти, и дневники, и путешествія, и дѣтскія книги, и народныя, иллюстраціи итальянскихъ, испанскихъ, японскихъ художниковъ, 6-ья, 7-ья изданія, распроданныя, готовящіяся къ печати, сгорѣвшія въ типографіи И. Д. Сытина,— словомъ, всякихъ сортовъ.

Намъ кажется, что самое естественное мѣсто этимъ произведеніямъ на желѣзнодорожныхъ станціяхъ. И, навѣрно, люди, находившіе удовольствіе въ первой книгѣ Немировича-Данченко, найдутъ (если они, милостию Божіею, живы и здоровы) такое же и въ двухсотой, потому что подобный вкусъ (или отсутствіе его) менѣе всего подверженъ измѣненіямъ. Въ книгѣ есть и стихи.

Вкусъ къ ‚альманахамъ‘ тоже будто не прошелъ еще, хотя и ослабѣваетъ. Средній читатель, конечно, купитъ и ‚Звуки Жизни‘, гдѣ фигурируютъ любезные его сердцу Купринъ, Каменскій, Скиталецъ и др. Бѣда только въ томъ, что это почти исключительно перепечатки (Купринъ: ‚Лавры‘ — изъ альманаха 17-и; Каменскій: ‚Гимназистка‘ — изъ газеты, издавав-

шейся П. Пильскимъ; Гринъ: ‚Они‘ — изъ ‚Нов Ж. для всѣхъ‘; Лазаревскій: ‚Соня‘ — оттуда же и т. д.). Если это предпріятіе ‚художественное‘, то развѣ только въ томъ смыслѣ, какой придаютъ въ нѣкоторыхъ слояхъ общества словамъ ‚художникъ‘, ‚артистъ‘. Исключительно въ видахъ охраненія интересовъ читателя, да и писателей, мы отмѣчаемъ этотъ ‚альманахъ‘.

Библіотека ‚Гонгъ‘ въ хвастливомъ и не особенно грамотномъ предисловіи, напоминающемъ заборныя афиши, обѣщаетъ намъ давать ‚шедевры, изъ лучшаго наилучшее‘ почти даромъ. Чего же, въ самомъ дѣлѣ, лучше? Конечно, мы охотно обошлись бы безъ издательскихъ разглагольствованій о современномъ и будущемъ (даже) положеніи литературы; мы нѣсколько удивлены, что ‚современные властители человѣческихъ думъ‘ представлены Гауптманомъ, Шентаномъ, Зудерманомъ, М. Прево и Ратгаузомъ, но благодарны за пьесу гр. Ростопчиной. Издано для своей цѣны не такъ ужъ плохо.

Въ декабрьской книжкѣ ‚Вѣстника Европы‘ останавливаетъ на себѣ вниманіе рассказъ Антона Любимова: ‚Домъ общественныхъ квартиръ‘, не безъ тонкости и вкуса написанный.

Въ соотвѣтствующей книжкѣ ‚Современнаго Міра‘ нелестное вниманіе привлекаетъ рассказъ М. Арцыбашева: ‚Старая исторія‘, сдѣланный безъ всякой тонкости и вкуса.

*М. Кузминъ.*

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ХРОНИКА

### КОНЦЕРТЫ ЗИЛОТИ

**П**анорама нашей музыкальной жизни нынѣ уже на столько развернулась, что общій колоритъ и основныя черты ея могутъ считаться болѣе или менѣе выяснившимися. Чувствуется, что при дальнѣйшемъ расширеніи картинѣ суждено

всецѣло сохранить, или еще усилить, свою пеструю красочность, свой утомительно болтливый, но мало выразительный образъ. Не мудрено, если, въ итогѣ, изъ небывало обильнаго музыкальнаго урожая отъ забвенія спасется всего лишь нѣсколько блестящихъ крупинокъ.

Поспѣшимъ поэтому, пока не поздно, выдѣлать изъ общей массы музыкальных впечатлѣній, воспринятыхъ за истекшіи семестръ, то относительно немногое, чему тяжело обремененная память еще сохранила признаки нѣкоторой жизненности.

Нельзя отрицать, что наибольшимъ количествомъ живыхъ воспріятій дарилъ намъ симфоническіе вечера неутомимаго г. Зилоти, у котораго по прежнему едва-ли кто отважится оспаривать гегемонію въ сферѣ концертной предпримчивости и музыкальной передовитости. Въ ноябрѣ и декабрѣ состоялось въ общемъ пять вечеровъ, экстренныхъ—3, обыкновенныхъ (абонементныхъ) 2. Численность того и другого рода концертовъ находилась, однако, въ обратномъ отношеніи къ ихъ музыкальной цѣнности. Въ то время какъ программы 'обыкновенныхъ' вечеровъ отличались содержательностью и интересомъ новизны, содержаніе 'чрезвычайныхъ' не возвышалось надъ ординаромъ обихода гастроллирующихъ виртуозовъ. Такъ, уже въ первомъ экстренномъ концертѣ (7 ноября) аудитория дворянскаго собранія была очарована, увѣренной рукою Артура Никиша. Прославленный оркестровый *condottiere*, съ завидной легкостью мѣняющій свои войска, какъ извѣстно, лишь въ исключительныхъ случаяхъ готовъ побаловать своихъ неизмѣнныхъ почитателей какой-нибудь новинкой. Истинное великодушіе въ этомъ отношеніи маэстро проявилъ во время послѣдняго своего пребыванія въ Петербургѣ. Помимо мало извѣстной у насъ 7-ой симфоніи Брукнера, исполненной Никишемъ на 1-мъ экстренномъ концертѣ Зилоти, имъ были включены въ программы двухъ симфоническихъ собраній придворнаго оркестра 3-я симфонія Скрябина и 'Донъ-Жуанъ' Штрауса, не

считая симфоническаго упражненія подъ названіемъ 'Гамлетъ' г. А. Танѣева, каковой сомнительный плодъ сановнаго вдохновенія былъ знаменитымъ дирижеромъ сокращенъ до пріятной неузнаваемости. Оставаясь въ чертѣ экстреннаго концерта Зилоти, укажемъ на болѣе, чѣмъ образцовое проведеніе увертюры къ 'Эгмонту', на художественные рельефы въ *c-dur*'ной симфоніи Шуберта, 'божественнымъ длиннотамъ' которой на этотъ разъ внимали безъ обычнаго піэтетнаго равнодушія. Что касается 2-й, *c-moll*'ной, симфоніи Брукнера, то произведеніе это, къ сожалѣнію, раздѣлило печальную судьбу, неизбѣжно постигающую у насъ творенія излюбленнаго все-германцами симфониста. Вторая симфонія Брукнера, правда, не блещетъ яркими достоинствами; она далеко уступаетъ болѣе извѣстной 5-й; можетъ быть, не берусь рѣшать по памяти, она даже менѣе удачна по формѣ, чѣмъ прочія его восемь симфоній. И все же въ ней многое безспорно заслуживаетъ вниманія музыканта. Не занятны развѣ наивные лендлеры, оттаптываемые мужицкими ногами на зеленѣющихъ лужайкахъ, среди неукложе нагроможденныхъ глыбъ доброй, безъ обмана, полиинфонической работы, или трогательно-нѣжная хотя и лапидарно выражаемая, привязанность Брукнера къ вагнеровскому лиризму? Не любопытны, развѣ, и не интересны даже такъ часто прорывающіяся у него вспышки необузданной силы, широкіи размахъ въ построеніи симфоническихъ финаловъ, какъ и проявляемое Брукнеромъ богатое контрапунктическое воображеніе, не говоря уже о своеобразной, наивно угловатой поэтичности, которою проникнуты многія страницы партитуръ этого послѣдняго изъ могиканъ старой нѣмецкой романтики.

Неужели всего перечисленнаго недостаточно, чтобы убѣдить нашихъ устроителей концертовъ, отъ которыхъ собственно зависитъ участь любого композитора, въ назрѣвшей необходимости замѣнить вѣчно повторяемые зады школьнаго классицизма систематическимъ ознако-

мленіемъ слушателей съ такимъ крупнымъ, при всѣхъ его недочетахъ, мастеромъ, какъ Антонъ Брукнеръ?

Во второй экстренный концертъ (28-го ноября) вошли: симфоническій триптикъ Листа ‚Фаустъ‘, ‚Ночное шествіе Фауста‘ француза Рабо, серенада изъ ‚Гибели Фауста‘ Берліоза и три пѣсни Мефистофеля трехъ различныхъ авторовъ: Бетховена, Берліоза и Мусоргскаго.

Попытки подобнаго ‚идейнаго‘ объединенія музыкальных программъ, даже при серьезно обдуманномъ ихъ выполненіи, въ основѣ своей всегда содержатъ ложное и поверхностное представление о сущности художественнаго творчества и, по предопредѣленной случайности ихъ результатовъ, осуждены на вѣчную бесплодность. Тѣмъ болѣе это относится къ программѣ даннаго концерта, въ которой обобщеніе нѣсколькихъ разношерстныхъ и разнокалиберныхъ пьесъ состоялось, въ совокупности, во имя Фауста, а въ частности—подъ знакомъ ‚блохи‘. Чѣмъ, собственно, такое примитивное сопоставленіе однозаглавныхъ сочиненій различныхъ авторовъ интереснѣе программы, составленной изъ произведеній композиторовъ-однофамильцевъ (Рихардъ Штраусъ—Юганнъ Штраусъ)? Симфонія Листа (‚Фаустъ‘ сочиненъ въ 50-хъ годахъ) еще десять лѣтъ назадъ проявляла слѣды своей былой пышной красоты. Но красота эта была не самодовлѣющей, независимо черпающей жизненность изъ творческой индивидуальности ея создателя. Красоту Листовскаго вдохновенія правильнѣе всего уподобить той *beauté du diable*, отъ которой къ извѣстному, не всегда старческому, возрасту остаются одни *beaux restes*. Могучій талантъ Листа, внесшій столько поразительно новаго въ область фортепіаннаго письма, столь смѣло расширившій поле дѣйствія инструментальныхъ средствъ, подсказалъ своему обладателю секретъ предвосхищенія музыкальнаго прогресса на цѣлое столѣтіе впередъ. Но именно—только на столѣтіе, ни на годъ больше. Поэтому для насъ, недавно перешедшихъ ука-

занный предѣлъ послѣ-листовской эпохи, музыка Листа, являясь модернизмомъ вчерашняго дня, представляется болѣе устарѣвшей и менѣе актуальной, чѣмъ, на примѣръ, музыкальное творчество старика Шуберта.

Упомянутая выше новинка Рабо оказалась ничтожной по музыкальному содержанию и ординарно благозвучной по оркестровкѣ.

Въ концертѣ принималъ участіе Ш а л я п и н ѣ. Имъ были спѣты: ‚Серенада‘ изъ *Damnation* и три пѣсенки ‚о блохѣ‘ не считая безчисленныхъ ‚бисовъ‘. Этимъ было бы все сказано, если бы не пришлось добавить, что исполненіемъ берліозовскихъ вещей нашъ прославленный артистъ едва-ли приумножилъ свои лавры, что милая безпретенціозная пѣсенка Бетховена была спѣта съ непріятными, неподходящими къ ея характеру, ужимками, и что блестящая, но не лишенная вычурности пѣсня ‚о блохѣ‘ Мусоргскаго нашла въ лицѣ Шаляпина дѣйствительно идеальнаго интерпретатора. Навный юморъ Бетховенской пѣсни и язвительный сарказмъ Мусоргскаго были превосходно выдвинуты талантливой оркестровкой И. Стравинскаго.

Общее вниманіе привлекло къ себѣ появленіе на третьемъ экстренномъ вечерѣ (5-го декабря) за дирижерскимъ пультомъ нѣкоего незнакомца по имени Вильгельма Менгельберга, изъ города Амстердама. Капельмейстеръ этотъ, пользующійся на западѣ уже нѣсколько лѣтъ репутациею глубокаго знатока Бетховена и Баха, явился къ намъ съ 4-мя *plats du jour*: увертюрой ‚Коріоланъ‘, Пасторальной симфоніей, кускомъ изъ ‚Парсифаля‘ и ‚Жизнью героя‘—въ видѣ десерта. Онъ продирижировалъ всю программу на память, и, что важнѣе, показалъ себя большимъ мастеромъ своего дѣла. Основное достоинство г. Менгельберга заключается не столько въ изобрѣтательномъ выискиваніи новыхъ инструментальныхъ эффектовъ, сколько въ умѣннн пластически выдвигать наиболѣе замѣчательное въ партитурѣ. Показанный имъ гениальный переходъ отъ скерцо къ финалу въ *c-moll*’ной симфоніи заслуживаетъ

быть принятымъ за образецъ проведенія этого опаснаго мѣста; такъ же образцово было исполненіе ‚Коріолана‘. Словомъ, лучшаго толкователя музыки Бетховена и желать не зачѣмъ. ‚Парсифаль‘ меня удовлетворилъ въ меньшей степени. Все было передано въ совершенствѣ: ясно, отчетливо, съ великолѣпными градаціями и нюансами; все, что можно было извлечь изъ нотъ и инструментовъ, имѣлось налицо. Не доставало лишь того, что дается не мастерствомъ, а интуиціею, не знаніемъ наизусть партитуры, а вдохновеннымъ опьянѣніемъ отъ исходящей изъ этой музыки мистической эманации. Впрочемъ, допуская, что позитивному дарованію г. Менгельберга до нѣкоторой степени и чуждъ содержащейся въ таинствѣ чаши религіозно-чувственный экстазъ, все же является сомнѣніе, не слишкомъ-ли многого мы ожидаемъ отъ этой музыки каждый разъ, когда готовимся ее слушать, и не въ насъ-ли самихъ кроется причина неудовлетворенности суммою получаемыхъ впечатлѣній?

Вечеръ закончился поразительно виртуознымъ исполненіемъ Штраусовскаго ‚Heldenleben‘, рукопись которой посвящена диригенту. Не вдаваясь въ подробный разборъ этого любопытнаго во многихъ отношеніяхъ и достаточно, въ свое время, нашумѣвшаго произведенія (породившаго, какъ и большинство прочихъ симфоническихъ работъ популярнаго композитора, громадную специальную литературу — *pro* и *contra* Strauss), — замѣчу лишь, что цѣнность Штраусовскаго творчества скорѣе подлежитъ отнесенію къ области обще-человѣческихъ культурныхъ завоеваній, чѣмъ къ искусству вообще, или къ музыкѣ въ частности. Въ пользу такого немного рискованнаго утвержденія говоритъ и влеченіе самого композитора къ абстрактнымъ интеллектуальнымъ задачамъ культуры. Я не хочу этимъ сказать, что музыкальное творчество Штрауса находится внѣ сферы искусства, какъ утверждаютъ многочисленные противники автора ‚Also sprach Zarathustra‘, но, въ то же время, я почти увѣренъ, что разойдусь развѣ

съ фанатичными поклонниками его таланта, если скажу, что Рих. Штраусъ пишетъ свою музыку для кого угодно, но не для музыкантовъ.

Между Штраусомъ и самыми передовыми композиторами нашего времени, готовыми проявлять чуть ли не анархическую склонность къ разрушенію всякой музыкально-теоретической догматики, существуетъ коренное различіе. Стимуломъ творчества послѣднихъ большею частью служитъ не выходящее за предѣлы ихъ искусства стремленіе къ свободному выявленію той художественной индивидуальности, носителями которой они себя, справедливо или ошибочно, почитаютъ. У Штрауса же всѣ силы его способностей и воли направлены къ цѣли достиженія наибольшей *quand même* выразительности, безъ заботы о сохраненіи своей музыкально-творческой личности; ею, какъ и чистою употребляемыхъ имъ средствъ, онъ не больше интересуется, чѣмъ та культурная толпа, на впечатлительность которой авторъ стремится воздѣйствовать. Эта неразборчивость средствъ, уличающая къ тому же композитора въ недостатокъ музыкально-эстетическаго вкуса, лишаетъ большинство его знаменитыхъ произведеній необходимѣйшаго элемента для доставленія непосредственнаго наслажденія музыкально развитымъ натурамъ. Но зато и не интересоваться композиціями Штрауса для культурнаго музыканта немислимо. Къ такому отношенію прежде всего обязываетъ богатство технической находчивости, обнаруживаемая композиторомъ, его неизсякаемая изобрѣтательность въ использованіи какъ массовой, такъ и дифференцированной звучности оркестра, а больше всего — достигаемая Штраусомъ иногда значительность изобразительной силы.

Поэтому партитуры знаменитаго германскаго симфониста еще долго будутъ предметомъ пытливаго проникновенія въ тайники оркестровой техники, несмотря на то, что напряженная звуковая выразительность его часто кричаще-уродлива и находитъ свое наиболѣе удачное при-



мѣненіе въ обрисовкѣ объектовъ литературной сатиры и сарказма. Добавимъ еще, въ дополненіе къ эстетической характеристикѣ музыки Штрауса, что тематизмъ ея, гдѣ послѣдній не призванъ служить выраженію мѣщанской чувствительности, рѣдко выходитъ за предѣлы схематическаго лейтмотива; что гармонія, вытекающая болѣею частью изъ полифоніи, носитъ явные слѣды случайности своего происхожденія, и что, наконецъ, изумляющее своею сложностью контрапунктическое письмо въ партитурахъ Штрауса чаще всего обязано своимъ построеніемъ приему насильственно-механическаго сочетанія темъ. Собравъ воедино перечисленные художественные дефекты этой музыки, начинаешь уяснять себѣ, почему многочисленные поклонники Рихарда Штрауса привѣтствуютъ въ немъ генія культурнаго прогресса, сумѣвшаго одухотвореніемъ музыки вывести послѣднюю изъ тѣсныхъ границъ искусства для искусства. И Штраусъ далъ имъ то, о чемъ они вздыхали—торжество прогресса, выраженное въ музыкальныхъ звукахъ. Вопросъ же о томъ, какіе это звуки, какая это музыка, ихъ въ сущности мало беспокоитъ.

Въ „Жизни героя“ отрицательныя стороны Штраусовскаго таланта выступаютъ рельефнѣе, чѣмъ въ прочихъ его симфоническихъ работахъ; но, вмѣстѣ съ тѣмъ, и яркость отдѣльныхъ эпизодовъ поэмы, напр., обрисовка „враговъ“ героя, достигаетъ поразительной интенсивности! Зато какъ безцвѣтно и невыразительно слѣдующее за этимъ взрывомъ презрительнаго сарказма скрипичное соло, вводящее въ сцену любви, а также и сама эта сцена съ ея кисло-сладкой филистерской сентиментальностью. Въ общемъ симфоническая поэма Штрауса скорѣе музыкальный памфлетъ, чѣмъ плодъ непосредственнаго композиторскаго дара; въ ней много плохой литературы и слишкомъ мало хорошей музыки.

Отъ перечисленныхъ экстренныхъ концертовъ обратимся, съ нарушеніемъ хронологіи событій, къ очереднымъ вечерамъ Зилоти, изъ которыхъ

третьей по счету (14 ноября) познакомилъ насъ съ крупной русской новинкой сезона, 2-ой симфоніей (b-moll) М. Штейнберга. Откладывая болѣе определенное сужденіе объ этомъ, во всякомъ случаѣ заслуживающемъ серьезнаго вниманія, новомъ симфоническомъ трудѣ молодого композитора до болѣе близкаго ознакомленія со сложной структурой произведенія. Пока же ограничусь установленіемъ, что, по сравненію съ исполнявшеюся два года тому назадъ 1-ей симфоніей того же автора, прослушанная нынѣ даетъ полное основаніе признать ученическій періодъ въ развитіи таланта г. Штейнберга вытѣсненнымъ фазисомъ наступающей творческой зрѣлости. И весьма возможно, что та чрезмѣрная сложность письма, какою словно щеголяетъ послѣдняя его симфонія, объясняется неудержимыми порывами его къ самостоятельности, вынужденными пробивать себѣ путь сквозь гущу авторитетныхъ принциповъ академической дисциплины.

На неподдѣльный признакъ композиторскаго прогресса указываетъ, между прочимъ, то обстоятельство, что въ обѣихъ симфоніяхъ г. Штейнберга музыкальный интересъ повышается съ каждой послѣдующей частью. Такъ, болѣе содержательными въ послѣдней симфоніи мнѣ показались Allegro, занимающее мѣсто скерцо, и финаль.

Къ болѣе определеннымъ минусамъ новаго сочиненія слѣдуетъ отнести впечатлѣніе общей перегруженности оркестра. Звучность симфоніи не оригинальна и несовременна, послѣднее—въ смыслѣ звуковой привлекательности, проявляемой выдающимися композиторами нашего времени. Оркестровка г. Штейнберга дѣйствуетъ утомляюще постоянствомъ своей трудно расчленяемой шумливой густоты, причемъ инструментальное переуснащеніе партитуры часто загромождастъ детали интересной контрапунктической работы.

Кромѣ названной симфоніи, вечеръ ознаменовался исполненіемъ, почти полностью, 2-го акта „Парсифаля“; исключена была лишь, за отсут-



ствиемъ женскаго хора, очаровательная сцена соблазняющихъ героя *Blumenmädchen*. Едва-ли можно имѣть что-либо вообще противъ исполненія отрывковъ изъ вагнеровскихъ драмъ на концертной эстрадѣ, гдѣ, при удачной интерпретации, музыкальная ихъ красота выступаетъ рельефнѣе, чѣмъ на иной оперной сценѣ. Это тѣмъ болѣе справедливо по отношенію къ *Парсифалю*, сценическое представленіе котораго для насъ пока остается запрещеннымъ плодомъ. Но именно 2-й актъ знаменитой мистеріи, съ ея преобладающимъ описательнымъ речитативомъ, съ музыкою, почти сплошь подчиненною сценическому движенію, въ подробностяхъ иллюстрирующей проходящія на сценѣ зрительныя явленія, мнѣ кажется, менѣе всего подходитъ для этой цѣли. Разумѣется, еще остается интересъ множества цѣнныхъ деталей въ музыкѣ, великолѣпныя характеристики дѣйствующихъ лицъ, красочность оркестроваго сопровожденія ихъ рѣчей, но настоящее усвоеніе этихъ прикладныхъ музыкальных красотъ требуетъ отъ слушателя твердаго знанія текста, и притомъ непремѣнно подлиннаго, нѣмецкаго текста, а не того доморощеннаго суррогата вагнеровскихъ стиховъ, который, въ видѣ перевода г. Коломійцева, былъ приложенъ къ программѣ концерта. Выполненіе стояло на высотѣ самыхъ строгихъ требованій: Литвинъ (Кундри), Ершовъ (Парсифаль) и Касторскій (Клингзоръ) осуществили идеальное вокальное исполненіе. Зилоти—дирижеръ, въ общемъ, неровный, проявилъ здѣсь большую выдержанность воодушевленія.

