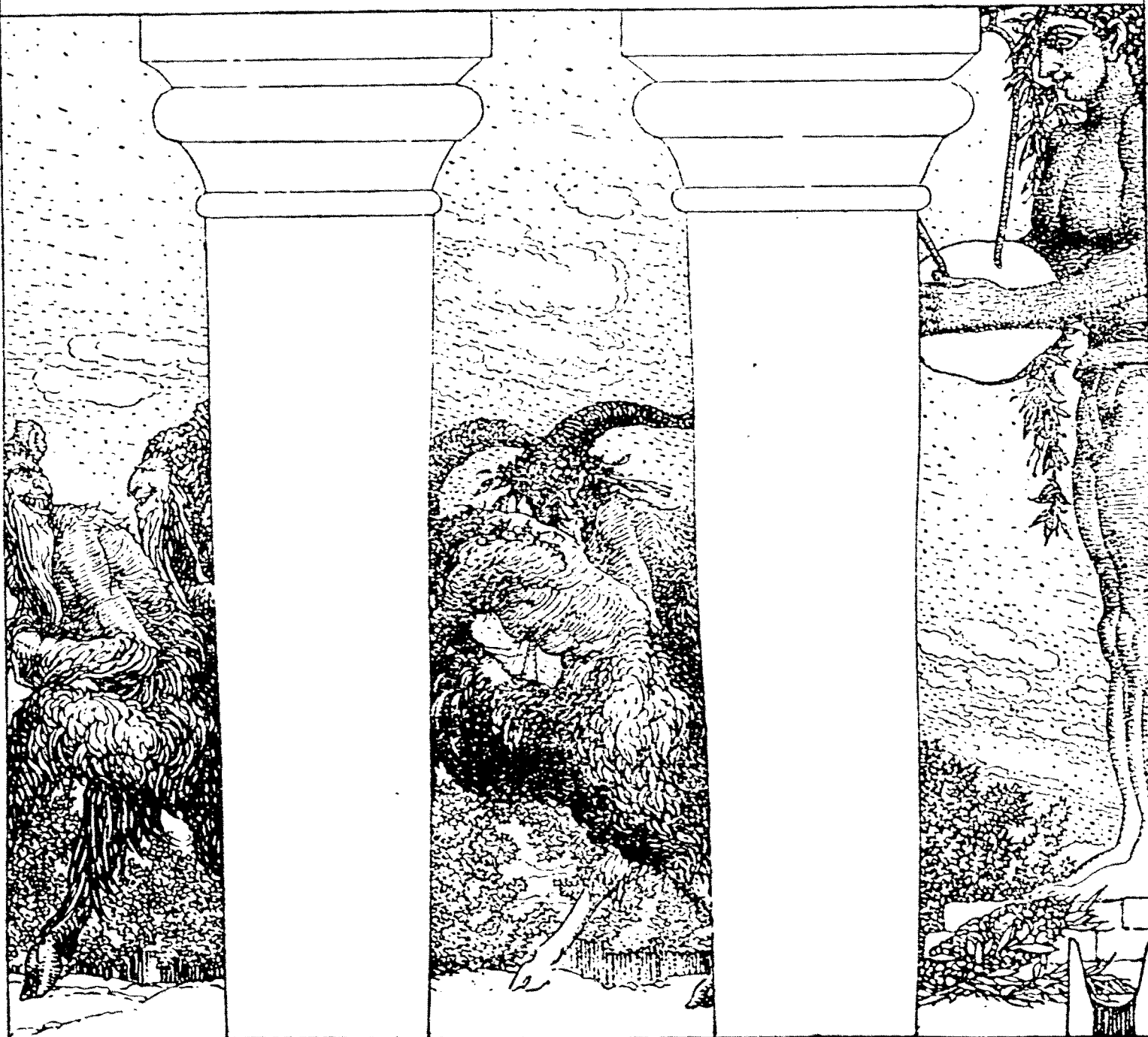


Α Π Ο Λ Λ Ο Ψ



Ν 6. Μ Α Ρ Τ Ξ 1910

60007







*Морисъ Денисъ.*

*Рисунокъ.*

М. Денисов.



Арфы (Декоративное панно).

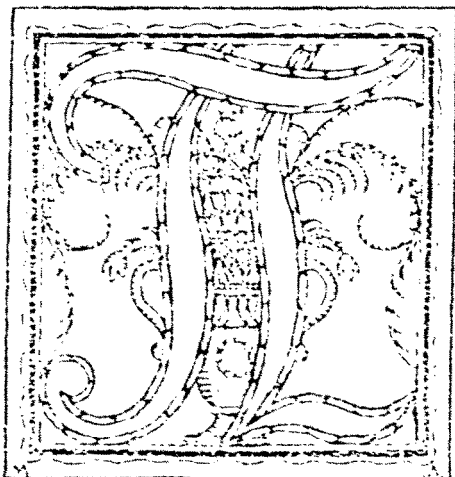
# СОВРЕМЕННЫЯ НАПРАВЛЕНІЯ ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВА И ФИЛОСОФІИ ВО ФРАНЦІИ \*)

RENÉ GHIL

поэзія \*\*)

Двѣ поэтическія традиціи

I.



РЕЖДЕ всего, мы остановимся не надолго на рѣшительномъ сходствѣ между послѣдней половиной XVI вѣка и послѣдней четвертью XIX-го—въ исторіи французской поэзіи; это сходство создано, съ одной стороны, подъ вліяніемъ крупнаго переворота романтизма въ области слова и ритма и—генія Бодлера, указавшаго на аналогію между образами и воспріятіями, а съ другой стороны—подъ вліяніемъ расцвѣта науки, начиная съ послѣдней половины XVIII вѣка и ея прогресса въ разработкѣ эволюціонной теоріи Бюффономъ, Дидро, Ламаркомъ и Дарвиномъ.

Мы въ правѣ сказать, что два названные нами поэтическіе періода даютъ поводъ къ интереснымъ и нужнымъ сопоставленіямъ.

Дѣйствительно, во Франціи исторія литературы вообще и поэзіи въ частности замѣчательна тѣмъ, что она ,накопляетъ' всякое упорное усиліе. Ничто не теряется, и послѣ внезапныхъ, болѣе или менѣе долгихъ затменій всегда возвращается направленіе, несущее творческія идеи, каждый разъ болѣе окрѣпшимъ и возросшимъ, болѣе сильнымъ и цѣльнымъ, захватывая все шире поэтическую мысль вѣка.

Такъ, хотя наши историки, по большей части—университетскіе, не увидели этого или не захотѣли видѣть,—великое, вѣковое усиліе нашей поэзіи дѣлится

\*) Выражая глубокую признательность René Ghil'ю за выполненный имъ трудъ по собиранію и редактированію статей, вошедшихъ въ эту книжку журнала, редація считаетъ нужнымъ сказать, что эти статьи, конечно, не даютъ полной картины всѣхъ теченій современнаго искусства во Франціи: редація сочла бы свою цѣль достигнутой, если бы читатель нашелъ въ нихъ ясно выраженнымъ то интересное новое направленіе, къ которому примыкаютъ авторы предлагаемыхъ *essais*.

\*\*) Переводъ съ рукописи подъ ред. С. М.

на два теченія, какъ, впрочемъ, и во всякой поэтической традиціи человѣчества: ,научное', т.-е. берущее источники въ наукѣ, въ знаніи, и—,эготическое', т.-е. зависящее отъ чувства, обыкновенно—чувства религіи или любви. Этотъ эготизмъ можетъ вылиться въ экзальтацію общихъ мѣстъ или общихъ идей, псевдо-идей, т.-е. тѣхъ, которыя вызываються ,общимъ чувствомъ': великолѣпный и неотразимый примѣръ—Викторъ Гюго... Итакъ, въ XVI вѣкѣ, въ эпоху ,Плеяды' и ея случайнаго или неслучайнаго созданія Слова и Ритмики, ея интуитивныхъ розысковъ въ области тайны словесныхъ звуковъ (и степени ихъ внушаемости)—въ эту эпоху поэзія ,эготическая,' съ техническими открытіями дю-Беллэ и Ронсара, и поэзія научная. съ дю-Барта, были утверждены почти въ одно и то же время и на одинаковыхъ правахъ. Впрочемъ, и дю-Барта имѣлъ предшественника, а именно—Жана де-Менга, продолжателя ,Roman de la Rose' въ 1277 г.

Творчество Жана де-Менга, конечно, еще больше дю-Барта приближается къ научной поэзіи; лейтъ-мотивъ, звучащій въ его произведеніяхъ,—природа, ея творчество, и происходящее изъ ея вѣчнаго движенія постоянное разрушеніе. Но совершенно естественно для своей эпохи онъ подчиняетъ все это догматамъ христіанства и Библии. Это подчиненіе, и даже большее, есть и у дю-Барта. Съ другой стороны, принадлежащій Жану де-Менгу, невмѣстительный для его обширныхъ темъ, восьмистопный стихъ не имѣетъ художественной цѣнности, его техника—только зачаточна.

Дю-Барта, наоборотъ, въ технику своего стиха изобрѣтателенъ, полнъ новыхъ стремленій и хотя часто въ нихъ ошибается, но часто и покоряетъ властью слова и ритма. Его искусство, конечно, хочетъ быть (и его слова очень близки къ непосредственному впечатлѣнію) отраженіемъ формъ, даже—движеній природы и живыхъ существъ.

Замѣтимъ для дальнѣйшаго, что техника дю-Барта первая подверглась вліянію теорій ,Плеяды', дю-Беллэ и Ронсара. Слѣдовательно, поэзія ,эготическая'—т.-е. чувствительности и чувства—толкнула къ новшествамъ въ области поэтической формы и этого поэта, у котораго мы находимъ элементы поэзіи ,научной'. Дю-Барта пишетъ александрійскимъ двѣнадцатистопнымъ метромъ, который былъ оставленъ въ XIV и XV столѣтіяхъ и возстановленъ во всей своей цѣнности Ронсаромъ. Но, пользуясь техническими открытіями ,Плеяды', онъ расширяетъ ихъ, придавая имъ строгую силу. Въ его поэтическихъ приѣмахъ—глубокое умѣніе и интуиція. Мнѣ кажется, что дю-Барта больше другихъ почувствовалъ, не зная тому причинъ, что языкъ и, въ особенности, поэтическое Слово есть сложное и яркое отображеніе всѣхъ вещей въ связи съ на-

шими различными воспріятіями вселенной. И потому, болѣе другихъ, онъ приближается къ той психо-физической области, гдѣ лично я нашелъ поводъ для моей теоріи ‚Словесной инструментовки‘. Въ сущности, произведенія дю-Барта (самое интересное ‚Première Semaine‘), — такъ же, какъ и де-Менга, — которыя мы называемъ ‚научными‘, являются компиляціей, итогомъ всѣхъ знаній его времени, но знаній, связанныхъ между собою поэтической дедукціей, что часто создаетъ новое ‚ощущеніе вселенной‘. Замѣтимъ, что между временемъ Плеяды и дю-Барта и временемъ ‚классическимъ‘ Малерба лежитъ скучный періодъ упадка, безсмысленныхъ и несвойственныхъ нашему языку преувеличеній, извращеній той или иной мысли Плеяды. Такъ, Банфъ подражаетъ латинской метрицѣ, а Белло и многіе другіе впадаютъ въ описательную поэзію, признакъ умершаго вдохновенія для тѣхъ поэтовъ, у которыхъ нѣтъ ‚идей‘.

Иные подражаютъ сентиментальнымъ эпизодамъ Виргилія, а иные — только что переведенному Анакреону. Двойной потокъ французскаго генія останавливается почти совсѣмъ; непонятая поэзія только что ушедшихъ великихъ поэтовъ искажается жеманствомъ, впадаетъ въ пошлость неискреннаго чувства. Плеяда, давшая ‚эготическую‘ поэзію, не имѣла руководящей идеи, которая бы могла синтезировать ея отрывочныя внушенія. А наука, заимствованная отъ грековъ и римлянъ, увѣнчанная христіанской догмой, не могла дать матеріала для поэтико-научной системы въ полномъ и цѣльномъ смыслѣ.

Быстро минуемъ мы XVII вѣкъ, вѣкъ краснорѣчія, ясный и учтивый вѣкъ разсужденій, общихъ мѣстъ и общихъ чувствъ, дающихъ поводъ говорить о великихъ движеніяхъ души.

Здѣсь норма — правда, или скорѣе правдоподобіе: но эта правда — та же, т. е. должна быть тою же, что у Древнихъ. И вещи, и души схожи, и вотъ безъ угрызений совѣсти берутся темы грековъ и римлянъ, комедій Плавта или трагедій Эврипида и Софокла, и обрабатываются во вкусъ и по модѣ Двора.

При такихъ возрѣніяхъ наукъ нѣтъ мѣста въ поэзіи.

Но работа Малерба и всѣхъ ‚Изысканныхъ‘ лишила языкъ конкретныхъ элементовъ, звучныхъ и красочныхъ. Онъ дѣлается отвлеченнымъ и раціональнымъ. Правда, и съ этимъ языкомъ Расину удается иногда создавать чарующія мелодіей фразы; но Лафонтенъ не привыкаетъ ни къ нему, ни къ просодіи своего времени и создаетъ свое собственное искусство.

Въ XVIII вѣкѣ поэтической языкъ еще болѣе утрачиваетъ чувство и становится прямымъ выраженіемъ отвлеченной мысли и точнымъ орудіемъ описанія.

‚Эготическая‘ поэзія лишь отчасти выражаетъ свои переживанія и чувство слова

въ 'элегіяхъ' и 'эклогахъ' Андре Шенье, возродившаго этотъ типъ эготической поэзіи. Но это возрожденіе является скорѣе подражаніемъ греческимъ поэтамъ, чѣмъ продолженіемъ удачной работы XVI вѣка, работы, какъ мы видѣли, исходившей въ одинаковой мѣрѣ и изъ просодическаго изученія древнихъ и изъ желанія передавать ихъ чувства.

Но тогда подъ вліяніемъ Бюффона, потомъ—философіи энциклопедистовъ, создававшей науку и мысль современности, начинается почти общее движеніе 'научной поэзіи', благодаря усиліямъ Предтечь, страстно увѣренныхъ въ ея необходимости. Назовемъ Дебилля, Néronisène Lemercier, Андре Шенье съ его неоконченной поэмой 'Гермесъ', которая должна была быть частью большого синтетическаго произведенія.

Поэзія XVIII вѣка полна пылкимъ энтузіазмомъ къ наукѣ, и оттого мы и называемъ ее научной; но она далеко не такова для моихъ опредѣленій научной поэзіи, такъ какъ не содержитъ ни матеріала, ни возможностей синтеза. Это—дидактическое описаніе побѣдъ Науки. Въ ней нѣтъ эмоцій, нѣтъ обобщенія, изъ котораго поэтъ строитъ философскую и моральную доктрину. Такая поэзія научной дидактики не могла обнять и выразить чувство Природы. Лемерсие, однако, въ его 'Atlantiade' (предисловіе содержитъ нѣсколько цѣльныхъ замѣчаній и стоитъ всей книги) удается во многихъ мѣстахъ передать свое чувство передъ нѣкоторыми явленіями, открытыми ему наукой. Его переживанія дѣлаются почти всеобъемлющими. Но Шенье въ упомянутой поэмѣ 'Гермесъ', полной нетонкихъ образовъ и риторики, утрачиваетъ всѣ свои качества поэта-эготиста элегій. Словомъ, вся эта поэзія—есть поэзія науки, описывающая ея побѣды, но отнюдь не научная поэзія, т.-е. обладающая своими особенными внушеніями.

Потомъ приходитъ Романтизмъ и, минуя XVIII вѣкъ, чуждый ему своей научной мыслью, и XVII-ый, ненавистный разсужденіями, возрождаетъ дѣло Плеяды, которое не могло заглухнуть. Романтизмъ—тріумфъ эготической поэзіи, полный упоенія поэтическимъ 'я', благородными чувствами и всѣми общими мѣстами. Но его слава въ томъ, что онъ, благодаря чудесному импульсу, вернулъ поэтическому языку,—объединѣвшему, какъ мы видѣли, съ XVII вѣка,—жизнь чувства, богатство эмоцій. Воскресло Слово,—создалось вновь для современности въ вихрѣ красокъ и звуковъ, со всѣми оттѣнками метрики, со всей полнотой Ритма, во всемъ обаяніи мощи, предчувствованной раньше только дю-Барта, котораго зналъ Гюго... Но, несмотря на свою ненависть къ 'классикамъ', въ Гюго замѣтно вліяніе перваго изъ нихъ: онъ до глубины проникнуть краснорѣчіемъ и риторикой Малерба.





*П. Гогенъ (P. Gauguin).*

*Ст. Матиапоа (Mataiapoia).*

Гюго—геній риторики, возносящій, подобно первобытному богу, чудесный и плодоносный хаосъ образовъ, красокъ и звуковъ во славу своего верховнаго ,я'. Вмѣстѣ съ нимъ, но послѣ него, мы должны отмѣтить одного поэта,—потому что ,научный поэтъ' долженъ быть поэтомъ-философомъ, которому иногда удается охватить цѣликомъ Идею; это, конечно, Альфредъ де-Виньи—единственный мыслитель романтизма, не имѣвшій, какъ и Плеяда, никакой руководящей тенденціи.

Де-Виньи своимъ пессимизмомъ скорѣе примыкаетъ къ теченію анти-научному, анти-эволюціонному, но онъ не впадаетъ въ проклятія и безплодные сомнѣнія. Онъ приходитъ къ стоицизму, проникнутому мягкостью, стремленіемъ утвердить въ человѣчествѣ владычество духа и разума, побѣждающаго враждебныя случайности. Это уже построенія высшаго, вдохновеннаго альтруизма.

Леконтъ де-Лиль продолжаетъ дѣло де-Виньи. Его можно было бы назвать ,эволюционистомъ' послѣ его ,*Poèmes Antiques, Barbares et Tragiques*', дающихъ нѣчто въ родѣ исторіи религіи, но его пессимизмъ еще глубже. Послѣ изученія философской мысли прошлыхъ народовъ, онъ приходитъ лишь къ мысли о небытіи и о невозможности для человѣка отвѣтить на вопросы о смыслѣ жизни. И онъ становится на точку зрѣнія Абсолютнаго, что противорѣчитъ вѣчно пытливому духу науки.

Сюлли Прюдомму тоже не удалось дать синтеза современнаго знанія и создать отвлеченный общій принципъ, который освѣтилъ бы жизнь и далъ бы ей философское и моральное оправданіе. Оставаясь гуманнымъ спиритуалистомъ, неспособный къ утверженію, онъ не преодолеваетъ религіозной точки зрѣнія, несмотря на всѣ свои сомнѣнія и порывы къ наукѣ.

Эти и другіе, менѣе значительные, поэты не смогли воспринять науку, какъ путь къ отвлеченной, базличной философіи, не подчиняющейся случайностямъ нашего ,я'; это ,я' для истиннаго ,научнаго поэта'—только сознательное отношеніе, синтетическая точка мыслей и чувствъ, гармонически слитыхъ съ великимъ Все. Болѣе того, ихъ философскія построенія, даже Леконта де-Лиля, когда онъ приходитъ къ небытію, въ сущности—религіозны. Они еще романтики, но ихъ Слово, если оно имъ принадлежитъ,—проникнутое сосредоточеннымъ чувствомъ—у Виньи, покоренное упорнымъ художническимъ мастерствомъ—у Леконта де-Лиля, стремящееся къ опредѣленіямъ—у Сюлли Прюдомма, ихъ Слово удалилось отъ непосредственнаго словеснаго генія Гюго, чтобы породниться съ силами, скрытыми въ творествѣ хотя бы Бодлера—о чемъ вскорѣ намъ придется говорить.

Послѣ этого краткаго обзора, мы уже можемъ точно и ясно охарактеризовать



развитіе поэзіи въ послѣдней четверти столѣтія, давшее рѣшающіе итоги для литературной исторіи Франціи, и указать, въ чемъ поэзія удаляется или чѣмъ приближается къ своему первоисточнику.

Я сказалъ въ началѣ этой главы, что время Плеяды и современнаго двадцатипятилѣтія имѣють много общаго. Потому что, какъ въ XVI вѣкѣ, и въ эти годы нашего великаго поэтического движенія вскрываются опять съ совершенно опредѣленной враждебностью двѣ традиціи французской поэзіи: ‚поэзія эготическая‘, дошедшая до высшихъ утонченностей искусства, и поэзія ‚научная‘, первый разъ показавшая истинное и сложное значеніе научной поэзіи для метафизики, философіи и научной этики, опредѣляющихъ познаніе общей міровой сущности, внѣ всякаго эготизма. И эта поэзія создала свою сложную технику, свою форму выраженія, адекватную ея мысли.

Поэтическіе споры, которые начались въ 1883—1884 гг. (смѣлые споры!), указываютъ на странное забвеніе великаго дѣла Парнаса и Романтизма и на полный упадокъ, наступившій за этимъ славнымъ временемъ. И, дѣйствительно, въ небольшихъ литературныхъ кружкахъ, Жанъ Мореасъ, первые стихи котораго поистинѣ наивны и пусты, горячо защищаетъ права и законность Александрійскаго стиха, раздѣленнаго тремя цезурами на три или четыре стопы. Эти поэты такъ отстали, что не знали или не признали этого стиха у Гюго и Банвиля. Когда въ 1886 г. крупнѣйшій поэтъ символизма послѣ Малларме, Вьеле-Гриффинъ, издалъ свои первые стихи ‚Senille d'Avril‘, то онъ сослался на Верлена и Банвиля, съ его просодическими вольностями въ ‚Traité de Prosodie‘. Гюставъ Канъ, напечатавшій въ 1887 году свою первую книгу ‚Les Palais Nomades‘, только въ 1888 г. нѣсколько подробнѣе развиваетъ свой взглядъ на технику ‚vers-libre‘ въ ‚Revue Indépendante‘. Онъ опредѣляетъ ее лишь въ 1897 году, правда, послѣ дальнѣйшаго развитія этого рода стихотворной формы Вьеле-Гриффиномъ, начиная съ 1890 года...

Но мы увидимъ, что отправная точка теоріи г. Кана лежитъ въ теоріи ‚Словесной инструментовки‘, провозглашенной раньше—пишущимъ эти строки. Теперь, отмѣтивъ, что Малларме не внесъ ничего новаго въ метрику и ритмику, а сохранилъ Стихъ такимъ, какимъ принялъ его отъ Бодлера вмѣстѣ съ идеей символизма, давъ ему высшее обаяніе чистотой своего Слова и своеобразнымъ синтаксисомъ,—мы, естественно, должны придти къ выводу, что если бы новая теорія техники не была создана какимъ-то другимъ поэтомъ, то, очевидно, всѣ просодическія исканія этого періода поэзіи не вышли бы изъ области метрическихъ открытій Банвиля и Верлена и не переросли бы запросовъ дю-Беллэ и Ронсара.

Теорія, открывшая путь, около 1885 года, всему передовому поколѣнію поэтовъ и направившая поиски ихъ въ область музыкальности слова и его сложной ритмики, указавъ, что важнымъ элементомъ ритма является ‚timbre-vocal‘, эта теорія— ‚Словесная инструментовка‘ (я извиняюсь, что мнѣ приходится говорить о самомъ себѣ, но этого требуетъ послѣдовательность описываемыхъ событій).

Я изложилъ идеи ‚Traité du Verbe‘ впервые въ маѣ 1885 года (Брюссель, журналъ ‚La Psasoché‘), затѣмъ—въ 86, въ журналѣ ‚La Pléiade‘, и въ томъ же году, въ Парижѣ, издалъ отдѣльную книгу.

(Въ 87 г. вышло новое изданіе съ указаніемъ научныхъ источниковъ, подтверждающихъ мои взгляды. Въ 88 г.—еще изданіе, пополненное главами метафизической философіи, на которой основывалась вся моя поэзія и которая до этого года казалась мнѣ недостаточно зрѣлой).

Я долженъ отмѣтить появившуюся въ ноябрѣ 1884 г. мою первую книгу (Légende d'âmes et de sangs), дававшую, въ предисловіи, первыя очертанія плана моего творчества на будущее и ясныя разъясненія, которыя должны были окончательно опредѣлить ‚Научную поэзію‘ такой, какой ей слѣдуетъ быть. Это революціонное Введеніе доказывало необходимость для поэзіи пользоваться данными науки и поднимать разработанныя ею современныя идеи. Жизнь, которую я хотѣлъ зажечь, должна была быть сложной во вселенскомъ смыслѣ. Я призывалъ поэтовъ къ космогоническимъ и этническимъ стихамъ, призывалъ ихъ воспѣвать новыя энергіи, внѣ эготизма. Я говорилъ, какъ нужно воспѣвать современность, города, луга, жизнь рабочихъ, заводы, поѣзда на горизонтѣ, механическія работы и т. д. \*). О техникѣ,—не смѣя еще, какъ пять мѣсяцевъ спустя, ясно опредѣлить теорію ‚инструментовки‘,—все же я такъ говорилъ въ этомъ предисловіи: ‚Въ слово перейдетъ музыка жизни: музыка свѣтовъ, трепетовъ, красокъ, запаховъ, шумовъ‘, и среди стиховъ моей книги выражающихъ мое желаніе, первая поэма, въ формѣ симфоническаго отрывка, передавала Словомъ-музыкой голосъ органа и скрипокъ.

Не здѣсь мѣсто доказывать эти теоріи, но можно ихъ напомнить. Вспомнимъ, что ‚Словесная инструментовка‘ ищетъ выразительности въ самыхъ корняхъ слова, въ гортанномъ трепетѣ нашего языка. Она признаетъ за словомъ фонетическую цѣнность, рядомъ съ цѣнностью идеографической, и возвращаетъ

---

\*) Я имѣлъ счастье, послѣ изданія моей книги, въ этой части моихъ работъ имѣть послѣдователя въ лицѣ великаго поэта Эмиля Верхарна, въ его ‚Forces tumultueuses‘ и ‚Villes Tentaculaires‘. Немного моей философіи перешло въ его книгу ‚Multiple splendeur‘—близкую къ научной поэзіи.

слову движеніе, въ связи съ характеромъ вызываемой эмоціи, т.-е.—истинный ритмъ. ‚Словесная инструментовка‘ вводитъ въ размѣръ стиха новый элементъ, или отсутствовавшій прежде, или вводимый поэтами лишь безсознательно,—качественную и количественную цѣнность звука, вокальнаго тембра, отгнѣняемаго тѣмъ или инымъ образомъ, въ зависимости отъ намѣреннаго выбора согласныхъ.

Ритмъ стиха опредѣляетъ Идея, степенью той эмоціональной энергіи, которая въ ней есть. Этотъ ритмъ, однако, пользуется различными метрами, въ которыхъ число чередующихся звуковъ всегда будетъ краткимъ—двумъ или тремъ. И Александрійскому стиху, прерываемому такимъ образомъ остановками мысли, все-таки—во всѣхъ ритмахъ—сохраненъ виѣшній видъ единства, въ то время какъ въ Александрійскихъ періодахъ стихъ развивается свободно. Это—‚эволюціонирующий стихъ‘, который, мнѣ кажется,—болѣе ‚свободный стихъ‘, чѣмъ у Гюстава Кана, и возникъ раньше.

Но Жюль Гюре не ошибается въ своей ‚Enquête litteraire‘ 1895 г. относительно происхожденія теоріи ‚свободнаго стиха‘, объясняя ее довольно просто и отмѣчая тѣ сходства, которыя ее сближаютъ съ ‚Словесной инструментовкой‘. Теорія Гюстава Кана принадлежитъ, несмотря ни на что, къ области метрической, гдѣ древнимъ ритмомъ точно опредѣлено число ударныхъ равноотстоящихъ слоговъ.

Но, обладая основательными просодическими знаніями, Канъ довель въ извѣстномъ смыслѣ допредѣла изысканія Весу М. Fouquières, умножая и отгнѣняя ‚ускоренія и остановки‘, которыя Весу М. Fouquières счелъ возможнымъ ввести въ стихъ. Съ другой же стороны, уничтоживъ обычную мѣру александрійскаго двѣнадцатистопнаго стиха (единство мѣры,—какъ я доказалъ психо-физиологическими данными,—въ которомъ свободно развиваются различные ритмы), Гюставъ Канъ создалъ ту очевидную ритмическую неопредѣленность, которая часто сквозитъ у него и еще чаще у ‚Молодыхъ‘—неосторожныхъ адептовъ этого ‚свободнаго стиха‘.

‚Словесная инструментовка‘ одаряетъ мысль всѣми вибраціями чувствительности. Она даетъ поэтическому слову его полный смыслъ, возвращая ему первоначальную его звучность. Она—и графична, и пластична, потому что даетъ ‚морфологію‘ ритмовъ и гармоническое единство стихамъ книги, или—книгъ, составляющихъ единое, цѣльное творчество. Она—живописна, потому что допускаетъ окраску вокальныхъ тембровъ и опредѣляетъ ее. Своимъ ритмомъ, вибраціи котораго зависятъ отъ напряженности Идеи, она какъ бы согласуется съ молекулярными движеніями міра...

Она—,движеніе мысли, сознательной и отображающей всѣ естественныя и гармоническія силы' \*).

Покоющаяся на тѣхъ же научныхъ основаніяхъ, что и принципы моей доктрины ,Научной поэзіи', ,Словесная инструментовка' есть лишь строгое техническое выраженіе этого творчества. И если раньше ,предтечамъ' научной поэзіи не доставало техники, если дю-Барта пользовался въ XVI вѣкѣ завоеваніями ,эготистовъ', то теперь въ первый разъ ,научная поэзія' создаетъ свою собственную технику и, вырабатывая свои принципы, дѣлаетъ эту технику обязательной и для ,эготической' поэзіи, представленной Символизмомъ.

,Символизмъ'—это мысль единственнаго и великаго Маллармэ, который, благодаря ей, дошелъ до неприступныхъ, окончательныхъ тонкостей искусства. Но самое пониманіе символа онъ заимствовалъ отъ Бодлера, трагически чуткій геній котораго—его слова, образы, поэтическія темы—болѣе всего тревожили душу Маллармэ, что видно и въ его ,*Parnasse contemporain*', и въ великолѣпномъ сонетѣ ,*Cygne*'. Онъ избавляется отъ этого вліянія, подчиняясь Банвиллю, въ эпоху ,*Après midi d'un Faune*', къ которому его вдохновила одна пьеса Банвилля ,*Déïdamia*' \*\*), такъ же, какъ позже его книга прозы ,*Divagations*' написана подъ сильнымъ вліяніемъ Вагнера (поэтическихъ теорій 1885—90 гг.), доктрины научной поэзіи и, отчасти,—Гюстава Кана и Вьеле Гриффина.

Бодлеръ началъ Символизмъ своимъ вдохновеннымъ сонетомъ ,*Correspondances*' и, конечно, многими страницами ,*Fleurs du mal*'. Но замѣчательно, что въ одномъ изъ писемъ его ,*Переписки*' (1841—1866), опубликованной въ 1907 г. \*\*\*), мы находимъ въ одной, словно случайной, фразѣ, то же самое опредѣленіе символическаго искусства, что и у Малларме: ,Воображеніе это наиболѣе научная изъ способностей, потому что оно предполагаетъ всемірныя аналогіи, или—то, что мистическая религія называетъ сродствомъ'.