Последній, 4-й концертъ, прошлаго года (12 декабря) былъ почти цѣликомъ посвященъ музыкальной современности. Исключеніе составлялъ — скрипичный концертъ Чайковскаго въ маловыразительномъ исполненіи г. Бродскаго. Затѣйливыя *«варіаціи»* Эльгара, признаваемаго главой новой англійской школы, полны притязательнаго блеска, не оправдывающагося обыденностью музыкальной мысли. Игривость автора—вымучена, а проявляемому имъ въ нѣ-

которыхъ варіаціяхъ полифоническому остроумію не хватаетъ художественной тонкости. Однако, старанія дирижера, клонившіяся къ болѣе выгодному освѣщенію этого довольно искусно инструментованнаго, но слишкомъ растянутаго пустяка, оказались не напрасными. Пьеса англійскаго композитора публикѣ понравилась. Жаль только, что избытокъ темперамента, потраченнаго г. Зилоти на безвкусный плодъ британскаго вдохновенія, отразился чрезвычайно печально на судьбѣ одного изъ интереснѣйшихъ продуктовъ новѣйшей французской школы. Положительно трудно себѣ представить, насколько *«Испанская рапсодія»* М. Равеля была искажена нынѣшнимъ ея исполненіемъ, неизмѣримо уступавшимъ прошлогоднему. А между тѣмъ, эта изящная, тонкая до хрупкости музыка, капризная по темпамъ, тревожная въ ритмахъ, полная волнующаго модуляціоннаго непостоянства, съ ея какъ бы распыленной по оркестровымъ группамъ придирижующей инструментовкою, требовала и заслуживала самаго старательнаго къ себѣ отношенія. Допускаю, что разучиваніе рапсодіи Равеля, написанной въ необычной для нашихъ оркестровыхъ музыкантовъ технической манерѣ, требуетъ отъ исполнителей большого труда, чѣмъ многія очень сложныя произведенія нашихъ и германскихъ симфонистовъ. Но сумѣлъ же г. Зилоти ту же пьесу въ прошломъ сезонѣ, съ тѣмъ же самымъ оркестромъ, облечь въ приблизительно вѣрные, соответствующія духу музыки, формы.

Не совсѣмъ удачнымъ оказался выборъ, сдѣланный піанистомъ г. Романовскимъ, сыгравшимъ въ сопровожденіи оркестра *Danse sacrée et danse profane* Дебюсси. Танцы эти, специально написанные для хроматической арфы—инструмента, не находящаго себѣ въ Россіи примѣненія,—звучатъ на роялѣ тускло и безжизненно, ибо весь ихъ экзотическій модернизмъ построенъ на арпеджіяхъ и прочихъ нарочито арфическихъ эффектахъ. Возможно также, что авторъ для своего фортепіаннаго переложенія

имѣлъ въ виду своеобразную звучность эраровскаго инструмента и специфическій пианизмъ французскихъ виртуозовъ, столь существенно отличающійся отъ солидной игры нашихъ пианистовъ. Въ исполненіи г. Романовскаго, не разъ уже выказывавшаго предъ публикою свою музыкальность и техническое совершенство, звуковой смыслъ „танцевъ“ Дебюсси остался неразгаданнымъ.

Исполненыя въ концѣ вечера двѣ сказочки для оркестра Ан. Лядова, „Волшебное озеро“ и „Кикимора“, принадлежатъ къ лучшимъ созданіямъ богатой русской сказочно-музыкальной литературы. Въ обѣихъ, особливо же во второй, съ необыкновеннымъ мастерствомъ выдержанъ стиль художественнаго лубка съ его красочной насыщенностью и прихотливой узорчатостью. Фантастическій элементъ въ музыкѣ Лядова совершенно не похожъ на отвлеченно-мечтательную фантастику названныхъ выше французскихъ композиторовъ: музыка Лядова реальна до осязаемости и, при всей ея инструментальной и гармонической причудливости, надѣлена прозрачною ясностью и образцовой чистотою фактуры.

Въ звукахъ этихъ „сказочныхъ картинокъ“, я увѣренъ, и ребенокъ сумѣлъ бы уловить впечатлѣніе настоящаго, „всамдѣлишнаго“ волшебства, какимъ оно ему мерещится въ знакомыхъ няниныхъ сказкахъ. Такъ, обрисованная въ отчетливыхъ, опредѣленныхъ чертахъ, краткая біографія Кикиморы почти не нуждается въ пояснительномъ текстѣ. Къ чему онъ, когда все элементарно простое содержаніе разсказа такъ картинно и съ такой мельчайшей точностью, но безъ изобразительнаго излишества, изложено въ музыкѣ, которая въ мѣру ярка, ровно настолько остра и „ядовита“ сколько требуется для характеристики мелкой нечисти изъ породы „недотыкомовъ“. Правда, существенно новаго музыка эта не содержитъ, но не тѣмъ большаго ли признанія заслуживаетъ такое самоограничивающее себя мастерство—in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister.

Въ удачно составленную программу 5-го абонементаго концерта Зилоти (9 января) вошли, кромѣ ряда уже извѣстныхъ по прежнимъ концертамъ произведеній, нѣсколько возбуждавшихъ живое любопытство новинокъ. Въ числѣ первыхъ упомяну о симфоніи (en Si-bémol) Эрнеста Шоссона († 1899), симпатичное, но не совсемъ самостоятельное дарованіе котораго нашло себѣ въ этой, единственной его, симфоніи всестороннее отраженіе. Симфоническая музыка талантливаго ученика и послѣдователя Цезаря Франка окутана въ ту же поэтическую дымку не слишкомъ выразительной элегичности, которою проникнуты почти все камерно-инструментальныя и вокальныя его сочиненія. Но постоянное блужданіе въ области недосказаннаго, мягкій сумеречный лиризмъ, придающіе мелкимъ вещамъ композитора своеобразную привлекательность, становятся утомительными въ сочиненіи, построенномъ по крупному масштабу и требующемъ болѣе опредѣленныхъ образовъ музыкальнаго мышленія. Недаромъ столь излюбленное въ искусствѣ истекшихъ двухъ десятилѣтій „indécis“ является нынѣ чуть ли не общимъ прибѣжищемъ для художниковъ, вынужденныхъ скрывать бѣдность творческаго вымысла. Неотъемлемымъ достоинствомъ музыки Шоссона остаются ея изящное мастерство и неизмѣнное благородство стиля. Слѣдующими №№ были—виолончельный концертъ Шумана въ безукоризненно художественномъ исполненіи П. Казальса, сыгравшаго въ 2-мъ отдѣленіи концерта двѣ незначительныя пьески А. Глазунова, и „Nuages“—одинъ изъ трехъ оркестровыхъ ноктюрновъ Дебюсси, справедливо причисляемыхъ къ жемчужинамъ инструментальнаго искусства.

Впервые исполненный „Шотландскій маршъ“ того же французскаго композитора, состоящій изъ пикантно гармонизованныхъ вариантовъ народной мелодіи, пріобрѣтаетъ, къ сожалѣнію, въ средней своей части нѣкоторую расплывчатость, недостаточно скрашенную интересомъ звуковой стороны, что, быть можетъ, объясняется

не оркестровымъ характеромъ пьесы, первоначально написанной для 4-хручного исполненія на фортепіано.

Остальными новинками вечера были двѣ композиціи молодыхъ русскихъ авторовъ—симфоническая картина ‚Hircus nocturnus‘, иллюстрирующая сцену ‚Шабаша вѣдьмъ‘ изъ романа Д. Мережковского, и ‚Фейерверкъ‘, оркестровая фантазія И. Стравинскаго.

Въ лицѣ обоихъ названныхъ композиторовъ модернизованная Москва сразилась съ современнымъ Петербургомъ. Въ качествѣ истого стараго петербуржца, горячо преданнаго художественнымъ интересамъ рѣдныхъ болотъ, не могу скрыть своей радости по случаю блестящей, убѣдительной побѣды нашей ‚современности‘ надъ восточно-столичной ‚современщиной‘. Насколько коротенькая вещица Стравинскаго (длительность ея всего 2 - 3 минуты), съ ея заданіемъ, слишкомъ скромнымъ даже для программной музыки, говоритъ въ пользу его яркаго самобытнаго таланта, богатаго изобрѣтательностью мастерства и тонкаго культурнаго чутья, настолько же длинное, многорѣчивое сочиненіе Василенко, конкурирующее напыщенностью съ вдохновившимъ композитора текстомъ, свидѣтельствуеетъ о заурядности и отсталости творческихъ пріемовъ его автора. Къ тому же, не только вся эффектно звучащая часть ‚Ночного козла‘ находится въ излишне тѣсномъ родствѣ съ ‚Ночью на лысой горѣ‘, но даже и банально-скучная середина композиціи полна откровенныхъ позаимствованій изъ поэмъ Листа. Virtuозно выполненная миниатюра Стравинскаго не лишена и настоящаго музыкальнаго содержанія, ибо, не идя дальше остроумныхъ намековъ на звуковое воспроизведеніе взрывающихся шумихъ и ракетъ, она музыкальной своей сущностью поразительно вѣрно схватываетъ ту особую психическую приподнятость, которая вызывается зрѣлищемъ огненной потѣхи. А такое впечатлѣніе въ музыкѣ достигается лишь ея содержательностью, хотя бы и ювелирной.

16 февраля, наконецъ, состоялся 4-й экстренный концертъ Зилоти подъ управленіемъ Феликса Моттля, прославленнѣйшаго изъ прославленныхъ дирижеровъ, въ которомъ соборный духъ великихъ мастеровъ старой и новой музыки нашелъ своего достойнѣйшаго истолкователя. Имъ были исполнены—7-ая симфонія Бетховена, ‚Lamento e trionfo‘ Листа и цѣлыхъ 4 вступленія: къ ‚Оберону‘ (увертюра), ‚Лоэнгрину‘, ‚Парсифалу‘ и ‚Мейстерзингерамъ‘. Въ видѣ исчерпывающей характеристики того, какъ былъ Феликсомъ Моттлемъ проведенъ этотъ, достаточно захватанный гастролирующими капельмейстерами, репертуаръ, приведу слова одной набожной англичанки, по поводу прослушанной ею проповѣди знаменитаго церковнаго оратора: It was simply beautiful.

#### КОНЦЕРТЫ И. Р. М. О.

Вижу, что отчетъ о концертахъ Зилоти разросся до размѣровъ, поневолѣ заставляющихъ меня быть болѣе чѣмъ краткимъ относительно прочихъ явленій нашей недавней музыкальной жизни. Впрочемъ, лаконизмъ въ данномъ случаѣ всецѣло оправдывается ничтожностью воспріятія.

Продолжающіе свое существованіе ‚историческіе‘ и ‚общедоступные‘ утренники въ консерваторіи, не внося особенныхъ радостей въ кругъ музыкальныхъ переживаній, могли бы, безспорно, имѣть извѣстное просвѣтительное значеніе, если бы первыхъ не губила полная безсистемность репертуара, а своеобразный интересъ ко вторымъ не поддерживался обстоятельствомъ, рѣшительно ничего общаго не имѣющимъ съ музыкой.

Насколько я могъ убѣдиться, посѣщающая историческіе концерты немногочисленная публика, преимущественно состоящая изъ учениковъ консерваторіи и рѣдкихъ экземпляровъ рецензентовъ, является сюда съ единственной цѣлью изощрять свое остроуміе надъ лекторскими талантами г. Каля, сопровождающаго исполняе-

мые музыкальные номера программы своими учеными комментаріями. Совершенно не сочувствуя проявленію подобной игривости ума со стороны какой бы то ни было концертной аудиторіи, я все же, справедливости ради, вынужденъ подтвердить, что напыщенно пустая фразеология референта, при обнаруживаемой имъ жалкой безпомощности въ изложеніи скудной крошки изъ общезвѣстныхъ свѣдѣній по исторіи музыки, дѣйствительно производитъ крайне забавное впечатлѣніе. Положительно недоумѣваешь, для чего такого рода неумѣстной юмористикѣ дирекція И. Р. М. О. отводитъ бѣольшую половину времени, занимаемаго концертомъ. Было бы вѣдь такъ просто тѣ немногія даты и фактическія данныя, которыя внимательный и не смѣшливый слушатель можетъ вынести изъ рефератовъ г. Каля, отпечатать на концертной программѣ.

*А. Н.*

Р. С. По недостатку мѣста, статьи о юбилеяхъ Ц. Кюи и И. Р. М. О. и о „Золотомъ Пѣтушкѣ“ отлагаются до слѣдующаго №.

## ПЕТЕРБУРГСКІЕ ТЕАТРЫ

ГЕНРИХЪ НАВАРСКІЙ

Есть пристрастія, которыхъ немножко стыдно. Миѣ, на примѣръ, бываетъ пріятно, возвращаясь домой послѣ сырой оттепели, у камина почитать сквозь дремоту какую-нибудь „легкую книгу“, хотя бы „Трехъ мушкетеровъ“. Наудачу открытая книга легко можетъ быть закрыта когда угодно и открыта въ другомъ мѣстѣ. Это не для всѣхъ обязательно, не для всѣхъ забавно, но большого преступленія въ этой послѣобѣденной слабости нѣтъ. Вотъ также пріятно, на другой день послѣ мучительствъ Анатэмы, было смотрѣть эту ловко скроенную и хорошо

подогнанную къ силамъ Малаго театра пьесу англійскаго актера Деверэ. Въ ней всѣ достоинства и недостатки драмъ Сарду; быстрота движенія (убійства, танцы, веревочныя лѣстницы, скрытые въ стѣнахъ шкапы, перехваченныя записки, отравленія, предсказанія), несмотря на большую наивность всѣхъ этихъ штукъ, даетъ возможность смотрѣть ее безъ всякой скуки. Конечно, стиль вѣка взять очень поверхностно, это не тонкая миниатюра, а безжалостно размалеванная олеографія, но вѣдь всему свой часъ: часъ новелламъ Анатоля Франса и Анри де-Ренье и другой часъ — Дюма. Когда приходится ждть лошадей въ деревенской избѣ, тогда и крестный календарь, и страшный судъ, и коронація очень развлекательны. Кромѣ того, при настоящихъ условіяхъ театральныхъ возможностей, когда литературность и плохая литературность (Чириковъ, Найденовъ... такъ со ступеньки на ступеньку — до Карпова и другихъ) душитъ сцену, можетъ быть, только и возможны еще Генрихи Наварскіе, въ которыхъ нѣтъ ни капли литературности, но театральности больше чѣмъ нужно. Эта старая все больше и больше забываемая театральность, въ которой всѣ движенія и поступки героя, злодѣя, первой героини, наперсницы, комическаго вѣрнаго друга такъ точны и predetermined, миѣ лично мила. Для интеллигентной, разумно-мыслящей по Михайловскому или Плеханову, нашей публики все это, конечно, изжитые предрасудки. Но я признаюсь, когда мечта гимназистокъ, бенефициантъ Глаголинъ, этотъ добрый и смѣлый Генрихъ, избѣжавшій благополучно въ теченіе пяти актовъ столько интригъ и козней, выходилъ раскланиваться и его осыпали цвѣтами, подъ гуль неистовой галерки, я тоже не удержался и хлопнулъ раза два, три, хотя интеллигентный рецензентъ прогрессивной газеты, мой сосѣдь, и смотрѣлъ на меня сокрушительно повторяя—„Стилизованный Шерлокъ Холмсъ“. Ахъ, лучше Шерлокъ Холмсъ, чѣмъ либеральныя, бездарныя пошлости съ настроеніями и идеями!

## ПАСТУШКА ГЕРЦОГИНЯ

Очаровательная комедія Лопе-де-Вега была поставлена очень кстати. Именно сейчас, когда на сценѣ царить безсиліе и безвкусіе современной драматургіи, когда—потому что нечего ставить—ставятъ Карпова, Туношенскаго, Чирикова, только дѣйствительно старое можетъ служить освѣжительнымъ клапаномъ и двигателемъ къ новому. Эта старинная комедія плаша и шаги отличный предметный урокъ благороднаго вкуса и истинной театральности. Сыграли ее какъ всегда играютъ въ Михайловскомъ театрѣ на спектакляхъ для учащихся не очень хорошо, но и не совсѣмъ плохо, Тиме—пастушка-герцогиня была чаще мила, чѣмъ непріятна, хотя лучше всего ей удавались сцены вульгарныя, тогда какъ торжественныя, лукавыя и лирическія прошли у нея совсѣмъ блѣдно. Тонъ комедіи, почти переходящей въ буффонаду, былъ взятъ смѣлѣе, чѣмъ, напримѣръ, въ соотвѣтствующихъ сценахъ ‚Шейлока‘. Обстановка и костюмы—сборные, и поэтому къ режиссеру Озаровскому нельзя быть слишкомъ строгимъ, но все таки можно было бы для болѣе тонкой передачи стіля эпохи придумать еще что-нибудь, кромѣ живого козла и собачекъ у дамъ. Впрочемъ, вся молодая труппа такъ неумѣла или недаровита, что всѣхъ этихъ Медичи и мессеровъ приходилось навѣрно учить кланяться, ходить и читать, чему они все-таки выучились не очень хорошо. Конечно, нужно выпускать и молодежь, но жаль что на лучшей репертуаръ сезона приходится наибольшее количество этихъ школьныхъ, далеко не всегда удачныхъ опытовъ.

## ПАВЕЛЬ I

Въ одномъ частномъ домѣ для немногочисленной публики были поставлены двѣ сцены изъ драмы Мережковскаго ‚Павель‘. Это былъ странный спектакль, не было сцены не было декораций, собственно не было и зрителей, просто собралось нѣкоторое количество

знакомыхъ и полужнакомыхъ гостей въ большой залѣ, размѣстились по стариннымъ диванамъ и кресламъ, и вдругъ на секунду электричество погасло, и когда зажглось только въ глубинѣ комнаты, тамъ вмѣсто желтыхъ ширмъ, на которыя никто не обращалъ особеннаго вниманія, въ томно задумчивой позѣ на диванчикѣ лежалъ, опустивъ на полъ руку съ волюмомъ Руссо, Александръ, а Психея—Елисавета сидѣла подлѣ него, тихо перебирая струны арфы. Очень скоро, конечно, выяснилось, что Елисавета—достаточно извѣстная актриса Мусина, Александръ—Голубевъ, а явившійся потомъ Павелъ—Озаровскій. Но первое необычайное и на сценѣ недостижимое впечатлѣніе какой-то подлинности придало всей постановкѣ, интересно задуманной Мейерхольдомъ, особую остроту. Обѣ сцены, врядъ ли не самыя удачныя изъ всей трагедіи, были разыграны очень не плохо; фрагментъ, какъ всегда манилъ воображеніе, давая возможность фантазіи зрителей представлять другія сцены, которыя, можетъ быть, при театральномъ воплощеніи много бы потеряли изъ этой остроты необычайности.

## НАРОДНЫЙ ДОМЪ ГРАФИНИ ПАНИНОЙ

Врядъ ли многіе даже знаютъ, гдѣ помѣщается этотъ своеобразный театръ, работающій подъ руководствомъ П. П. Гайдебурова уже третій сезонъ. Дѣйствительно, ѣхать надо къ чорту на кулички по какимъ-то пустырямъ, за Обводный каналъ. И самый видъ этого ‚дома‘ и вся атмосфера и надписи по стѣнамъ— ‚просятъ сѣмечекъ и орѣховъ на полъ не бросать‘—все это такъ далеко отъ торжественныхъ, пышныхъ театральныхъ залъ. А между тѣмъ этотъ театръ—одинъ изъ наиболѣе сохранившихъ древне-священное назначеніе театра, театра, возбуждающаго не мысль, не сознаніе, а странныя мечты о невозможномъ, о ярко-праздничномъ, о не совсѣмъ понятномъ, но желанномъ.—Этотъ театръ въ настоящую минуту возможенъ только, какъ театръ народный.

Конечно, сейчас же возникнет лукавый вопрос: кого считать народом и как разгадать, зачѣмъ пришли смотрѣть, Ромео и Юлію, эти хихикующія въ антрактахъ дѣвицы съ кудерками и въ новыхъ галошахъ (высшій шикъ), сосредоточенные подвыпившіе мастеровые, мальчишки, спующіе подъ ногами, высококомѣрные франты въ розовыхъ галстукахъ изъ фабричныхъ конторщиковъ. Можетъ быть, такъ себѣ потолкаться, похихикать, поглазѣть на народъ. Мнѣ самому приходилось одно время принимать близкое участіе въ спектакляхъ для рабочихъ при одной глухой деревенской фабрикѣ. И этотъ вопросъ, для чего собственно приходятъ на эти съ такимъ трудомъ и любовью устраиваемыя народныя представленія, всталъ и передо мной мучительною загадкой. Одно я знаю и по своему опыту и по наблюдениямъ въ народныхъ театрахъ и по рассказамъ лицъ, близкихъ къ этому дѣлу, что не только пошататься собирается публика въ далекой отъ чистыхъ кварталовъ домъ графини Паниной; но—когда смотритъ Гете, Шиллера, Шекспира,—какая-то связь между сценой и заломъ существуетъ, по своему, какъ для каждаго нужно, воспринимаетъ зала образы чужихъ, далекихъ, не совсѣмъ понятныхъ, быть можетъ, геніевъ. Театръ интеллигентный уже давно не поражаетъ и не потрясаетъ; это пріятная и благородная забава, которая въ лучшемъ случаѣ слегка пьянитъ. Мы любуемся постановками Художественнаго театра, замѣчаемъ съ удовольствіемъ каждую дверную ручку; мы умиляемся игрой старыхъ актеровъ Александринки, но необычайнаго, поражающаго мы не ищемъ и не находимъ въ театрѣ. Рѣдко-рѣдко какое-нибудь отдѣльное событіе вродѣ балета въ „Князь Игорьъ“ напомнитъ, что театръ можетъ быть не только сладкимъ лимонадомъ, но и таинственнымъ напиткомъ изъ тысячелѣтнихъ погребовъ, дурманящимъ голову и валяющимъ съ ногъ.