Воображеніе, создающее аналогіи или сродство, и передающее ихъ образами,—вотъ формула ,Символизма'. Маллармэ не прибавляетъ ничего, говоря: ,Внутрь предметъ—вотъ мечта. Это лучшее орудіе тайны, создающей Символъ: вызвать мало-по-малу предметъ, чтобы указать на состояніе души, или, на-

---

\*) René Ghil. En méthode à l'Oeuvre. Messain édit. Paris.

\*\*\*) По этому поводу и вообще о творествѣ Маллармэ есть моя статья, напечатанная въ ,Вѣсахъ', 1908 г.

\*\*\*) Baudelaire Lettres. 1841—1866 (Mercure de France édit. Paris).

оборотъ, выбрать предметъ и отдѣлнить отъ него рядомъ вскрытій состояніе души. \*)

Значить, Маллармэ хочетъ исключительно искусства, которое вызываетъ и внушаетъ съ помощью образовъ, все болѣе или болѣе одухотворенныхъ и близкихъ другъ другу по аналогіи, — тѣ или инныя мысли, выбранныя по первому впечатлѣнію ихъ на душу поэта. Это, кстати сказать, — обычное употребленіе образовъ и сравненій, но здѣсь они логичны и сознательны.

Символизмъ, въ дѣйствительности, — не доктрина, а способъ думать и выражать, синтетическая форма сравненія образами вещей, разсматриваемыхъ съ точки зрѣнія ихъ подобія. Символизмъ — сущность поэзіи вообще, и самыя примитивныя поэзіи пользуются символизмомъ болѣе или менѣе тонко. Напримѣръ, мы находимъ тонкій символизмъ объекта и субъекта въ восхитительныхъ яванскихъ *„raptoin“*.

‘Научная поэзія’ говоритъ въ отвѣтъ Бодлеру, что воображеніе — не научная способность (по крайней мѣрѣ — не побуждающая къ научнымъ гипотезамъ), и въ отвѣтъ Маллармэ — что аналогіи (благодаря тому, что ихъ исходная точка — индивидуальное воображеніе и чувствительность поэта, который одинъ опредѣляетъ и координируетъ ихъ) не могутъ быть общей цѣнностью. Только наука открываетъ намъ — но не воображаемая аналогіи, а реальныя отношенія между различными ликами міровой Субстанціи... Всякая иная концепція создастъ лишь эготическую поэзію.

И вотъ, въ то время, какъ Верлену принадлежитъ большая и совершенно непривольная заслуга введенія въ эготическую поэзію искренности чувства и воспріятій, — характернымъ и необходимымъ нововведеніемъ стиховъ и теорій Маллармэ является то, что поэтическіе образы перестаютъ быть спутанными, случайными и хаотичными, какъ во время Романтизма. (Въ этомъ онъ, опять-таки, — продолжатель Бодлера и Леконтъ де Лиля). Маллармэ координируетъ свои образы по сходству, располагая ихъ серіями, переходящими незамѣтно одна въ другую (рядомъ тончайшихъ оттѣнковъ), такъ, что эти образы, рождаясь и вырастая изъ непосредственнаго ощущенія поэта, — вызываютъ идеи, подсказанныя ему умомъ, и внушаютъ ихъ читателю.

Выбираемая случайной индивидуальной эмоціей, исходящей изъ повседневной жизни, или — случайнымъ капризомъ личнаго воспоминанія, идеи ‘Символизма’, какъ это доказываютъ безсвязныя и нестрогія произведенія его глашатаевъ, эти идеи исходятъ изъ общихъ темъ или общихъ чувствъ старой поэзіи.

---

\*) J. Huret. *„Enquête sur la littérature“*. Fasquelle édit. Paris. 1895.

Символизмъ ничего не создалъ для Идеи... Интересны и характерны замѣтки, въ которыхъ самъ Гюставъ Канъ (въ собраніи статей 'Symbolistes et Décadents', не имѣющихъ никакой документальной цѣнности, въ которыхъ очень непри-  
нужденно пропущены всѣ стѣснявшіе автора даты, имена, факты и произведе-  
нія), признаетъ, что Символизмъ не открытіе, а лишь высшее развитіе Роман-  
тизма и Парнасса. Это вѣрно, но нужно подчеркнуть, что Символизмъ, прежде  
всего, доведенная до апогея мысль Бодлера, мысль его искусства, тонкаго и  
чрезвычайно изысканнаго. Другой символистъ Камилль Моклеръ тоже спра-  
ведливо замѣчаетъ, что 'Символизмъ—скорѣе движеніе въ области Формы,  
чѣмъ въ области Идеи \*).

Итакъ, лишенный руководящей мысли, такъ же, какъ и 'Плеяда', Симво-  
лизмъ, благодаря своей эготивной, эмоціональной сущности, долженъ былъ  
распасться на столько же толковъ, одинаково неспособныхъ къ философскимъ  
и социальнымъ обобщеніямъ, сколько было среди его поэтовъ дѣйствительно  
энергичныхъ темпераментовъ.

Отсюда—варіаціи Символизма въ именахъ Мореаса, Кана, Вьеле Гриффина,  
Верхарна. Но по моему, Верхарна неправильно причисляютъ къ Символистамъ.  
Мимоходомъ мы отмѣтили, что часть его творчества (техника и общій замы-  
сель) была вдохновлена научно-поэтической доктриной. Другая часть вдохно-  
влена Фландріей и похожа на грандіозный народный гимнъ.

Послѣднее видно уже въ первой книгѣ Верхарна 'Les Flamandes' (до француз-  
скаго вліянія), а теперь тотъ же мотивъ властно звучитъ въ серіи его поэмъ  
'Toute la Flandre', гдѣ творчество поэта, романтичное, хотя и синтетическое,  
какъ все его ясновидѣніе Жизни, раскрывается во всей свободной мощи, безъ  
пути философской мысли. Потому что Верхарнъ, такъ же, какъ Гюго,— не  
философъ, хотя уже въ своей 'Multiple Splendeur', пользуясь даромъ своимъ  
возсоздавать всѣ явленія, страстно имъ воспринимаемые, онъ, конечно, во мно-  
гихъ стихахъ, поэтъ всемірный.

Рядомъ съ этимъ поэтомъ, чье поразительное, волнующее творчество вѣнчаетъ  
слава, стоитъ Вьеле-Гриффинъ. И Верхарнъ, и Вьеле-Гриффинъ защищаютъ  
'Символизмъ' отъ естественнаго упрека въ пониманіи имъ современнаго и об-  
щаго смысла Жизни и природы. Вьеле-Гриффинъ—великій и суровый вырази-  
тель Символизма, но, оставаясь символистомъ, онъ направляетъ всю свою  
мысль и творчество къ раскрытію общаго смысла Жизни.

Не умѣя ограничить свои порывы индивидуалистической областью этой школы,

---

\*) Camille Mauclair. L'art en silence.

онъ расширяетъ символъ въ Легенды, слѣдуя Вагнеровскому примѣру. И легенду, воскресшую или наново созданную, чтобы стать болѣе конкретной, онъ умѣетъ пронизать трепетомъ правды, мысли и чувства. Одинъ, вмѣстѣ съ Верхарномъ, среди символистовъ, онъ продолжаетъ свое все болѣе яркое развитіе. Слава благороднаго Маллармэ, была унаслѣдована Вьеле Гриффиномъ,—потому что великій поэтъ Верхарнъ принадлежитъ и научной поэзіи. Оба они продолжаютъ работать съ возрастающей силой. За ними—Стюартъ Мерилль и Габріэль Монрей, поэты чистаго искусства, съ нѣжностью отгѣняющіе Символизмъ философскими тенденціями.

Въ творествѣ Габріэля Монрей восхищаетъ интуиція и знаніе ритмики въ связи съ лиричностью слова \*).

Назовемъ еще Андре Фонтена.

Вотъ—,Символисты'. Но есть поэты, называющіе себя ,нео-символистами', потому что они не могли создать ничего оригинальнаго. (Замѣчательно, что теперь въ хаосѣ особенно сильнаго ,карьеризма' всѣ названія начинаются со слова ,нео'; это доказываетъ лишь, что никто не умѣетъ быть самимъ собой). Мы уже отмѣтили, что Символизмъ, у котораго, по признанію даже Кана и Моклера, не было руководящей идеи, представлялъ изъ себя рядъ толковъ, отличавшихся манерой передавать символически индивидуальныя ощущенія. Впрочемъ, изъ этого Символизма, созданнаго Маллармэ, возникло нѣчто вродѣ общей души у поэтовъ: отсюда—какой то полусознательный синтезъ.

Итакъ, Символизмъ былъ очень неяснымъ спиритуализмомъ, близкимъ къ Фихте и Гегелю, и вмѣстѣ съ тѣмъ мягко отгѣненнымъ мистичностью чувства, усталаго отъ реальностей міра.

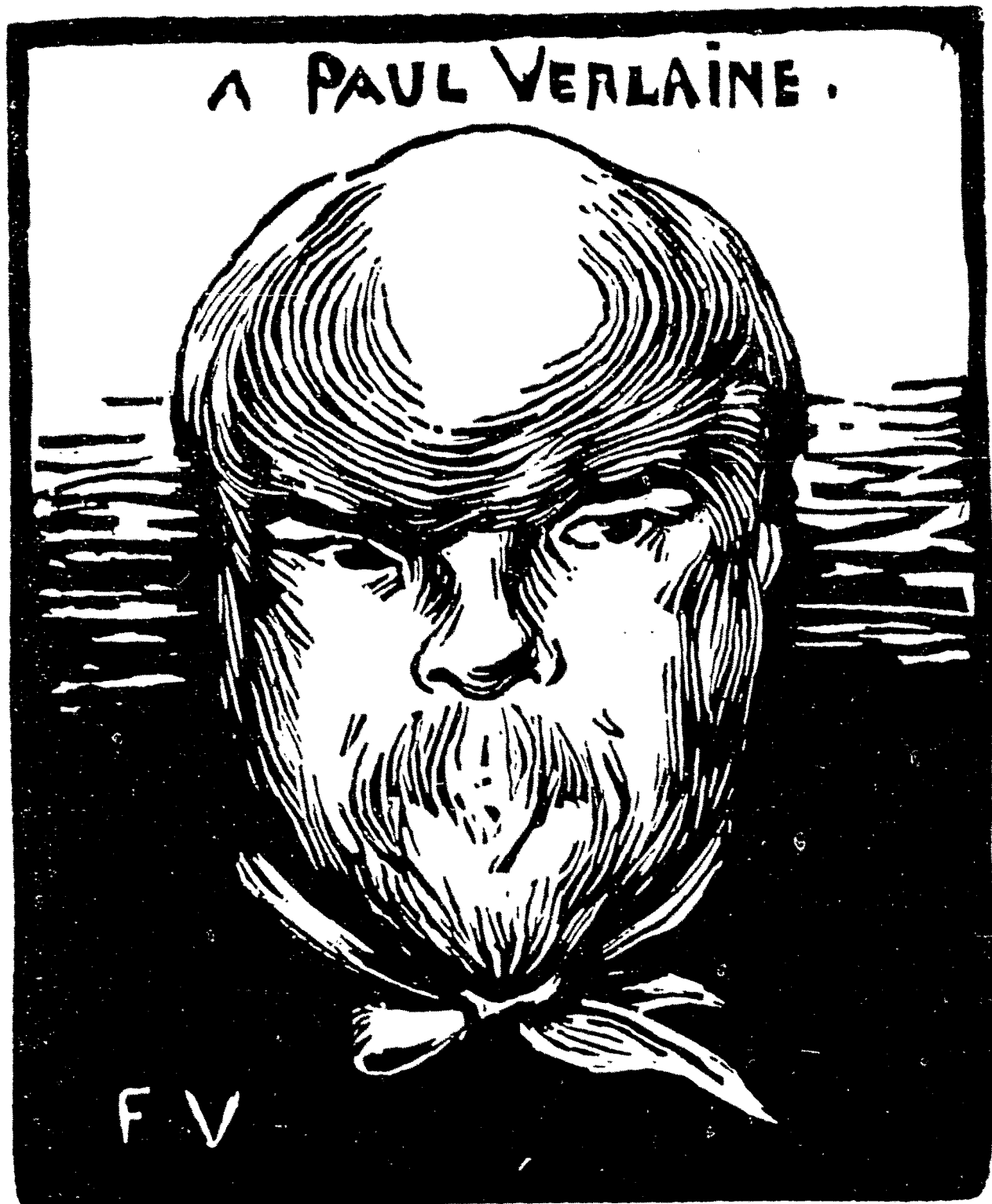
Этимъ духомъ мистицизма, родившагося изъ ненависти къ наукѣ и отъ непониманія жизни (именно такъ), и были приведены ,нео-символисты' къ фатальному концу: къ религіозному чувству, точнѣе—къ католицизму. Отсюда нападеніе, хотя и косвенное, на научный духъ. Противъ данныхъ науки очень ловко, почти естественно искаженныхъ, была выставлена вѣра, чей оплотъ догматъ. Въ этомъ смыслѣ поистинѣ замѣчательно произведеніе Поля Клоделя—,L'art poétique'. Я не знаю книги, которая бы обнаружила болѣе ложную и несвоевременную тенденціозность!

Это разрушительное теченіе, конечно, обрушилось и на принципы моего ,Метода научной поэзіи'. Въ отвѣтъ я только напоминалъ слишкомъ неосторожнымъ противникамъ, что вовсе не для нихъ и не для ихъ попытокъ реакціи,

---

\*) Stuart Merrill. Une voix dans la foule. Gabriel Monrey. Le miroir. (Mercure de France).





*Ф. Валлоттонъ (F. Vallotton).*

*П. Верленъ.*

двадцать пять лѣтъ назадъ, проводилъ я въ моемъ творествѣ эту мысль о поэзи, несмотря на бурю ироніи и гнѣва.

Но есть маленькая группа поэтовъ, котсрая съ нѣкоторыхъ поръ привлекаетъ къ себѣ вниманіе посвященныхъ. Г. Дюамель (G. Duhamel) и Рене Арко (René Arcos) въ своихъ отчетливыхъ, но еще болѣе молодыхъ, чѣмъ они сами, пре-



дисловіяхъ поручили себя Научной поэзіи. Къ ней же молва отнесла книгу Жюля Ромена (Julis Romains) ‚La vie unanime‘. Какъ ‚научные поэты‘ они были поняты и Валеріемъ Брюсовымъ \*) въ его антологіи.

Я признаю за ними эти тенденціи, хотя изъ ‚научной поэзіи‘, столь многообразной по существу и по формѣ, они взяли лишь незначительные элементы. Конечно, не такъ хотѣла вліять ‚Научная поэзія‘ на созиданія поэтовъ. Впрочемъ, Дюамель повидимому сжегъ все, чему поклонялся, хотя его вторая книга—развитіе Аллегоріи, имѣющая сходство по творческому приему съ ‚Chevauchée d’Yeldis‘ Вьеле Гриффина,—обнаруживаетъ во многихъ талантливыхъ мѣстахъ, что онъ не особенно поклоняется тому, что сжигалъ, когда былъ ‚научнымъ‘. Но его смутные выводы не уясняютъ его новыхъ путей. Во всякомъ случаѣ, окрашенные пессимизмомъ, эти выводы говорятъ о томъ, что никогда онъ не зналъ истинной философіи, вытекающей изъ эволюціонизма. Рене Арко не далъ еще второй книги, но, мнѣ думается, и онъ отказался отъ своего предисловія и заразился, полный эготическаго пессимизма, сомнѣніями нео-дуалистовъ. Жюль Ромень, въ качествѣ университетскаго профессора, конечно, не захотѣлъ быть причисленнымъ къ ‚поэтико-научной‘ системѣ. Онъ протестуетъ противъ поэзіи, въ которой видитъ лишь ‚переложеніе на стихи учебниковъ бакалавра‘. Но ‚это меня не задѣваетъ‘, восклицаетъ онъ съ вульгарностью, такой обычной въ его стихахъ.

Несмотря на все, однако, его книга вдохновлена, особенно со стороны техники, моимъ методомъ. Что касается его ‚всеобщности‘ (unanimisme) (заимствованіе изъ ‚всемирнаго смысла‘, вытекающаго, въ моихъ произведеніяхъ, изъ гармоніи между Всемирнымъ и Человѣческимъ), то его творчество еще очень элементарно. Онъ расширяетъ приемы изображенія антропоморфическими образами: одушевляетъ, какъ коллективное сознаніе, и людей, и казармы, и проходящіе похороны, и улицу, и кафе! Я сказалъ, что въ его искусствѣ есть вульгарность, но несмотря на примитивность и бѣдность, многимъ стихамъ въ этой книгѣ большую цѣну придають—живость, движеніе, синтетическія упрощенія мысли и оборотовъ рѣчи. Мы еще не можемъ высказаться окончательно объ этихъ поэтахъ, будемъ надѣяться, что опредѣлятся ихъ измѣнчивыя и безпокойныя желанія и они начнутъ работать съ чувствомъ самокритики...

Я назову теперь нѣсколькихъ поэтовъ, между которыми одни пользуются извѣстностью, другіе знакомы только литературнымъ кругамъ. Многіе живутъ и творятъ съ грустной меланхоліей, сознавая упадокъ поэзіи, упадокъ мораль-

---

\*) Вал. Брюсовъ. Франц. лирика XIX вѣка. (изд. Пантеонъ. Спб.).

ный и умственный. Люси Деларю-Мардрюсъ (Lucie Delarue-Mardrus) и Валентини де-Сенъ-Пуанъ (V. de-Saint-Point), чей темпераментъ окрашенъ научнымъ и философскимъ мышленіемъ. Въ искусствѣ первой—ощущеніе кажется инстинктомъ, психо-физиологической сущностью. Вторая—стремится мыслить философски, приближаясь къ „проникновенной метафизикѣ“, выраженіе цѣликомъ взятое изъ „Научной поэзіи“.

Сесиль Перенъ (Cécile Perin) глубокимъ женскимъ чувствомъ, изъ всѣхъ поэтессъ—наиболѣе интимно женщина, со всѣмъ материнствомъ, что заключается въ этомъ словѣ.

Ея мужъ Жоржъ Перенъ—хотя и эгоистъ, но поэтъ чутьемъ постигающій глубокую и нѣжную искренность природы и жизни.

Себастьянъ-Шарль Леконтъ, хотя онъ и принадлежитъ къ предъидущему поколѣнію Символизма, окрашеннаго Парнассомъ Леконтъ де-Лилля, заинтересовываетъ насъ предисловіемъ своей послѣдней книги („Le Sang de Méduse“), проповѣдующей союзъ поэзіи съ наукой и философіей и, присоединяясь къ Научной поэзіи, вспоминаетъ традиціи Востока. Это важный и цѣнный признакъ. Абель Гельферъ (Abel Helbfer)—поэтъ эволюционистъ тоже другого поколѣнія. Мы отмѣтимъ въ его „Triomphe de l'Amour“ и особенно въ великолѣпной драмѣ въ стихахъ (первая изъ трилогіи „Gitane“)—напряженіе психологическое и словесное „сверхъ-человѣческихъ“ дѣйствующихъ лицъ, а въ темѣ—современное пониманіе античнаго рока. Онъ создаетъ рядъ большихъ драматическихъ поэмъ, вполне оригинально задуманныхъ, говорящихъ о противорѣчіяхъ чувства, разлагаемаго обостреннымъ интеллектомъ.

Нѣжныя пѣсни „Comme la Soulamite“ С. М. Савари, тоже молодого поэта, проникнуты альтруистической философіей. Эта книга—первая изъ цѣлой серіи.

Жонъ Антуанъ Но (Nau) изысканно владѣетъ ритмомъ и словомъ въ своей лучшей книгѣ „Les hières bleus“.

Въ творчествѣ Варле (Varlet) и Кастьо (Castiaux) восхищаетъ оргазмъ жизни, полнота переживанія, выраженная музыкой неожиданныхъ размѣровъ.

Жанъ Оттъ (J. Ott): его первая книга „L'Effort des Races“ съ эволюционистической тенденціей (въ ней напечатана и великолѣпная, строгая драма „La Mort de Zoroastre“) указываетъ на смѣлый поэтический темпераментъ автора и прирожденную склонность къ философскимъ построеніямъ.

Изъ Флоріана Пармантье (Florian Parmentier) надо прочесть „Physiologie morale du poète“, гдѣ онъ связываетъ съ поэзіей потребность въ познаніи.

Робертъ Рандо (Robert Randeau), поэтъ „Autour des Feux dans la Brousse“ и авторъ „Onze journées en force“, (такъ же, какъ Садіа Леви)—энергичный темпе-

раментъ, яркая впечатлительность и могучій даръ слова. Онъ хочетъ искусства, въ которомъ высшая психологія въ ужасѣ передъ міромъ феноменовъ проникла бы въ сущность бытія'.

Андре Ибель (Ibels) въ своемъ ‚*Livre du Soleil*‘ придерживается символизма, расширеннаго, въ современной концепціи, до формы мифа.

Въ легендѣ о солнечномъ богѣ Библоса, раскрывая его вѣчную сущность, умирающую и вновь возрождающуюся въ разныя времена года, онъ аллегоризируетъ идею эволюціи и плодоносную боль стремленія къ Лучшему. Такимъ образомъ, онъ примыкаетъ къ Научной поэзіи <sup>1)</sup>.

Пьерръ Фонъ (Pierre Fons), чей глубокий талантъ—сродни поэтической мысли незабвеннаго Оливье Кольманъ де ла Файеттъ (Olivier Calman de la Fayette, неоконченное творчество котораго никогда не будетъ забыто), Пьерръ Фонъ, задумчивый поэтъ мелодическаго стиха,—раскрываетъ въ одной изъ своихъ книгъ ‚*La Divinité Quotidienne*‘ чистую философію эволюціонизма. <sup>2)</sup>

Роже Девинъ (Roger Dévigne) недавно привлекъ къ себѣ вниманіе первой своей книгой ‚*Les Bâtitseurs de Ville*‘, <sup>3)</sup> какъ энергичный поэтической темпераментъ, сильный словомъ и ритмомъ.

Эженъ Обель (Eugène Aubels) въ тѣхъ стихахъ, которые мы знаемъ (еще не изданныхъ),—поэтъ чувства, мечтатель природы, соединяющій со свѣжестью глубоко чувствующаго воспріятія интересную музыку слова.

Шарпантье (John L. Charpentier) заслуживаетъ особенное вниманіе. Это молодой писатель, вдумчивой душой устремленный къ будущему. Онъ—‚научный‘ поэтъ - эволюціонистъ и уже работаетъ надъ заранѣе предопредѣленными произведеніями, первый томъ которыхъ скоро появится—‚*L'Âme délivré*‘. <sup>4)</sup>

Добавимъ еще, что онъ выдающійся критикъ, ясный, убѣдительный и трезвый. Конечно, къ поэтамъ нужно причислить и Садіа Леви (Sadia Lévy); въ качествѣ выдающагося прозаика-поэта онъ продолжаетъ быть одержимымъ священной мукой слова и ритма, которая владѣла Флоберомъ и Вилье де Лиль-Аданомъ (въ ‚*Akadysseuil*‘). Его фразы обладаютъ цѣлостной красотой поэмъ, его мысль умѣетъ вибраціями звука передать всю силу Ритма <sup>5)</sup>.

Около него занесемъ имя Л. Перри (Louis Perris), потому что и этотъ про-

<sup>1)</sup> André Ibels ‚*Le livre du Soleil*‘. (Sonsot, édit. Paris).

<sup>2)</sup> Pierre Fons ‚*La Divinité Quotidienne*‘ (Sonsot).

<sup>3)</sup> Roger Deevigne ‚*Les Bâtitseurs de Ville*‘ (Gosteiu Serge Paris).

<sup>4)</sup> Шарпантье издастъ безъ сомнѣнія въ этомъ году очень интересную, психолого-историческую работу о ‚*Précurseurs de la poésie scientifique*‘.

<sup>5)</sup> Его долго ожидаемое произведеніе ‚*Kehat*‘ появится въ этомъ году.

заикъ—сродни лишь великимъ поэтамъ. Этотъ писатель-философъ, нашедшій свое метафизическое пониманіе міра у Эпикура и Лукреція, въ своемъ первомъ, готовящемся къ печати томѣ ‚Hadès‘, доказываетъ свою концепцію ‚слиянiя съ гармоніей міра‘ рядомъ изображеній душевныхъ состояній чело­вѣчества и отдѣльныхъ людей во всѣ времена. Исходя изъ отвлеченія, его умственные и чувственные представленія отличаются удивительной конкретностью. Они говорятъ о жизни, но подавляютъ ее трагическимъ величіемъ— какъ лики, указывающіе на таинственную близость Фатума. Эта книга будетъ совершенно новымъ, глубоко интереснымъ событіемъ.

Теперь подведемъ итоги второй части нашей статьи. Мы видѣли, что процвѣтаніе Символизма (который былъ больше завершеніемъ Романтизма и Парнасса, чѣмъ новымъ явленіемъ, по словамъ самого Г. Кана, и ‚больше формой, чѣмъ идеей‘, по мнѣнію Моклера) объясняется только вдохновеннымъ творчествомъ двухъ великихъ поэтовъ, Вьеле Гриффина и Верхарна.

Мы отмѣтили вліяніе ‚Научной поэзіи‘ на развитіе Символизма.

Мы видѣли далѣе, что поэты ‚реакціи‘, всѣ эти ‚нео-романтики, нео-греки и нео-латиняне‘ сумѣли лишь плоско повторяться на темы Романтизма и нео-Парнасса. А ‚нео-символисты‘ отличаются отъ первыхъ лишь употребленіемъ ‚свободнаго стиха‘, который часто отличается отъ плохой прозы только искусственнымъ и ребяческимъ злоупотребленіемъ красной строки.

Мы наблюдали поэтовъ, которые, тоже подъ вліяніемъ реакціи, обратили символизмъ въ католическую поэзію, прикрываясь спиритуализмомъ и нео-дуализмомъ.

Эти столь различные поэты, пожелавшіе единодушно ‚протестовать‘ и противъ Символизма, и противъ ‚Поэзіи научной‘, могли выразиться лишь въ скучномъ подражаніи прошлому: но если у нихъ нѣтъ самобытной личности, то они не существуютъ. И то же отсутствіе самобытности отличаетъ тѣхъ, которые думаютъ, что идутъ впередъ, т. е. ‚нео-символистовъ‘, потому что Символизмъ уже свершилъ свою миссію: онъ былъ лишь высшимъ расцвѣтомъ эгоизма (а эти поэты потеряли большую часть качествъ, медленно прибрѣтенныхъ Символизмомъ и его творцомъ Маллармэ).

Но, понимая и стыдясь своей бѣдности (потому что слишкомъ логична и гармонична моя теорія, чтобы они могли ее разрушить), они начинаютъ говорить о ‚точномъ синтезѣ всемірнаго‘, о ‚живой метафизикѣ жизни‘, о ‚переходѣ за

границы созидающаго ‚я‘—для того, чтобы сдѣлать творчество прекраснымъ и вѣчнымъ и т. д. Но въ такомъ случаѣ можно думать, что они ничего бы не нашли лучше ‚научной поэзіи‘, еслибы могли ее обработать, какъ имъ заблагоразсудится. Въ то время, когда съ настойчивой волей Рене Гиль преслѣдовалъ свой планъ, — писалъ Пьеръ Кійларъ — нѣкоторымъ изъ его идей посчастливилось, и другіе, болѣе ловкіе, обработали ихъ для употребленія среднихъ умовъ \*).

И я скажу также: еслибы только они могли измѣнить ее, извратить и передѣлать во имя своихъ интересовъ! ‚Новая школа—это банкъ, это средній умъ, это переменны курсъ на биржѣ‘—говоритъ прямо и смѣло m-me Рашильдъ \*\*).

---

‚Научная поэзія‘ не знала ни счетовъ, ни изворотливости, ни двоедушія, ни приспособленія къ лѣнивымъ и среднимъ умамъ, ни низкопоклонства передъ догмами, академическими или католическими. Она знаетъ только ‚наибольшую волю, наибольшее смиреніе‘ и единственное оправданіе ея—радость новаго устремленія.

Я зналъ, когда объявлялъ въ концѣ 1884 года необходимость научныхъ основъ для поэзіи, и когда, въ послѣдующіе годы, устанавливалъ принципы для чувственныхъ воспріятій и переживаній ума, охватывающаго возможно сознательнѣе Синтезъ Вселенной, я зналъ, что правда на моей сторонѣ.

Научная поэзія, которую расширять еще—кромѣ меня самого—и другіе поэты, грядущіе завтра или позже, эта поэзія пришла, потому что была необходима. Потому что она идетъ навстрѣчу неясному желанію Синтеза, возникшему въ умахъ—колеблющихся между мертвеннымъ, узкимъ матеріализмомъ безъ грезъ и спиритуализмомъ, который, благодаря діалектикѣ упадка, вырождается въ наружную религіозность безъ вѣры, только по привычкѣ и отъ усталости,—къ желанію Синтеза, вызванному чрезмѣрностью анализа въ различныхъ областяхъ науки.

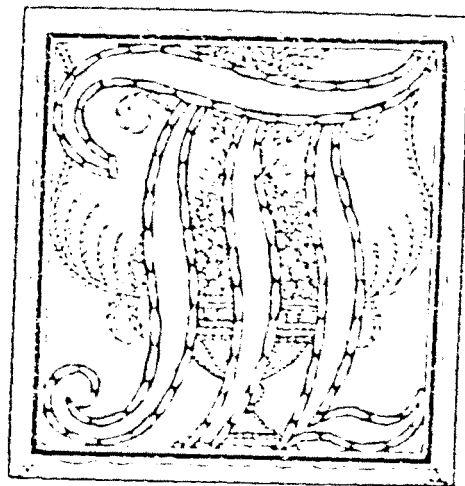
И эта поэзія встрѣтилась со страстнымъ ожиданіемъ всѣхъ стремящихся къ тому, чтобы переходящій между двумя вѣчностями мигъ ихъ бытія былъ точно и гармонически связанъ въ ихъ душѣ съ живой Метафизикой той истинной мечты, въ которой отражается весь Міръ.

---

\*) *Mercure de France*. Avril, 1907.

\*\*) *Enquête sur la littérature Contemporaine*. 1905.

## РОМАНЪ \*)



Оліпа охотно думаетъ, что романъ очень современная форма литературы и что до XVIII в. почти не существовало ничего подобнаго. Напротивъ, критики, спеціально интересовавшіеся романомъ, называли предками его грековъ, римлянъ и скандинавовъ—Иліаду, Одиссею, Энеиду, европейскія *chansons de geste* и саги XIII вѣка, передающія рядомъ съ дѣйствительными событіями, апокрифическія приключенія, какъ напримѣръ—сага о Фритіофѣ. То, что рассказъ подчиненъ стихотворному размѣру, — не значитъ еще, что онъ не принадлежитъ къ прозѣ. Стихи

возникли въ началѣ изъ чисто утилитарныхъ соображеній, чтобы легче было запомнить рассказъ рандола, который бродилъ по свѣту и передавалъ свои сказки толпѣ, еще не умѣвшей читать. Одиссея ничѣмъ не отличается отъ современнаго романа, съ точки зрѣнія эстетики, въ смыслѣ сюжета, эпизодовъ, анализа характеровъ и реализма сценъ, трактованныхъ съ несомнѣннымъ намѣреніемъ дать иллюзію жизни. Начальныя пѣсни, гдѣ подробно описано, какъ развлекаются женихи Пенелопы, пирующіе въ залахъ или на дворѣ, нисколько не отличаются отъ нѣкоторыхъ главъ Гоголя или Бальзака. Только вмѣшательство боговъ указываетъ на гомеровскую эпоху. При томъ, вѣдь, они являются чаще всего во снѣ или въ образѣ благостныхъ помощниковъ, словно поэтъ хотѣлъ лишь отмѣтить божественность тѣхъ мыслей, что во снѣ осѣнили героя, или—внезапныхъ симпатій между незнакомыми людьми.