Если вспоминать дѣтство, первый выѣздъ въ театръ, рѣдкій человѣкъ не вспомнитъ этого

дурмана, этихъ мучительныхъ и сладкихъ грезъ, которыя не кончались въ ту минуту, какъ занавѣсъ опускался и погасала рампа. Какимъ возмутительнымъ кощунствомъ казалось тогда равнодушіе взрослыхъ, которые, еще не выходя изъ храма, могли уже думать о галошахъ, ворчать на капельдинера, торговаться съ извозчиками.

И если этотъ театръ перваго дѣтскаго восторга возможенъ, то только тамъ въ глухихъ захолустьяхъ, на далекихъ улицахъ рабочихъ кварталовъ, гдѣ кое-какъ, съ кое-какими декорациями не играютъ, а совершаютъ древнее дѣйство, для насъ невозможное, можетъ быть и не желанное.

Какъ-то мнѣ пришлось ставить въ нашемъ фабричномъ театрѣ „Русалку“ и „Скупого рыцаря“. Черезъ нѣсколько недѣль въ деревнѣ, верстъ за двадцать отъ насъ, слышалъ я рецензію о нашемъ спектаклѣ отъ деревенской бабы, которая сама его не видѣла, но которой сноха рассказывала: „ужъ такая красота, такая красота. Не въ жисть не видѣла“. И тщательный пересказъ совершенно своеобразно понятаго содержанія Пушкинскихъ трагедій, постоянно прерываемый возгласами „красота“, доказалъ мнѣ лично совершенно несомнѣнно, что какъ-то поразили мы нашими убогими костюмами и доморощенной игрой воображеніе хотя бы одной снохи.

Не знаю, насколько народные театры вообще и домъ Паниной въ частности достигаютъ своего назначенія, но стремленіе Гайдебурова—именно создать такой народный театръ красоты. Отсюда репертуаръ—почти исключительно изъ классическихъ пьесъ или ставятся пьесы бытовые по возможности не натуралистическимъ способомъ. Здѣсь шла „Антигона“, „Вильгельмъ Тель“, „Ромео и Юлія“, „Романтики“ Ростана. А когда въ какой-то бытовой пьесѣ былъ выпущенъ живой пѣтухъ, все вниманіе зрителей настолько было занято имъ, что для всего остального ничего не осталось и исчезла греза снохи: „ужъ такая красота, такая красота“.



Много таких снохъ могъ бы замѣтить внимательный и непредубѣжденный наблюдатель въ народномъ домѣ графини Паниной.

*Сергей Ауслендеръ.*

#### ПУТАНИЦА

Тѣ, кому слова: ‚сороковой годъ‘, ‚Александринскій театр‘, ‚Тальони‘, балетъ — не пустой звукъ, кто влюбленъ въ ‚золотую театральную пыль‘, кого волнуютъ рисунки А. Бенуа и М. Добужинскаго, заставляютъ сладко и нѣсколько опасно мечтать рассказы С. Ауслендера, кто и теперь задумывается, видя театральнѣйшій развѣздъ послѣ балета, — тѣ поймутъ и оцѣнятъ милую и плѣнительную ‚Путаницу‘ Юрія Бѣляева. Мы не знаемъ, можно ли воскресить старинный водевиль, — ‚безгрѣшное дурачество‘ прежнихъ лѣтъ, безъ рискованныхъ мѣстъ, раздѣваній и т. п. атрибутовъ современнаго фарса, но благодарны отъ души автору, заставившему насъ снова улыбнуться и вздохнуть, какъ вздыхаешь въ дѣтствѣ, засыпая послѣ веселаго дня. Это — не только самая свѣжая и интересная вещь изъ репертуара Малаго театра, но и между русскими пьесами другихъ театровъ мы не знаемъ за этотъ годъ болѣе милаго, трогательнаго и дѣтски-плѣнительнаго зрѣлища. Г-жа Глѣбова, дебютировавшая въ роли ‚Путаницы‘, внесла все старомодное очарованіе, лукавое простодушіе и манерное кокетство въ свои интонаціи, жесты и танцы. Лучшей ‚Путаницы‘ мы бы не могли представить. Всѣ, въ комъ жива любовь къ богатству, завѣщанному намъ дѣдами и отцами, не могутъ не быть благодарны Ю. Бѣляеву, О. Глѣбовой и милому сороковому году за тотъ цвѣточекъ, что такъ неожиданно разцвѣлъ въ стѣнахъ Малаго театра.

#### ЦЕЗАРЬ И КЛЕОПАТРА

Мысль найти въ герояхъ, которыхъ мы привыкли видѣть на пьедесталѣ исторіи и поэзіи, черты, близкія и понятныя намъ, можетъ быть

использована или какъ пріемъ сатиры, или какъ средство приблизить ихъ, этихъ героевъ къ нашему времени, сдѣлать ихъ интимнѣе и проще. Оба эти пріема, доведенные до крайности, даютъ художественныя формы не высшаго порядка. Съ одной стороны, оперетка Оффенбаха, съ другой — романы Эберса. Но первое зло — меньшее, потому что безвкуснѣе, чѣмъ Эберсовское перенесеніе цѣликомъ въ атмосферу древности современнаго буржуазнаго общества, я ничего не могу себѣ представить. Б. Шоу избралъ средній путь или, вѣрнѣе, захотѣлъ соединить оба эти пріема, не доводя ни одного изъ нихъ до конца. И это сидѣніе между двухъ стульевъ не могло не отразиться на пьесѣ, впадающей то въ фарсъ, то въ мѣщанскую современную драму.

Конечно, рука опытнаго, не особенно тонкаго сатирика и большого знатока сцены видна и въ этой пьесѣ, и многія сцены такъ ловко и умно сдѣланы, что заставляютъ внимательно слѣдить за ними.

Эта двойственность повліяла и на исполнителей, позволяя имъ то впадать въ невозможно бытовой тонъ, то возвышенно декламировать. Притомъ виѣшнія данныя г-жи Садовской, напримѣръ, очень далеки отъ соотвѣтствія съ образомъ 16-тилѣтней чаровательницы Клеопатры; также и г. Александровскій, не плохой актеръ на своемъ мѣстѣ, былъ не совсѣмъ умѣстенъ въ роли Цезаря, хотя бы и въ комедіи Б. Шоу. Выдѣлились на второстепенныхъ роляхъ гг. Бережной и Гишманъ такъ же, какъ и г-жа Климова, исполнявшая роль царя Птолемея.

Вся постановка задумана въ довольно неожиданномъ тонѣ, въ тонѣ варварской экзотики. Мы не знаемъ, на чемъ основана эта точка зрѣнія, такъ какъ Египтяне и Римляне того времени не были другъ для друга варварами, а отношенія Александрии и Рима скорѣе напоминали современныя отношенія Лондона и Парижа, но если принять эту точку зрѣнія, то многое было достигнуто. И безмысленный хохотъ голубыхъ



солдаты, визги женщинъ, появленіе Фтата-титы и дикая, пугающая музыка, небывалое Судейкинское небо и яркіе Сапуновскіе паруса производили странное и неожиданное впечатлѣніе. Оно проходило, какъ только выступали главные персонажи, но мѣстами достигало значительной остроты и силы, и въ данномъ отношеніи очевидный замыселъ Э. Комисаржевскаго и художниковъ былъ достаточно осуществленъ.

М. Кузминъ.

О постановкѣ „Цезаря и Клеопатры“

на сценѣ „Новаго драматическаго театра“

Всякому современному Театру Драммы суждено теперь влачить довольно жалкое существованіе во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, когда нѣтъ достаточно силы, чтобы въ репертуарѣ опереться на однихъ классиковъ, въ исполненіи сумѣть проявить хотя какой-нибудь канонъ. Въ такое время, право же, предпочтень смотрѣть спектакли того театра, который откровенно потрясаетъ прахъ отъ ногъ всякій модернизмъ; старый театръ, не выдающій себя за молодой. О такомъ театрѣ знаешь, — подгниетъ еще немножко и рухнетъ. Оттого и терпимъ его, что онъ только доживаетъ.

Когда же появляется такой театръ, все существо котораго столь же одряхлѣвшее, какъ существо любого изъ современныхъ театровъ, и когда этотъ театръ беретъ на себя зазорный тонъ слыть за „новый“ только потому, что онъ занася цѣлымъ мѣшкомъ клише модернизма, — къ такому театру нельзя относиться терпимо. Вульгаризованный модернизмъ служить той искусной заплатой, съ помощью которой гнилой товаръ безцеремонно продается публикѣ за свѣжій.

Когда у режиссера нѣтъ специальныхъ техническихъ знаній, чтобы заставить всѣ части цѣлага на сценѣ загорѣться новымъ, еще невиданнымъ свѣтомъ, нѣтъ умѣнія слить раздробленность творческихъ иниціативъ въ еди-

ную гармонию, тогда (о, какой опасный найдень секретъ!), чтобы выдать старое за новое, режиссеръ не сумѣвшій выковать совместно съ актерами ни новой дикціи, ни новаго жеста, ни новыхъ группировокъ, зоветъ модернистскихъ художниковъ и музыкантовъ и, съ помощью ихъ костюмовъ, декораций и музыкальных иллюстрацій, старается прикрыть всю наготу нетронутой рутины. И вотъ театральныи критикъ привѣтствуетъ пріемы стилизации, примѣненные умно и съ большимъ вкусомъ. Какъ провинціалъ, перелистывающій страничку „Нивы“, одобренныя стихами Блока и репродукціями картинъ Врубеля, думаетъ, что онъ пріобщается къ модернизму, такъ „большая публика“ вмѣстѣ съ театральнымъ критикомъ аплодируетъ новому искусству.

Сцена декорирована подлинными художниками: Сапуновымъ, Судейкинымъ, Араповымъ. Но развѣ повліяло это обстоятельство на тонъ исполненія? Глубоко ироническій тонъ Шоу принять режиссеромъ за пародію на историческихъ лицъ, не больше. Оттого пьеса трактована въ тонахъ фарса (не гротеска; это было бы еще само по себѣ любопытно). Оттого выброшена сцена, когда Цезарь рисуетъ на салфеткѣ планъ пальцемъ, обмакнутымъ въ вино (фарсу не понадобился Цезарь въ роли находчиваго полководца). Оттого не понадобился режиссеру жрецъ, вызванный Клеопатрой для обряда заклинанія. Оттого такимъ диссонансомъ прозвучала сцена, когда Теодотъ кричитъ объ ужасѣ гибели александрійской библиотеки, Теодотъ, до того смѣшившій публику пріемами самаго дурного тона. Оттого режиссеру стало безразличнымъ, что Клеопатра будто сбѣжала съ малявинскаго холста, что Цезарь напоминаетъ купца, Лейфертомъ выраженнаго для клубныхъ маскарадовъ.

Зачѣмъ понадобилось режиссеру ввести въ пьесу цѣлую юмористическую интермедію, когда пять актрисъ такъ смѣшно имитируютъ танцы Дунканъ? Можетъ быть, ни режиссеръ, ни доморощенныя танцовщицы вовсе не намѣ-

рены были высмѣивать дунканизмъ, а въ серьезъ перенеслись съ этими танцами въ представленную среду эпохи? Наивные, онѣ рѣшили, что самъ Шоу, расшившій на канвѣ историческихъ узоровъ цѣлый рядъ пятенъ современныхъ мотивовъ, указалъ режиссеру уснастить пьесу всякими анахронизмами. Телько понятая, какъ фарсъ, пьеса могла вмѣстить въ себѣ такую безвкусицу, какъ замѣна одной по автору арфистки пятью Айседорами Дунканъ.

Въ то время, какъ Театры Балета и Оперы требуютъ отъ своихъ 'ремесленниковъ' непремѣннаго знанія всѣхъ техническихъ тонкостей ремесла, Театръ Драмы свободно открываетъ свои двери всякому, кто въ нихъ постучится. Только при этомъ условіи возможнымъ стало появленіе режиссера безъ элементарныхъ знаній режиссерской техники...

Лѣстница, взятая, между прочимъ, напрокатъ изъ сологубовской 'Побѣды Смерти' (или 'Вѣчной сказки' Пшибышевскаго?), продолжена въ люкъ, открытый вдоль всей рамы; но люди, опускаясь въ этотъ широкій провалъ, исчезаютъ въ немъ съ большими предосторожностями; доходя до люка обязательно поворачиваются въ профиль къ зрителямъ; опустившись, стараются уйти куда-то въ бокъ, а не прямо на публику, и кажется, будто всѣ исчезаютъ такъ, какъ будто лѣзутъ въ какой-то погребъ. А когда открывается занавѣсъ, и спиной къ зрителю на днѣ люка разставлены статисты, готовящіеся подняться вверхъ по лѣстницѣ, кажется, будто по полу авансцены разставлены отрубленные головы. Группировка дѣйствующихъ лицъ въ этомъ актѣ такъ плохо отчеканена и характеры костюмовъ двухъ встрѣтившихся народностей такъ не отличаются по колориту, что въ глазахъ рябитъ отъ спутанной пестроты. Въ одной изъ картинъ у Шоу на сценѣ показано основаніе маяка, а сверху, съ подъемнаго крана на маякѣ свѣшивается большая цѣпь, съ помощью которой поднимается наверхъ горючій матеріалъ для поддержанія сигнальнаго огня. Только потому, что ре-

жиссеръ не знаетъ, какъ и когда надо пользоваться 'паддугами' (здѣсь паддуга не была скрыта), казалось, будто цѣпь свѣшивается не съ вершины маяка, а съ неба. Полное незнаніе техники сцены режиссеръ обнаружилъ особенно въ стремленіи соединить въ одномъ спектаклѣ несоединимое. Въ спектаклѣ 'Цез. и Кл.' представлена была мозаика изъ станиславщины, фуксовщины, мейерхольдовщины, евренновщины... Мейнингенскіе крики толпы и за кулисами, и на сценѣ (Станиславскій), просцениумъ стиснуть 'условными' строеными порталами, не убирающимися въ теченіе всего спектакля (Фуксъ), барельефный методъ расположенія фигуръ въ первой картинѣ (Мейерхольдъ), голая рабыня въ туфелькахъ на высокихъ каблукахъ и арфа изъ 'Саломей' (Евренновъ). Мы присутствовали при зарожденіи новаго типа режиссера—режиссера-компилятора. Но, вѣдь, и у компиляторовъ должно быть мастерство: шить такъ, чтобы скрыты были бѣлыя нитки. А тутъ всѣ онѣ налицо.

*Вс. Мейерхольдъ.*

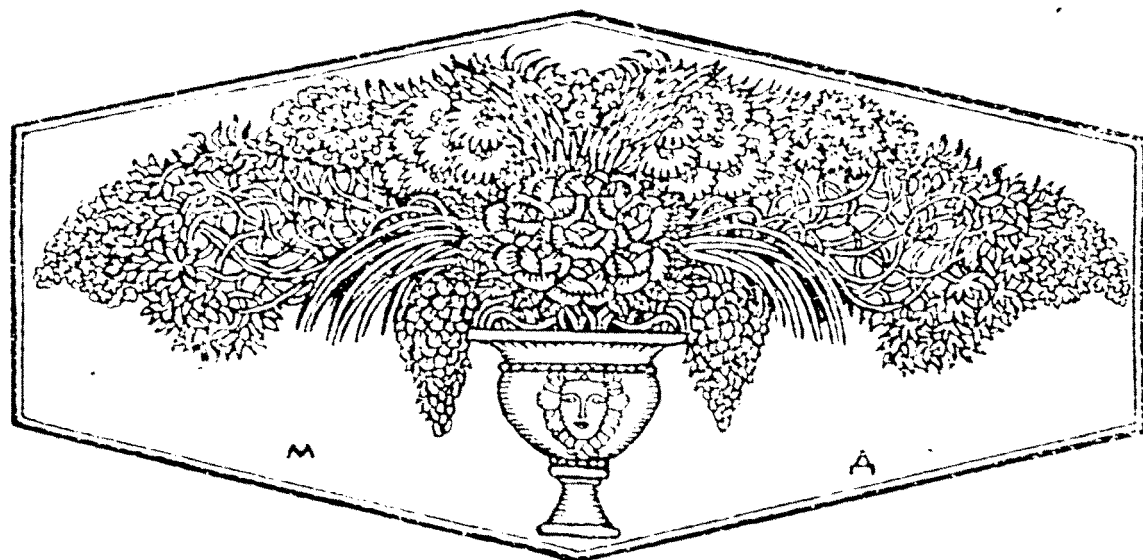
## ИЗВѢЩЕНІЕ

Среди нашихъ немногочисленныхъ артелей художниковъ выдѣляется существующая съ 1904 г. въ Москвѣ артель художниковъ-гончаровъ 'Мурава'. Интересно, что однимъ изъ толчковъ къ ея организаціи были слова М. Врубеля о невозможности воплощенія его замысловъ за полнымъ отсутствіемъ лицъ, обладающихъ какъ художественнымъ развитіемъ такъ и знаніемъ керамической техники. Въ настоящее время 'Мурава' имѣетъ собственную мастерскую, гдѣ, кромѣ осуществленій художественныхъ и техническихъ ближайшихъ сотрудниковъ (Н. Егорова, С. Малютина, Д. Митрохина и др.), дается возможность работать по керамикѣ всѣмъ желающимъ. Затѣмъ, 'Мурава' пропагандируетъ керамику, какъ декоративное искусство; такъ, ею выпущена книга А. Филиппова, знакомящая съ техникой маіолики.

*Ю. Р.*

Императорской

А Л Ь М А Н А Х Ъ





# „НЕДѢЛЯ въ ТУРЕНЕВѢ“

## ПОВѢСТЬ

*ГР. АЛЕКСѢЯ Н. ТОЛСТОГО.*

### I

У тетушки Анны Михайловны, чтобы мыши не ѣли мыло, всегда подъ рукомойникомъ стояла тарелка съ накрошеннымъ въ молоко хлѣбомъ, и никогда не позволяла тетушка заводить у себя ловушекъ, говоря про мышъ: „что же, она тоже живая, а ты ее въ мышеловку, да еще которая поперекъ живота прихлопнется“.

Кромѣ рукомойника, въ спальнѣ былъ комодъ, три шифоньерки по угламъ, на одной—ваза съ высохшимъ апельсиномъ, темный коврикъ надъ кроватью, на тумбочкѣ подчасникъ и баулка съ папиросами.

Тетушка курила табакъ крѣпкій и не вредный для здоровья; любила также выйти на крыльцо и затануться, глядя на сизые осокори за прудомъ, на синіе дымы села.

Дверь спальни отворялась въ коридоръ бывшихъ лакейскихъ. Въ концѣ его витая лѣстница вела наверхъ въ девять барскихъ комнатъ, куда никто теперь не ходилъ, и деревянная рѣшетка въ главной залѣ, когда-то овитая плющемъ, очаги, похожіе на пещеры, шкафы въ библіотекѣ, поставленные другъ на друга столы и кресла въ углу—все было покрыто густой пылью, потому что во всѣхъ комнатахъ на полъ-аршина лежала пшеница, золотистая и пахучая, и хозяйничали мыши.

Иногда по ночамъ отъ тяжести хлѣба трещали половыя балки, и тетушка въ нижней юбкѣ, съ узелочкомъ волосъ на маковкѣ, шла со свѣчей посмотрѣть, гдѣ сломалось.

Но къ трескамъ привыкли, и болѣзненная Дарьюшка крестилась только на кухнѣ съ просонокъ, вѣруя, что ходитъ это прадѣдъ Петръ, который на

портретъ съ трубкой изображенъ на костыляхъ, застегнутый въ зеленый сюртукъ со звѣздой.

Пожалуй, и не одинъ онъ шагаль осенними ночами по колѣно въ пшеницѣ— много ихъ огорчалось запусѣніемъ шумливой когда-то Туреневской усадьбы, а одна бабушка приходила прямо изъ пруда, стуча въ стекла костяной рукой. Всѣ вымерли, унеся съ собою въ сырую землю веселье, несбывшіяся мечты, деньги, и тетушка Анна Михайловна одинешенька осталась въ просторномъ Туреневскомъ дому; выходила каждый вечеръ глядѣть, какъ съ поемныхъ луговъ поднимается изъ Заволжья, розовѣя, туманъ, кутаетъ садъ, бесѣдку на колоннахъ, обрывокъ веревки на качеляхъ и ползетъ до крыльца. Заложивъ руки назадъ, ходитъ тетушка все по одной аллеѣ, и папироска давно потухла.

— Что вы, дѣвченки, не спите, вотъ ужъ безстыдницы,—зайдя въ кухню, ворчитъ тетушка и, разыскавъ въ сѣняхъ парня съ деревни, даетъ ему шлепка...

Потомъ, накрошивъ мышкамъ хлѣба, ложится въ кровать, думая о несчастныхъ своихъ племянникахъ или о томъ, какъ бы обернуться съ платежами— это обертыванье и составляло ея спеціальность съ юности.

— Кому бы это пріѣхать такъ поздно,—сказала тетушка, слушая звонъ колокольца:—неужто Африканъ Ильичъ, кому-же кромѣ.

Накинувъ старенькую юбку,—другой у нея не было, потому что по воскресеньямъ всякій могъ просить у нея, что угодно, и деревенскія бабы за недѣлю еще нацѣливались на какую-нибудь юбку поновѣе,—вышла Анна Михайловна въ кухню, но, къ удивленью, ни одной изъ дѣвченокъ не оказалось, а въ дверь уже влѣзаль высокій и сутулый человѣкъ въ коричневомъ армякѣ, стряхивая пыль, которая по всему Заволжью такая густая и обильная, что, при видѣ пріѣхавшаго, не знаешь—арапъ это такой черный или самъ чортъ. Но вошедшій, вытеревъ лицо, оказался Африканомъ Ильичемъ, правда, отъ природы темнокоричневымъ. Подойдя къ ручкѣ, онъ сказалъ весело:

— Вотъ и я, ваше превосходительство!

Тетушка поцѣловала его въ круглую и стриженную макушку, которой Африканъ Ильичъ гордился, говоря: ‚вотъ это голова, не то что у теперешней молодежи‘—и, боясь выказать неумѣстную усталому съ дороги человѣку радость, молвила:

— Вотъ это какъ хорошо, что вы пріѣхали, сейчасъ самоварчикъ поставимъ, только бѣда у меня съ дѣвченками—разбѣжались.