Если мы сравнимъ ‚Иліаду‘ съ ‚Войной и миромъ‘ Толстого, то аналогія между ними окажется не только въ сюжетѣ. Были бы очень поучительны опыты подобнаго изслѣдованія. Они показали бы, что ‚Иліада‘, какъ и ‚Война и миръ‘, должны занять мѣсто на той же полкѣ, посвященной великимъ, т. е. вполне развитымъ создавшимъ ихъ народъ, романамъ. Значитъ, этотъ родъ литературы такъ же старъ, какъ средиземная культура. У Петронія, Апулея, Лукіана, Геліодора

\*) Переводъ съ рукописи подъ ред. С. М.

и Лонгуса есть произведенія, отвѣчающія понятію современной эстетики о романѣ. ‚Сатириконъ‘ былъ созданъ тѣми же приемами и въ томъ же духѣ, какъ наши книги натуралистовъ. ‚Золотого Осла‘ мы сравнимъ съ ‚Извращенной крестьянкой‘ Ретифъ и со многими произведеніями XVIII вѣка. Не только жанръ романа, но и его техника, возникшая у эллиновъ, римлянъ и византийцевъ, имитировалась въ Россіи и во Франціи.

Гильомъ де Лори, сочиняя *Roman de la Rose*, слѣдуетъ правиламъ византийской реторики, уже принятой авторомъ ‚Пѣсни о Роландѣ‘, въ которой видно уваженіе къ Иліадѣ, сохранившееся у Константинопольскихъ грамматиковъ. И всѣ *chansons de geste* подражаютъ Пѣснѣ о Роландѣ. Даже въ ‚*Roman de Renart*‘ часть фабулы взята изъ античности. Приключенія человѣка, въ его обычной средѣ, съ ея ежедневными страстями, описанныя съ большей или меньшей точностью, опредѣляющей реальность вещей и людей,—вотъ задача романистовъ Иліады, Одиссеи, Энеиды, Сатирикона, Золотого Осла, *Roman de Renart*, приключеній Флора Скобѣева—и *Princesse de Clèves* (романъ, который обыкновенно считаютъ первымъ, истиннымъ началомъ современныхъ романовъ). Учитъ жить—вотъ миссія романистовъ. Они предупреждаютъ о порокахъ и добродѣтеляхъ, о слабостяхъ и силахъ, съ которыми приходится встрѣчаться. Разсказчикъ объясняетъ намъ, почему и что надо уважать, почему и что надо ненавидѣть. Мы анализируемъ—для прохожаго—характеръ его соперниковъ. Мы указываемъ тѣхъ, что сильнѣе его, тѣхъ, которые ему помогаютъ и тѣхъ, которые ему служатъ. Мы его учимъ искусству довѣрять и остерегаться. Тотъ, кто усердно читаетъ книги, находитъ въ нихъ средство къ самозащитѣ.

У Монтеня онъ научается античной и французской силѣ своего ‚Я‘. Онъ больше не заблуждается въ томъ, кто его истинные враги. Онъ знаетъ, какое предательство готовить ему ‚Манонъ‘. Онъ не забываетъ, какъ осторожно ему нужно пользоваться дружбой Жюльена Сореля. Въ далекія вѣка такъ же воспитывали своихъ ближнихъ рапсоды. Они учили бояться гнѣва Ахилла и быть хитроумными, какъ Улиссъ, чтобы осилить своихъ враговъ, опасаясь женскихъ чаръ Елены. И эти типы, взятые изъ тогдашней жизни, удивляли своимъ сходствомъ со слушателями, и они получали отъ нихъ необходимыя указанія, такъ же, какъ молодой французъ 1850 годовъ, читая ‚*Illusions perdues*‘, узнавалъ о всѣхъ угрозахъ жизни и о всѣхъ возможностяхъ своего честолюбія. И эта полезность романа во всѣ вѣка создавала его славу. Въ стихахъ или въ прозѣ онъ открывалъ картины жизни, достаточно правдивыя, чтобы читатель могъ найти въ нихъ что нибудь похожее на свою жизнь, на слабости и достоинства близкихъ людей, а главное—нѣсколько напоминаній о своихъ собственныхъ страстяхъ и ихъ



развитіи. Война и путешествіе, столь богатые драматическими положеніями были первымъ излюбленнымъ сюжетомъ для группированія, уясненія и противоположенія характеровъ.

До конца V вѣка христіанской эры несчастія героя обусловливаются его путешествіями. Буря опрокидываетъ его корабль, чтобы онъ вплавь добрался до острова очаровательной колдуньи, прелесть которой держитъ его въ плѣну. Герой переходитъ изъ рукъ въ руки, какъ 'золотой осель'; и это позволяетъ описывать различные классы античнаго общества. Такъ развивается сатира, и этими же средствами пользовался Раблэ. Вольтеръ заставляетъ Кандида совершить прогулку въ Индію и въ Эльдorado. Безъ сомнѣнія, онъ находился подъ вліяніемъ переведеннаго и напечатаннаго въ XVIII вѣкѣ Геліодора. Когда вкусъ къ чтенію распространился среди горожанъ, помощь стиха перестала быть необходимой. Проза, освобожденная отъ опредѣленнаго ритма, гибкая и богатая способами выраженія, вскорѣ была использована для историческихъ и моралистическихъ произведеній, такъ же, какъ и для романовъ. Ксенофонтъ и Фукидидъ описали подвиги Грековъ безъ эпическихъ размѣровъ. Платонъ пренебрегалъ метрами Гезіода и Пиндара. Освященная знаменитыми философами и историками проза, стала самой удобной формой для выраженія мысли. Ее стали культивировать. Къ исторіи, какъ форма, прибавилась хроника, на примѣръ—у Светонія или 'Жизнь XII-ти цезарей' у Плутарха. И этимъ типомъ монографій, посвященныхъ жизнеописанію великихъ людей, нѣкоторые стали пользоваться для разсказа о жизни людей простыхъ, неизвѣстныхъ. Латинская проза, отъ Светонія до Петронія, легко превратила исторію въ романъ. И такъ, романъ произошелъ отъ исторіи приключеній какого нибудь владыки или простого смертнаго. Во второмъ случаѣ, истину можно было украсить, дополнить и округлить. Светоній и Тацитъ, на примѣръ, какъ политическіе противники Нерона и Тиберія, уменьшили по возможности геній этихъ цезарей, чтобы возвеличить вліяніе римскаго режима на весь миръ, воспѣть великолѣпную администрацію Рима, которой до сихъ поръ почти цѣликомъ подражаютъ народы Европы и Америки. Оба историка останавливаются подробно на развратѣ, которымъ злоупотребляли эти императоры, вѣроятно, въ рѣдкіе часы досуга, вовсе не придавая этимъ развлеченіямъ такой важности, какъ Тацитъ. Въ данномъ случаѣ Светоній и Тацитъ были уже романистами. Петроній только послѣдовалъ ихъ примѣру, потомъ Лукіанъ, потомъ Лонгусъ, потомъ Геліодоръ, учитель нашихъ Боккаччо, Сервантеса, нашихъ Онорэ д'Юрфэ, Скюдери, Вольтеровъ, Богдановичей, нашихъ Ретифовъ и Казановы.



Отъ Греціи, Рима и Византіи до конца XVI вѣка ясна преемственность романа. Историческія рапсодин, какъ Иліада, монографіи, какъ Одиссея, Энеида, военные рассказы, какъ у Ксенофонта и Фукидида, страстные искаженія исторической правды, какъ у Светонія и Тацита, неточныя біографіи Плутарха подготавливали прозу Петронія, Лонгуса, Апулея, Геліодора, которымъ подражали наши писатели XVIII вѣка. Обращаясь къ древнимъ источникамъ романа, мы выясняемъ себѣ—если не эстетику этого рода литературы, то по крайней мѣрѣ основной смыслъ выдающихся произведеній нашихъ романистовъ.

Какъ мы видѣли, напрасно опредѣляютъ романъ, какъ произведеніе, написанное прозою; одинъ изъ старыхъ романовъ *Le roman de Renart* представляетъ изъ себя рядъ стихотворныхъ фаблю. Густавъ Лансонъ въ своей великолѣпной *Исторіи французской литературы*, подробно изучивъ преобразование эпоса въ романъ, показалъ, какъ отъ высокихъ дѣяній авторы перенесли къ любовнымъ эпизодамъ, къ приключеніямъ раздраженной чувственности, къ изображенію фигуръ Любовника и Любовницы. Парисъ и Елена стали интереснѣе другихъ героевъ. Крестоносцы, какъ, на примѣръ, въ *Пѣснѣ объ Антиохіи*, сражаются, чтобъ побѣдить или освободить свою Даму.

Въ эпопеѣ, переходящей въ романъ, перемѣщается лишь интересъ сообразно вкусу публики, болѣе склонному къ чувственнымъ и сентиментальнымъ рассказамъ, нежели къ героическимъ подвигамъ. Мало по малу отъ автора начинаютъ требовать устраненія всего, что не касается любовной интриги. И новыхъ читателей удовлетворилъ сперва Боккаччо, а потомъ Ла-Файетъ.

Этотъ постепенный переходъ эпоса въ романъ позволяетъ мнѣ сгруппировать различные виды романа.

Къ первому отдѣлу надо отнести обширные съ широкими планами произведенія: въ него войдутъ Иліады, Одиссеи и Энеиды до *Крестьянъ* Бальзака, *Саламбо* Флобера, *Жерминаля* Зола, *Войны и мира* Толстого. Это романы синтеза. Они объясняютъ намъ жизнь, показываютъ судьбу избранниковъ въ мірѣ силъ, военныхъ, цивилизующихъ, производительныхъ, и—жизнь дѣятельной, стихійной толпы.

Второй отдѣлъ составятъ романы анализа и романы отдѣльныхъ личностей, начиная съ Алкивіада и Коріолана Плутарха, съ *Исповѣди* святого Августина, до *Очерковъ* Монтеня, этого анализа человѣческаго, *Я*, до книгъ Стендаля, до *Доминика* Фромантена, до произведеній Достоевскаго, Мопассана, Чехова.

Въ третій отдѣлъ входятъ многочисленныя сентиментальныя исторіи, отъ *Дафниса и Хлон* Лонгуса до *Princesse de Clèves*, *Манонъ Леско*, Вертера, Рене, Жоржъ Зандъ и Октава Фелье, Тургенева и Альфонса Додэ.

Синтетическій романъ училъ насъ психологию, раньше чѣмъ эта наука появилась; вѣдь и теперь она едва лишь создается, она только установила свою программу изученія всего, что касается коллективной души, ея энергій, ея страсти, ея дѣйствій и реакцій. И когда эта отрасль общественной науки разовьется, обширный матеріалъ представятъ для нея именно романы, написанные вездѣ. Эти наблюденія надъ характеромъ, надъ различіями и сходствами, надъ средой, жизнью цѣлыхъ эпохъ, въ деревнѣ, въ провинціи, въ городѣ,—это безчисленное множество документовъ, конечно, послужить для формулировки социальныхъ законовъ. Сравнивая типы, созданные романистами синтетическаго, аналитическаго и сентиментальнаго романовъ, ученые опредѣлятъ, благодаря сравнительной критикѣ этихъ романовъ, болѣе или менѣе точную величину, какъ это дѣлаютъ историки, устанавливая реальность того или другаго событія по противорѣчивымъ показаніямъ эпохи, показаніямъ тщательно взвѣшеннымъ, освобожденнымъ отъ всего личнаго, отъ искусства, невѣжества или намѣреннаго пристрастія хроникеровъ. Сама личность автора—уже важный документъ; его манера преобразовать банальное, обобщать частности, его манера раскрывать чувства, словомъ, вся личность вскрывается въ его сужденіяхъ о людяхъ, событіяхъ, нравахъ... Петроній, порочный, насмѣшливый, скептической и остроумный, виденъ въ ‚Сатириконѣ‘ болѣе, чѣмъ его герой. Сравнимъ Петронія съ Боккаччо, Раблэ, Казановой, Мюссе, Катюль Мендесомъ и мы увидимъ эволюцію наслажденія съ перваго—по XX вѣкѣ нашей эры. Эти разныя видѣнія сладострастія будутъ цѣннымъ матеріаломъ въ лабораторіи социолога. Итакъ, романистъ оставляетъ будущему очеркъ своего собственнаго темперамента, показывая лицъ, героевъ и влюбленныхъ, которыхъ онъ синтезируетъ, анализируетъ или описываетъ. Историкъ, философъ, экономистъ и политикъ будутъ строить свои тезисы на типахъ челоуѣчества въ родѣ—Лонгуса, Гильома де Лорри, Монтеня, Ретифа, Зола и т. д. Какъ бы ни были плохи романы, но ихъ пишутъ избранные люди поколѣнія, предопредѣляя нравы своихъ внуковъ. Такъ ‚Исповѣдь‘ Жанъ-Жака Руссо во Франціи подготовила людей чуткихъ къ революціи. Классическій героизмъ Корнеля, продолженный въ XVIII вѣкѣ плохими трагедіями Вольтера, вкусъ къ античности, выраженный въ романѣ аббата Бартеля ‚Путешествіе молодаго Анахорзиса по Греціи‘, затѣмъ— ‚Племянникъ Рамо‘, ‚Человѣкъ съ 40 экю‘, ‚Кандидъ‘, ‚Общественный Договоръ‘ и вся энциклопедическая литература—опредѣляютъ духъ эпохи, создающей Терроръ и Конвентъ, когда ‚Смерть Цезаря‘ и ‚Брутъ‘ перелагаются въ александрийскіе стихи авторомъ ‚Discours sur l'homme‘ и комментируются всѣми его почитателями, подражателями и учениками.

Романъ подготовилъ революцію, какъ трагедія Корнеля—храбрость императорскихъ и республиканскихъ войскъ. Читатели Жанъ-Жака стали офицерами Моро, Бернадотта и Наполеона. Они хотѣли умереть за идеи ‚Общественнаго Договора‘, вспоминая ‚Новую Элоизу‘; они шли противъ монархическихъ солдатъ, вспоминая ‚Кандида‘ и его пессимизмъ, осудившій феодальный строй. Фразеологія военныхъ прокламацій подтверждаетъ это властное и прямое вліяніе. Можно сказать, что литература вообще, а романъ въ частности, читанный, перечитанный, переходящій изъ рукъ въ руки, сдѣлавшійся товарищемъ досуга и бодрствованій, создаетъ нравы и чувства народа, прежде чѣмъ вдохновить ихъ къ историческому движенію. Разберемъ же роль синтетическаго романа съ этой общественной точки зрѣнія. Сервантесъ свидѣтельствуемъ ‚Донъ Кихотомъ‘, что басни рыцарства имѣли еще вліяніе на дворянъ начала XVII вѣка. Южная Америка была взята донъ-Кихотами пришедшими подъ знамена Кортеса и Писарро. Такъ же точно, ‚Пѣснь объ Антиохіи‘, создавшаяся во время перваго крестоваго похода и воспѣвавшая побѣду христіанъ надъ невѣрными, до XIV вѣка направляла на Востокъ латинскій и германскій Западъ. Древніе кельтскіе барды такъ же пѣли свои вдохновенныя пѣсни въ лагеряхъ подъ звуки лиры... Развѣ не ‚L'Assommoire‘, ‚Жерминаль‘ и ‚Земля‘ Зола дали почувствовать молодымъ intellectuels 80-хъ годовъ тоску пролетаріата? Если вотъ уже около 15-ти лѣтъ социализмъ считается возможностью будущаго, если число забастовщиковъ усилилось, если заработная плата увеличилась вездѣ, если среди членовъ парламента есть апостолы рабочаго класса, то это потому, что вся интеллигентная буржуазія знала синтетическій романъ, созданный гениемъ Зола, откуда всѣ журналисты брали цитаты для возбужденія жалости, симпатіи, снисхожденія и любви къ рабочей массѣ. Эпопея Толстого тоже измѣнила многое въ мнѣніи всего избраннаго общества о военномъ героизмѣ. Состояніе относительнаго мира, въ которомъ съ 1870 г. находится Европа, обязано отчасти ‚Войнѣ и миру‘: цивилизованные народы поняли нелѣпость улаживанія своихъ экономическихъ и политическихъ конфликтовъ войной. Вотъ уже тридцать лѣтъ не гремѣли пушки между Ураломъ и Атлантическимъ океаномъ. Никогда еще не проходило такого длиннаго срока безъ развѣвающихся знаменъ и стрѣляющихъ армій. Дата ‚Войны и мира‘—1870 годъ.

Какой дипломатъ сознается, что онъ читалъ эту книгу, не поражаясь на каждой страницѣ правдивыми картинами?

Синтетическій романъ непосредственно дѣйствуетъ на судьбу народовъ. Онъ создаетъ идеализмъ для Избранныхъ, творящихъ Исторію.

Аналитическій романъ вліяетъ на нравы общества. Объясняя исключительные

характеры, тѣмъ самымъ онъ создаетъ ихъ въ толпѣ. Всѣ, заинтересованные этими характерами, восхищаются ими и имъ подражаютъ, или-же осуждаютъ ихъ и невольно развиваютъ въ себѣ обратныя свойства. Сколько молодыхъ людей послѣ ‚Rouge et noir‘ Стендаля заразились жестокимъ, расчетливымъ, коварнымъ честолюбіемъ. Конецъ Жюльена Сореля не отвратилъ читателей. Наоборотъ, яркость изображенія этого общества, которое создаетъ славу и положеніе героя,—окружающей его среды и другихъ дѣйствующихъ лицъ, борющихся въ обществѣ, все это побудило многихъ искать счастья тѣми же средствами, какими пользовался Жюльень Сорель. Въ Парижѣ вскорѣ появились молодые люди, проникавшіе въ салоны исключительно за тѣмъ, чтобы одерживать побѣды, по примѣру любовника *m-me* де ла Моль. ‚Исповѣдь‘ Жанъ-Жака создала общество 1780 года. Мужчины сдѣлались циничными и страстными, и многія женщины отнеслись, какъ *m-me* de Warrens, къ молодымъ и смѣлымъ пасквилянтамъ. Вѣдь *m-me* Франке, вдова совѣтника, полюбила и вышла замужъ за часовщика Карона и помогала ему стать Бомарше! Аналитическій романъ пробуждаетъ силы, скрытыя въ личности. Онъ учитъ индивидуализму, эгоизму, способамъ пользоваться жизнью, быть первымъ, властвовать, вмѣсто того, чтобы создать себѣ внутреннюю жизнь. Житія святыхъ въ средніе вѣка заставляли уходить въ монастыри, совершенствовать свои добродѣтели во имя жизни вѣчной. Сколько повѣствованій о религіозномъ просвѣтленіи начинается съ разказа о внезапномъ вліяніи на грѣховную душу духовнаго романа. Святая Тереза изъ Авилы окончательно посвятила себя Богу лишь по прочтеніи ‚исповѣди‘ святого Августина...

Историки утверждаютъ, что книга этого удивительнаго писателя, начиная съ IV по XVIII вѣкъ, вводила въ монастыри безчисленное множество людей, создавая своимъ замѣчательнымъ анализомъ церковное и набожное общество...

Византія многими своими героями обязана ‚жизни великихъ людей‘ Плутарха, и не только Византія, но потомъ и вся Европа, а также избранная часть гугенотовъ, восхищавшихся греческими писателями во время нашихъ религіозныхъ войнъ. Сентиментальный романъ особенно дѣйствуетъ на нравы малокультурнаго общества, всегда предпочитающаго чувство размышленію; это—литература простодушныхъ. Она ихъ волнуетъ, трогаетъ и заставляетъ наивно сочувствовать разказамъ о несчастныхъ любовникахъ, брошенныхъ или разлученныхъ. Она ихъ забавляетъ комизмомъ и неожиданностью положеній. Она толкаетъ ихъ воображеніе къ чувственнымъ образамъ, скрытымъ подъ декламаторской шумихой. Она наполняетъ литературу слабыми характерами. Адольфъ, неспособный порвать тягостную для него связь, неспособный про-

тивиться пустымъ искушеніямъ, подлѣ старой ворчливой женщины; Вертеръ, предпочитающій лучше умереть, чѣмъ попытаться найти поводъ къ высшему стремленію; Индіана, не имѣющая мужества сдержать свой брачный обѣтъ, понять красоту общественнаго долга и противостоятъ безстыдству инстинкта, для того, чтобы честно и открыто освободиться,—вотъ главные типы сентиментальнаго романа, пріобрѣтшіе любовь безконечнаго количества душъ, привыкшихъ къ животнымъ и пассивнымъ рефлексамъ. Вертеръ, Адольфъ, Индіана много, много разъ были повторены писателями и драматургами. Эти три произведенія вдохновили подражателей всякаго рода, начиная съ Фелье, Абу, Дюма-сына и кончая фельетонистами. Широко распространяемый глупой прихотью жанръ этотъ вызываетъ большую часть буржуазныхъ адюльтеровъ и самоубійствъ влюбленныхъ паръ. Слабые находятъ въ этихъ исторіяхъ возвеличеніе и оправданіе своей жалкой природы. Всѣмъ своимъ упадкомъ европейскіе нравы обязаны этимъ тремъ томикамъ и тѣмъ ихъ копіямъ, которыя подъ разными названіями множатся каждый день. Если молодежь забываетъ укрѣплять свои знанія, улучшать общественный строй своей энергіей, то потому, что она не перестаетъ воскрешать въ себѣ снова и снова нелѣпости Адольфа и Индіаны. Кто не признаетъ ужасающее вліяніе этихъ писаній на современное челоуѣчество? Они извратили интеллектъ Франціи, они отравили весь міръ черезъ посредство пошлыхъ англійскихъ романовъ...

Романъ творитъ жизнь народовъ. Онъ можетъ, въ одно и то же время, быть высшимъ осуществленіемъ мысли и извиненіемъ самой нелѣпой глупости. Когда этой формой пользуются Флоберъ или Толстой, они создаютъ то же, чѣмъ были въ античности Иліада, Одиссея и Энеида. Перечтите ‚Искушеніе святого Антонія‘ и ‚Буваръ и Пекюшэ‘ (Флобера)—эти два возсозданія челоуѣка, челоуѣка передъ религіей и передъ наукой, эти противоположныя точки круга, который обнимаетъ, вмѣстѣ съ карфагенскими наемниками ‚Саламбо‘, всю жизнь средиземнаго моря, матери всѣхъ цивилизацій, а съ т-ше Бовари—и жизнь всей Франціи, матери всякой свободы. Сравните Фауста Гете съ ‚Искушеніемъ святого Антонія‘, пустытника, заколебавшагося передъ желаніями, изъ которыхъ онъ состоитъ, и доктора, задрожавшаго передъ науками, которыми онъ обладаетъ. Полюбуйтесь, какъ здѣсь символизируется индивидуумъ, въ противорѣчій, въ неотвратимой борьбѣ съ самимъ собою. А Викторъ Гюго, воскресившій въ ‚Легендѣ Вѣковъ‘ Пана и вселенную, которая смѣется смѣхомъ варвара, надъ ограниченными, очеловѣченными, ничтожными Олимпійскими богами! Или Толстой возсоздавшій въ ‚Войнѣ и мирѣ‘, вооруженную родину передъ лицомъ Случая, который дико смѣется надъ побѣдительной

мыслью, надъ кроткимъ, восторженнымъ и принесеннымъ въ жертву народомъ! Вотъ, что можетъ дать романъ цѣльнаго, могучаго, несравнимаго, когда гений творить изъ него синтезъ силъ. Какая поэма, какая трагедія дала больше творящимъ расамъ? Трудность въ литературѣ, по моему мнѣнію, состоитъ не въ производствѣ очень объективныхъ или очень субъективныхъ героевъ. Мастерство заключается въ томъ, чтобы сосредоточить въ героѣ вліянія самой возвышенной интеллектуальной жизни и всѣ чувствованія самой грубой матеріальной жизни. Какой-нибудь Горькій или Мопассанъ не могутъ создать романа. Его не создали ни Шиллеръ, ни Корнель.

Сочинить ‚Вильгельма Теля‘ или ‚Boule de suif‘ (Мопассана)—не такъ легко. Тѣмъ не менѣе, если бы разобратся въ несправедливыхъ приговорахъ критики, поправить ея выборъ, побѣдить мнѣніе, ослѣпленное успѣхомъ, то нетрудно было бы найти много забытыхъ или совсѣмъ неизвѣстныхъ авторовъ, которые создавали произведенія, подобныя или лучшія, чѣмъ ‚Вильгельмъ Телль‘ и ‚Boule de suif‘.

Недавно въ Парижѣ умеръ молодой писатель Charles-Louis-Philippe; какъ реалистъ, онъ во многомъ превосходилъ Мопассана... Но, конечно, не найти ни второй ‚Одиссеи‘, ни второго ‚Фауста‘, ни второго ‚Искушенія св. Антонія‘, ни второго ‚Жерминаль‘, ни второй ‚Войны и мира‘ или ‚Легенды вѣков‘.

Особенно трудно подражать синтетическому роману, разумѣется, подражать хорошо, въ то время, какъ романы аналитическіе, даже самые знаменитые, какъ ‚Черное и красное‘, ‚Доминикъ‘, ‚Анна Каренина‘, не приводятъ въ отчаяніе своихъ послѣдователей. Имѣя время и прилежаніе, человекъ образованный, вдумчивый, наблюдательный и скептический можетъ написать нѣчто подобное этимъ прекраснымъ произведеніямъ. Что касается сентиментальныхъ романовъ, то они возбуждаютъ вмѣстѣ съ успѣхомъ кучу подражаній, не менѣе достойныхъ похвалъ, чѣмъ образцы ихъ!..

Отличительное свойство литературнаго синтеза—это соединеніе въ однихъ и тѣхъ же дѣйствующихъ лицахъ Жизни и Идеи, жизни самыхъ выразительныхъ поступковъ и идеи управляющихъ ими законовъ. Въ этомъ смыслѣ романъ—метафора философскаго міропониманія. Разсматриваемая съ такой точки зрѣнія жизнь неизбежно будетъ комплексомъ, параллелизмомъ враждующихъ силъ, какъ въ ‚Одиссеи‘, ‚Искушеніи св. Антонія‘ или ‚Войнѣ и Мирѣ‘. Если хочешь передать реальность жизни, то самое ложное—изображать ее простой и ясной; предоставимъ это современнымъ драмамъ и комедіямъ, сочиненнымъ для утѣхи публики, страдающей желудкомъ. Теперь



и наука, и метафизика раскрываютъ безконечную сложность міровыхъ силъ. Даже число ихъ все увеличивается. Біологъ исчисляетъ триллионами колебанія электрическихъ атомовъ въ одной точкѣ вещества. Астрономическое Безконечно-большое, огромныя числа, опредѣляющія разстоянія звѣздъ скоростью распространенія ихъ свѣта, научили біологовъ Безконечно-малому. Міровое начало должно быть главною цѣлью для новыхъ писателей. Необходимо, чтобы каждый романъ вскрывалъ безконечныя перспективы на причины, слѣдствія и отношенія ихъ къ каждому герою, къ каждому значительному событію. Нужно, чтобы чувствовалось, какъ параллельно дѣйствуютъ міровыя силы въ душахъ и за фактами жизни. Изъ знаменитыхъ вымысловъ упомянемъ: ‚Одиссею‘, воплотившую всѣ силы древнихъ грековъ, обоихъ ‚Фаустовъ‘ Гёте, въ которыхъ вылился весь духъ германцевъ, произведенія Бальзака, обнимающія цѣликомъ французское общество, произведенія Диккенса, чудесно вскрывающія духъ и обликъ англичанъ, романы Флобера, воскресившаго всѣ силы народовъ Средиземнаго моря, романы Толстого, мастерски обрисовывающія главныя теченія всѣхъ слоевъ русскаго общества—и мы увидимъ, что въ этихъ семи твореніяхъ чудесно собрана вся многосложность психологій народовъ, среди которыхъ родились эти художники.

Героемъ они сдѣлали средняго, типичнаго во всѣхъ многообразныхъ проявленіяхъ жизни, человѣка; это—хитроумный Одиссей, Фаустъ во всеоружіи знанія и метафизики и беспомощный въ своихъ поступкахъ, Св. Антоній и Буваръ, такіе простые и любопытные, одинъ въ своей религіозной мечтѣ, другой въ своемъ позитивномъ знаніи, князь Пьеръ, жадный до всѣхъ идей. Все— ‚средніе‘ люди, въ которыхъ высокій Духъ, проявляющійся въ религіи и наукѣ, соединяется съ мелкими интересами, причемъ окончательно не побѣждаетъ ни великій Духъ, ни мелкій Интересъ. На этихъ типахъ-центрахъ можно изучить все субъективное и объективное окружающей ихъ среды. Цѣлое общество сводится къ отдѣльнымъ личностямъ и отражается въ нихъ. Эти лица въ одно и то же время заключаютъ въ себѣ идею, энтузіазмъ избранныхъ умовъ, алчность буржуа и властные инстинкты плебса. Эти лица—всестороннее, полное выраженіе жизни. Гамлетъ похожъ на нихъ. Человѣкъ-типъ среди избранныхъ—это садъ, который воздѣлываютъ Идея, Чувство, Инстинктъ. Эти параллельныя силы свободно развиваются въ сердцѣ человѣка, наблюдательнаго и многообразно постигающаго міръ умомъ, сердцемъ, страстью. Выдающійся человѣкъ слишкомъ многимъ жертвуетъ идеѣ. Средній человѣкъ слишкомъ многимъ—жадности или инстинкту, какъ это встрѣчается въ книгахъ Зола, который отнюдь не старался выбирать лицъ, пригодныхъ для синтеза.

Это немного обезцѣниваетъ его романы. Напротивъ, въ ‚Madame Bovary‘ нормандскій городокъ цѣликомъ вскрываетъ характеръ французовъ — истинный сюжетъ романа.

Удачный выборъ литературнаго типа, пригоднаго для синтеза, сейчасъ же создаетъ великолѣпную трагедію. Его личность является ареной для столкновений между возвышеннымъ міросозерцаніемъ, стремленіями низменными и непосредственностью смиренія. Его хитрость создается изъ этихъ противоположныхъ элементовъ. Скептикъ, жадный, безнравственный, потомъ добродѣтельный, щедрый, героичный, онъ будетъ всѣмъ поочередно, такъ какъ ‚человѣкъ средній между избранными‘—многообразенъ. Онъ—весь человѣкъ, комплексъ. Если героя классической трагедіи можно сравнить со срубленнымъ дубомъ, чья верхушка срѣзана, а кора снята, съ дубомъ отдѣланнымъ и отполированнымъ, какъ гладкая трость, какъ посохъ короля, то герой синтетическаго романа похожъ на цѣлое дерево подъ своей распустившейся листвою, уходящее корнями въ землю, которая его питаетъ, овѣянное воздухомъ, которымъ оно дышитъ, живущее вмѣстѣ съ создавшей его планетой и съ законами, которые правятъ всѣмъ.

Итакъ, синтетическій романъ можетъ дать читателямъ то, что въ предисловіи къ ‚Mystères des Foules‘ я называю ‚émotion de pensée‘ (эмоція мысли, интеллектуальная эмоція). Вотъ цѣль, которую должно себѣ ставить мудрое искусство, а не эмоцію поступка, эмоцію смѣха, слезъ — цѣль вульгарнаго искусства: мелодрамы, комедіи, сентиментальнаго романа.