— Недурно самоварчикъ,—сказалъ Африканъ Ильичъ, съ удовольствіемъ оглядывая столовую, гдѣ буфетъ въ видѣ кофрега съ жалюзи—тотъ же, и спящія мухи на стѣнѣ, и недопитый на окнѣ стаканъ съ теплымъ квасомъ. Внося тарелки съ ѣдой, открывая и закрывая жалюзи, суетилась тетушка немного безтолково, ступая мягкими своими скромными шагами, и даже задохнулась, пока Африканъ Ильичъ не прикрикнулъ:

— Да сядьте вы, ваше превосходительство, на кухнѣ четыре дыры сидятъ, я вотъ ихъ...

Тетушка сейчасъ же сѣла, ласково улыбаясь, отъ чего овальное и старинное лицо ея стало милымъ.

— Новость привезъ,—молвилъ Африканъ Ильичъ,—скажу послѣ, какъ поѣмъ... И, наливъ изъ рюмки половину водки на ладони, вытеръ ихъ о носовой платокъ, другую половину выпилъ и, крикнувъ, закусилъ...

— Какая-же новость,—спросила тетушка,—ужь не про Николушку ли?

Но Африканъ Ильичъ принялся рассказывать новый анекдотецъ, при чемъ ѣлъ и пилъ между словами, растягивая ихъ на полъ-аршина, а тетушка терпѣливо слушала, задумчиво улыбаясь, когда онъ смѣялся, и все думала—о комъ же это новость.

— Совсѣмъ забылъ,—сказалъ Африканъ Ильичъ,—статейку привезъ, угадайте кого—Горшевича, то есть такъ раздѣлываетъ...

— Другъ мой, а когда же о томъ расскажете?

Африканъ Ильичъ, зная, что тетушка все равно до сообщенія новости статью слушать не станетъ, вздохнулъ, сказавъ:

— Завтра Николай пріѣзжаетъ съ Настасьей.

— Господи Иисусе,—тетушка перекрестилась, привстала и сѣла опять въ кресло.

— Ъхать на лошадахъ со мной не захотѣли, теперь почиваютъ въ номерахъ Краснова.

— Какъ же они согласились? Вѣдь, не хотѣли.

— Не хотѣли,—огрызнулся Африканъ Ильичъ,—пороть шелопаю надо, потомъ спрашивать; не хотѣли! а съ голоду подохнуть хочется... Настасья то послѣдніе брилліанты заложила, отыгрывалась въ карты, а Николушка въ буфетѣ шампанское пилъ. Я не долго думая ихъ изъ клуба да въ номера; что



вы, говорю, о двухъ головахъ или нѣтъ, завтра же подъ заборомъ будете ночевать. Мы, говорятъ, тетушку стѣснимъ, притомъ неудобно, что Настя не жена мнѣ, а такъ, и ея прошлое... Я говорю, тетушка вамъ отписала, что, если Настасья тебя, дурака, любитъ, отъ прежней жизни отказалась, такъ будетъ она тетушкѣ дочь, а тебѣ жена. Однимъ словомъ, ваше превосходительство, хотя считаю затѣю эту ерундой...

— Другъ мой,—перебила тетушка,—это не ерунда, у Николушки честная натура, а Настино сердце лежитъ не къ этой жизни, я ужъ вижу. Одного только боюсь—скучновато имъ будетъ, ну да постараюсь...

— Что постараетесь, я просилъ бы не стараться,—цыкнулъ Африканъ Ильичъ,—довольно съ нихъ, что хлѣбъ дадите...

Тетушка опустила глаза и, покраснѣвъ отъ смущенія, сказала:

— Вы знаете, для себя самой я не люблю жить, дружокъ.

Африканъ Ильичъ, глядя мягкую въ морщинахъ тетушкину руку, поцѣловалъ ее, умиляясь...

— Вотъ мы какая рѣшительная, наше превосходительство.

## II

**П**роснулась тетушка по обычаю до свѣта, зажгла свѣчу, осторожно ходя по комнатѣ, гдѣ некрашенные половицы, такія еще прочныя днемъ, теперь скрипѣли, и тетушка сокрушалась, боясь перебудить домъ полоумной своей бѣготней.

Чтобы занять время до чая, вытирала она пыль на ризахъ старыхъ иконъ, съ дѣтства еще побаиваясь глядѣть на родовой образъ Спасителя, темный и живой, въ тяжелой отъ каменьевъ оправѣ; перебрала въ шкатулкѣ бумажки съ волосами давно умершихъ Туреневыхъ, Налымовыхъ, Ходанскихъ, припрятала подальше, вдругъ вспомнивъ давнее, костяной футляръ для зубочистки, разыскивала что-то...

Всѣ вещи разговаривали на задумчивомъ языкѣ своемъ съ тетушкой, самой молодой среди нихъ и послѣдней, а она любила больше всего широкое кресло, обитое коричневымъ штофомъ съ пружиной, торчащей изъ мочалы... На немъ родилась тетушка и всѣ девять ея покойныхъ теперь сестеръ.

— Вотъ и пришло испытаніе,—думала тетушка, садясь въ кресло,—хватитъ-ли силъ переработать такихъ вѣтрогоновъ. Настенька попроще, въ темнотѣ жила, любовь ея освѣтила, и раскрылась душа, какъ цвѣтокъ... богатыхъ любовниковъ побросала, продала все... значить, полюбила... А Николушка—этотъ козырь. Видишь денегъ ни гроша, а шампанское пить; попробуй-ка такого приучить къ работѣ, подавай, скажетъ, птичьяго молока. Ну, да Богъ поможетъ направить заблудшихъ овецъ, благо вернулись... Съ батюшкой нужно Николушкѣ поговорить, большая сила у отца Ивана... и не откладывать, а, какъ приѣдутъ, сразу и начать разговоръ.

Волнуясь, не могла тетушка сидѣть и вышла въ коридоръ, гдѣ попрохладнѣе. Подъ потолкомъ горѣла подвернутая лампа въ желѣзномъ кругѣ; изъ полуотворенной двери слышенъ храпъ Африкана Ильича, такой густой, будто въ носу спящаго сидитъ шмель; на сундукѣ, уронивъ худенькую руку, тихо спала, оголясь, любимица тетушки, чернобровая Машутка...

— Ишь, разметалась то какъ, еще увидитъ кто,—шептала тетушка, наклоняясь надъ смуглымъ ея лицомъ; на щеки дѣвушки падала тѣнь отъ рѣсницъ, и полуоткрылся дѣтскій ротъ.

— Красавица то какая, Господь съ тобой.

Тетушка задумалась, и колѣни ея вздрогнули отъ страха:

— Нѣтъ, ты смотри у меня, Николушка, въ обиду Машу не дамъ,—и погрозила пальцемъ въ темноту коридора... Наверху бѣгали мыши по пшеницѣ, хотѣлось чайку, а разсвѣтъ еще не брезжилъ, и тикали отчетливо часы на кухнѣ...

Насталъ тяжелый день; посланная для наблюденія на крышу Машутка кричала оттуда, что никовошеньки не ѣдетъ, кромѣ дядюшки Федора, и пѣгая корова сзади привязана...

Къ полднику Африканъ Ильичъ пришелъ заспанный и злой, прихлебывалъ, вздыхая, чай и курилъ вертуны, сидя бокомъ на стулѣ.

— Дарья,—позвалъ онъ.

— Дарьюшки нѣтъ, я распоряжусь сама.

— Насчетъ чего распорядитесь, вѣдь, не знаете насчетъ чего...

— Лошадей,—сказала тетушка робко,—вы, другъ мой, устали, позвольте я съѣзжу въ Симбирскъ, право, мнѣ полезно освѣжиться, сижую здѣсь, сижую, вотъ совсѣмъ засидѣлась.

Африканъ Ильичъ медвѣжьими глазками, выставивъ челюсть, уставился на тихую, но не робкую тетушку, и неизвестно, чѣмъ бы кончился споръ ихъ, но незамѣтно, какъ всегда въ такихъ случаяхъ, подѣхалъ экипажъ.

Всѣ обитатели Турневскаго дома поспѣшили на крыльцо, дѣвченки въ пестрыхъ кофтахъ шушукались, сзади нихъ покуривалъ Африканъ Ильичъ, а тетушка, улыбаясь, ежилась покатыми плечами, старенькая среди всѣхъ.

Изъ телѣжки, ухватясь рукой безъ перчатки за козла, тяжело выдѣзъ Николушка, въ верблюжьемъ армякѣ, и, разставляя по-кавалерійски ноги, поспѣшилъ въ тетушкино объѣзье.

На высокихъ подушкахъ сидѣла Настя, худая, въ англійской шляпкѣ, удивленно глядя большими, какъ сѣрое стекло, глазами; тетушка притянула ее за руку и сказала, поцѣловавъ: „Ну вотъ привелъ Богъ увидѣться, милости прошу, Настенька...“ И Настя, аккуратно обдергивая юбку, выпрыгнула на лужокъ.

— Что вы такъ поздно, а мы заждались,—говорила тетушка, ведя всѣхъ въ спальню...

— Анна Михайловна очень беспокоилась,—замѣтилъ Африканъ Ильичъ.

Николушка, ходя, сутулый, по комнатѣ, вздернулъ плечи и развелъ руками: розовое, съ полнымъ вырѣзаннымъ ртомъ и изломанными бровями, лицо его было красиво, если бы не одутловатость подъ глазами и морщины на лбу, какъ у обезьяны.

— Вотъ мы и пріѣхали къ вамъ, учите насъ уму-разуму, ругайте, тетя,—сказалъ онъ.

— Что ты милый, не мнѣ васъ учить, поживите здѣсь, отдохните отъ столицы, видишь, какіе заморенные...

— На подножный кормъ ихъ,—сказалъ Африканъ Ильичъ.

— Не шутите сейчасъ, другъ мой.—Тетушка взяла Николушку за руку, посадила рядомъ съ собой на кровать и обняла.

— Ты, милый, прости, если скажу не по душѣ, отъ сердца говорю и не нужно слова эти откладывать въ долгій ящикъ...

— Конечно, тетя, я давно хотѣлъ поговорить...

Тетушка подумала и начала издалека:

— Знаешь, что такое земля?...

Николушка удивленно посмотрѣлъ.

— Вотъ то-то, что не знаешь; у васъ въ городѣ пролетѣлъ на лихачѣ съ арфисткой, день и прожилъ; а у насъ день долгій, есть время оглянуться на себя. Вотъ дѣды твои, Николушка, никогда съ земли не съѣзжали, въ городѣ Симбирскѣ являлись одинъ разъ въ году, на выборы ли, или насчетъ продажи, а о скукѣ или бездѣльи—думать то было стыдно: бездѣльникъ скучаетъ, а у пахаря, когда за сохой идетъ, сзади крылья ангельскія. Колыбель твоя земля, въ ней родился, къ ней и вернись...

Тетушка дергала Николушку за руку, ему было неловко сидѣть, и подкуривалъ Африканъ Ильичъ крѣпкимъ табакомъ.

— Не смотри, что имѣнье разорено, все дѣла поправимъ, объ этомъ заботится Африканъ Ильичъ, не покладая рукъ, и большое ему отъ всего нашего Туреневского рода спасибо. А пока примись, за что хочешь, черепичный заводъ оборудуй или рѣжь торфъ, грибы можно сажать, я и каталогъ выписала—шампиньоны шибко идутъ за границу. А лѣтъ черезъ тридцать подрастетъ лѣсокъ—встанемъ тогда на ноги. Примись-ка, имѣнье спасешь и самъ человекомъ сдѣлаешься. А главнѣе всего—полюбить нужно трудъ, Николушка, чтобы сердце открылось... а тогда... увѣруешь...

Тетушка, волнуясь, встала у комода, въ сѣромъ своемъ платьѣ, въ морщинахъ, и голосъ ея сталъ твердый.

— Въ Бога увѣруешь; никто теперь въ Бога не вѣритъ, потому что мода на это и недомыслие... Соловьевъ философъ тоже въ молодости не вѣрующій былъ... Лѣнимся мы думать объ этомъ. А я говорю: есть Богъ, и вѣрю въ это, духомъ всемъ вѣрю...

Тетушка стукнула ладонью по комоду.

Въ это время отворилась дверь, и въ парусиновомъ подрясникѣ, длинная какъ жердь, вступила въ комнату фигура попа Ивана. Попъ Иванъ оглядѣлъ новопрїѣхавшихъ и ухмыльнулся, открывъ подъ рѣдкими усами желтые, какъ у старой лошади, зубы; да и лицо его все походило на кобылье, длинное съ широкой скулой и большимъ между губой и носомъ разстояніемъ.

Только темные глаза были велики и прекрасны, но попу шурился, нарочно придавая сатирическое имъ выраженіе, что происходило болѣе отъ смущенія, чѣмъ отъ природной насмѣшливости.

— Однако,—сказалъ попу,—накурено.

За нимъ, каждое мгновеніе готовая улетѣть, вошла въ розовомъ платьѣ племянница Рая въ свѣтлыхъ кудряшкахъ...

— Вотъ я рада, что пришли,—сказала тетушка, поцѣловавъ Раечку и подводя попу за рукавъ къ пріѣхавшимъ, а Африканъ Ильичъ воскликнулъ:

— Э, попь, да и съ дѣвицей.

— Неожиданное происшествіе,—говорилъ попь Иванъ, подавая руку лопаткой,—надолго ли въ наше захолустье?

— Николушка съ женой на всю зиму,—отвѣтила тетушка.

— Такъ,—и попь устроилъ зловредную улыбку,—какія причины побудили васъ обречься на сидѣніе здѣсь?..

— Ну и язва,—захохоталъ Африканъ Ильичъ.

— Я хочу работать,—отвѣтилъ Николушка скромно,—въ дѣтствѣ меня не учили этому.

— Да,—сказалъ попь,—полезно...

— Исполняя волю Анны Михайловны, буду я работать, тогда какъ по собственному желанію, нѣтъ,—Николушка, горько усмѣхнувшись, взглянулъ на хорошенькую Раечку.—Вотъ,—онъ протянулъ руки,—когда-то подковы гнули, я сумѣю пойти за сохой, но въ душѣ останется вѣчная ночь, я слишкомъ знаю жизнь, чтобы чему-нибудь еще радоваться...

Николушка отошелъ и сѣлъ въ тѣнь, а Раечка воскликнула:—Господи...

Настя отрывисто засмѣялась, всѣ вздрогнули, и Николушка крикнулъ сердито:

— Тебѣ, маленькій, нечему смѣяться, глупо.

— Это хорошо, что вы себя осудили,—заговорилъ попь, съ любопытствомъ вглядываясь въ Николушку,—сдѣлали первый шагъ... всегда свойственно намъ другихъ обвинять.

— Онъ только и дѣлаетъ—другихъ ругаетъ,—торопливо выговорила Настя.

— А теперь себя осудилъ... Невѣрующій?

— Да.

— Вотъ. Второй вашъ шагъ будетъ любовь, а послѣдній,—попь поднялъ палецъ,—вѣра.

— Вотъ Анна Михайловна думаетъ, что мужикъ землю пашетъ и отъ этого вѣрить, а по-моему, ковыряя землю, земляного бога и найдешь, вонъ какъ у насъ на горкѣ въ часовнѣ въ лаптяхъ сидитъ... Не такая нужна пашня...

Вчера попадья говоритъ—сизу это я, попъ, на крыльцѣ и думаю, къ чему звѣзды... Ага, вотъ она нива то!

Попъ сердито ткнулся въ углы и сѣлъ.

— Батюшка, не будемъ сегодня спорить,—сказала тетушка,—я очень взволнована.

— У насъ попъ филозофъ, — воскликнулъ Африканъ Ильичъ и, засмѣявшись, закашлялся.



Послѣ ужина, когда повеселѣвшій Африканъ Ильичъ добился таки прочесть статью Горшевича и, окутавшись дымомъ, развернулъ газету, вышелъ Николушка въ садъ, глубокій и сырой подъ яснымъ мѣсяцемъ, запутавшимъ легкій туманъ въ кустахъ и меланхолично настроившимъ томные голоса древесныхъ лягушекъ.

Рѣзко и нахально врываясь въ лунный ихъ хоръ, кричала на водяномъ листѣ зеленая квакушка, охваченная любовнымъ пыломъ, и въ лѣсу стонала сова. По стнвившимъ ступенямъ Николушка вошелъ въ бесѣдку, въ концѣ сада надъ заводью, куда весной подходитъ широководная Волга, гоня сваленныя деревья, подмывая зеленые берега, и, чиркнувъ спичкой, спугнуть безтолково завозившихся подъ кровлей голубей.

Отсюда видны поемные дуга съ пушистыми отъ тумана, овальными озерами, смутная куца мельничной запруды и далеко Волга—стальной полоской.

Вдыхая ночной запахъ, вспоминалъ Николушка давнее, и дѣтскіе сны вплетались въ то, что было много лѣтъ назадъ здѣсь и въ городѣ...

Въ этой бесѣдкѣ сидѣла мать въ лиловомъ платьѣ, пахнущемъ старинными, какихъ нѣтъ теперь, бархатными духами, и, опустивъ на руку блѣдное съ темными вѣками лицо, обняла Николушку, смирененькаго въ теплой матроскѣ.

— Кто эти бѣлые, что кружатся надъ водой,—спрашиваетъ онъ шопотомъ— правда ли, за кустами ходятъ хромыя старики и продаютъ чернаго жука.

— Мы одни теперь, совсѣмъ одни,—отвѣтила мать.

— А мы поѣдемъ къ папѣ?

И Николушка не понимаетъ, почему на руку ему падаетъ слеза...

Вытянувъ голову, съ перекладины внимательно прислушивается голубь, а Николушкѣ кажется, будто это такой маленькій человѣкъ съ птичьей головой сидитъ; страшно отъ этого и интересно... Или глядитъ Николушка на огонь и на тѣни, которыя, если прищуриться, представляются воиномъ въ шлемѣ, или домомъ, или еще чѣмъ-нибудь.

Въ кабинетѣ отецъ говоритъ посыльному изъ магазина, чтобы за деньгами пришелъ завтра, а посыльный проситъ сейчасъ, хотя бы тысячу...

Слушая, какъ отецъ достаетъ деньги изъ стола, думаетъ Николушка, что



мама сегодня просила купить сладкаго хлѣба, а лакей сказалъ: ‚баринъ, когда надоѣдаютъ, сердятся‘. Тогда мать стала ѣсть сухарикъ и плакать.

Николушка хочетъ раздобыть деньги на печкѣ, куда въ хорошіе дни закидываетъ грязные мѣдяки, спускаетъ ноги на коверъ, но въ прихожей звонокъ, и, шурша платьемъ, въ кабинетъ проходитъ дама.

— Какъ вы добры, какъ вы добры,—говоритъ ей отецъ, должно быть, улыбаясь ласково и нѣжно.

Дама, вздыхая, быстро и обиженно рассказываетъ; отецъ ходитъ по кабинету, восклицая: ‚нѣтъ, нѣтъ‘!—бросаетъ тяжелое на полъ, дама вскрикиваетъ, и, въ то время, какъ бьется въ тишинѣ Николушкино сердце, слышенъ долгій поцѣлуй...

Стиснувъ руками горло, хочетъ бѣжать Николушка, но въ дверяхъ, придерживаясь голой до локтя рукой за бархатную занавѣсь, стоитъ въ монашескомъ платьѣ мать, покинутая, блѣдная, ужасная.

— Иди, иди отсюда, нельзя слушать,—и мать увлекаетъ Николушку въ спальню.

Здѣсь пахнетъ лекарствами и воскомъ. Нѣсколько желтоватыхъ свѣчей зажжены передъ образницей въ стѣнной нишѣ. Около низкій стулъ съ высокой спинкой для положенія лба—такъ на колѣняхъ долгіе часы молится мать, умерщвляя плоть поясомъ изъ желѣзныхъ прутьевъ, сжимающихъ грудь, когда-то порывистую.

Остальные три стѣны до потолка закрыты рамочками, плотно повѣшенными другъ къ другу, но картинъ въ нихъ за вѣчнымъ сумракомъ не разглядѣть, да и не стоило бы—вырѣзываются онѣ изъ журналовъ, изъ конфеточныхъ коробокъ, иногда мать сама нарисуетъ голову Богоматери на золотомъ полѣ. Рамочникъ, старичекъ и плутъ, приходитъ раза два въ недѣлю за долгомъ и, шепчась съ матушкой, соблазняетъ ее новыми багетами, тогда Николушка разыскиваетъ въ чуланѣ или за шкафомъ старый журналъ, и умильные картинки уноситъ благочестивый старичекъ, низко кланяясь и шаркая.

— Никогда, слышишь ты, никогда не подслушивай, что говорятъ въ кабинетѣ,—порывисто шепчетъ мать,—твой отецъ высокой души человѣкъ, не тебѣ его судить...

Мать ставитъ Николушку рядомъ съ собой на колѣни передъ образницей,

онъ глядитъ на свѣчу, и лучики кажутся пушистыми, влажными, раскинутыми повсюду.

Нелюбовь къ матери отца захватываетъ темной марой и сына, раздражая скрытую и больную ревность Николушки. Онъ растетъ между образницей и кабинетомъ, куда, забѣгая, глядитъ на закинутый и орлиный профиль отцовскаго портрета съ глазами большими и чувственными. Вдыхая тонкій запахъ сигаръ, рассматриваетъ неубранный халатъ на спинкѣ кресла и фотографіи незнакомой дамы на столѣ, блѣднѣя отъ непонятнаго чувства. Однажды Николушка поднялъ съ ковра забытую перчатку, сладко пахнущую, прижалъ вдругъ къ губамъ и носилъ подъ курточкой, не расставаясьсь... Во снѣ сталъ видѣть пустыя, освѣщенныя желтоватымъ, какъ бы сквозь стекло, свѣтомъ улицы города и ходилъ по нимъ, глядя на негорящіе фонари, на открытыя окна, гдѣ виля тонкій холодъ, и вдалекѣ въ прорѣзи улицы вставала фигура и отчетливая, и неясная, какъ будто женщины; темный запахъ духовъ захватывалъ дыханіе, нельзя бѣжать, и сонъ застывалъ желтоватый, словно картонный... Вѣщій сонъ.

Николушка шумно вздохнулъ, два голубя, задѣвая крыльями о вѣтки, вылетѣли изъ-подъ крыши, а невдалекѣ слышны голоса тетушки, Насти и Раи.

#### IV

**У**жасно меня поразило, какъ онъ рассказываетъ,—тоненько говорила Рая.

— Мастеръ рассказывать,—отвѣтила Настя невесело.

— Знаете, Анна Михайловна, я никогда не видѣла ничего и мнѣ сдѣлалось такъ интересно.

— Неужели?

— Какъ онъ сказалъ: ‚я все испыталъ въ жизни, въ душѣ моей вѣчная ночь‘, я такъ и присѣла.

Николушкѣ было видно, какъ онѣ подошли къ скамьѣ и тоненькая Рая, стоя на краю дорожки, оглядывалась, сложивъ руки...

— Здѣсь совсѣмъ волшебное, никогда бы на нашемъ мѣстѣ отсюда не уѣхала, особенно сегодня, не знаю почему, мнѣ такъ радостно и сердце бьется. По правдѣ сказать, дядя Ваня за послѣдній годъ сердитый сталъ какой, раньше со мной въ перегонки бѣгалъ, увѣрялъ, что ему весело отъ солнца,

а теперь читаетъ всю ночь, или говорить примется, какъ люди Бога не знаютъ, я слушаю, слушаю и заплачу.

Тетушка засмѣялась, притянула къ себѣ Раечку и, обнявъ, посадила рядомъ...

— А сегодня такъ вотъ здѣсь и прыгаетъ, вы всѣ хорошіе,—она поцѣловала тетушку,—и Николай Михайловичъ.

— Смотрите, не влюбитесь,—перебила Настя.

Раечка осѣклась, а тетушка, вставъ, сказала дѣловито:

— Идемте-ка, Настенька, спать, вотъ и чихаете, постели вамъ въ кабинетѣ постланы, и вы, Раечка, спать, спать...

— Анна Михайловна, я бы посидѣла здѣсь, ужъ очень хорошо, дядя Ваня позоветъ меня, какъ домой итти. Можно?

— Птичка божья,—цѣлуя ее, смѣялась тетушка,—и ушла, уведя Настю.

Тогда Николушка вышелъ изъ бесѣдки усталымъ шагомъ; Рая ахнула и встрепенулась.

— Любуется ночью,—сказалъ онъ,—я завидую юности какъ ваша; сколько прекрасныхъ мечтаній впереди, ахъ, дай Богъ никогда не знать вамъ горя, вы словно ангелъ пролетите надъ землей...

Николушка устремилъ неподвижные глаза вдаль, говоря въ забытїи:

— Завидуешь красивой жизни и страшишься, неужели и она разобьется, упадетъ въ грязь...—И бокомъ поглядѣлъ на дѣвушку.

Закусивъ березовый листокъ, сидѣла Рая, опустивъ глаза, и прошептала:

— Расскажите... вашу жизнь.

— Рассказывать... Нѣтъ, вы не должны знать всю грязь, всѣ пороки, которые унесли мою молодость... Ахъ, хотѣлось бы теперь участія свѣтлой, чистой женщины; поддержать, спасти меня, быть можетъ.

— Боже мой!—Раечка раскраснѣлась и горестно всплеснула ладошами...

Глаза Николушки поблѣли и остановились, губы оттянулись внизъ.

— Женщины насильно похищали мою молодость, опустошали душу и, взявъ все, бросили пустую, сморщенную ветошку, и эти волшебныя озера, не для меня...—Онъ оборвалъ; а отъ дома позвалъ Настинъ голосъ:—Кока, иди спать...

— Вотъ, вотъ, кто тянетъ на дно, эта женщина...—И, махнувъ рукой, пошелъ Николушка по аллеѣ, а лунный свѣтъ трогалъ лицо его и спину ясными пятнами...

Скоро позвали и Раечку, попь Иванъ повелъ ее черезъ ограду старой церкви по росистому лугу.

— О чемъ съ нимъ говорила?—спросилъ попь Иванъ.

— Николай Михайловичъ такой несчастный.

— Ага, да ты плакала, кажется?

— Нѣтъ, я не плакала, а вамъ, дядя Ваня, нехорошо.

— Что нехорошо?

— Учите меня, что людей любить нужно, а сами такъ отзываетесь.

— Какъ отзываюсь, я тебѣ ни слова не сказалъ.

— Я и такъ вижу...

Попъ Иванъ фыркнулъ.

— Ничего не видишь... А этотъ барчукъ...

Онъ открылъ ключемъ калитку и, пропустивъ Раечку впередъ, замѣшкался...

— Дядя Ваня, что вы...

Попъ Иванъ, стоя посреди аллей, откуда какъ въ рамѣ видны дымные луга и зыбь мѣсяца по озерамъ, обернулъ удивленное лицо и, казалось, отъ радости у него польются слезы изъ глазъ...

— Рая, Рая,—говорилъ попь Иванъ,—гляди же сюда, что миѣ открылось...

Когда вошли Николушка и Настя въ приготовленную имъ на ночь комнату, у стола передъ свѣчей сидѣла тетушка и, глядя на кожаные сундуки—остатки Николушкинаго благополучія, думала, что хорошо бы все это пожечь.

— На какія деньги куплено, тряпки всякія, притиранья—грязь одна; заживешь тутъ по новому.

— Ну вотъ нашли шатуна,—сказала она Настѣ,—ночи то какія у насъ, чудесныя; особенно въ разливъ, бывало, досвѣту сижу на балконѣ. Ну, отдыхайте, я пойду, устала съ непривычки старая тетка...

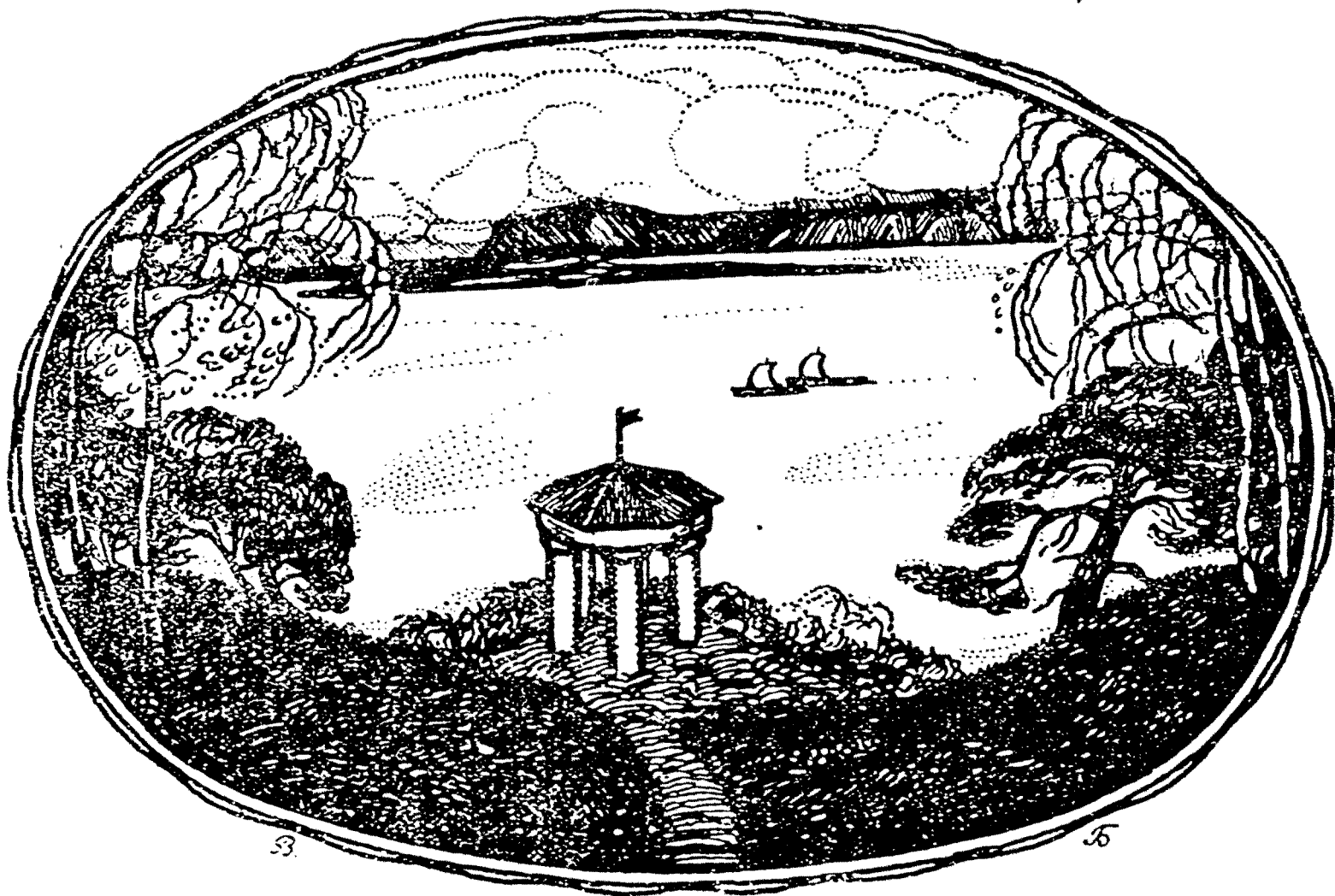
Тетушка встала и спросила дѣловито:

— Въ сундукахъ-то что?

— Въ этомъ платья бальныя, а тамъ Кокино...

— Дорогое... Къ чему вамъ это теперь, пожечь бы, право; станете здѣсь наряжаться... Тебѣ, Николушка, отличный дѣдушкинъ сюртукъ подойдетъ, въ талии пошире тебя будетъ, а вамъ, Настенька, перешью бабушкино платье, шелковое, куда если выѣхать... А ну-ну... спите, потомъ поговоримъ, Господь съ вами.

И тетюшка, виновато улыбаясь, ушла.  
Замкнувъ дверь за нею, съ привычнымъ жестомъ—руки въ бока, подошла Настя къ Николушкѣ и, поджавъ губы, зашипѣла:  
— Ты къ чему это дѣвченкѣ голову морочишь, развѣ я не знаю, какъ плакался передъ ней. Всѣ подлыя слова знаю.—она ткнула его указательнымъ пальцемъ въ лобъ,—этого не допущу.  
— Убирайся отъ меня, дура.  
— Ахъ, ты толкаешься, да я сейчасъ всю твою красную рожу расцарапаю...  
Николушка зашелъ за кровать и, поглядывая, какъ надвигалась Настя, вдругъ крикнулъ:  
— Если не отстанешь, тетю позову.



Тетушка, сидя на высокомъ стулѣ передъ конторкой, сводила счета по объемистымъ книгамъ, заказаннымъ еще братомъ Агеемъ, ежедневно до трехъ часовъ проводившимъ время не здѣсь, гдѣ пахло махоркой и мужичьими полушубками, а въ сосѣдней комнатѣ, соединенной съ этой окномъ.

Агей, лежа на матерчатомъ диванѣ, пять подрядъ лѣтъ читалъ романъ Дюма—Виконтъ де Бражелонъ, забывая начало, когда переваливалъ къ концу, мечталъ, глядя въ окно, и толстѣлъ непомерно.

Объемиться, правда, и густою по всему тѣлу обрастать шерстью началъ онъ со студенческихъ лѣтъ, когда на вакаціяхъ съѣдалъ за завтракомъ девять котлетъ, а десятую нюхалъ, увѣряя, что пахнетъ керосиномъ.

Во время дѣловыхъ разговоровъ мужикъ просовывалъ голову въ окошко, а Агей, переверотясь на спину, говорилъ:

— Ну, что тебѣ, пошелъ бы къ приказчику, видишь, я читаю.

Сегодня тетушка считала, противъ обыкновенія, невнимательно, думая о вчерашней сутолокѣ, о глухой борьбѣ со всѣмъ, что нужно искоренить... Нарушилось издавнее равновѣсіе, будто маятникъ старинныхъ часовъ у стѣны въ длинномъ ящикѣ: тронули грубой рукой, заметался онъ, неровно отбивая тактъ, остановились и быстро побѣжали, нарушая мѣрность времени, рѣзныя стрѣлки.

— Сто двадцать три рубля, шестнадцать копѣекъ,—держа перо въ зубахъ, щелкала тетушка,—семнадцать рублей...

Въ контору, тѣсняясь и топоча сапогами, вошли Сидоръ, Спиридонъ, Никитай и еще семь мужиковъ.

— Ну что, мужички, скажете?—положивъ перо привѣтливо здоровалась тетушка.

— Да вотъ,—молвилъ Сидоръ,—къ вамъ мы, Анна Михайловна, и побряхтѣлъ, оглядываясь на своихъ.

— Да,—подтвердилъ Никитай,—къ вамъ.

— Насчетъ луговъ, мужички, цѣну послѣднюю я сказала, уступить могу, пожалуй, только два рубля.

— Нѣтъ, не насчетъ луговъ,—мялся Сидоръ,—какъ порѣшили съ лугами, такъ и будетъ, обижать не станемъ, а мы на счетъ этого.

— Баловники,—сказалъ Никитай,—озорники.

— Да о чемъ говорите?

— Ребята наши огорчились, спалить хотягъ.

— Кого спалить?

— Да васъ, Анна Михайловна, ужъ не обижайтесь, на этой недѣлѣ спалимъ

— Вѣрно,—сказали мужики,—такъ и порѣшили, въ пятницу или субботу.

Тетушка, облокотясь о конторку, задумалась, мужики молча топтались.

— Гумна палить или домъ?

— Зачѣмъ домъ, оборони Богъ, гумна.

Никитай, ступивъ впередъ, отворотилъ полу шубы и вытеръ ею носъ... Дѣдушка Спиридонъ облокотился на палку и, слезясь, глядѣлъ на тетушку, весь бѣлый съ гусиной шеей.

— Съ батюшкой вашимъ Михаиломъ Петровичемъ на охоту ходилъ я,—сказалъ Спиридонъ,—волка тогда огромнаго убили батюшка вашъ. Бывало скажетъ: „знаешь, Спиридонъ, приведи мнѣ коня самаго что ни на есть рѣзваго“; вскочитъ на него и пошелъ, и пошелъ...

Спиридонъ пожевалъ лиловатыми губами.

— И дѣдушку вашего Петра Михайловича помню, ей Богу,—обернулся онъ къ мужикамъ,—высокій былъ баринъ...

— Чайку приходи ко мнѣ выпить, Спиридонъ,—сказала тетушка,—давно мы не толковали. Вотъ ты еще бодрый, а Глѣбушка ходить не можетъ, доплетется до крыльца, посидитъ, пошепчетъ, а ноги и слабы.

— Камердинеръ,—вѣжливо улыбнулся Никитай,—очень при баринѣ бѣгалъ много.

— За что же вы,—тетушка вздохнула,—непріятность мнѣ, мужики, дѣлаете, чѣмъ я провинилась передъ вами? Нехорошо это, сами на себя бѣду наводите, село заняться можетъ.

— Да мы имъ говорили, развѣ сами по себѣ стали... А ребята-то листки читаютъ, шутъ ихъ знаетъ, откуда.

Мужики потолкались и скоро вышли, оставивъ въ комнатѣ духъ крѣпкій, не скоро выводимый.

— Вотъ, другъ мой, слышали, что хотятъ сдѣлать,—обратилась тетушка къ вошедшему Африкану Ильичу, заспанному, въ разстегнутой жилеткѣ.

— А пускай ихъ, гумна застрахованы.



— Миѣ не это горько, другъ мой.

— Добротой, ваше превосходительство, мужиковъ до этого довели, конечно, станетъ на него Анна Михайловна жаловаться, жги ее во все корки; а я вотъ сейчасъ къ становому.

— Нѣтъ, вы не ѣздите, Африканъ Ильичъ.

— Ужъ вы извините, поѣду.

— Я просила-бы не ѣхать.

Африканъ Ильичъ разставилъ ноги и крикнулъ:

— Много вы бабымъ умомъ понимаете, ваше превосходительство... Эй, Манка, лошадей.

Но, конечно, не уѣхать, и тетушка, сказавъ напоследокъ: 'такъ-то, для ради гнилой соломы не губите человѣка', просила его позвать въ контору Машутку.

Босыми ногами прибѣжала Маша и стала близь тетушки, положивъ загорѣлую руку на конторку...

— Звали, тетенька?

— Вотъ что, — погладивъ ее, сказала тетушка, — ты помнишь, что Богъ всегда знаетъ, кто правду говорить, кто нѣтъ, и строго за неправду накажетъ.

— Помню, — вздохнула Машутка.

— Богъ слышитъ правду и радуется, а, когда Богъ радуется — дождикъ свѣтлый идетъ или свѣтитъ солнце.

— Развѣ я врала чего, тетенька?

— Нѣтъ, Машенька, не врала, а напередъ говорю; ты о чемъ съ молодымъ баринномъ сегодня утромъ разговаривала.

Машутка покраснѣла, ногтемъ царапая конторку: — Николай Михайловичъ спросилъ, сколько мнѣ лѣтъ и кто мамынька у меня.

— Еще что?

— Еще, что больше нравится — бусы или полушалка. А потомъ сказала: 'Машенька, принеси папироску изъ комнаты'.

Тетушка прижала къ груди Машину голову и напутствовала:

— Съ тобой молодой баринъ все шутить, а ты подолгу не разговаривай, не надоѣдай, черноглазая моя.

И закрыла конторскія книги, глядя, какъ за окномъ на тусклой сирени прыгали, пища, хитрые воробы, и долго качала неодобрительно головой.

Съ тетушкой въ дверяхъ столкнулся Николушка и голосомъ выздоравливающаго воскликнулъ:

— Дайте миѣ работу, тетя, я не могу даромъ ѣсть хлѣбъ.

— Какую же тебѣ, батюшка, работу, отдохни сперва.

— Я буду исподволь пріучаться, вотъ библіотеку можно разобрать.

— Вотъ удружилъ. И каталогъ гдѣ-то старый валяется... Сейчасъ народъ къ тебѣ стоно.

## VI

Въ библіотекѣ на полъ-аршина лежала пахучая пшеница, раздаваясь и хрустя подъ ногами; повсюду пыль и на поверхности стола слѣды мышинныхъ ланокъ.

Лопатами Матвѣй-кучеръ и дѣвченки погнали пшеницу изъ библіотеки въ залу, поднимая густое облако, отъ чего лица и рты сдѣлались сѣрыми; косою лучъ кружилъ, золотя, пыль; мышиха покидала въ открытомъ гнѣздѣ розовыхъ мышатъ; испуганный голубъ леталъ подъ потолкомъ, задѣвая крыльями рѣшетку.

— Довольно,—сказалъ Николушка, вытирая потное лицо,—подметите теперь и ступайте...

Въ библіотекѣ открыли окна, и травянистый влился въ заплесневѣлую комнату воздухъ вечера. Николушка, стоя на лѣстницѣ, открылъ узкую дверцу перваго шкафа, откуда легко посыпалась труха съѣденныхъ мышами книгъ.

— Ай,—крикнула, отряхиваясь, Машутка; Николушка обернулся; дѣвушка стояла у стола, поглядывая исподлобья на молодого барина.

— Ты зачѣмъ тутъ,—сказалъ Николушка и, захвативъ обѣими руками труху, бросилъ ее на Машутку:—а это видѣла.

— Только подмели, баринъ, а вы сорите.

— Дай-ка я тебя отряхну.

Сойдя нѣсколько ступеней, нагнулся онъ и, растрепавъ Машуткѣ волосы, легко погладилъ ея круглую, какъ яблоко, грудь...

— Не надо,—сказана Машутка шопотомъ, но не отошла.

Николушка разсмѣялся и, открывъ второй шкафъ, гдѣ не хозяйничали мыши, съ трудомъ вынулъ изъ плотной кипы книгу въ желтой кожѣ съ золотомъ.

— Что съ книжками то сдѣлаете?—спросила Машутка.

— Читать, глупая, буду, вотъ слушай: сочиненіе Еккартгаузена—, 'Семь таинствъ природы'. А вотъ: 'Путешествіе Анахарсиса Младшаго', поняла?

— Поняла.

— Ну и выдумываешь; а вотъ,—Николушка сошелъ съ лѣстницы и сѣлъ, читая:—, 'Неонила или распутная дочь'.

— Чего это?

— Слушай... ,погубивши въ своемъ жестокомъ распутствѣ благороднаго кавалера виконта де Зарно, тщеславная продолжала гнусныя козни, противныя столь же людямъ, сколько и Творцу, создавшему мерзкую тварь'...

Машутка, рассматривая картинку, изображающую Неонилу, безъ рубанки, въ постели, лицомъ внизъ и камеристку около, приготовляющую аппаратъ для облегченія желудка, а въ дверяхъ кавалера де Зарно, придвинулась близко и дышала Николушкѣ на щеку...

...,но обладала распутная столь совершенной красотой, что даже духовникъ, забывая свой санъ, плясалъ передъ ней, поднявъ рясу'...

Машутка дышала такъ близко и коса ея касалась лица такъ нѣжно, что покраснѣвшійся Николушка, взглянувъ въ темные глаза дѣвочки, привлекъ ее, тихую, за станъ и медленно поцѣловалъ въ полуоткрытыя, покорныя губы.

Случилось такъ, что тетушка, желая освѣжить пыльную залу, отворила балконную дверь и, войдя, увидѣла Машутку перекинутую назадъ съ руками, упирающимися въ плечо Николушки, и его, охмелѣвшаго въ долгомъ поцѣлуѣ; кругомъ брошенныя книги.

— Это что такое,—воскликнула тетушка...—Николай!—въ волненіи ходя по библиотекѣ, говорила она, —Маша взята мною на полную отвѣтственность, ей теперь шестнадцать лѣтъ, ты понимаешь?.. Я знаю, человѣкъ ты молодой, кровь кипитъ, Машутка красавица... Да что, въ самомъ дѣлѣ, мало тебѣ одной бабы; отъ бездѣлья на грѣхъ идешь. Да какъ ты догадался къ Машуткѣ лѣзть. Поклянись передъ крестомъ,—изъ-подъ кофточки вынула тетушка и подняла связку образковъ и крестиковъ,—на крестѣ поклянись не трогать Машутку. Не выпущу, пока не дашь клятву...

Испуганный Николушка поклялся, и тетушка отвернулась къ окну, гдѣ въ зелени березъ, скромный и старенькій, горѣлъ въ закатѣ крестъ туреневской церкви; а въ саду ходили Настя и Раечка.

Охвативъ дѣвушку за плечи угломъ пуховой шали, говорила Настя, близко къ ней наклоняясь.

— Не вѣрьте ему, миленькая, мастеръ онъ плести чудеса, такимъ несчастнымъ представится—заревешь, какъ дура, хотя знаю его насквозь вотъ какъ стеклышко. Какой онъ несчастный, старая женщина его подобрала, такъ онъ въ два года триста тысячъ ея денегъ протрясъ, а потомъ со мной связался...

— А безъ разговоровъ никакъ не можетъ, такая природа; для этого и сюда пріѣхали, чтобы разговаривать.