Какой стиль приличествуетъ синтетическому роману? Стиль полузабытый или стиль существующій, т.-е. древняя, классическая форма, или новая, растущая, стиль застывшій или стиль въ развитіи? Этотъ споръ горитъ въ настоящее время во Франціи и такъ еще неопредѣленъ, что многіе изъ нашихъ лучшихъ писателей, даже знаменитыхъ, подражаютъ Шатобриану и Вольтеру, подъ аплодисменты реакціонной и университетской молодежи. Оригинальность стиля и мысли осуждается... Гонкуровъ и Зола презираютъ. По мнѣнію этихъ beaux esprits, нѣтъ шедевра выше ‚Кандида‘. Всю литературу XIX в. съ Гюго, Флоберомъ, Тэномъ и Зола они готовы отдать за наивныя страницы ‚L'Ingénu‘. Это безуміе растеть съ каждымъ днемъ. Но не надолго. Геній Франціи не будетъ погребенъ въ поддѣлкахъ подъ старину.

И потому мы отвѣтимъ такъ: стиль—это даръ воссоздавать. Тотъ, кто это умѣетъ, пишетъ хорошо, будь онъ даже врагъ грамматической традиціи, противникъ ея обветшалой безсвязности. Стиль, кромѣ того,—способность обобщать при помощи метафоръ и искусно сравнивать. И, наконецъ, стиль—

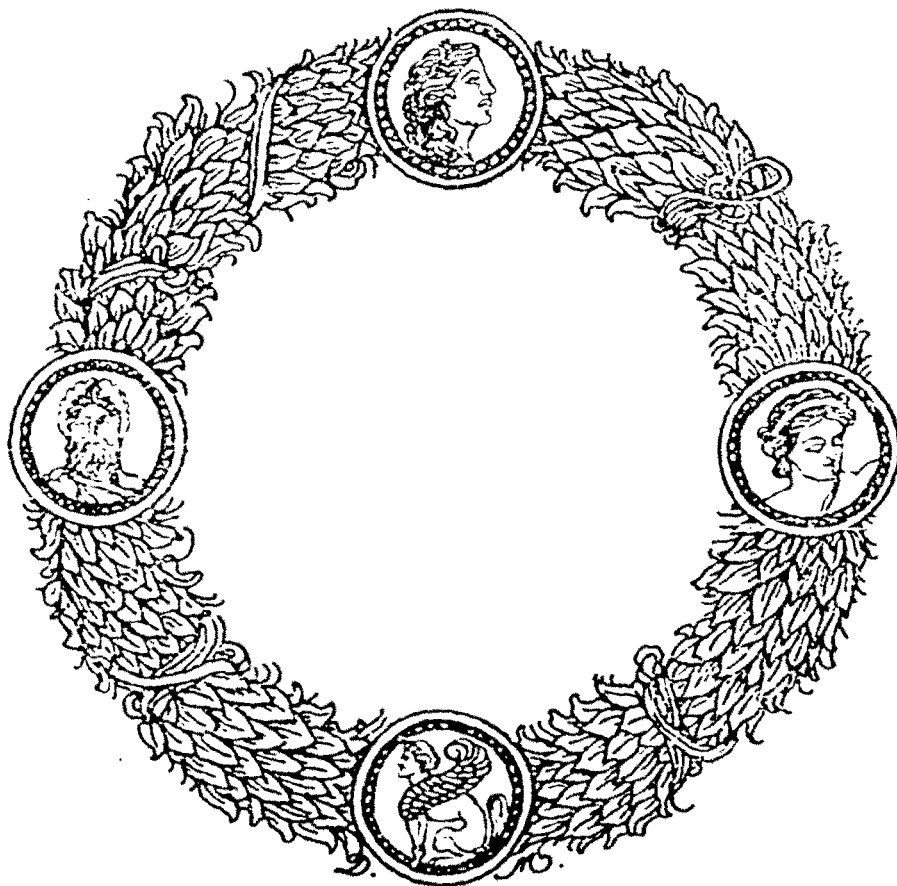


это благозвучіе, богатый словарь, который увеличивает впечатлѣніе безъ напыщенныхъ фразъ, дѣйствуя влекущими образами и открывая тысячи перспективъ для мечты читателя.

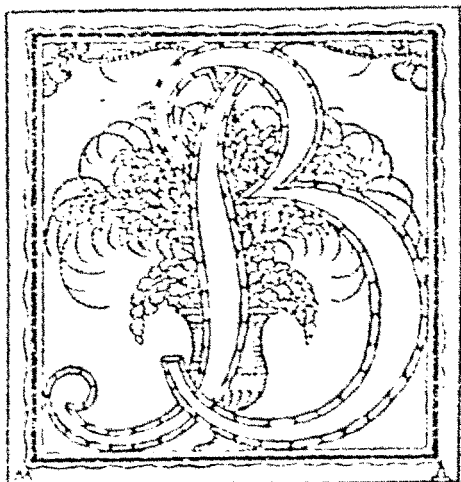
И уже послѣ этого пусть будетъ уваженіе къ традиціямъ синтаксиса и грамматики! Въ концѣ концовъ, это уваженіе не исключаетъ метафоръ. Задача писателя состоитъ не въ томъ, чтобы оставлять языкъ въ классическомъ коснѣніи. Напротивъ, онъ долженъ освящать новые оттѣнки словъ и выраженій, которыя придаютъ новые оттѣнки мысли, если онъ говоритъ о современности. Только такимъ образомъ онъ создастъ эмоцію мысли.

Синтетическій романъ былъ въ древнее время великолѣпной, полной передачей жизни. Таковъ онъ и теперь, таковъ будетъ и послѣ во всей своей славѣ.

И онъ отвѣтитъ всѣмъ принципамъ, которые съ 80-хъ годовъ установила наша современная поэзія, эта поэзія, опирающаяся на науку, которая хочетъ въ каждомъ произведеніи — синтеза и всемірнаго значенія, потому что узко-индивидуальная жизнь уже давно слишкомъ поглощаетъ тѣхъ, кто создаетъ чудесные вымыслы.



І. ЭЛЕМИРЪ БУРЖЪ



Въ моментъ, не столь отдаленный отъ того времени, когда романъ находился подъ ферулой узко-материалистическаго догматизма, покровителемъ котораго являлся романтическій Зола, — когда шедевры дня своимъ педантическимъ натурализмомъ, мелочнымъ подражаніемъ будничнымъ реальностямъ, такъ хорошо умалили и изуродовали человѣка, по выраженію Элемира Буржа, появилась книга этого автора подъ заглавіемъ: 'Птицы улетаютъ и цвѣты отцвѣтаютъ'. Эта книга, съ такимъ гармоническимъ, мягкимъ и въ то же время меланхолическимъ заглавіемъ, была истинной радостью для литературныхъ кружковъ и для нѣсколькихъ истинныхъ цѣнителей художественныхъ произведеній. Въ самомъ дѣлѣ, въ то время всѣмъ надоѣли будничные люди съ ихъ маленькими исторіями, всѣмъ надоѣло, читая романы и повѣсти, узнавать, какъ эти будничные люди ѣдятъ, пьютъ, наносятъ другъ другу оскорбленія, какъ они рождаются и умираютъ въ потокахъ грязи. Всѣмъ надоѣлъ предвзятый взглядъ романистовъ на человѣчество, какъ на стадо, въ которомъ каждая отдѣльная личность почти ничѣмъ не отличается отъ другой. Вульгарная душа послѣ чтенія такого романа наполнялась гордостью при сознаніи, что она не только не ниже другихъ, но даже можетъ считать себя выше многихъ... Утонченные умы задыхались въ этомъ ложномъ литературномъ демократизмѣ. Становилось страшно, что источникъ мечтаній изсякъ въ человѣчествѣ, что идеалы безвозвратно погибли.

И съ тѣхъ поръ языкомъ, который выливался въ форму мелкой мысли и употреблялся для выраженія посредственныхъ чувствъ, стали пренебрегать: иногда онъ поднимался до крика, но никогда не достигалъ напѣвности; онъ давалъ основные цвѣта безъ оттѣнковъ или же, сѣрый и печальный, заволакивалъ, словно пеленой тумана, безцвѣтные произведенія.

\*) Переводъ съ рукописи Магги Благовѣщенской подъ ред. В. А. Чудовскаго.

Прямой послѣдователь великаго Флобера, Элемиръ Буржъ, далъ въ своей первой книгѣ мѣру своего художественнаго темперамента и своихъ неоцѣнимыхъ качествъ писателя.

Въ нѣсколькихъ словахъ вступленія-предисловія онъ ссылается на великихъ англійскихъ авторовъ времени Елизаветы, и мы дѣйствительно находимъ въ этой книгѣ, какъ бы перенесенной въ девятнадцатое столѣтіе, Шекспировскую полноту—нагроможденіе высокихъ и низкихъ страстей, счастливыхъ или грозныхъ случайностей. Великое смятеніе всего человѣчества окружаетъ судьбу одного человѣка: князья крови и церкви, возмущенный пролетаріатъ, крестьянинъ съ простымъ сердцемъ, еще уважающій хозяевъ, хитрые и льстивые слуги, высокоумные артисты, банкиры, прекрасныя женщины, рядомъ съ отвратительными мегерами. У Элемира Буржа современность, какъ, впрочемъ, и всѣ другія времена, содержитъ много великихъ событій, а всякое великое событіе проникнуто, именно въ силу своего величія, таинственностью человѣческихъ трагедій. Мы же не видимъ ихъ мрачнаго развитія только потому, что ослѣплены чисто-виѣшной видимостью явленій.

Наблюдатель смотритъ и размышляетъ, поэтъ проникаетъ въ сокровенный смыслъ жизни и угадываетъ, какая судьба ожидаетъ тѣхъ или иныхъ людей. Парижская коммуна послужила поэту исходной точкой для созданія необыкновенной жизни Флориса. Это молодой принцъ, лишенный правъ и состоянія, сосланный на каторгу въ качествѣ борца за коммуны; вслѣдствіе странныхъ и мало правдоподобныхъ обстоятельствъ, которымъ мы, однако, хотимъ вѣрить, онъ не только возстановляетъ свое положеніе въ обществѣ, но даже достигаетъ величайшаго счастья и пользуется самыми изысканными радостями жизни. Какъ въ судьбѣ, такъ и въ характерѣ Флориса все исключительно. Благодаря наслѣдственности и своему ненормальному положенію изгнаннаго принца, достигшаго самаго невѣроятнаго могущества съ помощью своего состоянія, Флорисъ, болѣе безсильный, чѣмъ бѣднѣйшій изъ его товарищей по каторгѣ, остается въ дѣятельности—только неудачникъ. Онъ хочетъ дѣлать прекрасныя и блестящія поступки, но совершаетъ только преступленія и испытываетъ при этомъ самыя благородныя чувства. Перипетіи трагической жизни Флориса даютъ Элемиру Буржу возможность окружить его изысканно-пышной декорацией, написанной крупными штрихами и не лишенной въ то же время мельчайшихъ деталей. Это выражено у него такимъ языкомъ, который по совершенству можно сравнить развѣ только съ языкомъ Флобера: пусть онъ менѣе чистъ, но онъ болѣе патетиченъ.

Провидя возможную красоту жизни, увлекаясь вещественностью міра, кото-

рое искусство преображаетъ до неслыханной роскоши, Элемиръ Буржъ остается философомъ-идеалистомъ и въ то же время упорнымъ пессимистомъ. Въ этомъ отношеніи онъ отличается отъ своихъ англійскихъ учителей. Во времена королевы Елизаветы всѣ были проникнуты жизнерадостностью; даже Шекспиру міръ представлялся лучезарнымъ, и въ его трагедіяхъ на руинахъ существованія чувствуется весна, примиряющая человѣка съ жизнью.

Для Элемира Буржа жизнь не что иное, какъ одна иллюзія, одна видимость. ,Такъ какъ радость не болѣе, чѣмъ звукъ пустой, а любовь—только тѣнь, разъ всякое наслажденіе разсѣивается, какъ дымъ, и не существуетъ ничего, кромѣ несчастья, волненія, разсѣянныхъ миражей, пустоты, небытія', говоритъ Флорисъ, приготовляясь къ смерти, ,то съ меня довольно этой жизни; я ухожу, чтобы въ нѣдрахъ земли найти отдыхъ, забвеніе, вѣчный мракъ...'

Для Флориса жизнь — пожирающій огонь, распространяющійся по лѣсу, въ которомъ бушуетъ вѣтеръ; смерть — прохладная пещера, гдѣ мы находимъ защиту отъ жизни. Братъ Флориса, епископъ Жозе-Маріа, утратившій вѣру, бросаетъ священнослуженіе и дѣлается отшельникомъ; въ монологѣ-молитвѣ онъ рассказываетъ свою философію, представляющую собой не что иное, какъ конечное стремленіе души къ высшему принципу, сущность котораго остается всегда непонятной для человѣка, къ принципу или верховному существу, которое ничего не можетъ для людей, ибо оно выше всякаго человѣческаго пониманія.—,Хвала, хвала Единому, стоящему высоко надъ всѣми контрастами и надъ всѣми сходствами! Тому, Кого нельзя обозначить ни однимъ терминомъ, допускающимъ противоположныя качества! Хвала Неизреченному, Неизъяснимому, Непонятному! Хвала абсолютному Небытію! Хвала вѣчной Тайнѣ!... И епископъ умолкаетъ, устремивъ взоръ на море, гдѣ вдали на скалѣ пылаютъ огни Ивановой ночи.

,Чайки, гонимыя назойливымъ пламенемъ, распространяющимся съ утеса, гдѣ онѣ искали пріюта, кружили, кружили безъ устали, и епископъ видѣлъ въ нихъ печальный прообразъ жизни и безчисленныхъ поколѣній, которыя внезапно появлялись и быстро исчезали'...

Итакъ, жизнь — иллюзія и страданіе, въ смерти нѣтъ надежды; таково было въ дѣйствительности мрачное состояніе душъ поколѣній конца XIX вѣка. ,Цвѣты осыпались, птицы улетали'.

Не будемъ останавливаться на второмъ романѣ Элемира Буржа ,Сумерки Боговъ'. Этотъ романъ, какъ по размаху, такъ и по замыслу, стоитъ ниже перваго. Въ немъ разбирается тотъ же вопросъ паденія княжескаго рода, подточеннаго пороками...

Казалось, словно писателемъ овладѣла недолгая слабость передъ тѣмъ, какъ онъ принялся съ особеннымъ вдохновеніемъ за свое лучшее произведеніе— ‚Корабль‘ ( ‚La Nef‘ ). Для его мечтаній уже недостаточно земли и людей. Въ ‚Кораблѣ‘ рѣчь идетъ не о принцахъ, не о ихъ чудесной судьбѣ, не о суетной роскоши. Съ этихъ поръ мысли поэта занимаетъ вселенная. Титаны, находящіеся на двухъ противоположныхъ краяхъ свѣта, разговариваютъ другъ съ другомъ, боги неба и ада, человѣчество живое и мертвое, звѣри, стихіи—смѣшиваются, борются, бросаются другъ на друга, гибнутъ или торжествуютъ, пробужденные гордымъ словомъ писателя.

Миоѣ о Прометей—страждущемъ богѣ, сдѣлавшемся человѣкомъ—послужилъ Элемиру Буржу канвой для выраженія своихъ философскихъ идей о судьбахъ міра и человѣчества. Поэма состоитъ изъ пролога и двѣнадцати сценъ. Темой этого большого мірового произведенія являются грезы о счастьѣ и свободѣ, вѣчно преслѣдующія людей.

Съ первыхъ строкъ Прометей, Зевсъ страждущихъ, объявляетъ Гигантамъ и Титанамъ, божественной расѣ, вверженной великимъ Зевсомъ въ преисподнюю, что каждую тысячу лѣтъ имъ будетъ позволено размять свои усталые члены на ложахъ, на которыхъ они покоятся. Прометею вмѣняется въ обязанность возвѣщать о торжественной ночи, которая приноситъ имъ освобожденіе. Понемногу чувствуются признаки перваго пробужденія міра. Устрашающее предчувствіе охватываетъ душу Титана. ‚Вотъ оно, наконецъ, золотое сіяніе, таинственное, вѣщее! Наступаетъ великое утро міра! Конецъ всѣмъ несчастіямъ, всему злу! Атласъ слышитъ его: — ‚Прометей, братъ мой, ты ли это?‘ — Какъ передать таинственное и величественное обаяніе діалога Титановъ, въ который вслѣдъ за тѣмъ вмѣшиваются по очереди животныя, люди, мертвые, все существующее. Чтобы понять совершенство формы въ изображеніи этой картины и прелесть изложенія первой сцены, не достаточно прочесть ее съ глубокимъ вниманіемъ, надо въ то же время понять гармонію словъ и слоговъ. Все уравнивается съ неподражаемымъ искусствомъ: мысли, чувства, звуки словъ, прерываемые восклицаніями, которыя господствуютъ подобно трубамъ, повышая и дѣлая полиѣе общую звучность.

Прометей показываетъ Атланту видѣніе, въ которомъ Зевсъ, ‚величайшій тиранъ, шествуетъ, разсыпая свою силу и свое желаніе огромной золотой росой‘. Персей скоро родится, а затѣмъ, черезъ нѣсколько поколѣній, появится герой, и онъ положитъ конецъ мукамъ Прометея. Морской Корабль, Аргусъ, который черезъ тысячу лѣтъ окрылится парусами, наполнится вооруженными

воинами, чтобы дать возможность приблизить освободителя Геракла къ скалѣ Прометея.

И вотъ животныя слышатъ призывъ Титана. ‚Царь, о отецъ всего, что страдаетъ, Прометей! Хо! Хо! Хо! Зевсъ позволяетъ говорить съ тобой!‘ И Прометей снова чувствуетъ, какъ къ его сердцу приливаетъ темное море мірскихъ страданій: онъ видитъ, что ‚все, что плаваетъ, летаетъ, ползаетъ, ходитъ на четырехъ ногахъ, все, что щиплетъ траву и пожираетъ сырое мясо, пятнистое, мычащее, рогатое,—все толкаетъ, преслѣдуетъ, терзаетъ другъ друга, совокупляется, плодится, рычитъ, взаимно пожирается‘... Въ свою очередь ‚эфемерные люди, братья животныхъ и Титановъ‘, прибѣгають и взываютъ о помощи къ страдающему богу. Прометей объявляетъ имъ, что срокъ исполнится черезъ тысячу лѣтъ. ‚Да, но мы страдаемъ теперь‘, говоритъ голосъ людей,— ‚Титанъ, если ты долженъ спасти насъ, то спаси теперь, когда мы умоляемъ‘. Но Прометей будетъ царствовать только черезъ тысячу лѣтъ. ‚Вздымающіяся волны, какъ бы оторванныя отъ нѣдръ моря, загромаждаютъ путь свѣтиламъ. Со всѣхъ сторонъ, подъ напоромъ Гигантовъ, ущелья, озера, крутыя горы рушатся, поглощенныя пучиной‘. Раздаются голоса Титановъ. Они также безъ перерыва терпятъ свои страданія: огонь, поддерживающій вселенную, не можетъ перестать ‚переливать свой бурлящій пурпуръ‘ по жиламъ Титановъ, ибо охлажденная Гея погибла бы. Между двумя старыми врагами, Гефестомъ и Понтомъ, ненавидящими другъ друга, завязывается страшная борьба. ‚Горе вамъ! о несчастные, вы, вѣчно поддерживающіе темные устои Геи, боги обширные и глубокіе, какъ море!‘ говоритъ Прометей. Но Титаны не жалуются: ‚Мы все еще сильные боги!.. Мы—формы, измѣненія которыхъ имѣють тысячу названій! Свойства священной материи! Все, что живетъ, страдаетъ изъ-за насъ. Но и все существуетъ только благодаря намъ‘. Прометей предвидитъ царство любви, которая должна замѣнить ненависть. ‚Еще тысячу лѣтъ, о низвергнутые боги! И Гея улетитъ, освободясь изъ своей ночной бездны, какъ орелъ‘. Безумная надежда! ‚Титанъ, узнай это отъ насъ. Раздоръ—законъ живыхъ существъ‘... И опять внезапно распространяется ночь; кажется, что безмолвіе вѣковъ снова начинается, но Гермесъ паритъ между землею и небомъ, повелѣвая духами, которые за нимъ слѣдуютъ ‚безъ конца, на подобіе паровъ‘. Голосъ мертвыхъ умоляетъ Прометея внять имъ, наиболѣе страждущимъ, ибо ‚печальные живые могутъ надѣяться, что смерть освободитъ ихъ отъ несчастья. Но какое убѣжище имѣемъ мы, которыхъ обманулъ Танатосъ?‘ Еще тысячу лѣтъ,—обѣщаетъ страдающій богъ,—тогда небеса разверзнутся, и вѣчный плачь прекратится... Нѣтъ! Для живыхъ надо сохранить счастье, которое



длится всегда: „Мы, мертвые, мы хотѣли бы, наконецъ, отдохнуть... Дай намъ небытіе, о богъ! небытіе, забвеніе, воду Леты!“ Вотъ голосъ мертвыхъ.

Ночь тысячелѣтія миновала. Зевсъ подвергнувъ Гею прежнему игу. „Нѣмое и холодное оцѣпенѣніе охватываетъ меня всего, какъ плющъ. Прометей, владыка міра, привѣтъ тебѣ!“ говоритъ Атласъ. И Прометей смутно видитъ на другомъ краю затуманеннаго неба тѣло Атланта, опустившагося на одно колѣно, а надъ его широкими плечами замѣчаетъ „страшныя очертанія Урана“. Долгое безмолвіе. „аао! Часъ насталъ!“ взываютъ Океаниды. Показывается Корабль, который въ теченіе безчисленныхъ ночей и дней, подобныхъ ночамъ, боролся яростно въ безпредѣльной пучинѣ мрака. Онъ не можетъ оторваться отъ волнъ, прикованный къ нимъ чарами Океанидъ. Аргонавты боятся вмѣшиваться въ споръ Титана съ Зевсомъ, но Океаниды ободряютъ ихъ, призывая Прометея и Геракла; онѣ предсказываютъ гибель Зевса.

Крылатый всадникъ пролетаетъ по небесамъ. Это не побѣдитель, а предтеча Беллерофонъ, который хотѣлъ побѣдить небо, но въ сѣрномъ вихрѣ былъ низверженъ Олимпійцемъ. Однако, передъ тѣмъ, какъ его поглощаетъ глубокая ночь, онъ выражаетъ радость по поводу борьбы съ божествомъ и повелѣваетъ робкимъ и нерѣшительнымъ Аргонавтамъ „разсѣять бесполезное обаяніе боговъ“.

И Гефестъ бросается изъ глубинъ Геи на защиту Зевса. Циклопы куютъ новыя звенья, чтобы болѣе крѣпкими узами связать спасителя людей. И въ то время, какъ „мрачное звено закругляется“ подъ ударами молота Гефеста, „золотыя, оперенныя стрѣлы“ Геракла опрокидываютъ наковальню. Гераклъ провозглашаетъ свое имя, зоветъ уже Прометея. Но сраженіе еще не кончено: „Огненная гора пестрѣетъ пурпурными вихрями Афродиты, словно громадная алая роза. Напелы, менады, кентавры-самки, вакханки съ развѣвающимися волосами, титаниды, выгибающія свои гигантскія груди, всѣ формы желанія клубятся въ языкахъ пламени. Сплетенныя звѣзды крутятся; свѣтлыя волны зеленого огня разбиваются, покрывая ледники чешуйчатыми nereидами и сиренами съ змѣиными хвостами“. Ураганъ Астарты окружаетъ Геракла. Онъ колеблется. Посмѣетъ ли онъ замахнуться своей непобѣдимой палицей на этихъ воинственныхъ женщинъ?... Да, потому что онъ выполняетъ свое дѣло, и богини отступаютъ, бѣгутъ. „Со всѣхъ сторонъ массивная земля и сферическое небо сливаются, въ то время какъ черный дымъ медленно окутываетъ океанъ“. Наступаетъ глубокое молчаніе, полное томительнаго ожиданія. „Теперь было бы слышно на крайнихъ предѣлахъ горизонта, какъ птица высиживаетъ яйца въ своемъ гнѣздѣ или какъ муха шевелитъ крыльями“... И голосъ Геракла возвѣщаетъ: „Долой, вы,



чугунныя колонны! Конечно, моя спина и мои плечи, которыя носили великаго Урана, вырвали бы васъ безъ труда съ корнями'. Чудовищный взрывъ, и великое утро міра начинается. Кажется, будто дни Зевса миновали. Передъ ослѣпленными и испуганными глазами Аргонавтовъ надъ міромъ встаетъ новый богъ. Землей будетъ управлять Прометей. Онъ возвѣщаетъ о своемъ владычествѣ: „Люди, я больше не богъ. Муки и святое состраданіе сдѣлали меня похожимъ на васъ, сыновъ женщины. Чтобы защитить васъ отъ Зевса, я заключилъ васъ въ свое средце, въ лоно ослѣпительнаго, неприкосновеннаго храма любви'. Съ тѣхъ поръ человѣчество живетъ въ немъ, его божество заключено въ его груди. Прометей проситъ Зевса отрѣзать, для своей мантии бога, кусокъ пурпура, усѣяннаго звѣздами. Зевсъ молчитъ; и тогда Прометей разрываетъ мантию твердымъ серпомъ подземныхъ боговъ: старой земли и стараго неба больше нѣтъ.

И переустройство земли начинается. Передъ новымъ богомъ появляются одна за другой колесницы съ землей, пламенемъ, воздухомъ и водою въ ожиданіи повелительнаго жеста Прометея. „Разверзая свою дымящуюся длань, о Гея, я разсыпаю на лонѣ твоемъ лучезарныя сѣмена жизни!“ говоритъ Прометей. Рождается новая вселенная, новымъ богомъ будетъ возведенъ земной Олимпъ, великолѣпный, звѣздный дворецъ, гдѣ разсѣянные сыновья Геи, животныя, существа эфемерныя и гигантскія, будутъ, наконецъ, жить подъ его скипетромъ. Прометей хочетъ завершить свое твореніе утвержденіемъ безконечности, изгнавъ Кроноса изъ его царства. „Уходи, завистливая тѣнь, вездѣсущій мрачный демонъ, который для каждаго живущаго, словно червь, ползающій въ его черепѣ. О время, Прометей навѣки предастъ тебя проклятію!“...

Прометей воцаряется, онъ возсѣдаетъ на утесѣ. Онъ головою выше горъ и отдаленныхъ ледниковъ, и въ складкахъ его темной лазурной мантии, которая ниспадаетъ до окрававленныхъ ногъ, мерцаютъ затуманенныя звѣзды. Фавны, напеи, сатиры, менады пляшутъ, а невидимый Панъ сотрясаетъ эфиръ своимъ хохотомъ.

Великолѣпный дворецъ новаго бога, земной Олимпъ, воздвигается: основаніе углубляется; но борьба не окончена, и развѣ могла бы она быть окончена? Правда, Прометей свободенъ, но у него нѣтъ власти. И вотъ изъ всѣхъ разсѣлинъ утеса раздается свистъ и бурленіе Гефеста. Гадесъ приближается, съ ревомъ. Изъ обширныхъ гремящихъ тучъ Гераклъ съ высоты скалы объявляетъ, что „страданія и скорбь еще не исчезли изъ міра“; тяжелый сонъ смежаетъ его вѣжды; онъ садится у ногъ Прометея; его задача разрушенія окончена. Хиронъ, царь звѣрей, прибѣгаетъ объявить о приближеніи Гарпій. Безсильное

божество, слишкомъ человѣческое, не знаетъ, какъ бороться съ ними. Прометейъ взываетъ къ Немезидѣ, онъ проситъ у нея знаковъ своей власти, которые, дѣлая его священнымъ въ глазахъ всѣхъ, обратятъ Гарпій въ бѣгство. Мы подходимъ къ кульминаціонной точкѣ поэмы, къ сценѣ, гдѣ Немезида приноситъ Прометею эмблемы его царственности: золотой факель изъ неслѣдующаго эфира и неразлучный съ нимъ бронзовый сосудъ. Вмѣстѣ съ прологомъ это, быть можетъ, одна изъ прекраснѣйшихъ страницъ всего произведенія. Никакой анализъ не могъ бы дать вполне вѣрнаго понятія о глубинѣ мысли и о высокомъ поэтическомъ полетѣ этой главы. Величавость рѣчи Немезиды, медлительная важность размѣра холоднаго и язвительнаго тона, прерванная восторженными словами Прометея,—уже одно только это порождаетъ мистическій трепетъ.

Мы находимся на самой высшей точкѣ трагедіи, въ полномъ разгарѣ вѣчнаго конфликта между человѣкомъ, который грезитъ о безграничномъ счастьѣ, и неумолимыми законами природы, беспощадно обрекающими его на страданія и борьбу. Остальная часть поэмы не болѣе, какъ детальное развитіе этой заключительной сцены, за исключеніемъ, быть можетъ, самыхъ послѣднихъ страницъ, которыя слѣдуютъ за описаніемъ гибели боговъ. Впрочемъ, онѣ представляются, какъ бы прибавленными. Въ нихъ поэтъ предлагаетъ новыя неразрѣшимыя проблемы, которыя и не могутъ быть разрѣшены, такъ какъ произведеніе не окончено. Это портитъ общее впечатлѣніе, и конецъ не находится въ гармоніи съ произведеніемъ во всей его цѣлости.

...Стоя во весь ростъ на желѣзномъ колесѣ, которое катится съ громомъ чудовище, гигантскій призракъ съ черными распростертыми крыльями, является изъ царства ночи. Это Немезида. Сначала она передаетъ Прометею золотой факель, источникъ жизни человѣческой. При помощи этого-то факела, факела жизни и духа, Прометейъ надѣется побѣдить злыя силы Гадеса. Но священное пламя очень скоро меркнетъ и гаснетъ... Прометейъ въ отчаяніи, онъ хочетъ остаться недвижимымъ, какъ смерть. Немезида принуждена напомнить ему законъ: у cadaго божества свое испытаніе. Уранидѣ скосить пламя звѣздъ. Зевсъ привязалъ землю къ Урану тяжелой золотой цѣпью. Для Прометея, властителя людей, настало время испытанія.