Настя фыркнула и крѣпко прижала Раечку.

— Не вѣрите вы мнѣ, душенька, думаете, я его, правда, загубила; я сейчасъ покажу, какъ онъ со мной поступаетъ.

Разстегнувъ пуговицу обшлага, подняла она рукавъ на худой и бѣлой рукѣ своей; повыше локтя шель розовый шрамъ, съ одной стороны еще не зажившій.

— Онъ полоснулъ; озвѣрѣетъ, такъ ему что человѣкъ, что стѣна все равно. Настя съ поднятой, голой рукой стояла передъ Раечкой...

— Поцѣлуйте!

— Господи,—воскликнула Раечка, и губы ея задрожали,—зачѣмъ все это мнѣ рассказываете.

— А вамъ что, жалко?

— Не знаю, неправда все, неправда...

— Знаете, что, бросьте-ка Николку жалѣть, съ меня хватить жалости. Видишь нашлась...

И уперла уже Настя руки въ бока, но, взглянувъ на часто моргающую дѣвушку, схватила ее за шею и порывисто, по-мужски, поцѣловала.

— Цыпочка моя, люблю васъ, настоящій ангелочекъ.

Какъ ребенокъ прижалась Раечка къ Настиной груди, готовая заплакать, шептала...

— Не сердитесь на меня, вы хорошая.

— Знаете что, ангелочекъ, будемъ подругами, вы мнѣ все рассказываете, а я вамъ, спать будемъ вмѣстѣ, Николку я прогоню, ляжемъ подъ одѣяло, тепло васъ обниму, такъ и заснемъ... хотите, золотая...

— Хочу,—лепетала Раечка.

— Что мущины! всё на одинъ фасонъ, грязные да грубые. А васъ, нѣжненькая, цѣловать нужно какъ цвѣточекъ.

— Не понимаю я...

— Понимать вамъ нечего, сядемъ здѣсь...—Ставъ на колѣни, цѣловала Настя Раечкины руки, заглядывая въ глаза, сжимала ее, трепетную и покорную.

## VII

**Н**иколушку отправили въ лѣсъ провѣтриться. Узнавъ о предстоящемъ поджогѣ, раскричался онъ, грозя перестрѣлять всѣхъ мужиковъ и упрекнувъ тетушку въ потакательствѣ, вооружился съ головы до ногъ, приведя этимъ въ неописуемое восхищеніе всѣхъ дѣвченокъ на кухню, но тетушка, отобравъ кинжалы и пистолеты, посадила его въ телѣжку, дребезжащую такъ, будто была она и кузницей въ то же время, и проводила за ворота...

— Ступай, батюшка, просвѣжись.

Николушка, похлестывая лошаденку, тихо ѣхалъ, лицо его было рѣшительно.

— Эй, дѣдъ, отвориай,—крикнулъ онъ у околицы.

Изъ шалаша, похожаго на войлочный колпакъ, вышелъ старичекъ и долго, задравъ голову, глядѣлъ на новаго барина.

— Сейчасъ, сейчасъ,—молвилъ старичекъ, неторопливо отворяя ворота,—откудова ты, милый?

Но Николушка, не отвѣтивъ, покатишь подъ горку, и долго вслѣдъ ему глядѣлъ и трясъ головой забытый старичекъ, среди голаго поля у трехъ дорогъ. Лѣсъ, куда Николушка ѣхалъ, долженъ стать, по выраженію Африкана Ильича, кладомъ лѣтъ черезъ пятьдесятъ. Когда-то, при дѣдахъ Туреневыхъ, шумѣлъ онъ, далеко раскинувшись, мачтовый и глухой; валили его на постройки, съ осени перекручивая у комля проволокой, и отъ этого дерево становилось крѣпкимъ, какъ желѣзо, янтарнымъ и долговѣчнымъ. Теперь же, все время вывертывая возжу изъ-подъ рѣпшицы лошаденки, которая не столько отъ мухъ или дурной привычки махала хвостомъ, сколько выказывать желала этимъ пренебреженіе сѣдоку, увидалъ Николушка тощую сосновую балку вдоль оврага и на опушкѣ обципаный орѣшникъ, гдѣ прыгала спутанная лошадь.

— Гдѣ здѣсь туреневскій лѣсъ?—спросилъ Николушка у мальчишки.

— А вотъ,—сказалъ мальчишка,—только и есть.—И ударилъ, лежа на животѣ, сзади себя пятками.

Николушка, оставивъ лошадь, пошелъ по тропинкѣ черезъ оврагъ, и мшистые стволы, сыроватый запахъ листьевъ и небо синее, какъ прохладныя воды, заставили его меланхолично задуматься, вспоминая далекіе парки Парижа и всю милую, легкомысленную и испорченную, какъ крыло тронутаго рябчика, залитое сухимъ Ан, жизнь свою.

Съ удивленіемъ оглядывая теперешній свой нарядъ, страдальчески наморщилъ онъ лобъ и легъ на землю. Надъ головой немолчно шумѣли деревья, кричала иволга, и кто-то невдалекѣ ходилъ, ломая иногда сухую вѣтку, и запѣлъ:—«Легѣли бѣлые гуси, за море далеко!».—Николушка открылъ глаза и увидалъ Раю.

— Ахъ,—воскликнула она.

— Пріѣхалъ я посмотрѣть на наше запустѣніе,—говорилъ Николушка,—все прахомъ пошло, и домъ, и лѣсъ, и люди...

— А я люблю этотъ лѣсокъ; смотрите-ка, сколько грибовъ собрала, бѣлые, а вотъ рыжики.

— Да, много, и какъ пахнутъ.

— Ни одной червоточки.—Раечка остановилась на минутку и глубоко вздохнула:—воздухъ очень чистый... А я все думала, отчего люди несчастные. Николушка сразу сгорбился, скорбныя морщины легли на лбу и въ углахъ рта, руку онъ положилъ на грудь, сказавъ:

— Нѣтъ, лучше не будемъ говорить обо мнѣ, рана, нанесенная людьми, не скоро заживетъ; только любящая рука могла-бы исцѣлить ее. Эхъ, все равно, буду прозябать, забывъ мечты о лучшемъ, придетъ кто-нибудь сильный, столкнетъ меня, какъ ненужную вещь.

— Николай Михайловичъ, зачѣмъ такъ говорить, смотрите—лѣсъ какой свѣжій... Я бы не знаю что сдѣлала.

— Нѣтъ, нѣтъ, забудьте меня, вы должны полюбить сильнаго человѣка, помѣщика, архитектора...

— Архитектора?—спросила Раечка.

— Да, спасибо за участіе, оно врачуетъ меня; иногда, смотря на эти деревья, плачу—почему я не крестьянинъ съ топоромъ въ рукахъ, рубящій громадныя сосны; летятъ щепки, капаетъ, какъ слезы, смола...

- Боже мой, какъ вы говорите...
- Да, я несчастный; утѣшаюсь мыслью что скоро всему конецъ...
- Я хочу помочь вамъ, но чѣмъ, чѣмъ?...
- Любите меня,—въ неудержимомъ порывѣ воскликнулъ Николушка,—вы—ангелъ, ахъ, что я говорю, простите, простите...
- Локончики у Раи развились, грибы падали изъ лукошка, свѣтило солнце на розовое платъе...
- Рая,—сказалъ Николушка и взялъ ея руку,—спасите меня,—лицо у него перекопилось, и, опустясь на колѣни, прижался онъ къ ногамъ дѣвушки, всхлипывая, цѣлуя горячія Раечкины руки...
- ... Николушка бѣгалъ по коридору и, растворяя двери, кричалъ въ пустыя комнаты:—тетя, тетя...
- Кто тебя, батюшка, укусилъ,—сказала тетушка, высовываясь изъ двери спальни...
- Тетя, я къ вамъ.—Николушка упалъ въ кресло, не снимая шапки, злыми, зелеными глазами гладѣлъ онъ на Настю, сидѣвшую, охвативъ колѣно, на скамейкѣ у тетушкиныхъ ногъ.
- Уйди,—сказалъ Николушка... и взвизгнулъ:—уходи же!
- Настя, спокойно глядя въ лицо ему, встала и вышла... Николушка вскочилъ и сѣлъ опять...
- Тетя, вы хотите, чтобы я сталъ человѣкомъ. Тетя, хотите, чтобы я сталъ молодъ, здоровъ, зарабатывалъ деньги. Вотъ! человѣкъ только что протягиваетъ руки къ счастью и вдругъ—трахъ, отсѣкаютъ руки, которыя... Эта Настасья, ужасная женщина...
- Постой, Николай, говори по человѣчески, что случилось.
- Тетя, я женюсь на Раисѣ...

### VIII

**В**ъ спальнѣ пахло валерьяномъ. Съ компрессомъ на головѣ лежала тетушка въ креслѣ, страдая мигренью; Африканъ Ильичъ вздыхалъ, помалкивая, вздыхала и тетушка.

Было послѣ обѣда. То время, когда по усадьбамъ и деревнямъ дремлютъ куры и собаки, похрапываютъ люди въ тѣни забора и на заваленкахъ; маль-



чуганъ сидитъ на кучѣ зола въ завязанной узломъ на спинѣ рубашонкѣ и сладко зѣваетъ, держа въ грязномъ кулакѣ замореннаго воробья; а гдѣ-нибудь въ избѣ молодайка, на сносяхъ, поетъ однообразно, передъ ней чашка съ теплымъ квасомъ, по столу ходятъ мухи, тошно пахнетъ лукомъ, сквозь засиженное окно тотъ же все амбаръ и желтый выгонъ...

Сосеть въ боку у молодайки, негромко растягиваетъ она подголосокъ, а свинья подъ окномъ слушаетъ, искусаннымъ ухомъ отмахивая мухъ.

Такъ и сейчасъ на черномъ крыльцѣ пѣла Василиса-стряпка ту-же пѣсню, и сказала Африканъ Ильичъ:

— Баба какъ воетъ.

Не открывая глазъ, тетушка кивнула.

Не легко досталась ей вчерашняя исторія. Подслушавъ у дверей Николушкино заявленіе, ворвалась Настя въ спальню звѣрь-звѣремъ. Николушка, при видѣ ея красноватыхъ глазъ, потерялъ присутствіе духа и вдругъ, обернувшись, всхлипнулъ:—вотъ тетя, видите! какъ же я съ нею сдѣлаюсь...

Тогда Настя ударила его по лицу и, вцѣпившись въ волосы, кричала въ себя. Николушка плюнулъ на нее, махалъ кулаками, тетушка самоотверженно проникла между враждующими, прибѣжавшій Африканъ Ильичъ взялъ Настю въ охапку и унесъ, а она кричала:—погоди ты у меня; я твоей шлюхѣ прическу поправлю! Николушка, плача то на тетушкиномъ плечѣ, то на жилетѣ Африкана Ильича, снова рассказалъ исторію своей жизни... Его отпоили водкой. Далеко за полночь слышны были въ старомъ дому всхлипыванія, порой буйные крики и монотонный голосъ отчитывающей тетушки.

Машутка, несмотря на страхъ къ привидѣніямъ, которыя шатаются ночью за церковной оградой, сбѣгала подъ поповское окно и рассказывала потомъ на кухнѣ, какъ попъ Иванъ безъ подрясника, въ розовыхъ штанахъ, ходилъ журавлинымъ шагомъ по горницѣ, размахивая руками, а Раечка, спрятавъ лицо въ подушку, рыдала на голубенькой кровати.

Утомленная душевно, пошла утромъ тетушка къ попу Ивану, но онъ уже усаживалъ Раису въ старенькій тарантасъ, холодно объяснивъ тетушкѣ безнравственность ея племянника; зачмокалъ на рыжаго меренка и уѣхалъ, вѣя, какъ флюгеромъ, оторванной полкой шляпы.

Грустно побрела домой тетушка, оглядываясь на уѣзжающихъ, и вдругъ замѣтила, какъ имъ навстрѣчу изъ-подъ плотины вышелъ человѣкъ и зама-

халь картузомъ. Понѣ Иванъ, привставъ, хлесталь лошадь, Раечка потянулась было изъ телѣжки, но, прижатая поповской рукой, закрылась платочкомъ, рыдая...

— Да это Николай,—подумала тетушка и подождала племянника.

Онъ, не раздѣваясь, просналъ всю эту ночь на креслѣ въ столовой и рано скрылся, оставивъ на краю стола много одинъ къ другому лежащихъ окурковъ...

— Ну, вотъ ты гдѣ,—сказала тетушка.

Губы у Николушки пересохли, брови сдвинуты скорбно...

— Простите, тетя,—сказаль онъ,—что доставилъ столько хлопотъ.

— За что простить, что съ тобой?

Николушка, отойдя нѣсколько шаговъ, обернулся.

— Вамъ-то не все ли равно. Звѣри...—И, покачиваясь, ушелъ въ кусты.

Такъ захворала тетушка мигренью...

... Тетушка сказала, сдвигая компрессъ: я все думаю, другъ мой, грѣхъ ждать награды отъ людей, но какъ-то обидно, что Николушка неблагодарный, я для него, какъ все, только обидчица... Нѣтъ во мнѣ увѣренности, что смогу до конца выдержать испытаніе. Настя сердится, будто бы сводила я Раю съ нимъ, кричала вчера на меня!

— Увезти ее надо въ Рѣньевку, пусть у тамошняго управляющаго поживетъ, сказаль Африканъ Ильичъ...

— Я думала объ этомъ, серьезный шагъ... Нѣтъ, съ ней очень опасно круго поступать.

— Отодрать, шелковые стануть.

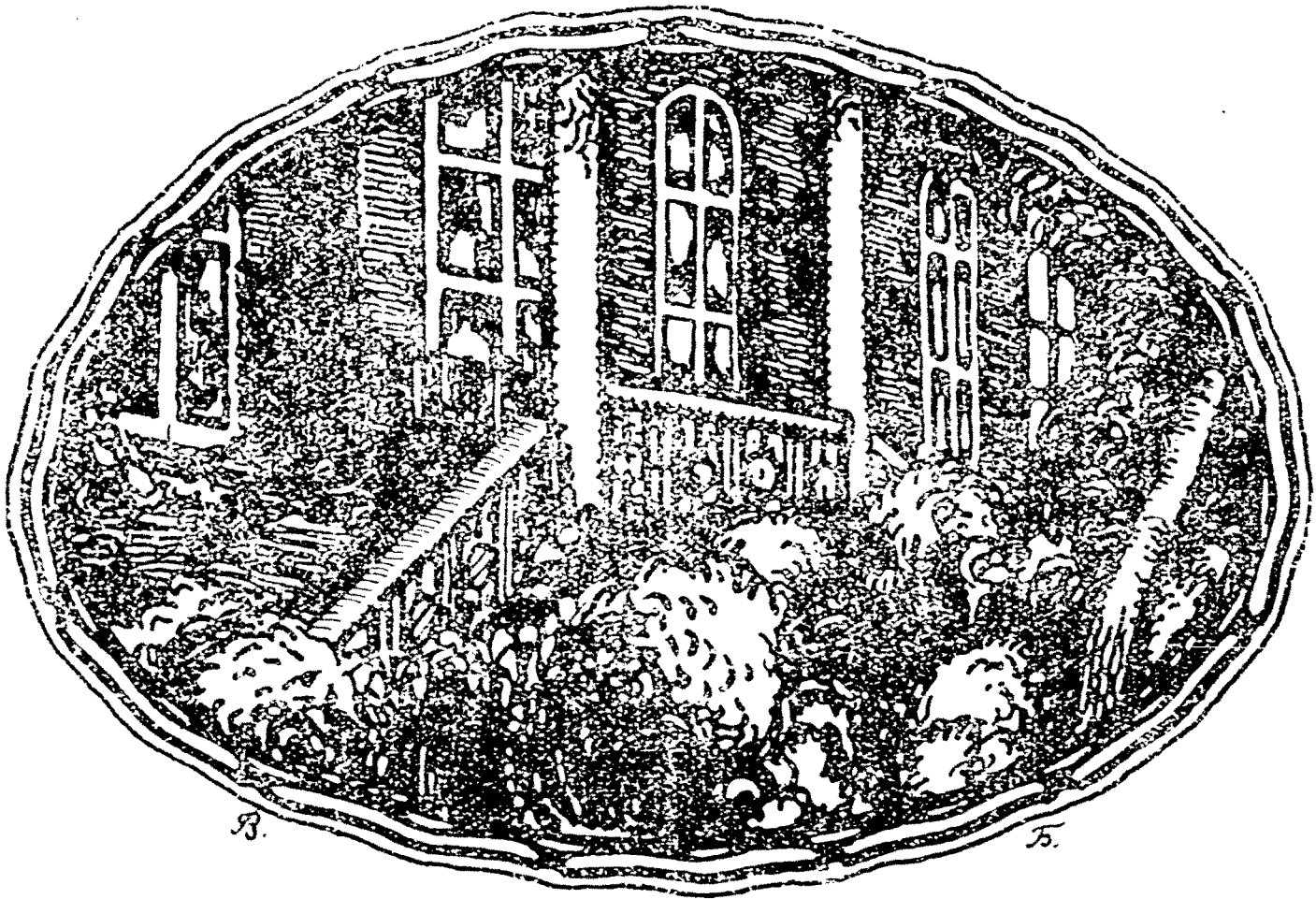
Тетушка улыбнулась...

— Я боюсь еще за Машутку. Куда она провалилась, позвать бы, другъ мой.

— Ну, за Машутку-то я и ноги обломаю, не хочеть ли этого—могила!—И Африканъ Ильичъ показаль кулакъ.

— Помогни мнѣ Богъ, дай силы. Какъ вернется батюшка, скажите ему, другъ мой, что хочу исповѣдываться и черезъ недѣльку, если допустить, приму святое причастіе. Очень это меня укрѣпляетъ.

Африканъ Ильичъ заерзалъ на стулѣ сердито. На черномъ крыльцѣ пѣла Василиса все одну нѣсно. И лучше бы не было нѣсни этой на крещеной Руси.



## IX

**Н**иколушка перелѣзъ черезъ плетень и пошелъ мимо сада и гумень въ луга къ мельницѣ. Деревянная ея крыша, темная и пестрая отъ лишаяевъ, лежала невысокимъ скатомъ надъ плотинной; направо, гдѣ огибали озеро полукольцомъ кряжистые осокори, стояли распряженные телѣги.

У шлюза крутилась вода, зыбилась, дробя свою гладь, и легко бѣжала тонкимъ слоемъ по скользкимъ доскамъ въ деревянное русло, подъ которымъ шумѣли отъ частой капели густые лопухи.

Со скрипомъ поворачивалось грузное колесо, и падала вода съ него подъ дубовые столбы, дѣлаясь зеленой.

Стучали деревянные шестерни, и запахъ дегтя и сырости былъ милъ тому, кто въ дѣтствѣ лазилъ въ подполье по зыбкимъ доскамъ, глядя сквозь щели на затхлостью пахнущую воду и ловилъ лягушекъ на красную тряпочку,

со страхомъ зная, что подъ водой, ухватя лапами зеленыя сван, сидить въ омутѣ водяной.

Изъ подполья Николушка, рѣшившій домой не являться, поднялся въ засыпное отдѣленіе, гдѣ, кружась въ свѣту, ложилась повсюду мучная пыль, а подъ деревянными воронками порхали тяжелые жернова.

Сквозь открытыя ворота, какъ въ рамѣ, видно голубое небо, струился кверху дымъ костра, и у опростаннаго котелка, прѣхавшіе съ почевкой за помоломъ, лежали мужики. Посреди ихъ, бѣлобородый, заложивъ въ уголь рта трубку, сидѣлъ мельникъ Провъ—николаевскій солдатъ—и рассказывать.

Трудно добиться рѣчей отъ Прова, но, когда откроетъ ротъ—наслушаешься, во всю зиму эдакого не придумаешь, лежа на печи подъ полушубкомъ.

— Колдунъ онъ былъ, Шамиль то,—продолжалъ рѣчь свою Провъ,—что народу нашего загубилъ—тучи. Только заперли мы его на горѣ, ни ему ходу, ни пици; поставили лѣстницы; полѣзли; тѣ нашихъ изъ ружей, а мы ихъ пушками. Палили да лѣзли, и увидали солдатки черкеса на горѣ—видимо невидимо; а Шамиль ихній на камнѣ сидитъ—книжку читаетъ. Сдавайся, кричимъ. Не сдадимся, отвѣчаютъ. И что же, братъ мой, думаешь: черкесь этотъ самый завернется въ бурку да съ конемъ въ море и сиганетъ. А съ горы до воды летѣтъ ему,—Провъ поднялъ палецъ,—осемнадцать верстъ.

— Что ты думаешь,—говорили мужики, а Николушка, подойдя, присѣлъ около Прова и разсмѣялся:

— Ты, старикъ, заврался, на Кавказѣ и горь то нѣтъ такихъ высокихъ. Провъ нахмурился съ достоинствомъ: ,что мнѣ врать, самъ видѣлъ'.

— Еще бы,—поддакнули мужики.

— Ты бы меня лучше попросилъ,—развязно продолжалъ Николушка,—какъ я на автомобилѣ переѣхалъ черезъ Пиреней; отпразднелись мы двое съ шоферомъ...

— Муку твою сегодня покончимъ,—обратился къ мужику съ козлиной бородежкой Провъ.

— Вотъ благодаримъ.

Николушка обидѣлся, что не слушаютъ его, и перемѣнилъ разговоръ:—Ну что, мужички, какъ урожай?

Никто не отвѣтилъ, а Провъ; насилу разогнувъ худыя колѣнки, пошелъ съ мужикомъ на мельницу.

— Папироску!—открылъ Николушка портсигаръ,—да что они сердятся на меня что-ли,—и обиженный отошелъ, сѣвъ на разбитый жерновъ у стѣны.

Тогда замѣтилъ онъ Машутку.

Въ черной кофтѣ (такова мода сельца Туреневки), уже приподнятой на груди, сидѣла она у телѣги, поджавъ ногу, другую, загорѣлую и босую, вытянула впередъ; опустивъ глаза, перебирала бахромѣ косынки, и брови ея, словно черкнутыя углемъ, удивленно двигались.

— А ты здѣсь,—сказалъ Николушка,—вотъ тетя тебѣ задасть.

Машутка взглянула большими, тѣнистыми отъ рѣсницъ глазами и густо покраснѣла.

— Ага,—подумалъ Николушка,—кажется влюблена; а, вѣдь, красивая дѣвченка.—И принялся мечтать, куря и моргая...