Протяни руку, властитель міра, и получи второй даръ Адрастен, большой бронзовый сосудъ, сопровождающій факель. Судьба людей не только связана съ судьбой Титана, но и съ ихъ матерью Пандорой! Немезида приняла въ этотъ бронзовый сосудъ окровавленное сердце Матери и приноситъ его въ даръ богу... Настало для тебя время узнать, наконецъ, что содержитъ урна

зла, ибо ты намѣреваешься исцѣлить зло',—говоритъ Немезида,—и Прометей открываетъ сосудъ. Онъ беретъ въ руку иѣчто ужасающее и кладетъ на облако. Страніе грызетъ Титана; его рана раскрывается. ,Ты испытываешь на себѣ законъ, сынъ Ген. Тотъ, кто видитъ раненое сердце Матери человѣчества, принужденъ вкусить страданія'. И это сердце, парящее въ эфирѣ, ненареченное, таинственное, подобное зловѣщему огню, колеблющемуся на желѣзномъ скипетрѣ Андоня, содрогается при каждомъ біеніи міровой жизни, будучи центромъ страданій, окровавленнымъ сосудомъ, въ которомъ сосредоточено все зло, всѣ ужасы и всѣ скорби людскія! Испытаніе человѣческаго бога заключается въ томъ, чтобы исцѣлить это сердце. Если онъ его исцѣлитъ, то Смерть, Ночь и Хаосъ удалятся въ надзвѣздный міръ, Титанъ закроетъ врата Гадеса, и Пандора возродится, чтобы зачать лучезарное существо, свѣтлое, соперничающее съ богами, и болѣе великое, нежели боги,—существо, которое будетъ новымъ человѣкомъ. Какая безмѣрная радость для Прометея. Его задача кажется ему легкой; ему представляется, что человѣчество уже спасено. Но, прежде чѣмъ исчезнуть, Немезида произноситъ слова безнадежнаго пессимизма: ,Міръ и боги, матерія и духъ, необходимость и свобода,—неужели ты еще не усталъ, о, Титанъ, сочетать другъ съ другомъ всѣ эти жалкія человѣчскія слова? Тотъ, кто понимаетъ величіе явленій, не имѣетъ болѣе ни любви, ни презрѣнія, ни ненависти, ни состраданія. Знай это, маленькій земной владыка! Эта темная звѣздная вселенная бѣется подъ неумолимыми законами, какъ птица въ сѣтяхъ. Все необходимо,—такъ все хорошо?..

Титанъ начинаетъ борьбу противъ страданій міра, и борьба эта по ужасу своему напоминаетъ безконечныя страданія жизни. Онъ даетъ свою кровь, чтобы исцѣлить сердце,—рана снова раскрывается, и тогда мертвые, люди, животныя зываютъ къ страдающему богу о своихъ собственныхъ мукахъ. И отнынѣ ему надо бороться не съ Зевсомъ, не съ злыми силами, но съ самими людьми. Онъ не можетъ исцѣлить сердца.

Искупитель создаетъ мечъ изъ своей крови, мечъ, который низвергаетъ земные храмы, но небо все-таки остается Зевсу. Тогда Прометей, желая ввести Гею въ небеса, куетъ ей крылья, даетъ ей разумъ, слово, любовь, желаніе, мудрость, гармонію. Эти слова замѣнены другими словами: ,Подобно скорпіонамъ, ехиднамъ, крысамъ, отвратительныя Руны копошатся и ползаютъ по прекрасному золотому древку... Вещество, смерть... ненависть... страданія... невѣжество... распря'.

Теперь Титанъ знаетъ, что каждое величіе, каждая энергія,—каждое свѣтлое человѣческое чело таитъ въ себѣ мракъ, который его поглощаетъ.

Борьба принимаетъ другой видъ. Прометей будетъ бороться не силой противъ темныхъ силъ, не чувствомъ, но мудростью.

Здѣсь Элемиръ Буржъ, покинувъ область чистой поэзіи, впадаетъ въ тонкую діалектику, въ которой намъ невозможно за нимъ услѣдить. Неразрѣшенной проблемой все еще остается судьба земли. ‚Колесо‘ ли это—необходимость, сѣть, которая прикрываетъ вселенную,—или же это — ‚мечъ‘,—свобода разума и воли, которыя господствуютъ надъ землей? Мечъ остается побѣдителемъ. Олимпъ гибнетъ на гигантскомъ кострѣ, а съ нимъ и боги и богини. Но не Зевсъ, который вопреки всему будетъ царствовать надъ таинственнымъ міромъ, чтобы повелѣвать живыми.

И новый человѣкъ, предреченный Адрастеей, не родился...

Въ то время, какъ костеръ пылаетъ, Прометей и человѣчество оплакиваютъ исчезнувшія божества. Прометей превозноситъ человѣка и его могущество, человѣкъ не смѣетъ и не можетъ ему вѣрить. И когда человѣческій богъ возвращается къ своей великой мечтѣ о великолѣпномъ дворцѣ, толпа людей разсѣивается. Для нея нѣтъ счастья, ея ‚сердце остается съ мертвыми‘.

Такова эта поэма, единственная по обширности замысла и по важности задачи, которую она стремится разрѣшить. Безмѣрно восхищаясь рѣдкими достоинствами ея, мы ставимъ ей въ упрекъ только ея слишкомъ густую канву, чрезмерное количество вопросовъ, остающихся, какъ диссонансы, навсегда неразрѣшенными.

Но, можетъ быть, иначе не могло и быть. Будущій историкъ увидитъ въ этой поэмѣ не только литературное произведеніе, но—зеркало, отразившее вихрь французской мысли конца XIX-го вѣка... Стремленіе къ единой вѣрѣ, возмущеніе противъ детерминизма, невозможность вернуться назадъ и безсиліе заложить новое основаніе для прекраснаго будущаго,—идеаль, находящійся подъ сѣнью неумолимаго скептицизма и въ то же время овѣянный оттѣнкомъ грусти...

Упомянемъ мимоходомъ и только для того, чтобы лучше отмѣтить то мѣсто, какое занимаетъ Элемиръ Буржъ въ современномъ искусствѣ, что его Прометей имѣетъ большое сходство съ ‚Христами‘ Одилона Редона и съ ‚Прометеемъ‘ Густава Моро.

## П. Ж. Г. РОНИ—НАУЧНЫЙ РОМАНИСТЪ



СЛИ въ настоящее время большинство публики и критиковъ оспариваютъ поэтическое величїе дѣйствительности и правды во имя старыхъ догматовъ классицизма, то это большинство продолжаетъ борьбу только подъ прикрытіемъ самаго упорнаго нежеланія оказаться убѣжденнымъ безусловной красотой нѣкоторыхъ самыхъ значительныхъ произведеній настоящаго времени. Они этой красоты не понимаютъ или не хотятъ признавать ее. Не странно ли, что прекрасныя качества романовъ Рони не признаны и не оцѣнены всѣми? Послѣ Флобера и Зола, традиціямъ которыхъ слѣдуетъ Рони, еще расширяя ихъ, онъ не-

сомнѣнно является самымъ удивительнымъ умомъ и обширнымъ художественнымъ воображеніемъ, какое могли дать романической литературѣ новѣйшія науки. Въ то время, какъ Флоберъ, находя, что большое искусство должно быть научнымъ <sup>1)</sup>, не признаетъ метафизическаго достоинства науки, а Зола изъ всей науки принимаетъ, главнымъ образомъ, одинъ лишь экспериментальный методъ и, примѣняя его, смѣшиваетъ роль романиста съ ролью физиолога и даже врача, Рони съ 1891 г. <sup>2)</sup> мечтаетъ о болѣе сложномъ и высокомъ искусствѣ... о переходѣ къ болѣе широкому развитію человѣческаго разума, путемъ болѣе глубокаго, аналитическаго и правильнаго пониманія всей вселенной и самыхъ скромныхъ людей — пониманія, достигнутаго наукой и философїей новѣйшихъ временъ'.

У него, въ отличіе отъ Зола и Поля Адама, о которомъ можно сказать, что онъ Зола-импрессионистъ,—не одно только научное чутье и любознательность. Въ немъ духъ и знаніе науки. Онъ позналъ ихъ не съ тягостью и не насильно—

<sup>1)</sup> Письмо къ Жоржъ Зандъ (см. его переписку, въ разныхъ мѣстахъ).

<sup>2)</sup> Въ то время онъ вмѣстѣ съ Рене Гилемъ работалъ въ 'Revue Indépendante'. Оба, одинъ въ области поэзіи, другой въ области романа, защищали право художника на научное вдохновеніе и доказывали высокими и жизнеспособными произведеніями, что не можетъ быть различія между требованіями воображенія и разума.

онъ самъ пошелъ къ нимъ; его влекла непреодолимая симпатія; онъ постигъ науки, чтобы примѣнять ихъ къ требованіямъ своей чувствительности и своей мысли <sup>1)</sup>).

Знаніе историка Ругонъ-Макаровъ отрывочно. Это знаніе авторъ пріобрѣталъ или, вѣриѣе, оно давалось ему постепенно, съ каждой его книгой, когда онъ собиралъ свѣдѣнія, притомъ нѣсколько наудачу, переносясь изъ одной среды въ другую съ ясностью духа, немного тяжелой, но всегда равномерной. Вслѣдствіе отсутствія синоптическихъ воззрѣній или, вѣриѣе, путеводной нити, онъ уронилъ до фурьеристскаго детерминизма то объективное идейное построеніе будущаго общества, которое онъ попытался дать въ концѣ своей писательской карьеры (‘Плодородіе’, ‘Трудъ’ и т. д.). Напротивъ, Рони вноситъ въ свое изученіе науки научную философію. Онъ не бродитъ въ ней ощупью, какъ кротъ. Онъ господствуетъ надъ наукой со всей высоты своего философски-мыслящаго ума; онъ видитъ ее во всю ширину синтеза и обогащаетъ подробностями ту огромную картину, которую создаетъ изъ нея его анализъ. Его ясный и внимательный умъ обладаетъ непреодолимымъ влеченіемъ ученаго къ наблюденію, но ученаго, который какъ бы вмѣщаетъ въ одномъ себѣ всѣхъ ученыхъ, то-есть который не считаетъ для себя лишнимъ заглянуть къ сосѣду, не находя, что для него достаточно заниматься только тѣмъ, что происходитъ у него самого. И онъ слѣдитъ за самыми разнообразными открытіями и предположеніями и знаетъ самыя послѣднія новинки въ области науки <sup>2)</sup>). Въ то время, какъ наука его образовываетъ, укрѣпляетъ его философскія убѣжденія, она также забавляетъ его и вдохновляетъ. Для его воображенія наука—обильный, неизсякаемый источникъ свѣжихъ ощущеній, многообразно окрашенный радужными цвѣтами,—это обновленіе образовъ природы и ‘чудеснаго’. Даже чувство и красота, любовь и женщина воссоздаютъ вмѣстѣ съ наукой и черезъ нее самое существо своего очарованія. Среди нѣсколькихъ узкихъ толкованій спиритуалистической мысли, толкованій, разбросанныхъ, подобно островкамъ, теряющимся въ морѣ безконечности, наука даетъ неожиданное истолкованіе міра и жизни, открываетъ головокружительныя перспективы...

Дѣйствительно, въ творчествѣ Рони, благодаря полному паденію теоріи первороднаго грѣха, данниками которой, въ большей или меньшей степени, явля-

---

<sup>1)</sup> Онъ любитъ ихъ настолько, что если бы ему суждено было жить во второй разъ, то онъ посвятилъ бы свою жизнь лабораторнымъ работамъ.

<sup>2)</sup> Нѣсколько времени тому назадъ онъ сдѣлалъ въ ‘Pluralisme’ поучительныя указанія на философскій способъ мыслить въ соотвѣтствіи съ послѣдними данными науки.

ются классическая и романтическая литературы, міръ и жизнь являются не неудачей или паденіемъ, а исполненіемъ и прославленіемъ. Человѣкъ, которому напоминаютъ о его темныхъ началахъ, гордится своими превращеніями, какъ проявленіемъ колоссальной торжествующей силы. Природа, болѣе кроткая вслѣдствіе того, что ее покорили, обволакиваетъ его своею тайной, которая молодѣетъ, сохранивъ большую часть своихъ первоначальныхъ свойствъ. Окружая себя природой, человѣкъ снова погружается въ прошлое. Отождествляясь съ ней въ пространствѣ, онъ отождествляется съ ней и во времени. Сравнивая свою красоту и красоту природы, онъ узнаетъ, что разнообразныя лики ея напоминаютъ тѣ различныя формы, черезъ которыя онъ прошелъ, отъ древняго минерала до растений и животныхъ, въ своемъ медленномъ и мучительномъ развитіи.

Всѣ богатства химическаго вещества, изъ котораго произошелъ человѣкъ, сосредоточиваются въ силѣ мужчины и въ граціи женщины, содѣйствуя высшей гармоніи ихъ союза. Среди природы, не раздробленной на частности, но синтетической, среди цивилизаціи, которая можетъ имѣть значеніе только благодаря предшествующимъ ей эпохамъ варварства,—чета въ романахъ Рони перестаетъ быть тѣмъ, чѣмъ была всегда,—то-есть, отвлеченностью. Она дѣлается свѣтящимся звеномъ въ цѣпи, которая теряется въ сумеркахъ прошлаго и погружается въ полусвѣтъ будущаго. Слова романиста-ученаго—одновременно и выводъ, и предсказаніе. Говорить о жизни—это значитъ простирать ее на все, видѣть ее вездѣ—расширять и умножать наше опьянѣніе ею, подтвержденіемъ ея безконечности и указаніемъ на ея безчисленныя лики. Она длительна, она растетъ. Но откуда происходитъ? Отвѣтить на вопросъ, разгадать тайну эволюціи человѣчества и проникнуть въ нее, прослѣдить тотъ путь, по которому она шла, побѣждая безчисленныя препятствія, навстрѣчу прогрессу,—вотъ задача великолѣпнаго трансформизма Рони. Ему больше всего по сердцу область изслѣдованія доисторическихъ вѣковъ. Въ этомъ отношеніи его можно сравнить съ Бюффономъ и Гумбольдтомъ, если называть только прозаиковъ, и—со всѣми учеными, у которыхъ надъ исканіями господствуетъ одна общая мысль и которые вслѣдствіе этого остаются поэтами. Его манитъ къ себѣ ночь, окутывающая легенду тысячелѣтій, и дерзко, преодолевая осторожность и колебанія, обычныя для ученаго, онъ довѣряется своему чутью и выражаетъ гипотезы о первыхъ людяхъ, гипотезы самыя остроумныя и, вмѣстѣ съ тѣмъ, самыя правдоподобныя и плѣнительныя. Его живая проникновенность, его изобрѣтательное воображеніе создали по поводу эгихъ гипотезъ нѣ-



сколько произведений, полных красиваго и могучаго возсозданія прошлыхъ вѣковъ <sup>1)</sup>).

Рони уноситъ насъ за милліоны лѣтъ назадъ на землю, находящуюся во власти враждующихъ энергій, стихій и животныхъ, въ эпоху эпической борьбы первыхъ людей, большихъ долихоцефаловъ, за господство надъ четвертичною Европой. Передъ нами развертывается исторія дикаго, проникнутаго пылкой молодостью земли, человѣка-животнаго,—исторія свирѣпыхъ сраженій съ исполнинскими хищниками и беспощадныхъ избіеній племенъ племенами, народностей народностями, цѣлыхъ расъ другими расами.

Въ обширныхъ и великолѣпныхъ пейзажахъ, гдѣ трепещетъ дѣвственность тайны, гдѣ раздаются раздрающіе крики и мелькаютъ гибкіе прыжки животныхъ, человѣкъ понемногу принимаетъ свое вертикальное положеніе, переживая за насъ тревоги своей темной души, и вмѣстѣ съ тѣмъ онъ инстинктивно старается выявить всю природную красоту своего тѣла и своего сердца. Онъ проникается смутной симпатіей къ тѣмъ видамъ животныхъ, которыхъ долженъ убивать, чтобы обезпечить себѣ жизнь. Когда онъ смотритъ на звѣрей, которыхъ принужденъ больше всего бояться, его волнуетъ мечта и располагаетъ къ безкорыстному восхищенію, и онъ не безъ грусти истребляетъ ихъ <sup>2)</sup>. Альтруизмъ, который есть не что иное, какъ разумное чувство личности, и которому всегда учитъ практика жизни,—запрещаетъ приносить бесполезныя гекатомбы. Наступательная дѣятельность человѣка, его суровая жестокость получаютъ поэтическій обликъ, трогаютъ насъ и волнуютъ тѣмъ, что его мучитъ жажда кротости и покоя и предвидѣніе безмѣрнаго счастья въ мирномъ созерцаніи вселенной, въ братскомъ или сыновнемъ, спокойномъ подчиненіи ея гармоніи и ритму. Сильный <sup>3)</sup>, который совершененъ только тогда, когда онъ чувствуетъ искусство и любитъ знаніе,—пользуется своимъ превосходствомъ и одерживаетъ побѣду, но въ то же время власть, добытая побѣдой, учитъ его покровительствовать слабѣйшимъ. Послѣ убійственныхъ войнъ, неизбежно влекущихъ за собою отдыхъ и перемиріе, его психологія оживляется,

---

<sup>1)</sup> 'Vamireh' (Paris, F. Kolb—1892 г.) 'Les Origines' (Paris, Borel 1895 г.) 'Erymah' (Paris, Plon 1897 г.) 'Amour etrusque' (Paris, Borel 1898 г.).

<sup>2)</sup> 'Возвратись туда, мужественный, достойный жить и создавать великій родъ Уру, достойный еще долго пастись на тучной травѣ',—говоритъ Вамирэ дикому быку, котораго онъ долженъ ранить, чтобы спасти одного изъ своихъ. 'Нѣтъ, храбрый... Вамирэ не ударитъ великаго побѣжденнаго Уру... Вамирэ жалѣлъ бы о томъ, что равнина лишена отважнаго, который могъ бы защитить свою породу отъ Льва и Леопарда'. ('Вамирэ', стр. 35).

<sup>3)</sup> 'L'homme du Moustier, le Solutréen' (см. Les Origines).

согрѣтая чувствомъ солидарности. Эта солидарность устанавливается, конечно, долгимъ и логическимъ путемъ, во всемъ соотвѣтствуя законамъ жизни; отсюда—первыя нормы нравственности, утверждающія мало-по-малу неустрашимое неравенство человѣческихъ цѣнностей и не требующія отъ человѣка, проникнутаго законнымъ желаніемъ жить, ни самопожертвованія, ни отреченія въ пользу слабыхъ. Но уничтожать послѣднихъ—было бы, наоборотъ, безцѣльной жестокостью. Они приносятъ свою пользу, они обладаютъ извѣстной силой, и ‚всемогущіе‘ должны шадить эту силу и даже содѣйствовать ея развитію. Такъ освѣщается социологія при изученіи доисторическаго періода и самыхъ жестокихъ законовъ естественнаго подбора. Мудрый, который въ глазахъ Рони—то же, что и ученый, утверждаетъ въ добрѣ, такъ какъ онъ многому выучился и многое постигъ, и онъ примѣняетъ въ жизни разумную доброту, единственно-дѣйственную, которой управляетъ сочувствіе къ другимъ—уравновѣшенный индивидуализмъ.

Рони постоянно возвращается къ этой разумной симпатіи, что испытываетъ человѣкъ по отношенію ко всѣмъ породамъ вплоть до самыхъ низшихъ на землѣ,—и вотъ эта-то черта и составляетъ высшее нравственное содержаніе его книгъ. Какъ въ своихъ романахъ доисторической эпохи, такъ и въ сказкахъ, чисто-научныхъ, онъ не стремится, какъ Уэлльсъ, на котораго, впрочемъ, онъ имѣлъ извѣстное вліяніе <sup>1)</sup>, удивлять, увлекать и забавлять. Помимо того, что онъ, въ противоположность Уэлльсу <sup>2)</sup>, всегда въ концѣ концовъ представляетъ человѣка побѣдителемъ надъ силами, возстающими противъ него, въ борьбѣ за господство надъ міромъ, и тѣмъ самымъ возбуждаетъ въ насъ волю и энергію,—Рони учитъ состраданію въ торжествѣ, и тому, что нужно имъ пользоваться, а не злоупотреблять.

Побѣдитель ‚Ксипехузовъ‘ <sup>3)</sup>, мудрый Бахунъ, начальникъ кочевого племени Пьеху, жалѣетъ ихъ послѣ того, какъ истребилъ. Изыскатель Алглавъ въ ‚Profondeurs du Kuato‘ <sup>4)</sup>, попавъ случайно въ колонію гигантскихъ черныхъ гориллъ, присутствуетъ при ихъ совѣтѣ съ волненіемъ и любопытствомъ. Онъ подстерегаетъ пробужденіе мысли у человѣкоподобныхъ и завоевываетъ ихъ расположеніе всеиліемъ генія, проникнутаго добротой; онъ спасаетъ тѣхъ

<sup>1)</sup> Научныя произведенія Рони написаны раньше произведеній Уэлльса.

<sup>2)</sup> Въ ‚Войнѣ міровъ‘ обитатели Марса, почти побѣдившіе обитателей Земли, умираютъ только благодаря случайности. Въ произведеніи ‚Дорогу Гигантамъ‘ исполины кончаютъ тѣмъ, что владычествуютъ надъ нормальнымъ человѣкомъ.

<sup>3)</sup> ‚Les Xipehuz. Société Mercure de-France‘—перепечатка 1896 г.

<sup>4)</sup> Plon et Nourrit—rue Garancière—1896 г.

изъ нихъ, которые вслѣдствіе половодья остались на островѣ. Герой ‚Другого міра‘<sup>1)</sup>, изучая Moedigen'овъ, признаетъ ихъ ‚очарованіе‘.

Если очевидно, что Рони играетъ наукой, какъ безкорыстный ученый, только ради удовольствія, которое она ему доставляетъ; если его воображеніе свободно развивается въ области отвлеченнаго и упивается ея великолѣпіемъ, затмевающимъ всѣ вымыслы,—онъ все же стремится точнѣе выразить свое понятіе о жизни и о бытіи. Тонкость и сложность подробностей, иллюстрирующихъ его идею, никогда не нарушаютъ гармоніи синтеза. Всѣ науки распредѣляются и согласуются въ его сказкахъ,—которыя представляютъ собою, собственно говоря, умозрѣнія,—для того, чтобы обобщить ихъ до безконечности. Стихи оживаютъ благодаря логической фантазіи поэта-ученаго, виѣ или надъ произвольной классификаціей, виѣ или надъ какими-либо царствами: минеральнымъ, растительнымъ, животнымъ.

Какая наука можетъ провозгласить себя авторитетной въ области изученія тѣхъ ‚Формъ‘, что грозятъ уничтоженіемъ человѣческой расѣ и принадлежатъ, по словамъ Бахуна, къ четвертому царству?.. (Ксипехузъ). По землѣ скользятъ родъ прозрачныхъ, синеватыхъ конусовъ, которые направляются произвольно и располагаются треугольниками, чтобы множиться; они убиваютъ птицъ, притягивая ихъ къ себѣ, но не для того, чтобы употреблять ихъ въ пищу, а для того, чтобы превратить въ пепель; смерть ихъ есть родъ окаменѣнія.

Какъ Медижены, почти невещественные, магнетическіе, простирающіеся только въ длину и проникающіе насквозь растительное и животное (но не минеральное) вещество, они, конечно, живутъ въ неизмѣримыхъ пространствахъ, остающихся, благодаря ограниченности нашихъ чувствъ, для насъ пустыней среди немногихъ явленій, которыя различило наше невѣжество.

То, что мы знаемъ и о чемъ наука позволяетъ намъ говорить, настолько незначительно, что воображеніе поэта—разъ въ этомъ заключается его право и самая причина его существованія—должно сломать стѣснительныя рамки точныхъ знаній и унести туда, куда его влечетъ интуція. Одно только интуитивное чутье позволяетъ предчувствовать новыя явленія и дѣлать плодотворные выводы, основанные на предполагаемыхъ опытахъ.

Пусть ученый, не довѣряющій гаданіямъ и поспѣшнымъ обобщеніямъ, затрагиваетъ только точные факты, постоянные и вѣрные, чтобы распредѣлять ихъ осторожно въ отдѣльныхъ клѣточкахъ, гдѣ они не могутъ соприкасаться

---

<sup>1)</sup> ‚Un autre Monde‘ Plon et Nourrit—rue Garancière 1898 г.

другъ съ другомъ;—но пусть поэтъ, исходя изъ ‚духовнаго зрѣнія‘, рѣшается итти ощупью во мракѣ, полномъ неожиданностей, въ надеждѣ, быть можетъ, коснуться новыхъ отношеній! Пусть онъ умудрится, основываясь въ одно и то же время на антропологии и физикѣ, открыть земноводное челоѣчество (‚Nymphea‘), которое, по всей вѣроятности, нѣкогда развилось въ затопленных частяхъ земнаго шара, и которое достигло совершенства въ искусствѣ плаванія. Пусть поэтъ имѣетъ также терпѣніе проанализировать явленія, которыя могутъ произойти отъ встрѣчи звѣздъ съ болидомъ, упавшимъ нѣкогда съ одной изъ нихъ <sup>1)</sup>...

Пусть онъ, наконецъ, въ качествѣ дарвиниста, удивленнаго счастливой случайностью, которая позволила намъ стать повелителями земнаго шара, ищетъ, есть ли среди всѣхъ извѣстныхъ намъ и неизвѣстныхъ породъ, въ прошломъ, въ настоящемъ или въ самомъ отдаленномъ будущемъ, достаточно умная и сильная порода, чтобы оспаривать у насъ первенство и завладѣть земнымъ шаромъ (‚Чудесная страна пещеръ‘)...

Однако, немногіе умы настолько уравновѣшены и научны, чтобы не бояться измѣнить наукѣ, отважно отдаваясь чувству, влекущему въ область неизвѣстнаго, тонущую во мракѣ; немногимъ умамъ дано право, оставаясь вѣрными правдѣ, предаваться пророчеству и предсказаніямъ, которыя окружены такимъ сказочнымъ ореоломъ, что кажутся невозможными. На этой высотѣ воображенія научная интуиція—свойство одного только генія.

У Рони это свойство тѣмъ болѣе поражаетъ насъ, что оно не остается ограниченнымъ науками математическими, физическими и естественными, но расширяется до психологии, до изученія міровыхъ системъ и отношеній между людьми, челоѣчествомъ и природой; то-есть,—до метафизики.

Прекрасная вѣра вдохновляетъ поэта, и хотя я не имѣю возможности доказать ея трансцендентальную силу въ этой короткой статьѣ, все же мнѣ повѣрятъ, что изъ всѣхъ гипотезъ, приводимыхъ Рони, нѣтъ ни одной, которая не могла бы оправдать самое себя и которую не оправдывали бы самыя строгіе научные законы.

Но если даже смотрѣть на романы и сказки этого писателя—независимо отъ ихъ умозрительныхъ достоинствъ и моральной красоты—если смотрѣть на нихъ съ точки зрѣнія литературы, требуя отъ нихъ лишь качествъ, свойственныхъ произведеніямъ искусства, то и тогда невольно удивляешься ихъ

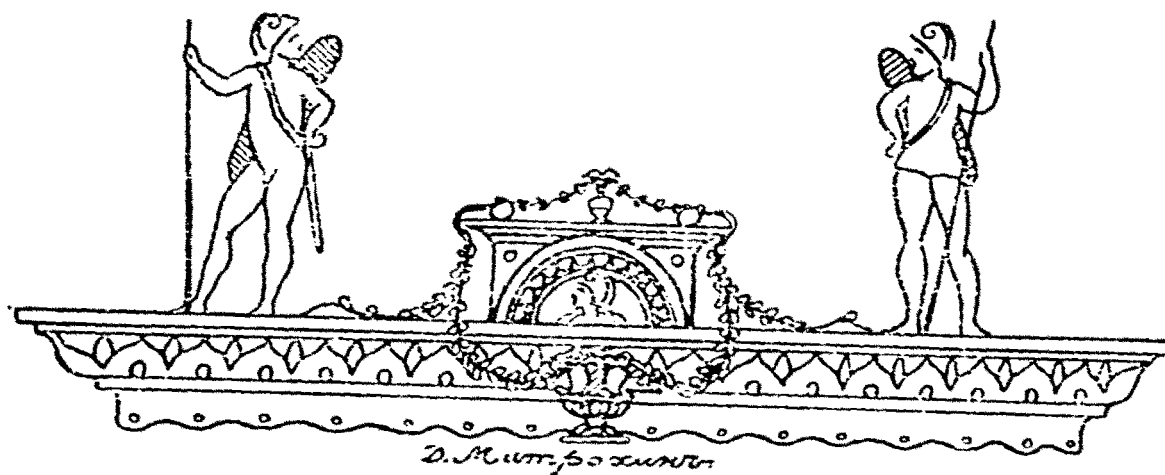
---

<sup>1)</sup> ‚Le cataclysmе‘. (Этотъ рассказъ является продолженіемъ ‚Ксипехузовъ‘) (Société du Mercure de France).

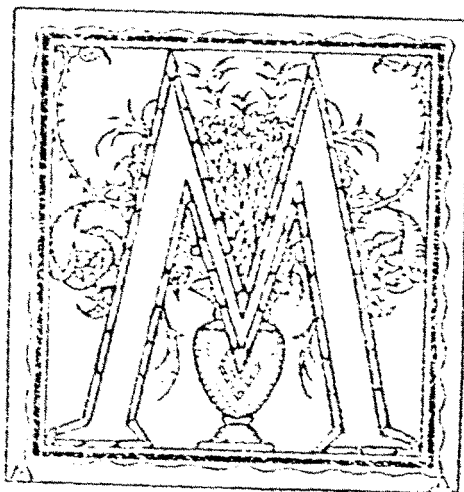
совершенству. Чтеніе произведеній Рони пробуждаетъ въ насъ волненіе высшаго порядка, вызываетъ острое, утонченное и напряженное любопытство и воскрешаетъ далекія, смутныя воспоминанія. Міръ, который, какъ научное представленіе, рисуетъ магическое слово Рони, открывается намъ во всемъ волшебствѣ своихъ свѣтовыхъ и музыкальныхъ вибрацій, своихъ благоуханій и живописныхъ впечатлѣній. Этотъ міръ—вѣчно юнъ, онъ на всемъ протяженіи своемъ эвритмиченъ, онъ черезъ край переполненъ жизнью и любовью, и любовь вѣнчаетъ въ немъ жизнь, пересоздавая ее. Всеобъемлющая и лучезарная поэзія окружаетъ его свѣтомъ и гармоніей. Мужчина—болѣе мужчина, когда онъ напоминаетъ о всемъ человѣчествѣ каждымъ своимъ движеніемъ, каждымъ своимъ желаніемъ, и женщина—болѣе женщина, когда она даетъ въ своемъ поцѣлуѣ всѣ поцѣлуи, являясь прекраснымъ синтезомъ природы.

...Въ своей полной видѣннй 'Будущей наукѣ' Ренанъ написалъ слѣдующее: 'Скажемъ безъ боязни, что если чудесный вымыселъ могъ до сихъ поръ казаться необходимымъ для поэзіи, то чудесное въ природѣ, когда оно будетъ раскрыто во всемъ своемъ великолѣпнн, создастъ поэзію въ тысячу разъ болѣе совершенную, поэзію, которая будетъ самой истиной, которая будетъ въ одно и то же время наукой и поэзіей'.

Онъ предусмотрѣлъ творчество Ж. Г. Рони.



## МУЗЫКА \*)



МУЗЫКА во Франціи рѣдко проявляла большую активность, чѣмъ въ наше время. Такой смѣлой она, во всякомъ случаѣ, никогда еще не была. Только что переживъ настоящую революцію—тѣмъ болѣе непобѣдимую, что она была чужда насилія, и тѣмъ болѣе плодотворную, что она была свободна отъ всякаго доктринерства,—она дала намъ произведенія, которыя являются одновременно образцами новой красоты, и надеждой на новыя, еще болѣе чудесныя открытія. Мы говоримъ о произведеніяхъ Клода Дебюсси (Claude Debussy), по которымъ учились, за которыми шли, въ которыхъ черпали вдохновеніе и бодрость музыканты нынѣшняго поколѣнія—тѣ, кому теперь тридцать лѣтъ. Не даромъ критики, подъ сердитую руку, попрекаютъ ихъ ,дебюссизмомъ', какъ въ восьмидесятыхъ годахъ обвиняли въ ,вагнеризмѣ' cadaго музыканта, навлекшаго на себя подозрѣніе въ томъ, что онъ восхищается ,Тетралогіей', ,Тристаномъ' и ,Парсифалемъ'. Тогда поневолѣ приходилось быть ,вагнеріанцемъ', каждому, кому не охота была писать старую отжившую музыку. По той же причинѣ, теперь нельзя не быть ,дебюссистомъ'. Или, вѣрнѣе, нельзя было не быть. Ибо каждая новая форма въ искусствѣ, какъ только она превращается въ формулу, въ проторенную дорожку, умираетъ. И Клодъ Дебюсси первый остерегается быть ,дебюссистомъ', не желая повторять самого себя.

## I

Онъ родился въ окрестностяхъ Парижа, 22 августа 1862 года. Консерваторію кончилъ въ Парижѣ, удостоившись въ 1884 году Римской преміи. Въ 1879 г. онъ посѣтилъ Россію, и тамъ, слушая цыганскія пѣсни, впервые постигъ, чѣмъ можетъ быть музыка, предоставленная самой себѣ, не стѣсняемая никакими правилами, ни даже вкусомъ, непосредственная, свободная до грубости. Затѣмъ онъ увлекся Вагнеромъ, совершилъ паломничество въ Байрейтъ, расплакался

\*) Переводъ съ рукописи З. Н. Журавской, подъ ред. А. П. Нурока.

на ‚Парсифалъ‘ и почти тотчасъ же отрезвился, когда одинъ старый любитель музыки познакомилъ его съ ‚Борисомъ Годуновымъ‘ Мусоргскаго, — въ то время извѣстнымъ во Франціи лишь небольшому числу посвященныхъ. Рядомъ съ этимъ простымъ и вмѣстѣ такимъ человѣчнымъ величіемъ, Вагнеръ показался ему абстрактнымъ и аффектированнымъ. Такъ русская музыка дважды оказала благодѣтельное вліяніе на Дебюсси.

Во Франціи учителями его были не музыканты, а художники и поэты. Онъ посѣщалъ салонъ Стефана Маллармэ, гдѣ вмѣстѣ съ нимъ упивались чарами этого удивительно нѣжнаго и благороднаго голоса—Гюставъ Канъ, Анри де Ренье, Пьеръ Луисъ, Фр. Вьеле Гриффенъ, Стюартъ Мерриль, Поль Верлэнъ, Уистлеръ, Одилонъ Редонъ. Благодаря Дебюсси, на этихъ ассамблеяхъ искусствъ заняла подобающее ей мѣсто и музыка. Уже много вѣковъ, со времени Академіи Ренессанса, которыя сами были подражаніемъ античной Греціи, музыку не приглашали на такіе праздники ума. И это не пропало даромъ: Клодъ Дебюсси далъ намъ музыку, которую мы должны были, но уже не надѣялись имѣть—музыку, равную нашей поэзіи, въ одномъ изъ ея направленій, и нашей живописи,—даже превосходящую ихъ тамъ, гдѣ музыкальный способъ выраженія является наилучшимъ, наиболѣе подходящимъ.

Въ это время, т.-е. около 1890 года, поэзія становится въ одномъ изъ двухъ своихъ теченій, символической, а живопись — импрессионистской. Символизмъ пытается вновь синтезировать чувства и разумъ, заключить союзъ между ними. Наши поэты-классики брали вмѣсто конкретнаго предмета идею и логически развивали ее; романтики топили идеи въ чувствахъ, взвинченныхъ и доведенныхъ до состоянія страсти; парнасцы, смѣнившіе романтиковъ, вернулись къ детальнѣйшему описанію предметовъ, беря ихъ сами по себѣ, безъ всякой связи съ идеями и чувствами. Классики были рационалистами, романтики — спиритуалистами, парнасцы — материалистами. Наоборотъ, для символистовъ не существуетъ ни матеріи безъ мысли, ни мысли безъ матеріи. Поэтому они стараются не раздѣлять эти двѣ взаимно дополняющія другъ друга стороны одной и той же сущности. Въ каждой формѣ они предоставляютъ угадывать идею, и нѣтъ такой идеи, которой они не облекли бы формой. Разумѣется, заранѣе рассчитанные, взвѣшенные и обдуманые, эти постоянные переходы идеи въ форму и обратно могли бы быть названы только аллегоріями; символами они становятся лишь въ томъ случаѣ, когда угаданы путемъ интуиціи, единственно способной постигать реальное. Поэтомъ, съ точки зрѣнія символизма, будетъ только тотъ, кто по природѣ чутокъ къ аналогіямъ, въ которыхъ выявляется жизнь вселенной: символизмъ—доктрина мистическаго.



Слово—орудіе поэтовъ-символистовъ. Но при этомъ слово берется въ обоихъ его примѣненіяхъ: какъ сочетаніе идеи и звука, —какого-нибудь понятія съ комбинаціей звуковъ, вызывающей извѣстныя ощущенія у слушателя. Точно также и стихъ у символистовъ не исчерпывается правильностью ритма и благозвучными приемами: то и другое должно не только тѣшить слухъ, но и отражать собою жизнь—ритмъ свободный, гибкій,—ловить и повторять ея движенія, приема—передать ея оттѣнки,—то звучная, то заглушенная, то блестящая, то тусклая—не такъ, какъ у парнасцевъ, которые добивались одного только: равномерной однообразной звучности. Итакъ, задача символистовъ: извлечь изъ языка всѣ музыкальные эффекты, какіе онъ способенъ дать. Поэзія бѣжитъ отъ разума и простираетъ руки къ музыкѣ. Поль Верленъ восклицаетъ:

Музыки, музыки прежде всего! (De la musique avant toute chose).

По мнѣнію Стефана Маллармэ, музыка и литература—два чередующихся лика—одинъ расширенный въ сторону темнаго, неяснаго, другой, сверкающій определенностью—два лика единаго явленія, которое я зову Идеей'. Что касается Ренэ Гиля, тотъ создаетъ изъ словъ настоящія симфоніи...

Художники-импрессионисты, съ своей стороны, также объявили войну абстракціи, съ ея требованіемъ—каждую фигуру, дерево, человѣка, домъ—писать отдѣльно, заключая ихъ въ тюрьму определенныхъ контуровъ. Они также считаютъ, что въ мірѣ все связано, сцѣплено между собою: и краски взаимно воздѣйствуютъ другъ на друга, и свѣтъ не можетъ обособиться отъ той среды, черезъ которую онъ проходитъ. Такъ что и изображать нужно не заранее намѣченные предметы, выхваченные изъ общаго комплекса, а именно всю совокупность впечатлѣній, въ томъ видѣ, въ какомъ они доходятъ до нашего глаза: разъ изображеніе вѣрно, умъ уже сумѣетъ разобраться въ немъ и выдѣлить отдѣльные предметы, точно такъ же, какъ онъ ориентуруется въ природѣ. Картина не должна быть ни пейзажемъ, ни *nature morte*, ни историческою композиціей, но лишь зрительнымъ впечатлѣніемъ, перенесеннымъ на полотно безъ всякихъ искаженій или какой бы то ни было предвзятой мысли.

Какъ извѣстно, въ выполненіи поставленной себѣ задачи импрессионистамъ очень помогла наука, повѣдавшая имъ: 1) что наша сѣтчатка неизбежно искажаетъ всѣ отражающіеся на ней предметы и, слѣдовательно, обладаетъ собственною истиной, и 2) что каждый цвѣтъ можно получить путемъ подбора и наложенія одинъ на другой простыхъ цвѣтовъ. Этотъ послѣдній приемъ, который, въ сущности, есть разложеніе основнаго тона на составные элементы, нерѣдко выдавали даже за принципъ импрессионизма, тогда какъ онъ—только

слѣдствіе. Но наука, разумѣется, устанавливаетъ лишь общія положенія и не даетъ указаній для каждаго отдѣльнаго случая; художнику приходится уже самому догадываться, какой результатъ получится отъ сопоставленія, отъ взаимодействія тѣхъ или другихъ цвѣтовъ, и когда нужно одинъ изъ нихъ разложить на его первоначальные составные элементы: все дѣло тутъ въ остротѣ и чуткости глаза. Какъ справедливо писалъ Жюль Лафоргъ, «оптическія искусства ведутъ начало отъ зрѣнія и только отъ него». Подобно символизму, импрессионизмъ сводится къ апофеозу ощущенія.

Музыка взываетъ только къ чувствамъ, вызываетъ только ощущенія. Звуки музыки не заключаютъ въ себѣ никакой идеи, не изображаютъ никакихъ предметовъ. Казалось бы, по самой природѣ своей, музыка съ самаго начала должна была быть символической и импрессионистской. Ничуть не бывало, по крайней мѣрѣ, въ Европѣ и въ историческія времена. Китаецъ, который приходитъ въ восторгъ отъ звука звенящихъ камешковъ или отъ звона колокола,—индусъ, способный цѣлыми часами тренькать на своей бамбуковой лютнѣ, перебирая струны и прислушиваясь къ ихъ звуку; сингалезецъ, подолгу сидящій за своей крохотной арфой, едва прикасаясь пальцами къ струнамъ, которыя звучатъ такъ тихо, что слышно только одному ему,—все это импрессионисты, даже символисты, сами того не зная: они прислушиваются къ звукамъ, умиляются, мечтаютъ.

Западный человѣкъ родился резонеромъ. Онъ прежде всего началъ классифицировать звуки, различая ихъ сперва по высотѣ, затѣмъ по интенсивности и тембру и взявъ мѣриломъ высоту, отвелъ каждому опредѣленное мѣсто въ заранѣе установленной послѣдовательности прогрессіи, которая зовется гаммой. Это изобрѣтеніе существовало еще у древнихъ грековъ и дожило до нашихъ дней. Такимъ образомъ, звукъ перестаетъ быть звукомъ и становится нотой, т.-е. номеромъ, одной изъ ступеней опредѣленной градаціи. Слыша ее, не испытываешь никакихъ особенныхъ ощущеній, а лишь стараешься опредѣлить, какую ступень она занимаетъ въ гаммѣ—первую, третью или шестую—и какая изъ сосѣднихъ ступеней послѣдуетъ за ней. Западный умъ, боясь всего, что не поддается разуму, хотѣлъ и музыку подчинить себѣ, переводя получаемыя отъ нея ощущенія на понятія. И, чѣмъ дальше, тѣмъ это лучше ему удавалось. Въ греческой музыкѣ еще имѣются различныя гаммы, называемыя ладами (modes) и какъ я уже пытался доказать это въ другомъ мѣстѣ \*),—переходить изъ лада въ ладъ нельзя, такъ какъ у

\*) Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité, Paris, Lecène et Oudin.

каждаго свои особенные интервалы. Вышедшіе отсюда лады грегорианскаго пѣнія уже представляютъ собой лишь куски одной и той же гаммы, разорванной въ различныхъ мѣстахъ. Начиная съ XVII вѣка, самая гамма эта допускаетъ лишь одинъ нормальный ладъ—мажорный; миноръ же, единственный остатокъ прежняго разнообразія, считается лишь искаженіемъ мажора. Въ XVIII вѣкѣ музыка уже представляетъ собою лишь комбинацію различныхъ мажорныхъ гаммъ, совершенно схожихъ между собою, но транспонированныхъ въ разные по высотѣ основные тона. Измѣненіе тона даетъ модуляцію: весь интересъ такъ называемой классической музыки—въ модуляціи. Назначеніе ея мелодій—представлять собою 'тонъ', а сопровождающей гармоніи—еще больше выдѣлить его, подчеркнуть такъ называемыми каденцами.

Такимъ образомъ, музыка достигаетъ полной стилизаціи, чисто геометрической отвлеченности. Вѣрнѣе, достигла бы, еслибы въ музыкантѣ можно было окончательно искоренить инстинктъ; но 'онъ' неукротимъ; чувство проскальзываетъ сквозь всѣ строгости системы, и жизнь, которую уже совсѣмъ было изъяли, вновь заявляетъ о себѣ. Такъ всегда бываетъ: геній и регламентъ—вѣчно въ борьбѣ между собой, и, какъ мы убѣдимся впоследствии, правда всегда на сторонѣ генія. Если что придаетъ неувядаемую свѣжесть произведеніямъ Куперена и Рамо, Гайдна и Моцарта, Баха и Бетховена, такъ это именно то, что они вкладывали—безсознательно или даже наперекоръ самимъ себѣ—фантазіи, оригинальность мелодіи, не укладывающейся въ рамки гаммы, послѣдовательность аккордовъ, для объясненія которой не достаточно логики тона, и не вытекающую изъ правилъ, но очаровательную модуляцію.

Классики легко приспособлялись къ выработанному музыкальному регламенту, потому что ихъ мысль, слишкомъ разсудочная, и не нуждалась для своего выраженія, въ большей свободѣ. Романтики возстали противъ него, требуя выхода для своихъ бурныхъ страстей. И они, дѣйствительно, пробили въ стѣнахъ твердыни крупныя бреши, — но самыхъ стѣнъ не разрушили. Они ужъ видятъ волю, ширь, стремятся къ ней, но въ своемъ порывѣ разбиваются о стѣны, такъ какъ стѣны все еще стоятъ. Оттого во всѣхъ произведеніяхъ романтиковъ такъ много борьбы:—призывныхъ кличей, вызововъ, торжества побѣдъ—и тутъ же приступовъ унынія, отчаянія. Ни Берлиозъ, ни Шуманъ, ни Шопенъ, ни Листъ, ни Вагнеръ не составляютъ исключенія. У послѣдняго эта борьба принимаетъ даже характеръ эпическаго величія: всѣ новыя силы устремляются на штурмъ старой твердыни — а она все стоитъ незыблемо. Только Дебюсси принесъ освобожденіе—нежданно, безъ усилій: словно отъ прикосно-

венія волшебной палочки, стѣны и крѣпость мгновенно взлетѣли на воздухъ, и открылась природа, трепетная, многозвучная, лучезарная, не знающая границъ и предѣловъ.

Эта легкость побѣды, однако же, была чудесной только съ виду. Ее подготовили тѣ же романтики. Ее можно было предвидѣть еще съ 1880 года. Уже тогда, на другомъ концѣ Европы, вырвались изъ крѣпости и устремились на просторъ Балакиревъ, Римскій-Корсаковъ, Бородинъ и Мусоргскій; первые двое, живописцы въ музыкѣ, упивающіеся звучностью, изобрѣли оркестръ, въ которомъ каждая нота—краска; другіе двое были охвачены стремленіемъ передать въ своей музыкѣ, не заботясь о правилахъ, всю ту живую, нѣжную, благородную чувствительность, которой были одарены сами. Въ особенности удавалось это Мусоргскому, котораго невѣжество спасало отъ попытокъ исправлять удачныя ошибки въ гармоніи. Въ своихъ романсахъ, какъ и въ „Годуновѣ“, Мусоргскій яляется ближайшимъ предшественникомъ Дебюсси.

Принципъ новой музыки, внесенный имъ, таковъ: нота влечетъ за собой другую ноту непосредственно, а не въ порядкѣ гаммы; аккордъ влечетъ за собой другой аккордъ безъ каденцы; идея—другую идею безъ контрастовъ и обязательныхъ модуляцій. Все цѣпляется одно за другое, но не въ заранѣе предписанной послѣдовательности; это—музыка, не повинующаяся никакимъ правиламъ, но лишь единственно—законамъ ощущенія; музыка, дающая чисто-слуховыя, какъ импрессионистская живопись даетъ чисто зрительныя, впечатлѣнія. Она чужда предразсудковъ, и нерѣдко мелодіи ея цѣликомъ укладываются въ предѣлы мажорной гаммы, и ея аккорды—въ предѣлы измѣненій извѣстнаго тона: такимъ образомъ, она какъ бы возвращается къ классической системѣ, но не съ заранѣе обдуманномъ желаніемъ подчиниться ей, а лишь потому, что въ данный моментъ такое расположеніе звуковъ пришлось ей по вкусу. Но новые композиторы умѣютъ находить и другія мелодіи: въ ихъ музыкѣ намъ слышатся то отголоски древнихъ ладовъ, грегорианскаго пѣнія и греческой музыки, то китайскія гаммы безъ полутоновъ, то хроматическія, состоящія сплошь изъ полутоновъ,—то еще неслышанныя, съ невѣдомыми доселѣ повышеніями четвертой, пятой и седьмой ступени (кварты, квинты и септимы). Но это только обманъ слуха: эта музыка, какъ будто примѣняющая столько разнообразныхъ гаммъ, на самомъ дѣлѣ не признаетъ ни одной. Въ ней вовсе нѣтъ гаммъ, есть только мелодіи.

Точно также въ гармоніи есть только аккорды, и нѣтъ обязательной послѣдовательности аккордовъ. Иначе говоря, въ ней—только консонансы, созвучія, и нѣтъ диссонансовъ. Диссонирующій аккордъ есть аккордъ слу-

чайный, проходящий, который долженъ разрѣшиться созвучіемъ. Аккорды этой гармоніи имѣютъ каждый въ самомъ себѣ свою *raison d'être*, и всѣ принимаются за созвучные. Г. Жанъ Марнольдъ неопровержимо доказалъ, что число такъ называемыхъ 'благозвучныхъ аккордовъ' (созвучій) постепенно пополнялось съ каждымъ поколѣніемъ, и притомъ въ порядкѣ послѣдовательности гармоническихъ звуковъ (звуковъ гармоніи): раньше, чѣмъ терція, квинта признавалась консонирующей; теперь настала чередъ септимы и девятой, даже одиннадцатой и тринадцатой ступени въ ряду звуковъ одной и той же гармоніи. Больше того: мы приходимъ къ эпохѣ, когда всякій аккордъ, каковъ бы ни былъ его составъ, хотя бы звуки его даже не укладывались въ рамки опредѣленной гармоніи, будетъ признаваться благозвучнымъ. Аккордъ уже не обязанъ представлять намъ доказательства своей законности; это — просто сочетаніе звуковъ, которые, разъ они умѣло сопоставлены и вполне удовлетворяютъ нашъ слухъ, тѣмъ самымъ оправдываютъ свое существованіе. Изъ комбинаціи звуковъ получается новый звукъ, какъ изъ наложенія красокъ одна на другую новый цвѣтъ.

Такіе аккорды смѣняють другъ друга, какъ облака на небѣ, или какъ эмоціи нашего сердца. Иного единства въ произведеніяхъ новыхъ авторовъ нѣтъ: мелодіи объединены здѣсь тайнымъ сродствомъ, но вмѣсто того, чтобы бороться и переплетаться между собой, какъ въ классической музыкѣ, онѣ идутъ одна за другой, какъ сестры, которыя держатся за руку, разноликія и неотдѣлимая одна отъ другой. Всего труднѣе—давать въ музыкѣ все новое и новое, ни на минуту не нарушая непрерывности. Если бы Клодъ Дебюсси только освободилъ мелодію и гармонію отъ оковъ установленныхъ правилъ, и то нельзя было бы не считать его исключительно одареннымъ музыкантомъ; но онъ сдѣлалъ больше: онъ создалъ произведенія, которыя держатся только внутренней логикой, для которыхъ не существовало готоваго образца, по самой формѣ своей творческія — это уже признакъ генія. Даже Вагнеру чаще всего удавалось самое большее — покрыть умѣло затянутыми переходами заранѣе составленный планъ, подъ который уже затѣмъ подгонялись мотивы.

Въ такую музыку ничто не вводится для симметріи, для контраста или украшенія. Каждая нота даетъ ощущеніе живой жизни. Но символическая поэзія внушила ей уваженіе къ тайнѣ: она какъ будто стыдится слишкомъ обнаружить себя. Мелодіи не выдѣляются ярко, на полномъ свѣту, онѣ окутаны гармоніей: прозвучать, мелькнуть и скроются, словно испугавшись, что на минуту выдали себя. Это—стыдливость дѣвственницы, которая чувствуетъ себя обнаженной подъ своими покровами. Это музыка намековъ, указаній, доброволь-

наго самостушевыванія, — сама какъ бы символизирующая иную музыку — не-сказанную, невыразимую.

До такого неслыханнаго изящества и тонкости постепенно довелъ Дебюсси свое искусство, создавая музыку къ ‚*Ariettes oubliées* (1882) и ‚*Fêtes galantes*‘ (1892) Верлена, къ собственнымъ ‚Отрывкамъ лирической прозы‘ (Proses lyriques, 1895) и ‚Пѣснямъ Билитисъ‘ (1898) Пьера Луиса, а затѣмъ ‚*Quatuor*‘ для струнныхъ инструментовъ (1894) и ‚*Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, (1894) для оркестра, вдохновленный поэмой Малларме. Шедевры въ этомъ родѣ его— ‚*Ноктиорны*‘ (1899) и музыкальная драма ‚*Пелеасъ и Мелизанда*‘ по Матерлинку, поставленная въ Комической Оперѣ 30 апрѣля 1902 г.

‚*Ноктиорны*‘—это три оркестровыхъ картинки, какихъ никто еще не писалъ. Облака, Праздники и Сирены (*Nuages, Fêtes et Sirènes*) представлены не сами по себѣ, а лишь въ колебаніяхъ воздуха, въ трепетѣ свѣта; отъ предметовъ сохранена одна только оболочка; ничего матеріальнаго, непрозрачнаго, неподвижнаго; измѣнчивые отсвѣты, проблески чего-то, что находится на границѣ между сномъ и дѣйствительностью. Въ ‚*Пелеасъ и Мелизандѣ*‘ композиторъ, угадывая мысль поэта, идетъ дальше обманчивыхъ словъ и даетъ намъ заглянуть въ глубину сердець, гдѣ таится безсознательное желаніе, не считающееся съ разсудкомъ и долгомъ. И эта музыка придаетъ драмѣ величавую и трогательную красоту античной трагедіи: рокъ, скрывая предопредѣленность, ведетъ людей къ гибели противъ собственной ихъ воли; всѣ безъ вины, и всѣ несчастны. Давно уже міру не давали такихъ уроковъ состраданія.

## II

Когда появились эти освобождающія произведенія, французская музыка имѣла за собой уже двадцать лѣтъ исканія пути. Національное Общество, основанное въ 1871 году и поставившее себѣ девизомъ ‚галльское искусство‘ — *ars gallica*—поощряло всѣ попытки, считалось со всякими взглядами, исполняло публично всѣ произведенія, не дѣлая разницы между лучшими и посредственными; но, несмотря на большое стараніе, искренность и талантъ, ему не удалось вывести французскую музыку изъ той тѣни, въ которую была отодвинута вся европейская музыка произведеніями Вагнера. И какъ разъ самыя независимыя по характеру музыканты наиболѣе увлекались Вагнеромъ: Венсанъ д’Энди и Гюставъ Шарпантье. Симфоническія поэмы перваго: ‚*Валленштейнъ*‘ (1881), ‚*Истаръ*‘ (1897) и, въ особенности, его драма ‚*Фервааль*‘

Handwritten musical score for the piece "Vasilas". The score is written on ten staves. The top two staves are for the vocal line, with lyrics written below the notes. The remaining eight staves are for the piano accompaniment, showing chords and melodic lines. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

"Vasilas"

Constantinides

Paris - 24. I. 1910.

Ανομογραφία Κιθόδα Δεβιότσι.



(1897)—все это написано по вагнеровски, и лишь мѣстами расцвѣчено яркими красками, въ которыхъ сказался личный вкусъ композитора; въ его ‚Симфоніи на тему пѣсни горца‘ (1886) и сюжетъ, и форма отдаляютъ его отъ опаснаго образца; но тогда остаются—только краски: ни мелодія не блещетъ оригинальностью, ни гармонія — интересомъ. Гюставъ Шарпантье также — музыкантъ-живописецъ; его ‚Итальянскія впечатлѣнія‘ (Impressions d’Italie)—забавная, пестрая игра звуками; но когда ему вздумалось написать драму ‚Луиза‘ (1900)—даромъ, что дѣйствіе происходитъ на Монмартрѣ,—и морализирующія аллегоріи, и вся система руководящихъ мотивовъ, и приемы модуляцій оказались взятыми у Вагнера.

Два музыканта ускользнули отъ вліянія Вагнера: Камилль Сэнь-Сансъ, который, къ несчастію, не хотѣлъ слѣдовать своей эпохѣ и, какъ бы бросая ей вызовъ, все свое удивительное мастерство употреблялъ на то, чтобы казаться классикомъ; и Габріэль Форэ, его ученикъ. Послѣдній, наоборотъ, не отказываясь отъ догматовъ классицизма, умѣлъ пронитывать его гибкой и современной граціей. Подобно Клоду Дебюсси, и Габріэль Форэ сумѣлъ вдохновиться нашей современной литературой; доказательство тому его романсы на слова Верлена и оркестровая сюита къ ‚Пеллеасу и Мелизандѣ‘. Онъ также умѣетъ тонко, незамѣтно проникнуть въ глубину нашихъ сердець, но у него эмоція всегда умѣряется разсудкомъ. Въ немъ нѣтъ и тѣни мистицизма; наоборотъ, въ немъ скорѣе сидитъ эпикуреецъ, который принимаетъ міръ такимъ, каковъ онъ есть, такъ какъ въ немъ все равно ничего нельзя измѣнить и вдобавокъ все эфемерно. Трепетъ желанія, нервное безпокойство, тоска, экстазь, порывъ существа, цѣликомъ отдавашагося волѣ къ жизни—все это есть у него, но все—прошедшее сквозь мозгъ... Ощущеніе и рефлексія у него идутъ рядомъ, дополняя другъ друга; радость, желаніе, боль—все въ предѣлахъ благо-разумія; всюду звучитъ обѣщаніе примиренія, даже въ слезахъ сквозитъ улыбка. Шарпантье не имѣлъ никакого вліянія на молодое поколѣніе музыкантовъ. Габріэль Форэ и Венсанъ д’Энди, наоборотъ, были его учителями—первый въ Консерваторіи, второй—въ ‚Schola Cantorum‘, свободной музыкальной школѣ, основанной въ 1894 году Шарлемъ Бордъ въ цѣляхъ соперничества съ Консерваторіей. Ученики Габріэля Форэ лучше всѣхъ приняли и поняли Клода Дебюсси. Schola Cantorum также встрѣтила его довольно ласково, и въ 1902 г. Венсанъ д’Энди написалъ статью въ защиту его ‚Пеллеаса и Мелизанды‘, а 21 апрѣля 1903 г. въ Школѣ состоялся концертъ изъ его произведеній. Но ученикамъ рекомендовалось восхищаться имъ и не подражать ему. Преподаваніе д’Энди цѣликомъ основывается на традиціи; онъ не только

ищеть въ прошломъ для будущихъ артистовъ примѣровъ мужества, искренности и благородства—это дѣлають всѣ—но и хочетъ обучить ихъ избранному ими ремеслу исключительно путемъ непосредственнаго изученія шедевровъ. Вотъ почему изъ Школы изгнаны всѣ трактаты гармоніи, контрапункта и фуги—эти скромныя пособія предоставлены Консерваторіи. Здѣсь же согласны учиться только у геніевъ. Въ результатѣ, питомцы Школы находятся въ состояніи постоянного обожанія и преклоненія и ни на что не осмѣливаются безъ прецедентовъ и безъ гарантій; самое большее, если они осмѣливаются обратиться далеко вспять, къ начаткамъ исторіи музыки, вернуться къ забытымъ формамъ.

Такъ, самъ д'Энди, въ своихъ послѣднихъ сочиненіяхъ—второй С и м ф о н і и, С о н а т ѣ для скрипки и фортепіано и С о н а т ѣ фортепіанной—освобождается отъ Вагнера, но лишь при помощи фуги и подражанія имитационному стилю Баха. Въ силу тѣхъ же соображеній, чтобъ избѣжать банальности гармоніи, преподаваемой въ Консерваторіи, здѣсь вовсе не изучаютъ гармоніи, отрицають самое ея существованіе, заявляя, что ‚музыкальное письмо читается горизонтально, а не вертикально‘, — и пользуются контрапунктомъ, какъ въ тѣ времена, когда гармоніи или, по крайней мѣрѣ, теоретическаго ея обоснованія—на самомъ дѣлѣ не существовало. Schola Cantorum—школа архаизма. Этотъ архаизмъ, при случаѣ, можетъ плѣнить своею терпкостью, или заинтересовать, какъ парадоксъ. Но Школа—врагъ новизны, и искусство, пытающееся освободиться отъ извѣчныхъ правилъ, всегда будетъ для нея подозрительнымъ. Ея точка зрѣнія въ данномъ случаѣ—такая же, какъ у консерваторовъ въ политикѣ: она возстаетъ противъ прогресса, потому что не вѣритъ въ возможность его.

Она настолько добросовѣстна, что никогда не отрицала успѣха Клода Дебюсси; но вмѣстѣ съ тѣмъ надѣется, что этотъ успѣхъ—лишь временный и преходящій. Когда, въ 1906 году, другой композиторъ, г. Поль Дюкасъ (Dukas), извѣстный, главнымъ образомъ, своей оркестровой фантазіей ‚Ученикъ чародѣя‘ (L'Apprenti-sorcier), въ свой чередъ, положилъ на музыку одну изъ драмъ Матерлинка, Школа стояла и за пьесу, и за музыканта, хотя тотъ и не былъ ученикомъ Венсана д'Энди,—въ надеждѣ, что эта новая музыка на матерлинковскій текстъ заставитъ, наконецъ, забыть о ‚Пеллеасѣ и Мелизандѣ‘. И все же, несмотря ни на что, вліяніе Дебюсси проникаетъ всюду, даже въ ту залу, гдѣ д'Энди, сидя за роялемъ, играетъ и комментируетъ для своихъ учениковъ старинную музыку; и захвачены имъ какъ разъ наиболѣе одаренные ученики. Посредственные послушно пишутъ заданныя имъ со-

наты, варіаціи, фуги и симфоніи; но тѣ, кѣмъ Школа можетъ гордиться, какъ настоящими музыкантами,—тѣ ищутъ краткой мелодіи и свободной гармоніи, образцовъ которыхъ не дали имъ ихъ учителя. Таковы: Альберъ Руссель, передающій въ своей оркестровой ‚Лѣсной Поэмѣ‘ (1908) и многихъ романахъ на слова Анри де Ренье, довольно тонкія эмоціи. Таковъ, въ еще большей степени, Деодатъ де-Северакъ (Sévérac), поэтъ родного Лангедока, воспѣтаго имъ и въ ‚Пѣсни Земли‘, и въ другой вещи для фортепіано— ‚Въ Лангедокѣ‘, и въ драматической поэмѣ— ‚Сердце Мельницы‘ (Le Coeur du Moulin), только что поставленной въ Комической Оперѣ, но написанной еще въ 1905 году. Во всѣхъ этихъ трехъ произведеніяхъ сквозитъ нѣжная, кроткая и грустная любовь къ природѣ, напоминающая Виргилія съ его ‚Георгиками‘; но стиль еще слишкомъ изобилуетъ многословіемъ и деталями, которыя, будучи поставлены рядомъ, только вредятъ другъ другу. Севераку, какъ и Русселю, недостаетъ технического мастерства выполненія, которую онъ безъ особаго труда приобрѣлъ бы въ Консерваторіи.