Вечерѣло. Мужики разбрелись; кто подмазывалъ телѣгу, кто просто лежалъ на животѣ, глядя въ воду... Машутка нехотя встала и, еще разъ быстро взглянувъ на Николушку, пошла, легко и осторожно ступая пальцами босыхъ ногъ.

— А чортъ,—сказалъ Николушка и закурилъ новую папироску. Всталъ вдругъ быстро и пошелъ къ дому, въ обходъ, черезъ тальники и мочежину.

Не упуская Машутку изъ виду, перепрыгивалъ, держась за кусты, черезъ кочки, тяжело дышалъ, торопился. Когда Машутку скрыли тальники, побѣжалъ, спотыкаясь, унать руками въ грязь и опять продирался, царапая лицо о сухія вѣтви, пока не опередилъ обходомъ торопливо идущую дѣвушку.

А у мельницы, толпясь, оживленно о чемъ-то шумѣли мужики, показывали на него пальцемъ.

Сумерки быстро падали, какъ паутина на отдыхающую землю; пахло болотными лютиками...

Николушка взбѣжалъ на гумно, что на пригоркѣ, и сѣлъ въ солому, поджидая Машу...

— Милая, милая, поцѣлую тебя только!—И Николушка разстегнулъ, рванувъ на груди, теплый кафтанъ.

**Н**астя сумерничала, глядя въ тусклое окно, узкая рука ея у ворота придерживала пуховой платокъ, коричневымъ цвѣтомъ своимъ и уютностью заставлявшій какого угодно человѣка предаться меланхоліи.

— Лежать я не могу,—сказала тетушка,—безпокойство какое-то.

Снаружи къ окну поднялся на лапкахъ сѣрый котъ, внимательно заглянулъ въ комнату и ушелъ... Настя безпокойно зашевелилась: къ чему это котъ въ окнѣ?...

— Николушки все нѣтъ?—спросила тетушка уныло.

— Придетъ...

— Не случилось бы чего, я дѣвченокъ за нимъ въ лѣсъ послала и на мельницу...

— У меня подруга была, звали Драма, котовъ боялась. Жили мы на Сергѣевской...

— Вы все сердитесь, тяжело вамъ, Настенька, я понимаю.

— Нѣтъ, не сержусь.

— Помирились бы. У молодого человѣка должны быть увлеченія, а женѣ нужно прощать—пошалить онъ и вернется.

— Прощать-то нечего. Такъ живемъ, какъ во снѣ. Я обиды не хочу, пусть мимо идутъ.

— Настенька, а вы вѣрите?

— Онъ никого не прощаетъ; вотъ увидите, мстить мнѣ еще будетъ, за что я отъ дѣвчонки его отогнала.

— Какъ мстить?

— Мало-ли какъ, придумаетъ... Вотъ насильничаетъ надъ Мануткой и расскажетъ мнѣ, какъ все было...

— Что вы горорите. Никогда. Николушка далъ торжественную клятву на крестѣ—Маши не трогать.

— Увидимъ.

— Настенька, вѣдь, такъ жить нельзя; я много думала, лучше бы вамъ развѣхаться на время. Не гоню, не гоню, не поймите криво мои слова. Вы бы у меня пожили, а Николушку въ Казань свеземъ въ училище для пивоваровъ—

пусть выучится пиво варить. А потомъ, если Богъ дастъ, откроемъ свой заводъ, и заживете вотъ какъ хорошо. Правда...

Тетушка погладила Настенькину руку. Настя руку отдернула.

— Этого, Анна Михайловна, я не допущу.

— Почему?

— Нѣтъ, вы насъ не трогайте, на одной я дорожкѣ съ Николкой сошлась, вмѣстѣ до конца пойдемъ.

— Настенька, вы людьми станете, развѣ хорошо такъ-то жить?

— Не хочу быть людьми, любви вашей не хочу...

Тетушка замолчала...

— Дура я,—сказала Настя, всхлипнула вдругъ и, откинувъ голову на кресло, застыла. Блѣдный ея профиль четко рисовался на темной материи и, словно огнемъ озаряемый изнутри, розовѣя, яснѣлъ; причудливый свѣтъ озолотилъ лобъ и волосы, и вотъ изъ темноты выступила вся освѣщенная голова ея съ закрытыми глазами.

— Что это,—воскликнула тетушка,—свѣтъ какой...

Настя открыла глаза и ахнула, на полу лежалъ красный четырехугольникъ окна, и всѣ предметы приблизились...

— Африканъ Ильичъ, идите сюда,—спѣша къ двери, звала тетушка.

— Пожаръ,—сказалъ Африканъ Ильичъ, входя,—гумна жгутъ.

— Что дѣлать. Николушки нѣтъ и Машеньки нѣтъ, дѣвченки, бѣгите, ищите ихъ.

Захлопали двери, подулъ сквознякъ; Настя внизъ лицомъ легла въ подушки; Африканъ Ильичъ, заложа руку за спину, смотрѣлъ въ окно, сутулый и багровый...

— Пришелъ, пришелъ,—закричали изъ кухни.

Тетушка выбѣжала навстрѣчу и надрывающе вскрикнула. Безъ шапки, съ разбитымъ въ кровь лицомъ, вошелъ Николушка въ спальню и оттолкнулъ тетку...

— Оставьте меня, ерунда.

Настя подняла голову изъ подушекъ и вдругъ засмѣялась:

— Отдѣлали тебя, голубчикъ...

— Кто же это тебя?—спрашивала тетушка...

— Мужики, всѣхъ перестрѣляю; подъ судъ.



Голосъ Николушки оборвался, и опустилъ онъ распухшее лицо на ладонь, всхлипывая.

— Бѣдненькій мой сиротинка, не огорчайся, ахъ, они злые люди.

— Я одному такъ закатилъ, въ зубы прямо.

— Ну успокойся... Африканъ Ильичъ, дайте полотенце, другъ мой.

— Гдѣ же васъ отдѣляли,—спросилъ Африканъ Ильичъ,—солома въ головѣ, гумно что-ли защищали?

— Мужики набѣжали съ мельницы и съ деревни...

— Машутку не видѣлъ?—торопливо спросила тетушка.

— Убѣжала, успѣла.

Африканъ Ильичъ взглянулъ на тетушку выразительно и кивнулъ... Тетушка покачала головой.

Настя, странно улыбаясь, соскочила съ кровати, наклонилась къ Николушкиному лицу и воскликнула весело:—такъ ты и тамъ попользовался, Кока, а ну, расскажи. Гумна еще пылали, когда Африканъ Ильичъ вышелъ въ садъ. Тонкій дымъ стлался надъ влажной травой, алѣли стволы березъ, поблескивала на деревьяхъ темная листва, изчернокрасныя тѣни чертили лугъ, и сухая вершина тополя одна четко рисовалась въ небѣ.

А домъ, глядя въ дымные луга багровыми окнами, поднялся по поясъ изъ темныхъ зарослей, ожившій, угрюмо нарядный, торжественный. Двѣ розовыхъ колонны обвилъ змѣеобразно плющъ, обезпкоенные голуби, вылетая изъ-подъ карниза, таяли въ заревѣ.

Внутри кто-то перебѣгалъ отъ окна къ окну и, распахнувъ обнаженной до плеча рукой раму, вскрикнулъ испуганно.

Африканъ Ильичъ взошелъ поспѣшно черезъ балконъ въ залу, гдѣ двигалась по стѣнѣ частой сѣтью тѣнь рѣшетки; сурово глядѣлъ предокъ въ золотой рамѣ; суетливо пробѣжала крыса.

Увязая по колѣно въ зернѣ, шагаль онъ изъ комнаты въ комнату, ища кричавшаго. Въ библиотекѣ у чернаго шкафа на лѣстницѣ лежали забытые волюмы, ползали отблески пожара на лакированныхъ дверцахъ, мѣдныхъ на угольникахъ... Окно было пріотворено, и у стѣны за орѣховой колонкой растрепанная сидѣла, раскрывъ дикіе глаза, Машутка, въ изорванной кофтѣ.

— Зачѣмъ ты здѣсь?—строго спросилъ Африканъ Ильичъ,—идемъ-ка къ Аннѣ Михайловнѣ, она задасть тебѣ...

Машутка молчала. И когда тетушка и Василиса, укладывая ее въ постель, раздѣли и ахнули, увидѣвъ, чего боялись, вздрогнула она всѣмъ тѣломъ, прошептавъ:—мамынька!

Домъ, когда угасло зарево, сталъ мрачнѣе и глуше. Такъ ветхій корабль въ ночномъ бою, гдѣ на буйныхъ волнахъ горятъ мачты и паруса, подхваченный вѣтромъ, прямится, скрипя снастью, готовъ летѣть на врага, но затихнулъ бой, и снова бѣгаютъ по трюму однѣ голодныя крысы.

## XI

**Т**етушка заболѣла припадками, три дня пролежавъ въ темной комнатѣ; изъ Симбирска пріѣзжалъ молодой врачъ, долго, съ многозначительнымъ видомъ, выстукивалъ и выслушивалъ тетушку, подмигивая такъ, будто давно ему извѣстно, что дѣлаютъ всевозможные микробы въ тетушкиномъ нутрѣ, и, прописавъ настойку ландыша, уѣхалъ, надѣвъ парусиновую разлетайку и картузь изъ чесунчи.

Николушка заперся въ кабинетъ, всѣ три дня читая Рокамболя; Настя ходила по саду, кутаясь въ платокъ, разговаривала сама съ собой; на кухнѣ всѣ присмирѣли, слушая поспѣшный и жалобный бредъ больной Машутки, Василиса не пѣла на черномъ крыльцѣ, а, не закрывая лица, все плакала о дочкѣ. Африканъ Ильичъ смотрѣлъ волкъ-волкомъ, и на четвертый день пришелъ, наконецъ, попъ Иванъ и до вечера провелъ съ тетушкой въ разговорахъ, никому не ставшихъ извѣстными.

На пятый день тетушка встала и тотчасъ приказала привести Николушку. Явился онъ съ синякомъ подъ глазомъ, еле волоча ноги, доплелся до кресла и, когда позволили, сѣлъ, страдальчески закрывъ глаза и склонивъ голову на бокъ. Тетушка добивалась признанія; онъ сначала на всѣ колкіе вопросы качалъ головой, какъ святой невинно обвиняемый, но когда тетушка, ударивъ сморщеннымъ кулачкомъ по ручкѣ кресла, крикнула: ,признавайся...‘,—сталъ на колѣни и, бія въ грудь, назвалъ себя безчестнымъ соблазнителемъ, снова рассказавъ жизнь свою отъ рожденія до того часа, когда Машутка, не въ силахъ противиться поцѣлуямъ, отдалась ему на вороху соломы. Тетушка все это, сдвинувъ брови, выслушала и сказала:—Ступай, подумай обо всемъ хорошенько...

Николушка, облегченный, пошелъ къ Настѣ, и долго въ коридорѣ слышали торопливые ихъ голоса, шумъ роняемой мебели и странные возгласы, будто били кого-то, держа за горло... Но потомъ возня затихла, и крики смѣнились подозрительнымъ шопотомъ.

Къ чаю Николушка вышелъ просвѣтленный, а Настя прибитая, тихая и ласковая...

Африканъ Ильичъ, взглянувъ на нихъ, крикнулъ и, повернувшись спиной, продолжалъ пить чай съ блюдца, а Николушка, указывая на его папироску, шепнулъ Настѣ:—,Папиросочка, мой другъ, ты меня плѣняешь, сонъ нагоняешь, люблю тебя всей душой'.

Настя, откинувъ голову, засмѣялась, но въ это время вошла тетушка съ сумкой черезъ плечо и, глядя въ уголь, сказала:

— Николай, собирайся, мы ѣдемъ...

У Николушки задрожало блюдце и пролился чай:—куда, тетенька?

— Въ монастырь,—бросила тетушка строго и, взявъ Африкана Ильича за рукавъ, отвела для секрета въ сторону.

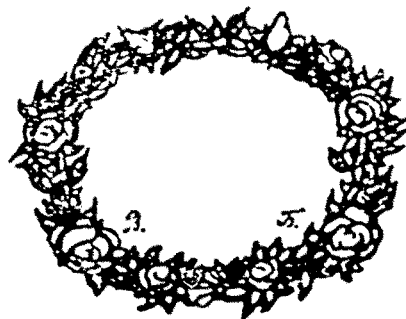
Настя сидѣла, раскрывъ большіе глаза, и молчала, Николушка водилъ пальцемъ по мокрой клеенкѣ.

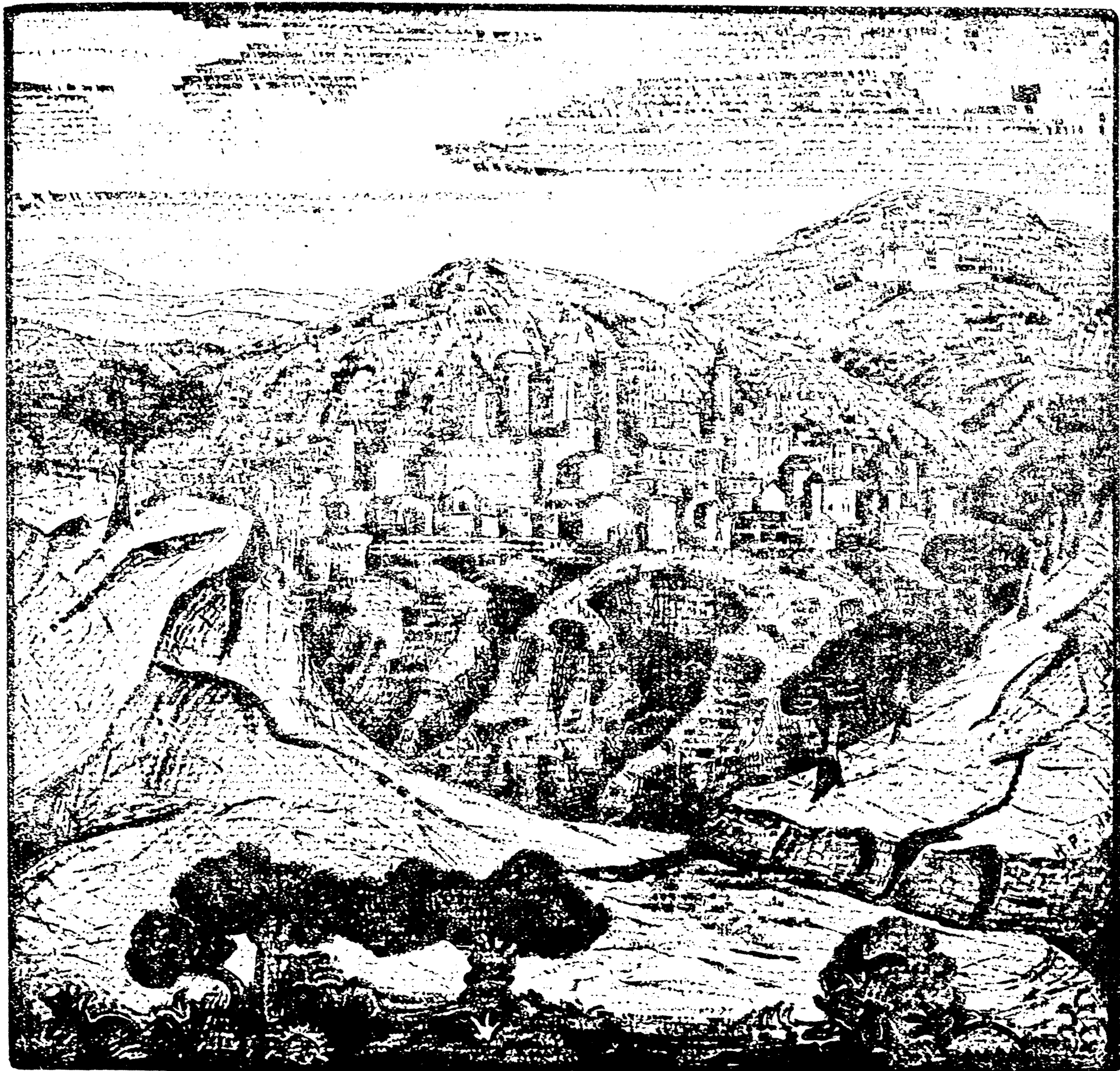
Когда затѣмъ, дѣловито размѣстивъ подушки, сѣла тетушка съ племянникомъ въ тарантасъ, обернулся онъ, въ криво надѣтомъ картузѣ, и, жалобно улыбаясь, помахалъ рукой въ послѣдній разъ:—прощай, маленькій!

Настя закрыла до половины лицо пуховымъ платкомъ, не то плача, не то смѣясь... Тронули лошади; изъ-подъ тарантаса выбѣжалъ песь. Попылили и уѣхали.

Надъ Туреневымъ плыло чистое облако, чирикали воробьи, а на крыльцѣ курилъ Африканъ Ильичъ, вздыхая, и вдругъ одинъ глазъ его, отвислый, какъ у собаки, подмигнулъ:

— Воротятся,—сказалъ онъ.





*И. К. Герихъ -- къ „Италянскимъ Стихамъ“ Л. Блока.*

АЛЕКСАНДРЪ БЛОКЪ.

*Левинъ*

ИТАЛЬЯНСКІЕ СТИХИ.

Sic finit occulte sic multos decipit aetas,  
Sic venit ad finem quidquid in orbe manet.  
Heu, heu, praeteritum non est revocabile tempus,  
Heu, propius tacita mors venit ipsa pede.

Надпись подъ часами въ церкви  
Santa Maria Novella.

РАВЕННА

Все, что минутно, все, что бренно,  
Похоронила ты въ вѣкахъ.  
Ты, какъ младенецъ, спишь, Равенна,  
У сонной вѣчности въ рукахъ.

Рабы сквозь римскія ворота  
Уже не ввозятъ мозаикъ.  
И догораетъ позолота  
Въ стѣнахъ прохладныхъ базиликъ.

Отъ медленныхъ лобзаній влаги  
Нѣжнѣе грубый сводъ гробницъ,  
Гдѣ зеленѣютъ саркофаги  
Святыхъ монаховъ и царицъ.

Безмолвны гробовыя залы,  
Тѣнисть и хладенъ ихъ порогъ,  
Чтобъ черный взоръ блаженной Галлы,  
Проснувшись, камня не прожегъ.

Военной брани и обиды  
Забыть и стерть кровавый слѣдъ,  
Чтобы воскресшій гласъ Плакиды  
Не пѣлъ страстей протекшихъ лѣтъ.

Далеко отступило море,  
И розы оцѣпили валъ,  
Чтобъ спящій въ гробѣ Теодорихъ  
О бурѣ жизни не мечталъ.

А виноградныя пустыни,  
Дома и люди—все гроба.  
Лишь мѣдъ торжественной латыни  
Поетъ на плитахъ, какъ труба.

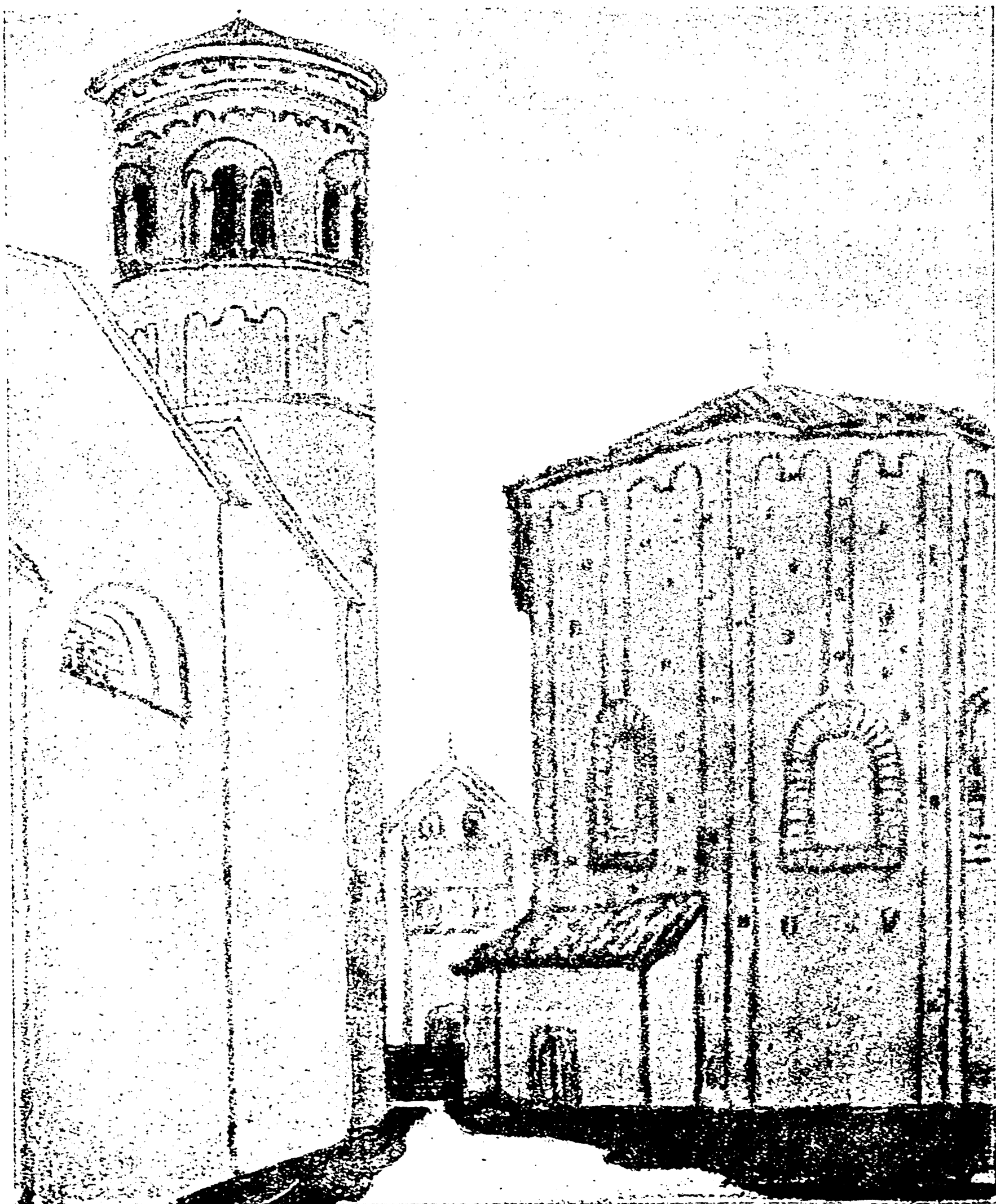
Лишь въ пристальномъ и тихомъ взорѣ  
Равеннскихъ дѣвушекъ, порой,  
Печаль о невозвратномъ морѣ  
Проходитъ робкой чередой.