Въ Консерваторіи это мастерство техники доводится иногда до такой степени виртуозности, что все превращается въ игру. Такъ, одинъ или двое учениковъ Консерваторіи, забавы ради, такъ ловко поддѣлались подъ гармонію и оркестровку Клода Дебюсси, что въ ихъ поддѣлкѣ было все—кромѣ эмоціи, безъ которой все остальное ничего не стоитъ. Но тѣ, въ комъ есть хоть небольшая искра индивидуальности или хотя бы собственнаго достоинства, презирають подобное жонглерство. Очень многіе искренно увлекаются новыми способами выраженія и примѣняютъ ихъ при передачѣ своихъ мыслей. Каждый дѣлаетъ это по своему: г. Флоранъ Шмитъ еще борется съ мятежнымъ потокомъ своего вдохновенія, не признающимъ никакихъ рамокъ; Роже Дюкассъ (Ducasse), наоборотъ, быть можетъ, слишкомъ быстро достигъ безупречной правильности, граничащей съ холодностью; другіе просто еще не нашли самихъ себя. Но Морисъ Равель вотъ уже нѣсколько лѣтъ, какъ выработалъ себѣ стиль совершенно индивидуальный.

Морисъ Равель родился въ 1875 г.; юность его совпала съ появленіемъ первыхъ твореній Дебюсси; слухъ его воспитывался на *Quatuor* для струнныхъ инструментовъ и на ‚Ноктюрнахъ‘; но личныя его симпатіи были скорѣй на сторонѣ его учителя, Габріэля Форэ. Это—прежде всего наблюдатель, съ любопытствомъ отмѣчающій и характеризующій собственныя ощущенія, съ интересомъ прислушивающійся къ неожиданнымъ комбинаціямъ звуковъ. Въ этомъ самоизученіи онъ идетъ даже дальше Габріэля Форэ: онъ больше артистъ, чѣмъ человѣкъ. Въ литературѣ его интересуется прежде всего

изысканность стиля: въ ‚Шехерезадѣ‘ (1904) онъ положилъ на музыку изысканныя поэмы Тристана Клингсора; въ сюитѣ ‚Изъ естественной исторіи‘ (‚Les histoires naturelles‘, 1907 г.)—басни остроумнаго Жюля Ренара; въ своемъ послѣднемъ сборникѣ пьесъ для фортепiano ‚Gaspard de la Nuit‘ (1909)—онъ вдохновляется прозой Алоизія Бертрана; и, наконецъ, ‚Испанскій Часъ‘ (‚L'heure espagnole‘), предназначенный для Комической Оперы, написанъ на тему иронической фантазіи Франка Ногэна (Nohain). Отсюда—музыка удивительной выпуклости, гдѣ каждая деталь, каждый рельефъ, тщательно отгѣнены, по очереди выдвигаются на первый планъ—музыка, которая блистаетъ, какъ коллекція многогранныхъ драгоценныхъ камней—музыка, которая одновременно плѣняетъ и дивитъ, все время держитъ на чеку вниманіе, даруя тому, кто слушаетъ ее, откровеніе за откровеніемъ, чудо за чудомъ. Аккорды у Мориса Равеля гораздо сложнѣе, чѣмъ у Дебюсси, хотя одинъ вышелъ изъ другого, и большой заслугой со стороны перваго было показать, что свободная гармонія способна безъ конца развиваться и обогащаться. Но эти аккорды почти всегда соединены между собой каденцами: авторъ очень ловко умѣетъ устроить такъ, что, при всей звуковой ихъ необычности, все же они относятся къ опредѣленной тональности. Точно такъ же и мелодія, когда она проявляется, не остается незавершенной: всѣ музыкальныя фразы закончены и, если онѣ временно и отклоняются отъ мажора, все же подъ конецъ онѣ возвращаются въ тотъ же ладъ. Точно такъ же и композиція не непрерывна: въ ней есть остановки и повторенія, въ которыхъ чувствуется заранѣе обдуманый планъ. Такъ искусство Мориса Равеля располагаетъ новыя впечатлѣнія въ старомъ порядкѣ. Это не порядокъ теченія жизни, такъ какъ онъ нарушается произвольными дѣленіями и подчиненъ заранѣе выработанной логикѣ. Но ставить это въ упрекъ автору не слѣдуетъ: вѣдь онъ и считаетъ своей задачей перевоплощать дѣйствительность.

### III

Времена символизма и импрессионизма, дѣйствительно, прошли. Художникъ, не довольствуясь молитвеннымъ, благоговѣйнымъ преклоненіемъ передъ вселенной и ея тайнами, нынѣ уже предъявляетъ права и собственной мысли. Дѣло не въ томъ, чтобы вернуться къ абстрактной простотѣ минувшихъ временъ: ни литература не откажется отъ завоеванной свободы ритма, ни живопись отъ воздѣйствія красокъ. Хотятъ только создать болѣе или менѣе прочныя длительныя отношенія между этими элементами. Художникъ-импрес-

сіонистъ, соперничая въ быстротѣ съ игрою свѣта, хотѣлъ фиксировать на полотнѣ случайный образъ, тѣнь промелькнувшаго мгновенія; мы требуемъ отъ картины иной *raison d'être* оправданія, чѣмъ точность, хотя бы доведенная до совершенства: мы требуемъ, чтобъ въ ней была гармонія, чтобы ея аккорды звучали даже для тѣхъ, кому не интересно знать, какой пейзажъ изображенъ здѣсь, въ которомъ часу дня и подъ какимъ небомъ, яснымъ или пасмурнымъ, наблюдалъ его художникъ. Гогэнъ первый снова повѣдалъ намъ, что искусство должно превосходить правдивостью природу—своими примитивными фигурами, контуры которыхъ заключаютъ въ себѣ всѣ возможные очертанія, своими яркими красками, въ сочетаніяхъ, иной разъ какъ будто вовсе неправдоподобныхъ, но до того красивыхъ, что если реальный міръ не додумался до такихъ сочетаній, тѣмъ хуже для реального міра. Всѣ наши современные художники послѣдовали этому гордому примѣру и скорѣй готовы довести свою предвзятость до абсурда, чѣмъ преклониться и смириться передъ объектомъ изображенія.

Литература не хочетъ отражать всѣхъ этихъ переходовъ и капризовъ чувства. Она устраняетъ все, что относится лишь къ исторіи одинокаго сознанія, и, наоборотъ, подчеркиваетъ общее, все, что служитъ показателемъ какого-нибудь глубокаго закона жизни. Но болѣе общая истина, отыскиваемая такимъ путемъ, никогда не будетъ истиной, добытой разсудкомъ, какъ во времена классицизма; она будетъ истиной, добытой путемъ интуиціи.

Современная музыка испытываетъ то же желаніе освободиться отъ случайнаго. ‚Ноктюрны‘ и ‚Пеллеасъ и Мелизанда‘—произведенія, которыя навсегда останутся намъ дороги, такъ какъ онѣ, лучше всѣхъ картинъ и всѣхъ поэмъ въ стихахъ, передаютъ тотъ энтузіазмъ, который въ эпоху ихъ возникновенія открывалъ сердца для жизни во всей ея полнотѣ, во всемъ объемѣ; кромѣ того, они неповторяемы, и это дѣлаетъ ихъ для насъ еще дороже. Не вѣдомыя дотолѣ чувства, ими пробужденныя въ насъ, не гибнутъ, но волненіе перваго открытія неповторяемо. Эта область, открытая нашему сознанію,— область, куда вначалѣ мы едва осмѣливались заглянуть—нынѣ должна дать художнику матеріалъ, изъ котораго онъ создастъ міръ иной, болѣе прочный и болѣе опредѣленный. Первый почувствовалъ эту необходимость самъ Клодъ Дебюсси, еще въ то время, когда успѣхъ ‚Пеллеаса и Мелизанды‘ ежедневно привлекалъ новыхъ адептовъ символизма и импрессионизма въ музыкѣ. Онъ могъ сдѣлаться самъ своимъ послѣдователемъ, онъ заранѣе могъ быть увѣренъ, что если онъ создастъ нѣсколько подъ рядъ произведеній по одному и тому же образцу, благосклонность къ нему публики будетъ только воз-

растать и, можетъ быть, доидеть до популярности. Онъ поступилъ какъ разъ наоборотъ: какъ только красоты этихъ новыхъ формъ въ искусствѣ перестали быть сомнительными, онъ отрекся отъ этихъ формъ,—поклонники первыхъ его произведеній не могутъ простить ему такой, какъ имъ кажется, измѣны. Но Дебюсси не слѣдуетъ даже ставить въ заслугу это мужество: искренность въ немъ не добродѣтель, а необходимость.

Перемѣна въ манерѣ Клода Дебюсси сказалась уже въ 1904 году, когда вышли три его романса на слова Верлена, входившія во второй сборникъ ‚Fêtes Galantes‘. Во второмъ изъ этихъ романсовъ (‚Фавнъ‘) рояль, вмѣсто того, чтобъ окутывать пѣніе вибрирующими аккордами, довольствуется тѣмъ, что, какъ бы подражая флейтѣ, роняетъ ноту за нотой грустной мелодіи, словно глухо доносящійся размѣренный напѣвъ далекаго танца. Въ третьемъ ‚Colloque Sentimental‘, гармонія, сопровождающая этотъ сентиментальный діалогъ, вся построена на одной нотѣ—на *la bémol*, монотонное повтореніе которой лучше всякихъ модуляцій передаетъ тоску о томъ, чего ужъ больше нѣтъ. Въ трехъ ‚Французскихъ пѣсняхъ‘ (‚Chansons de France‘), вышедшихъ въ томъ же году, на слова Карла Орлеанскаго,—еще болѣе простой мелодическій рисунокъ, достойный строгаго и сдержаннаго изящества поэта. Въ слѣдующемъ году вышли ‚Образы‘ (‚Images‘) сборникъ изъ трехъ пьесъ для фортепьяно; въ двухъ первыхъ стиль такой же гибкій и цвѣтистый, какъ и въ трехъ ‚Эстампахъ‘, вышедшихъ въ 1903 году; но въ третьей—‚Движеніе‘ (‚Mouvement‘)—мы видимъ только комбинацію нескончаемыхъ тріолей съ коротенькой и своеобразной темой. Въ томъ же 1905 году вышло ‚Море‘ (‚Mer‘)—три симфоническихъ эскиза, задуманныхъ еще въ 1903 г.: здѣсь мелодія уже совсѣмъ ясна, а гармонія, построенная на контрапунктѣ, образуется изъ встрѣчъ и сочетаній опредѣленныхъ мотивовъ; но и то и другое утверждаетъ только собственную волю, не подчинено ни мажорной гаммѣ, ни строгому опредѣленному размѣру.

Въ 1907 году вышелъ второй сборникъ ‚Образовъ‘ для фортепьяно, въ которомъ вторая пьеска даетъ то, что считалось запретнымъ въ наше время—исключительно мелодическую музыку. Здѣсь нѣтъ уже пѣнія, опирающагося на аккорды, какъ въ эпохи классицизма и романтизма, или выдѣляющагося изъ нихъ, какъ въ символическомъ искусствѣ. Вѣковое различіе между главнымъ и неглавнымъ, основной темой и комментаріями, первымъ планомъ и фономъ—упразднено. Картина пустынной мѣстности, погруженной въ сонъ, и развалинъ храма, которыя ласкаетъ, какъ бы утѣшая, невѣрный лунный свѣтъ (‚Et la lune descend sur le temple qui fut‘) вызывается звуками такой



проникновенной мелодіи, что она можетъ обойтись безъ всякой внѣшней гармоніи. Это—одинокій голосъ, звучащій въ нѣмомъ пространствѣ, прислушивающемся къ нему. Но этотъ голосъ, это пѣніе состоитъ изъ аккордовъ, и музыкантъ, какъ скульпторъ, оперирующій звуками, создаетъ не линію, а форму. Въ 1908 г. вышелъ маленькій сборникъ для дѣтей: 'Children's Corner', въ которомъ, изъ подобныхъ же мелодій сотканы изящнѣйшія миниатюры, и новыя 'Пѣсни Карла Орлеанскаго'—хоры безъ аккомпанимента, въ которыхъ столько же нервной граціи, какъ и въ ихъ образцахъ изъ временъ Ренессанса, но больше нѣжности. Въ 1909 году были написаны оркестровыя поэмы: 'Иберія', 'Грустная джига' (*Gigue triste*) и 'Весенніе хороводы' (*Rondes de printemps*), еще не исполнявшіяся и являющіяся продолженіемъ 'Моря'; въ нихъ—большой прогрессъ мощи и жизнерадостности. Наконецъ, въ данное время композиторъ заканчиваетъ двѣнадцать прелюдій для фортепьяно, гдѣ мелодія, какъ во второй по счету пьескѣ изъ втораго сборника 'Образовъ',—самодовлѣющая, что придаетъ ей неслыханную доселѣ определенность очертаній, устойчивость. У каждой изъ этихъ прелюдій свой особый сюжетъ; онѣ зовутся: 'Холмы', 'Покрывала', 'Дельфійскія танцовщицы', 'Провалившійся сквозь землю соборъ', 'Моя дочка съ волосами, какъ ленъ', 'Шаги на снѣгу' (*Collines, Voiles* \*), *Danseuses de Delphes*, *La Cathédrale engloutie*, *Ma fille aux cheveux de lin*, *Des pas sur la neige*). Но въ звукахъ передается только настроеніе даннаго образа или пейзажа, и даже для тѣхъ, кто не знаетъ заглавія, нимало не теряется красота, такъ какъ изъ жизни взята только идея ея, а не детали.

Такимъ образомъ, къ намъ возвращается чистая музыка, какъ выражаются нѣмцы—'абсолютная', которая живетъ своею собственной жизнью, а не подражаніемъ. Но эта музыка уже не подчинена отвлеченнымъ законамъ, которые раньше диктоваль ей разумъ: ибо она сьумѣла открыть законы своей собственной природы. И отнынѣ никакихъ другихъ она не признаетъ.

Наша музыка еще разъ соединила поэзію и живопись. Это сулитъ намъ наступленіе новаго классическаго вѣка, обильнаго волнующими открытіями. Аполлонъ возвращается къ намъ, но уже посвященнымъ въ тайны Орфея.

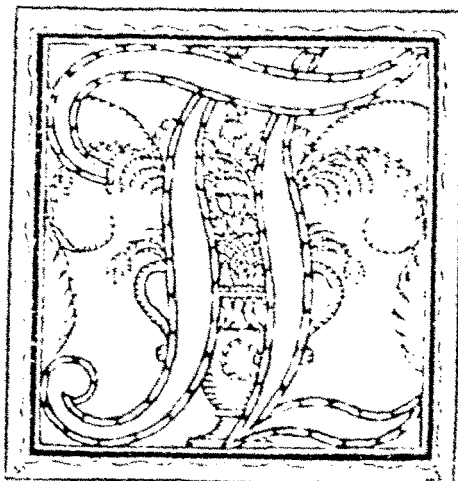
---

\*) Начало этой прелюдіи въ автографѣ, приложенномъ къ статьѣ.



## ЖИВОПИСЬ, СКУЛЬПТУРА И ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО \*)

I



УТЕШЕСТВУЯ по Европѣ, удивляешься неоспоримому превосходству современнаго французскаго искусства, хотя въ Парижѣ и предъявляешь ему довольно тяжкія обвиненія. Ощущается острая потребность выяснить, на чемъ это превосходство основано, и сохраняется ли оно.

Прежде всего, поражаетъ извѣстнаго рода анархія въ развитіи Парижскаго искусства. Нѣтъ уже, какъ въ началѣ и въ концѣ XIX вѣка, большихъ идейныхъ школъ, — романтизма, классицизма, реализма, импрессионизма, —

которыя разбивали художниковъ на отчетливо-противоположные станы. Во главѣ современнаго движенія — не эстетика союзныхъ объединеній, а эстетика личная. Каждый по собственному вкусу выбираетъ, не уроки, а совѣтъ того или другаго мастера минувшаго или настоящаго времени, и обогащается вполне независимо, по прихоти своего темперамента и умственнаго склада. Школы съ опредѣленнымъ ученіемъ, со сплоченными учениками, не создали Сезаннъ, Ванъ Гогъ, Гогэнъ; но живописцы, размышляя о творчествѣ когонибудь изъ нихъ, усилія свои свѣряютъ съ ихъ умѣніемъ. Нельзя сказать, чтобы Сезаннъ, Ванъ Гогъ или Одилонъ Редонъ имѣли «учениковъ»; но у нихъ — свои вѣрные, иногда — до идолопоклонства. Ни одинъ не имѣетъ столькихъ идолослужителей, какъ Гогэнъ — Гогэнъ періода Таитійскихъ и Маркизскихъ острововъ.

Другіе ищутъ уроковъ у болѣе старыхъ мастеровъ, близкихъ ихъ стремленіямъ: Форэнъ (Fogain) преемственно напоминаетъ намъ Домье (Daubier); Анкетэнъ (Anquetin) — и въ этомъ онъ близокъ столь на него непохожему Альберу Бенару — вдохновляется, черезъ Делакруа, Рубенсомъ; Валлоттонъ (Vallotton), довершаетъ ученіе Энгра, его усугубляя; Шере (Chéret) неустанно развиваетъ свой вкусъ, любуясь Ватто; Руссель (Roussel) въ мифологическихъ

\*) Переводъ съ рукописи В. А. Чудовскаго.

грезахъ объ Иль-де-Франсѣ вспоминаетъ величавую тѣнь Пуссэна; Рене Менаръ восходитъ къ Клоду Лоррену, къ Рейсдалю, иногда—къ Ванъ Гогейну. Никто не ищетъ профессоровъ, никто имъ не подчиняется; они еще водятся въ такихъ мастерскихъ, куда молодежь поумнѣе ходитъ ради дешевизны моделей, да въ Школу Изящныхъ Искусствъ, гдѣ остается лишь посредственность, и которая, хотя и дорого стоитъ республикѣ, съ 1870 г. дала на ‚Prix de Rome‘ всего одинъ талантъ—Альбера Бенара.

Недавно нѣсколько ‚молодыхъ‘ художниковъ, уже добившихся высокаго положенія, рѣшили открыть курсы, гдѣ они даютъ уроки, — въ томъ числѣ — Бонаръ, Дени, Бурделль (Bourdelle), но они не учатъ, а только сообщаютъ свои взгляды, которые мѣняются. Самый вкусъ ихъ и художественныя оцѣнки мѣняются довольно часто. Матиссъ (Matisse), сначала усвоившій себѣ рѣзкость Сезанна, ищетъ у Одилона Редона тайну его загадочнаго пастеллизованнаго колорита, въ которомъ таетъ рисунокъ; Морисъ Дени создаетъ во вкусѣ Гогэна фрески, рисунокъ которыхъ, черезъ Пювись де Шаванна, исходитъ отъ тѣхъ или иныхъ италіанцевъ и нѣмцевъ; Шарль Геренъ, который, хотя и не училъ никогда, имѣетъ много учениковъ, переходитъ отъ Монтичелли къ Сезанну, слѣдуя своей склонности къ красочному изяществу и къ натурастической точности; Жирье поклонялся Ванъ Гогу и поклоняется теперь Гогэну. Всѣ они не слѣдуютъ недвижимымъ ученіямъ, какія властвуютъ въ школахъ.

## II

Для того, чтобы понять главнѣйшія устремленія современной живописи, отвергнувшей школу во имя развитія личности, необходимо точно установить, какія школы были послѣдними въ XIX вѣкѣ, каковы причины ихъ образованія и плоды ихъ усилій; выяснить — что отъ нихъ осталось, отмѣтить ихъ отклоненія.

Первой изъ этихъ школъ былъ Импрессионизмъ \*).

Она противопоставила изученіе природы подъ открытымъ небомъ (*plein air*), технику передачи яркаго солнечнаго свѣта — выработаннымъ въ мастерскихъ, пріемамъ, которые, подъ конецъ, лишили всякой правдивости французское искусство. Послѣднее, къ тому же, въ это время слишкомъ склонно было къ школьному продолженію техники, созданной мастерами иныхъ странъ и

---

\*) Объ этомъ движеніи съ наибольшей пользой читается: ‚La Vie Artistique‘ Гюстава Жеффруа (Geffroy), Floury éd., томъ третій.



*М. Тенуаро (M. Lenoir).*

*„Богородица“.*



*Ж. Бонард (J. Bonnaud).*

*Памятник М. Сергею.*



*Бурдель (E. Bourdelle).*

*Бюстъ Энгра.*



*Компъ (С. Голуб).*

*Израидникъ.*



Симонъ (L. Simon).

Борьба въ Греции.





*Вань-Донгень (K. Van-Dongen).*

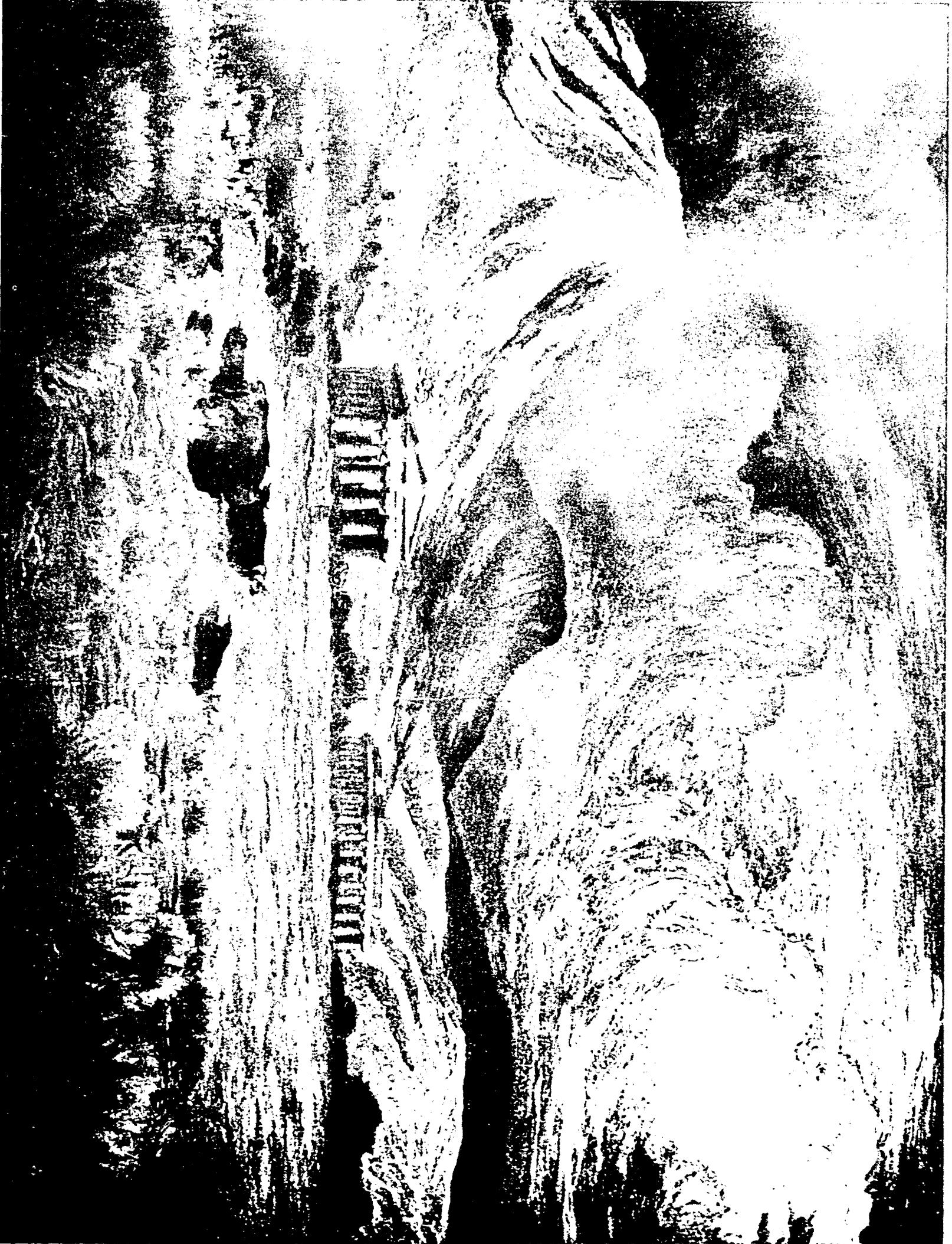
*„Девочка с мейбомом“.*



*Ванъ-Донгенъ (K. Van-Dongen).*

*Танецъ Анитры.*

*Memora (R. Menardi).*



*Spazio.*

иныхъ климатовъ: голландцами, италянцами или испанцами, смотря по роду живописи.

Приемомъ импрессионизма было разложеніе тоновъ. Благодаря ему, каждый предметъ становился частицей вселенной, такъ какъ это сопоставленіе несмѣшанныхъ красокъ передавало всю его вещественную красоту. Такимъ образомъ, для художника, какой-нибудь плодъ пріобрѣлъ то же поэтическое значеніе, что и человѣческое лицо. Отсюда — прославленіе *nature-morte*'а, изгнавшаго мало-по-малу изъ французскаго искусства портретъ. Стогъ сѣна, вода подъ мостомъ, вѣтка цвѣтущаго дерева, — каждый отдѣльный предметъ сдѣлался такимъ же цѣльнымъ, завершеннымъ, проникнутымъ всеми чарами природы, какъ и картины, соединявшія въ себѣ ландшафтъ, зданія и живыя существа: картины, какъ ихъ писали Лорренъ и барбизонскіе мастера.

Монэ, Писсарро, Сисле, Ренуаръ и другіе явились передовыми бойцами этой школы, ученіе которой распространилось по всей Европѣ. Монэ и Ренуаръ — два оставшихся въ живыхъ большихъ мастера — до сихъ поръ способствуютъ славѣ этой техники.

Первый, послѣ серіи этюдовъ тумана, подъ названіемъ ‚Темза въ Лондонѣ‘, окончилъ недавно серію этюдовъ воды, поражающихъ насъ страстной настойчивостью, съ какой художникъ обнаруживаетъ свою небывалую аналитическую чуткость къ тѣнямъ, полу-тѣнямъ, отраженіямъ неба въ водѣ.

Второй — еще выставляетъ *nature morte*'ы съ весенне-радостной красочностью плодовъ и цвѣтовъ, и—группы трепетно-тѣлесныхъ женщинъ.

Нѣсколько въ сторонѣ—Раффаэлли (Raiffaelli), продолжающій, съ той же яркой жизнерадостностью, писать свои холсты, какъ бы вытканная изъ тонкихъ оттѣнковъ \*).

Дегазъ, старый неутомимый мастеръ, замкнувшійся въ уединеніи среди Парижа такъ же, какъ Монэ—въ деревнѣ, все еще продолжаетъ давать свои сильные этюды танцовщицъ; и все волшебство его юности еще сверкаетъ на трико и газовыхъ тканяхъ, на лицахъ и плечахъ этихъ полувосточныхъ видѣній.

Эти мастера остались вершинами искусства, которое больше не имѣетъ приверженцевъ, всецѣло покорныхъ его уставу. Противъ импрессионизма, какъ онъ выразился въ блескѣ своихъ первыхъ манифестовъ, возникло рѣзкое противодѣйствіе. Последнее сказалось въ двухъ враждебныхъ теченіяхъ.

---

\*) Онъ только что издалъ ‚Promenades au Louvre‘ (Librairie des amateurs).

### III

Первое изъ этихъ враждебныхъ импрессионизму теченій приняло имя Школы Мрака (l'École du Sombre).

Она, главнымъ образомъ, ополчилась на ту предвзятость пылающей краски, которая, въ предѣльной послѣдовательности своей, должна была привести импрессионизмъ къ вырожденію; дѣйствительно, послѣдніе сторонники этого феноменизма краски, при полной невозможности идти въ разложеніи тоновъ дальше Монэ и Ренуара, вдалились въ преувеличенную грубость цвѣтовыхъ пятенъ; этимъ они создали „манеру“, являющуюся не только поверхностнымъ, чисто показнымъ искусствомъ, но даже системой вымысла, маской.

Импрессионизмъ—празднество свѣта; но слишкомъ часто приводилъ онъ... къ изготовленію завтраковъ для солнца.

Преобладаніе заботы лишь о томъ, чтобы передать зрительныя впечатлѣнія (impressions) отъ природы, далеко увлекало даже лучшихъ представителей этого направленія; они нерѣдко пренебрегали закрѣпленіемъ и даже простымъ обозначеніемъ твердости, плотности, самой вещественности живыхъ существъ или предметовъ. Импрессионизму, сводившемуся къ изученію отдѣльных явленій солнечной атмосферы, недоставало „субстанціи“, осязаемости...

Наоборотъ, Школа Мрака, въ лицѣ Рене Менара, Люсьена Симона, Шарля Коттэ, Доше (Dauchez), Салид (Saglio), направила свои усилія къ тому, чтобы вернуть живописи хотя бы и менѣе богатое подробностями, но болѣе глубокое знаніе природы во всѣ часы дня, въ ея тяжелые, сумрачные часы; она стремилась къ правдивости „mot-seau“—„куска“, большого, цѣльнаго „куска“ природы,—какъ его понимали въ старыхъ мастерскихъ.

Названные художники боролись противъ опьяненія полуденнымъ свѣтомъ вмѣстѣ съ Каррьеромъ, но рѣшительнѣе его; они добивались основательности мазка и точнаго разграниченія красокъ по примѣру великихъ классиковъ XVII вѣка. Они, хотя и безъ всякой академичности, примыкали къ опредѣленному ученію—ученію барбизонцевъ. Ихъ группа, болѣе разносторонне образованная, ссылалась также и на голландскихъ и испанскихъ мастеровъ.

Они предъявляли притязанія на единомысліе съ Курбе и Манэ, тѣмъ Эдуардомъ Манэ, который, не зная еще импрессионистскихъ изысканій Клода Монэ, ограничивался подчеркнутымъ подражаніемъ Курбэ въ его преклоненіи передъ испанцами и добавлялъ своихъ „Цыганокъ“ къ его „Борцамъ“ и „Завтракъ на травѣ“ къ „Барышнямъ съ Сены“.

Школа Мрака, хотя и не проявила, подобно ея предшественницамъ, особеннаго

боевого задора въ самоутвержденіи, все же довольно точно придерживалась основъ своей композиціи, своей сдержанности и серьезности, среди разгульнаго безначалія послѣдняго десятилѣтія, среди бредовой красочности беспорядочныхъ преемниковъ импрессионизма.

Одной изъ прекраснѣйшихъ особенностей этой Школы является то обстоятельство, что ея выучка чрезвычайно развила дарованія и способности ея послѣдователей. Всѣ они перешли отъ частичныхъ изображеній къ цѣлостнымъ картинамъ.

Такъ Шарль Коттэ теперь соединяетъ въ группы, часто съ поразительнымъ величіемъ выраженія, тѣхъ самыхъ рыбаковъ или крестьянокъ, которыхъ онъ раньше показывалъ въ отрывочныхъ этюдахъ. Онъ пишетъ на спокойныхъ фонахъ сцены семейныхъ привязанностей или семейнаго горя и эти изображенія лицъ, скалъ, моря—перенесенныя на картину—утончаются. Онъ заявляетъ себя бытописателемъ современнаго ему общества въ тѣхъ самыхъ работахъ, въ которыхъ излагаетъ свою личную мудрость. Въ Люксембургскомъ музеѣ находится превосходный его триптихъ изъ жизни моряковъ, возсоздающій въ цѣльномъ синтезѣ всѣ ихъ тревоги и весь ихъ идеалъ.

Люсьенъ Симонъ, въ болѣе просторныхъ и лучше освѣщенныхъ, чѣмъ было прежде, композиціяхъ, раскрываетъ свои способности истолкователя человеческого лица, тѣлодвиженій, одеждъ, обстановки крестьянской и буржуазной; а въ самое послѣднее время онъ старается передать роскошь нашего времени, какъ дѣлалъ это для своего вѣка Паоло Веронезе.