Лишь по ночамъ, склонясь къ долинамъ,  
Ведя вѣкамъ грядущимъ счетъ,  
Тѣнь Данта съ профилемъ орлинымъ  
О новой жизни мнѣ поетъ.

#### MARIA DA SPOLETO

Строенъ твой станъ, какъ церковныя свѣчи.  
Взоръ твой—мечами пронзающій взоръ.  
Дѣва, не жду ослѣпительной встрѣчи—  
Дай, какъ монаху, взойти на костеръ!

Счастья не требую. Ласки не надо.  
Лаской ли грубой тебя оскорблю?  
Лишь, какъ художникъ, смотрю за ограду,  
Гдѣ ты срываешь цвѣты,—и люблю!



*Г. К. Лукомский.*

*Равенна.*



Мимо, все мимо—ты вѣтромъ гонима,  
Солнцемъ палима—Марія! Позволь  
Взору—прозрѣть надъ тобой херувима,  
Сердцу—извѣдать сладчайшую боль!

Тихо я въ темныя кудри вплетаю  
Тайныхъ стиховъ драгоцѣнный алмазь.  
Жадно влюбленное сердце бросаю  
Въ темный источникъ сіяющихъ глазъ.

## ВЕНЕЦІЯ

### І

Холодный вѣтеръ отъ лагуны.  
Гондолъ безмолвные гроба.  
Я въ эту ночь—больной и юный—  
Простертъ у львинаго столба.

На башнѣ, съ пѣснею чугуновой,  
Гиганты быютъ полночный часъ.  
Маркъ утопилъ въ лагунѣ лунной  
Узорный свой иконостасъ.

Въ тѣни дворцовой галереи,  
Чуть озаренная луной,  
Таясь, проходитъ Саломея  
Съ моей кровавой головой.

Все спитъ—дворцы, каналы, люди.  
Лишь призрака скользящій шагъ.  
Лишь голова на черномъ блюдѣ  
Глядитъ съ тоской въ окрестный мракъ.

Слабѣтъ жизни гуль упорный.  
 Уходитъ вспять приливъ заботъ.  
 И нѣкій вѣтръ сквозь бархатъ черный  
 О жизни будущей поетъ.

Очнусь ли я въ другой отчизнѣ,  
 Не въ этой сумрачной странѣ?  
 И памятью объ этой жизни  
 Вздохну-ль когда-нибудь во снѣ?

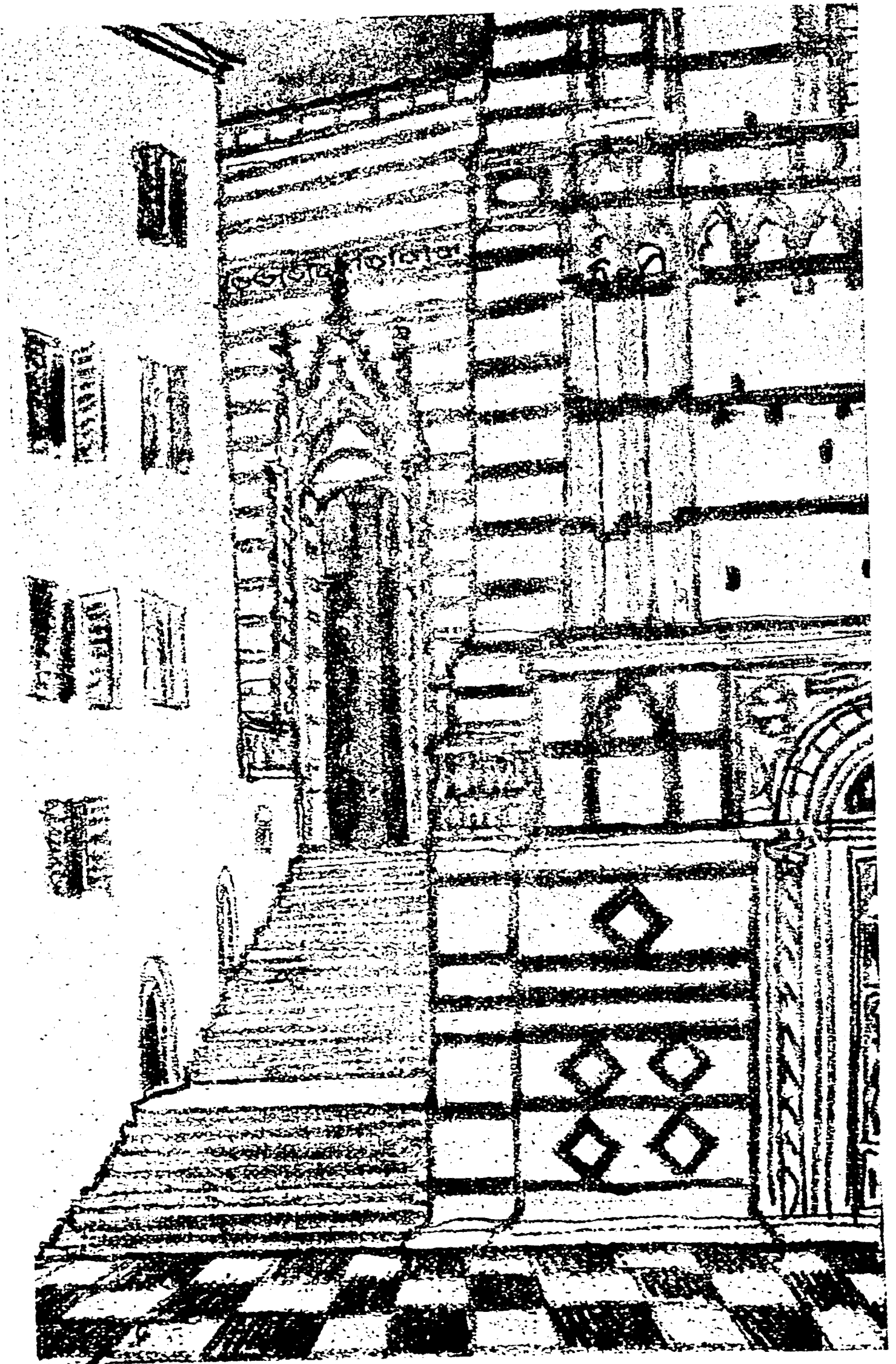
Кто дастъ мнѣ жизнь? Потомокъ дожа,  
 Купецъ, рыбакъ, иль іерей  
 Въ грядущемъ мракѣ дѣлитъ ложе  
 Съ грядущей матерью моею?

Быть можетъ, венецейской дѣвы  
 Канцоной нѣжной слухъ плѣня,  
 Отецъ грядущій сквозь напѣвы  
 Уже предчувствуетъ меня?

И неужель въ грядущемъ вѣкѣ  
 Младенцу мнѣ—велитъ судьба  
 Впервые дрогнувшія вѣки  
 Открыть у львиного столба?

Мать, что поютъ глухія струны?  
 Ужь ты мечтаешь, можетъ быть,  
 Меня отъ вѣтра, отъ лагуны  
 Священной шалью оградить?...

Нѣтъ! Все, что есть, что было,—живо!  
 Мечты, видѣнья, думы—прочь  
 Волна возвратнаго прилива  
 Бросаетъ въ бархатную ночь.



## БЛАГОВѢЩЕНЬЕ

### ФРЕСКА

Съ дѣтскихъ лѣтъ—видѣнія и грезы,  
Умбріи ласкающая мгла.  
На оградахъ вспыхиваютъ розы,  
Тонкіе поютъ колокола.

Слишкомъ рѣзвы милыя подруги,  
Слишкомъ дерзокъ ихъ открытый взоръ.  
Лишь она одна—въ предвѣчномъ кругѣ  
Ткетъ и ткетъ свой шелковый узоръ.

Робкія томятъ ее надежды,  
Грезятся несбыточные сны.  
И внезапно—красныя одежды  
Дрогнули на золотѣ стѣны.

Всѣмъ лицомъ склонилась надъ шелками,  
Но вездѣ—сквозь золото рѣсницъ—  
Вихрь ли съ многоцвѣтными крылами,  
Или Ангель, распростертый ницъ?

Темноликій Ангель съ дерзкой вѣтвью  
Молвить: Здравствуй! Ты полна красы!  
И она дрожитъ предъ страстной вѣстью,  
Съ плечъ упали тяжкихъ двѣ косы.

Онъ поетъ и шепчетъ—ближе, ближе,  
Ужъ надъ ней шумящихъ крылъ шатерь...  
И она безъ силъ склоняетъ ниже  
Потемнѣвшій, помутнѣвшій взоръ.

Трепеща, не вѣритъ: „Я-ли, я-ли?“  
И рукою закрываетъ грудь...  
Но чернѣютъ пламенные дали—  
Не уйти, не встать и не вздохнуть.

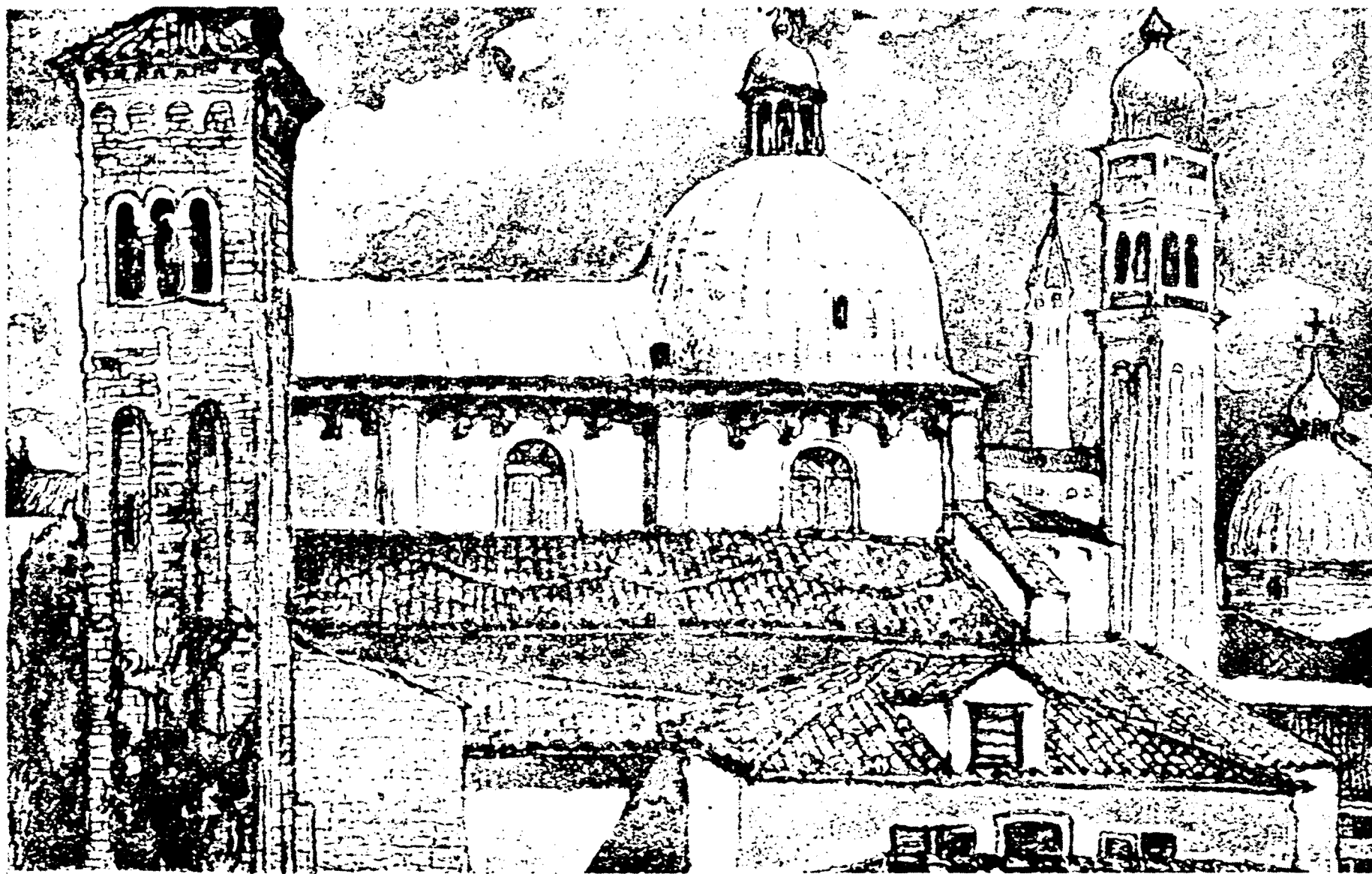
И тогда—незнаемую болью  
Озарился свѣтлый кругъ лица.  
А надъ ними—символь своеволья—  
Перуджійскій грифъ когтитъ тельца.  
Лишь художникъ, занавѣсью скрытый,  
Онъ проводитъ страстной муки крестъ  
И твердитъ: Profani, procul ite,  
Nis amoris locus sacer est.

#### УСПЕНИЕ

##### ФРЕСКА

Ея спеленутое тѣло  
Сложили въ молодомъ лѣсу.  
Оно отъ мукъ помолодѣло,  
Вернувъ бывалую красу.  
Уже не шумный и не ярый,  
Съ волненьемъ, въ сжатые персты  
Въ послѣдній разъ Архангелъ старый  
Влагаетъ бѣлые цвѣты.  
Златить далекія вершины  
Прощальнымъ отблескомъ заря,  
И надъ туманами долины  
Встаютъ усопшихъ три царя.  
Ихъ привела, какъ въ дни былые,  
Другая, поздняя звѣзда.  
И пастухи, уже сѣдые,  
Какъ встарь, сгоняютъ съ горъ стада.  
И стражей вѣчному покою  
Долину заступила мгла.  
Лишь межъ звѣздою и зарею  
Златятся нимбы безъ числа.

А выше—по крутымъ оврагамъ  
Поетъ ручей, цвѣтетъ миндаль,  
И надъ открытымъ саркофагомъ  
Могильный Ангелъ смотритъ въ даль.



*Г. К. Лукомскій.*

*Купола (Венеція).*

## СО Д Е Р Ж А Н І Е

	стр.
М. Кузминъ—,О прекрасной ясности' (замѣтки о прозѣ) . . . . .	5
П. Муратовъ—,Пейзажъ въ русской живописи 1900—1910 гг.' . . . . .	11
Макс. Волошинъ—,Анри де Ренье' . . . . .	18
Евг. Браудо—,Любовь и смерть' (о ,Тристанъ и Изольдъ') . . . . .	35

### ХРОНИКА

О. Ф. Зѣлинскій, Г. Чулковъ, Макс. Волошинъ, Вяч. Ивановъ—Творчество Ин. О. Анненскаго—1; W. Molard—Салонъ эклектизма—25; В. Кандинскій—Письмо изъ Мюнхена—28; W. Ritter—Письмо о славянскомъ искусствѣ—31; René Ghil—Этюды о книгахъ—35; Joh. v. Guenther—Замѣтки о нѣмецкой литературѣ—39; P. Vaghaп—Письмо изъ Берлина—46; В. Дамбергъ—Письмо о латышской литературѣ—48; А. Мантель—Письмо изъ Казани—49; Я. Тугендхольдъ—Московскія выставки—50; А. Р—въ—Охотнорядскіе попечители—54; Ю. Р.—Кіевскій драм. театръ—54; Бар. Н. Врангель—Выставка ,Сатирикона'—56; Н. В.—Художественная жизнь Петербурга—57; А. Ростиславовъ—Замѣтки—61; М. Кузминъ—Письма о русской поэзи—62; М. Кузминъ—Замѣтки о русской беллетристикѣ—64; А. Н.—Музыкальная хроника—67; С. Ауслендеръ—Петербургскіе театры—73; М. Кузминъ—,Путаница', ,Цезарь и Клеопатра'—76; В. С. Мейерхольдъ—Постановка ,Цезаря и Клеопатры'—78; Извѣщеніе—80.

### ЛИТЕРАТУРНЫЙ АЛЬМАНАХЪ

Гр. Ал. Н. Толстой—,Недѣля въ Туреневѣ', повѣсть (съ илл. В. П. Бѣлкина) . . . . .	3
Александръ Блокъ—Итальянскіе стихи (фронтиспись Н. К. Рериха, рисунки Г. К. Лукомскаго) . . . . .	37

Иллюстраціи въ текста:

Мещотинтогравюры: Н. К. Рерихъ (,Небесный бой'), Е. Е. Лансере (,Прогулка'), К. Сомовъ (,Осмѣянный поцѣлуй', ,Волшебный садъ').

Автотипіи: М. Добужинскій (,Дача'), В. Крымовъ (,Гроза'), А. Гаушъ (,Фонтанъ'), С. Судейкинъ (,Мельница'), В. Рябушкинъ (,Въ деревнѣ'), В. Сѣровъ (,Охота').

Обложка, заглавныя буквы и надписи—М. Добужинскаго; фронтиспись—Л. Бакста; концовки на стр. 10 и 17—В. П. Бѣлкина, на стр. 34—М. Эбермана.



**Х**удожественно-литературный ежемѣсячникъ 'Аполлонъ' заключаетъ слѣдую-  
щіе отдѣлы: 1) Художественный отдѣлъ. Участіе принимаютъ: Ал-дръ Бенуа, Л. Бакстъ, И. Билибинъ, Г. Бобровскій, К. Богаевскій, В. Бѣл-  
кинъ, Н. Войтинская, А. Гаушъ, А. Головинъ, М. Добужинскій, К. Евсеевъ, В. Кандинскій, Е. Киселева, С. Коненковъ, Б. Кустодіевъ, Е. Лансере, Г. Лукомскій,  
Елена Luksch-Маковская, Н. Миліоти, Миссъ, Д. Митрохинъ, Н. Ремизовъ (Ре-ми), Н. Рерихъ, К. Петровъ-Водкинъ, К. Сомовъ, Д. Стеллецкій, С. Судейкинъ, И. Фо-  
минъ, кн. А. Шервашидзе, В. Шуко, А. Щусевъ, К. Юонъ, В. Чемберсъ и др. 2) Обще вопросы литературы и литературная критика:—В. Брю-  
совъ, М. Волошинъ, М. Кузминъ, Н. Гумилевъ, Гюнтеръ, Ф. Ф. Зѣлинскій, Вяч.  
Ивановъ, М. Ликиардопуло, К. Чуковскій, К. Эрбергъ и др. 3) Вопросы  
искусства и художественная критика:—Ал-дръ Бенуа, бар. Н. Вран-  
гель, Л. Бакстъ, Иг. Грабарь, С. П. Дягилевъ, В. Курбатовъ, Г. Лукомскій,  
С. Маковскій, П. Муратовъ, Н. Рерихъ, А. Ростиславовъ, А. Трубниковъ, Я. Ту-  
гендхольдъ и др. 4) Музыка:—Евг. Браудо, В. Держановскій, В. Г. Каратыгинъ,  
С. А. Кусевицкій, І. М. Миклашевскій, А. П. Нурокъ, А. В. Оссовскій, В. И. Реби-  
ковъ, А. Н. Скрябинъ, Б. К. Яновскій и др. 5) Театръ:—бар. Н. В. Дризенъ,  
Н. Н. Евреиновъ, Вс. Э. Мейерхольдъ, Вл. И. Немировичъ-Данченко, К. С. Ста-  
ниславскій и др. 6) Пчелы и осы Аполлона. 7) Хроника. — Имѣя  
своихъ корреспондентовъ въ главныхъ центрахъ Россіи и заграницы, 'Апол-  
лонъ' даетъ полную картину жизни современной литературы и искусства.  
8) ЛИТЕРАТУРНЫЙ АЛЬМАНАХЪ. Имѣются произведенія: Л. Андреева,  
С. Ауслендера, К. Д. Бальмонта, Ал. Блока, В. Брюсова, И. Бунина, Ю. Вер-  
ховскаго, М. Волошина, Черубины де Габриакъ, З. Н. Гиппиусъ, С. Городецкаго,  
В. Гофмана, Н. Гумилева, Е. Дмитриевой, О. Дымова, Б. Зайцева, Вяч. Иванова,  
С. Кречетова, Вал. Кривича, М. Кузмина, Д. С. Мережковскаго, П. Потемкина,  
Ал. Ремизова, Б. Садовскаго, С. Соловьева, Ф. Сологуба, гр. Ал. Н. Толстого,  
Тэффи, Вл. Ходасевича, Г. Чулкова; переводы изъ Анри де Ренье, Баррэса, Вьеле-  
Грифина, Жамма, Новалиса (перев. Вяч. Иванова), Уитмана и Сюинбёрна (перев.  
К. Чуковскаго), Вилье-деЛиль-Адана ('Аксель'—драма) и Поля Клоделя ('Музы'—  
перев. М. Волошина) и др. Сотрудники—въ Польшѣ: Ст. Жеромскій (Ste-  
fan Zeromski), И. Лорентовичъ (Jan Lorentowicz), В. Роговичъ (W. Rogowicz),  
К. Тэтмайеръ (Casimir Tetmayer), В. Яроцкій (W. Jarocki); во Франціи: Van-  
Bever, J. Charpentier, Maurice Denis, André Gide, René Ghil, Jean de Gourmont,  
M-me A. de Holstein, Louis Laloy, Emile Magne, William Molard, Charles Morice,  
Edmond Pilon, Rachilde, Denis Roche, André Suarès; въ Германіи: P. Barchan, Oscar  
Bie, Franz Blei, Rudolf Borchardt, Dr. Richard Dehmel, Georg Fuchs, Johannes  
von Guenther, Ernst Hardt, H. von Hoeren, Friedrich Huch, Dr. T. Lessing, J.  
Meier-Graefe, Max Mell, G. Ouckama-Knoop, William Ritter, K. G. Vollmoeller,  
Dr. Julius Zeitler; въ Австріи: Peter Altenberg, Hermann Bahr, Hugo von Hof-  
mannsthal, Felix Salten, Dr. Arthur Schnitzler; въ Англии: More Adey, Osbert  
Burdett, Gordon Craig, Robert Ross, Bernard Shaw, Reginald Turner; въ Финляндіи:  
Dr. Torsten Stjernschantz; въ Даніи: Herman Bang; въ Италиі: Paolo Buzzi.

Редакторъ-издатель Сергѣй Маковскій.