Саліо пока еще не вышелъ за предѣлы подготовительнаго изученія прачешень и темныхъ жилищъ. Доше не пишетъ людей; онъ изучаетъ тяжелое небо надъ скопленіями выброшенныхъ моремъ водорослей, надъ берегами Бретани и печальными ландами; онъ расширяетъ границы своего стиля до перенесенія своихъ этюдовъ на большіе холсты.

Рене Менаръ возвысилъ до созданія фресокъ то, что являлось у его единомышленниковъ только предрасположеніемъ къ картинѣ. Послѣ прекрасныхъ этюдовъ моря въ перламутрѣ облачныхъ отраженій, грозъ, храмовъ на сумрачныхъ мысахъ, стадъ, пасущихся въ осеннемъ лѣсу, — онъ приступилъ къ большимъ фрескамъ для украшенія Школы Правовѣдѣнія, въ которыхъ поэтическое чувство возвышенной созвучности земли и неба тонко сливается съ изящной философіей образованнаго художника.

Школа Мрака противоборствовала приемамъ импрессионизма потому, что послѣдній, занятый одной лишь ‚цветовой оболочкой‘, которой яркѣй дневной свѣтъ окружаетъ предметы, пренебрегали матеріальностью неизмѣнной сущности этихъ предметовъ. Другіе возстали не во имя краски (они, въ противоположность приверженцамъ мрака, были фанатически преданы яркимъ цвѣтамъ), но во имя рисунка. Они замѣтили,—какъ замѣчалъ, въ противоположномъ лагерѣ, какой-нибудь Каррьеръ,—что поглощавшее импрессионистовъ поспѣшное изученіе измѣнчиваго вещества — въ изображеніи — прерывало или сглаживало очертанія, разбивало декоративную послѣдовательность линій, графическую гармоничность ландшафта или живыхъ существъ. Тѣ два художника, которые были такими же горячими поэтами красочности, какъ и первые импрессионисты, но все же отбились отъ нихъ въ силу потребности шире передавать свои красочныя видѣнія, согласно съ зрительнымъ ритмомъ (а, слѣдовательно, и болѣе краснорѣчивымъ, музыкальнымъ, лирическимъ)—были Гогэнъ и Ванъ Гогъ.

Первый долго былъ только ученикомъ Писсаро, въ пейзажахъ, написанныхъ терпѣливо измельченными мазками. Затѣмъ, онъ попалъ подъ вліяніе символическаго направленія поэтовъ и писателей, требовавшихъ въ искусствѣ очерченности, сосредоточенности, сгущенности—потому что символъ есть синтезъ, а также—подъ сильное внушеніе священнодѣйственной убѣдительности искусствъ, яванскаго, египетскаго, отчасти захолустной готики и, наконецъ, передъ первобытнымъ ландшафтомъ Полинезіи, сдѣлался великимъ живописцемъ фрески, воплотившимъ, подобно италіанцамъ Возрожденія, подобно Пювисъ де-Шаванну, свою философію пѣвца красокъ, мыслителя формъ,—въ изумительныхъ, нѣжныхъ и ритмичныхъ существахъ на фонѣ вѣчныхъ пейзажей. Второму, Ванъ Гогу, также пришлось освободиться отъ гнетущей техники ‚разложенія цвѣта‘. Его освободило преклоненіе передъ размахистымъ рисункомъ Доміе, Делакруа, Милле, картины которыхъ онъ благоговѣйно списывалъ, и знаніе японцевъ; въ страстномъ порывѣ онъ добился того, что заключилъ свои видѣнія міра со всей первозданной красотой ея красочной сущности, въ рисунокъ напряженной, почти пылающей законченности.



Было еще направлѣніе—и въ немъ сказалось не отрицаніе импрессионизма и не протестъ противъ него, а его разложеніе, диссоціація. Отсюда творчество Жоржа Сѣра (Seurat).

По зрительной чуткости онъ гораздо ближе къ Монэ или къ Сисле, чѣмъ къ Ванъ-Гогу и Гогэну; симфонистъ въ большей мѣрѣ, чѣмъ колористъ, Сѣра усвоилъ себѣ приемы разложенія тоновъ, введенные импрессионизмомъ. Онъ даже довелъ эти приемы до тончайшаго ихъ выраженія въ „пуэнтилизмѣ“, которое представляетъ какъ бы строгое счетоводство сверканій призмы; но онъ отдѣлился отъ предшественниковъ тѣмъ, что придалъ стильность направленію,—стильность геометрическихъ построеній и линейныхъ упрощеній, рассчитанныхъ съ тою же точностью, какъ у Египтянъ.

Въ его фрескахъ пуэнтилизмъ сразу восторжествовалъ. ‚Большая Миска‘, ‚Купальщица‘ (изъ собранія Felix Fénéou) представляютъ обширныя поверхности, на которыхъ переливы оттѣнковъ и безчисленные мерцанія лучей не нарушаютъ скульптурной ритмичности группъ и фигуръ, наоборотъ, ее подчеркиваетъ яркое своеобразіе художника.

Именно Сѣра—не Ванъ Гогъ и не Гогэнь—тотчасъ же нашель учениковъ. Назовемъ Синьяка, Люса, Ванъ Риссельберга, Кросса, г-жу Люси Кутюрье (Signac, Luce, Van Rysselberghe, Cross, Lucie Cousturier)—самое гибкое, быть можетъ, изъ всѣхъ этихъ дарованій.

Всѣ они—влюбленные въ солнце и въ свѣтъ художники; они добиваются необычайной ослѣпительности мерцающихъ тоновъ въ своихъ гаваняхъ, полныхъ неба, воды и парусовъ, въ садахъ, гдѣ бьютъ лучи отъ цвѣтовъ и листьевъ, въ сверкающихъ морскихъ побережьяхъ. Тонкую отдѣланность колорита Сѣра они довели до блеска роскошнѣйшихъ переливовъ. Ни одинъ изъ нихъ не уклонился отъ уроковъ учителя; какъ справедливѣйшую похвалу ихъ школѣ, нужно сказать, что художники эти по большей части упражнялись въ самыхъ уравновѣшенныхъ, точныхъ и сжатыхъ построеніяхъ линій подъ волшебной радужностью прозрачнаго воздуха. Виды Венеціи и морскіе гавани Синьяка, овѣянные трепетами атмосферы, въ особенности, восхищаютъ своей величавой, классической архитектурностью.

Мы только что перечислили безспорныхъ наслѣдниковъ Сѣра. Ихъ можно найти даже въ Обществѣ Французскихъ Художниковъ, отличенныхъ въ официальныхъ Салонахъ успѣхами, которые не выпадали на долю Импрессионистовъ: такъ, напр., Анри Мартэнъ (Martin). Съ точными приемами этой школы

онъ изучилъ луга, лѣса пиній и рѣчныя побережья Юга Франціи, подъ пыльнымъ солнцемъ ландъ; затѣмъ, расширивъ свои видѣнія, онъ подарилъ нашему демократическому вѣку большія символическія картины, въ которыхъ мысль выявляется свободно изъ спокойныхъ ландшафтовъ. Другой, одаренный задумчивой душою и глазомъ, который изучаетъ, мечтая, изобразилъ неясную прелесть сумерекъ на зданіяхъ и садахъ, дрожаніе лучей на Брюжскихъ лагунахъ и спящихъ дворцахъ: это — мелодистъ, Анри Ле Сиданеръ (Le Sidaner). Еще одинъ—Эрнестъ Лоранъ (Laurent)—умѣетъ съ нѣжностью или грустью располагать гармонично согласованныя краски, создавая образы дѣвушекъ. Здѣсь же должно назвать декоративныя панно, на которыхъ Аманъ-Жанъ, въ переливчатомъ воздухѣ, напоминающемъ и Сѣра, и миѳологическія картины Фантенъ-Латура, извиваетъ на скамьяхъ и террасахъ печальную прелесть дѣвушекъ и женщинъ, грезящихъ о себѣ самихъ, среди природы.

## VI

Итакъ, всѣ теченія отпора импрессионизму заключали въ себѣ, если не сознательную цѣль, то все же подразумѣвавшееся требованіе: ввести въ живопись заботу о композиціи. Можно сказать, что за послѣдніе пятнадцать лѣтъ это не переставало быть главнымъ стремленіемъ художниковъ. Живописцы послѣдняго поколѣнія внимательнѣе всего относятся къ тѣмъ мастерамъ, которые выдѣлялись именно своимъ даромъ композиціи.

Изъ всѣхъ импрессионистовъ слѣдуютъ съ наибольшимъ жаромъ не за Монэ,—ему подражаютъ только Мофра, Морэ (Maifra, Moret), другіе начинающіе, искусные въ механическомъ повтореніи,—а за тѣмъ, кто всегда обнаруживалъ любовь къ композиціи: за Ренуаромъ, авторомъ картинъ — ‚Качели‘ и ‚Moulin de la Galette‘. Какъ бы толкованіе къ урокамъ Ренуара, даютъ, несмотря на различіе и измѣнчивость техническихъ приѣмовъ и притомъ съ болѣе намѣренной декоративностью, такіе художники, какъ Пьеръ д'Эспанья (d'Espagnat)—въ своихъ большихъ панно, гдѣ, сплетаясь гирляндами, дѣти и женщины играютъ подъ деревьями на фонѣ какъ бы ковровъ изъ солнечнаго свѣта; Альберъ Андре (André) въ своихъ сборахъ винограда и буколическихъ собраніяхъ. О Ренуарѣ же и его первыхъ ‚Качеляхъ‘ говорятъ пейзажи, въ которыхъ Лебаскъ (Lebasque) смѣшиваетъ лучи солнца со свѣтлыми женщинами.

Сисле, который, какъ Монэ не былъ мастеромъ композиціи, не имѣлъ замѣтныхъ учениковъ.

Наоборотъ, на ряду съ Ренуаромъ, Сезаннъ болѣе другихъ обращаетъ къ себѣ прилежаніе молодежи.

Привлеченная, сначала, свѣтлой твердостью его колорита, свѣжей искренностью его деревенскаго чувства, молодежь училась у него искусству написать дерево, чувственно-красивое на фонѣ неба, или сочный плодъ. Дѣйствительно, былъ годъ, когда Салонъ Независимыхъ представлялъ сплошную теплицу цвѣтовъ и плодовъ около тарелокъ,—написанныхъ подражателями Сезанна. Но тѣ, которые просили у него уроковъ точности, вскорѣ подпали подъ вліяніе его опытовъ, въ которыхъ онъ стремился использовать свое близкое знакомство съ лицами, одеждами и обстановкою деревни. Цѣлый рядъ молодыхъ художниковъ—Лапрадъ, Мангэнъ, Камуэнъ, Пюи (Laprade, Manguin, Camoin, Puy), отчасти Матиссъ, точно примѣняя положенія мастера изъ Aix въ его nature morte'ахъ, мало-по-малу стали изображать навѣянныхъ имъ женщинъ, раздѣвающихся въ деревенскихъ комнатахъ, голыхъ женщинъ на тканяхъ, цѣлая гамма молодыхъ обнаженныхъ тѣлъ, рельефно оживленныхъ отблесками солнца на фонѣ озаренныхъ далей. И послѣдніе изъ духовныхъ дѣтей Сезанна, напимѣръ, Отонъ Фрисъ (Friesz), стремятся, какъ къ единственному идеалу, лишь къ тому, чтобы создавать большія картины природы, могучіе ракурсы тѣлъ и деревьевъ, съ размахомъ и сочностью, свойственными этому гениальному художнику.

## VII

Сильнымъ доказательствомъ устремленія всѣхъ молодыхъ силъ къ композиціи служитъ то обстоятельство, что, въ настоящее время, горячѣе всего любятъ, внимательнѣе всего изучаютъ тѣхъ именно мастеровъ, которые, въ соединеніи классическаго преданія съ красочностью импрессионизма, проявили съ наибольшимъ блескомъ композиціонное дарованіе: Гогэна и Ванъ Гога. Морисъ Дени и Серюзье (Denis Seruzier) сначала одиноко, а потомъ вмѣстѣ, развившіе въ декоративныхъ фрескахъ формулу Гогэна, вскорѣ были окружены значительнымъ числомъ молодыхъ художниковъ.

Жирьё (Gigé) выставляетъ холсты, въ стилѣ церковныхъ стеколъ, навѣянные полу-полинезійскимъ, полу-италіанскимъ вымысломъ; онъ ищетъ ритмической согласованности своихъ фигуръ съ красочными планами фона; у Пюи вырѣзаются на жаркомъ небѣ ряды нагихъ полудикарей; у Альсида Ле Бо (Le Beau) на небѣ Бретани—видны распятія или крестьянки съ уборами на головахъ; Песке (Peské) обрамляетъ арабесками во вкусѣ Гогэна идилліи фран-

цузской деревни; Манзана-Писарро (Manzana-Pissarro) въ роскоши своихъ металлическихъ красокъ создаетъ просторы сказочныхъ острововъ, населенныхъ странными туземцами.

Лучистое и декоративное творчество Эмиля Бенара (Bespard) отлично по достоинствамъ его композицій, здраво вдохновленной непосредственнымъ изученіемъ природы и тонкимъ познаніемъ великихъ италіянскихъ мастеровъ; другъ и соперникъ Гогэна, онъ могъ бы быть теоретическимъ провозвѣстникомъ Понт-Авенской школы (Гогэнь, Бенаръ, Серюзье и др.).

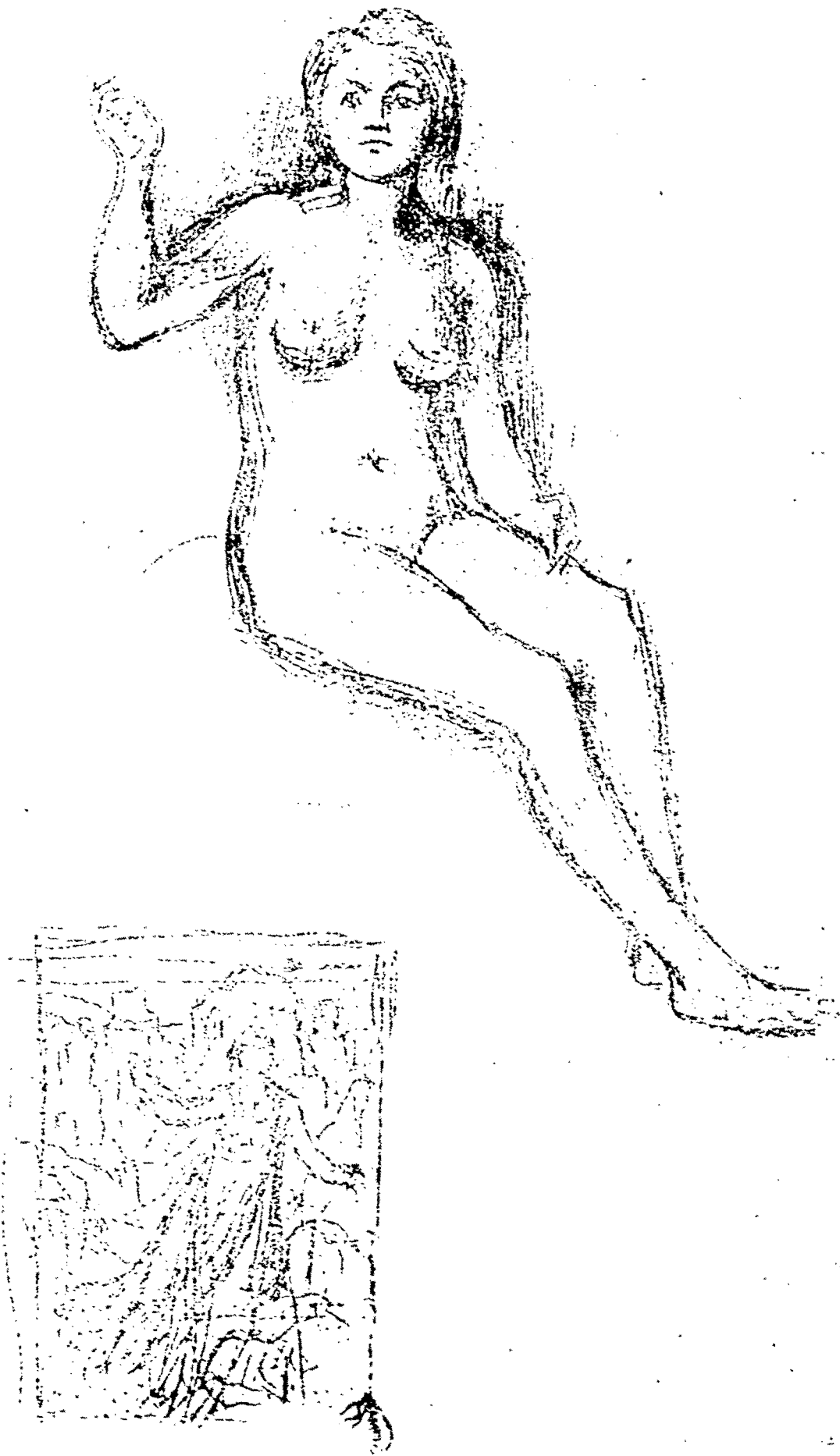
Художники, какъ Морисъ Дени, Эмиль Бенаръ—не только прекрасные живописцы, но и остроумные, краснорѣчивые теоретики; бесѣдами въ мастерскихъ, статьями въ журналахъ они оказываютъ значительное вліяніе на многихъ молодыхъ художниковъ. Они не только поддерживаютъ старыя права Мысли во французскомъ искусствѣ, но и настойчиво оплодотворяютъ живопись, подвергая ее опытамъ и изысканіямъ Разума и Чувства, которыя создаютъ съ помощью Вѣры и Любви новое украшающее искусство. Они явились въ нужный часъ, чтобы бороться съ предрасудками, которые отдаляли Умъ отъ Искусства.

## VIII

На выставкѣ послѣднихъ лѣтъ память Ванъ Гога, казалось, тяготѣла надъ впечатлительностью молодыхъ художниковъ.

Его вліяніе, такъ же, какъ и вліяніе Сезанна, ожило сначала въ *nature morte*'ахъ, въ пейзажахъ, написанныхъ съ яркой грубостью. Ванъ Гога напоминала кричащая расцвѣченность пейзажей Дезэна (Desain), напряженная сгущенность синевы рѣкъ, зелени луговъ у Мориса Фламэнка (Vlaminck), сильнѣйшаго изъ его продолжателей. Но вскорѣ ученіе о композиціи, которое можно почерпнуть въ большихъ холстахъ анверскаго мастера, сказалося въ опытахъ 'молодыхъ'. Ванъ Донгенъ (Van Dongen), въ началѣ такъ же, какъ и Фламэнкъ, повторялъ на собственный ладъ Ванъ Гоговскія созвучія—неба съ жатвами, облаковъ съ деревьями; его рисунки часто напоминали стилиста Тулузь-Лотрека. Ванъ Донгенъ усвоилъ себѣ умѣніе 'характеризовать' крупными, подчеркнутыми чертами на ровномъ фонѣ (какъ на портретахъ Ванъ Гога); ему удалось въ сильно впечатляющихъ композиціяхъ дать образы, иногда полные навожденія, танцевъ и пантомимъ, масокъ актеровъ и актрисъ въ ритмѣ тѣлодвиженій, на подмосткахъ, съ ихъ показными, бьющими въ глаза одеждами.

Итакъ, движеніе, направившее, двадцать лѣтъ тому назадъ, эволюцію искус-



*Пробисъ де Шазаннъ (Pucis de Chazanne).*

*„Рисунокъ“.*

ства въ сторону композиціи, еще не прекратилось \*). Передовые художники настоящаго времени не были имъ приведены къ необходимости образовывать школы или мастерскія, подчиненныя старымъ уставамъ но, очевидно, возвращаясь съ тайнымъ послушаніемъ къ любованію старыми мастерами, эти художники слѣдуютъ болѣе опредѣленному и повелительному влеченію къ большой композиціи.

Незамѣтные продолжатели Коттэ и Симона, окрыленные послѣдователи пуантилизма Синьяка и Риссельберга, разныхъ отгѣнковъ ученики Мориса Дени, тѣ, кто жнетъ на нивѣ Гогэна, и уже многочисленные послѣдователи Ванъ Донгена—все они объединены тождественнымъ стремленіемъ—къ композиціонной стильности. Ихъ исканія въ этомъ направленіи, часто опрометчивыя, объясняютъ, если и не оправдываютъ, многія попытки: Матиссъ, который хочетъ осуществить устойчивость въ неуравновѣшенности, Дерэнъ и Бракъ (Braque), которые хотятъ передать движенія массъ посредствомъ геометрическаго разложенія живописныхъ плановъ.

## IX

Въ то же самое время успѣхи прикладныхъ искусствъ, обозначаемыхъ наименованіемъ 'декоративныхъ', далеко распространяли въ умахъ тотъ же вкусъ къ композиціи и къ стилю. Этотъ вкусъ отчетливо проявился даже въ книжныхъ иллюстраціяхъ.

Именно какъ декораторъ оказываетъ свое дѣйствіе на французское искусство Альберъ Бенаръ (Bespard) \*\*). Въ своихъ прекрасныхъ панно для Фармакологической Школы и мэрии 1-го округа въ Парижѣ, затѣмъ въ фрескахъ для частныхъ домовъ (напримѣръ, для особняка г. Жака Рушэ), въ грандіозныхъ театральныхъ потолкахъ, Бенаръ использовалъ пріемъ разложенія красокъ, усвоенный имъ отъ лучшихъ импрессионистовъ; при этомъ рисунокъ его изощренно блестящъ: онъ напоминаетъ то округлости Буше и Фрагонара, то напряженные ракурсы Делакруа.

---

\*) Художники, въ большей мѣрѣ покорные школьнымъ ученіямъ, въ своихъ работахъ продолжаютъ великихъ мастеровъ: Жакъ Бланшъ (Blanche)—въ полу-англійскихъ семейныхъ портретахъ, Казо-Дельвайль (Caso Delvaile)—въ полу-испанскихъ царицахъ изысканности, Гастонъ Ла Тушь (La Touche)—въ полу-венеціанскихъ празднествахъ и фееріяхъ.

\*\*\*) Съ пользой и удовольствіемъ можно прочесть по этимъ вопросамъ книги Камилла Моклера (Maclair): 'L'art en Silence', 'Idées vivantes' и др.

Г-жа Дюфо (m-lle Dufaü), создающая свои всегда изящно нарисованныя полу-миѳологическія, полу-научныя видѣнія, подъ ласковой радушностью смѣняющихся временъ года,—его лучшая ученица.

Г-жа Марваль (M-me Marval), чаруя глазъ сочетаніями бѣлыхъ и розовыхъ красокъ, сплетаетъ остроумныя гирлянды изъ женщинъ, дѣвъ, дѣтей, играющихъ, пляшущихъ, грезящихъ съ улыбками манерными и свѣжими; она, какъ декораторъ, въ грацію стараго времени влагаетъ прелестную современную вычурность. Декораторомъ въ большинствѣ случаевъ является и Феликсъ Валлоттонъ, который напоминаетъ необузданнымъ молодымъ художникамъ новаго времени о жесткой выучкѣ Давида и Энгра: съ нимъ развивается новый видъ живописи, фреска-картонъ.

Шере (Chéret), по аристократичной изысканности, по напоминающимъ XVIII вѣкъ рисунку и колориту—остается безспорнымъ мастеромъ уличной афиши; такимъ же мастеромъ декоративныхъ эстамповъ является и Анри Ривьеръ (Rivière). Поэзіей простыхъ красокъ, ритмомъ основныхъ линій, онъ учитъ дѣтей города ясной красотѣ равнинъ, лѣсныхъ поселковъ, морскихъ побережій.

Миніатюра, искусство, требующее композиціи вплоть до византійскаго возобновленія арабески, имѣла своихъ идеалистовъ-ремесленниковъ и теоретиковъ-преобразователей, среди которыхъ для толпы выдѣлялись такія имена, какъ Марсель Ленуаръ (Lenoir); его эстетическая трудовая дѣятельность, умная и старательная, здѣсь доходила до тонкаго и богатаго творчества. Рене Гиль удостоилъ его творчество отдѣльной лекціи, показавъ, на его работахъ, превосходство ‚синтетической идеи‘, которая обезпечиваетъ благоговѣйное общеніе съ Природой.

## Х

Общимъ единодушнымъ стремленіемъ современной французской живописи можно признать порывъ къ композиціи; гораздо труднѣе дать ея характеристику во всей ея совокупности. Чрезвычайное разнообразіе дарованій произошло уже отъ того, что художники перестали составлять школы; они предпочитаютъ свободно предаваться преимуществамъ личной культуры, по прихоти собственнаго вкуса.

Однако, мы думаемъ, что поможемъ иностранцамъ разобраться въ множественности личныхъ образовъ, распредѣливъ ихъ по господствующей, и, такъ сказать, національной чертѣ. Намъ кажется, что всѣ эти художники довольно отчетливо подраздѣляются слѣдующимъ образомъ: тѣ, которые выражаютъ



утонченность французскаго вкуса, и тѣ, что выявляютъ силу французскаго темперамента.

Къ первымъ мы причисляемъ тѣхъ, которые въ тонкихъ оттѣнкахъ передаютъ свои зрительныя впечатлѣнія и примыкаютъ,—хотя бы и безъ всякой заботы о преданіи,—къ Коро, Теодору Руссо, Діа, и, черезъ этихъ изысканныхъ мастеровъ, къ великимъ живописцамъ XVIII вѣка, Ватто и, еще дальше, Клоду Лоррену и Пуссену. Именно, — Боннаръ, Вюйаръ, Руссель, Лакостъ, Шарль Геренъ и Лапрадъ. Разборъ ихъ личностей отчетливѣе всего выясняетъ, въ ея драгоцѣннѣйшихъ оттѣнкахъ, утонченность духа современнаго художника. Боннаръ, быть можетъ, среди всѣхъ живыхъ живописцевъ полнѣе другихъ воплощаетъ въ искусствѣ изящество и свѣжесть души Парижа.

Онъ любитъ не столько краску, сколько оттѣнки, и среди нихъ мягкіе тона, которые какъ бы просвѣчиваютъ сквозь мглу большого города: онъ поэтъ смытой лазури, снѣговой бѣлизны, тускло серебрящихся сѣрыхъ и блѣдно алыхъ тоновъ. Онъ въ еще большей степени парижанинъ по выбору своихъ предметовъ: это нѣжный, отзывчивый лѣтописецъ жизни улицъ и бульваровъ, скромныхъ жилищъ художниковъ, садовъ, столь занимательныхъ по силуэтамъ женщинъ съ чертами кошечекъ и въ модныхъ костюмахъ.

Никто не равняется съ нимъ въ умѣніи передать радость на лицѣ женщины, будь то нарумяненная жрица подмостковъ, или женщина одиноко и лѣниво читающая, или раздѣвающаяся передъ зеркаломъ. Нѣжность его сочетаній, полныхъ тончайшей поэзіи, соединяется съ живостью реалистическаго лукавства, съ остроумнымъ мальчишествомъ (*gaminerie*), съ юморомъ въ рисунокѣ, всегда гибкомъ и по кошачьи зломъ.

Одинъ лишь Эдуаръ Вюйаръ — парижанинъ въ степени не меньшей, чѣмъ Боннаръ: но онъ не пишетъ, какъ послѣдній, хронику улицы, оживленныхъ омнибусами бульваровъ, видовъ Сены съ пароходами-мухами (*bateaux-mouches*), маленькихъ рынковъ и ярмарочныхъ увеселеній. Онъ — романистъ жилья.

Сначала онъ выразилъ на холстахъ, отмѣченныхъ привлекательно-грустной интимностью, скромныя комнаты, которыя прониклись покойной и исполнительной душой ихъ трудолюбивыхъ обитателей; затѣмъ онъ отдался изображенію психологичн болѣе богатыхъ салоновъ, курильныхъ и будуаровъ.

Въ рядѣ картинъ, полныхъ живой и бархатистой красочности, онъ проявилъ всю захолустную свѣжесть, какая еще можетъ оставаться въ городскихъ домахъ и, въ то же время, всю присущую имъ интеллектуальность и полутеатральность обстановки.

Боннаръ — романистъ вождейъ артистическаго праздника парижской жизни; Вюйаръ — бытописатель городскихъ буржуа: сначала онъ показалъ ихъ наслаждающимися почтенностью домашняго очага, сидящими въ креслахъ передъ коврами, среди картинъ и граммофоновъ; теперь онъ изучаетъ самодовольство ихъ вкуса къ комфорту, къ удобствамъ жизни,—въ пейзажахъ съ морскими купаніями, съ вилами и казино.

Отмѣтимъ, что Боннаръ, Вюйаръ, Руссель, не объединились въ школу, хотя они и преподають въ одной мастерской; они согласуются въ общемъ преклоненіи передъ маэстро Одилономъ Редономъ, съ тѣхъ поръ, особенно, какъ этотъ роскошный литографщикъ легенды сдѣлался самымъ красочнымъ, самымъ яркимъ по воображенію изъ французскихъ пастеллистовъ, съ тѣхъ поръ, какъ онъ умножилъ таинственныя гармоніи въ своихъ мірахъ надземной и подводной растительности.

Пьеръ Лапрадъ не пишетъ, подобно предыдущимъ мастерамъ или своимъ товарищамъ Франси Журдану, Луи Сю, Пьеру Моро (Jourdain, Sue, Moreau), ни ликующихъ бульваровъ, ни внутреннихъ видовъ жилья; тѣмъ не менѣе, чувствуется, что именно какая-то разновидность чисто парижскаго настроенія даетъ движеніе и размахъ его искусству. Краски же его бьютъ изъ темныхъ фоновъ, какъ у старинныхъ мастеровъ. Пишетъ ли онъ *nature-morte*'ы, въ которыхъ плоды и цвѣты воскрешаютъ наивность давнишнихъ захолустныхъ фарфоровъ, или версальскіе цвѣтники на фонѣ стараго дворца, или луга юга Франціи, напоенные запахомъ лѣта, или декоративные ландшафты Италіи, или дѣвушекъ, рѣзвящихся за вѣтками сада,—въ немъ всегда замѣтна игривая живость ума и глаза, воспитанная на вкусахъ великаго непокойнаго города диллетантовъ. Въ искусствѣ Шарля Герена, также обнаруживающаго парижскіе вкусы своей склонностью писать парки и сады,—меньше блеска и больше вдумчиваго терпѣнія. Это — тонкій умъ, который, стремясь быть сильнымъ, придаетъ тонкости своей, благодаря правильности рисунка и вѣрности красокъ,—внушительность силы. Онъ — одна изъ наиболѣе одаренныхъ художническихъ личностей нашего времени, такъ какъ онъ медленно образовалъ себя на изученіи мастеровъ. Онъ въ мастерской Гюстава Моро (вмѣстѣ съ отличнымъ художникомъ Девальеромъ) усвоилъ вкусъ къ большой композиціи, которая дается только при помощи строгой выучки рисунка; онъ приобрѣлъ, по примѣру Монтичелли, страстность роскошной красочности, живой, напряженной и жаркой; онъ уравновѣсилъ любовь къ богатымъ тканямъ праздничныхъ одеждъ не менѣе глубокой любовью къ той красотѣ природы, которую передаетъ Сезаннъ съ здоровой простотой. Такимъ путемъ Геренъ достигъ

счастливаго мастерства. Въ немъ прорывается почти классическій инстинктъ Прекраснаго, котораго обыкновенно не достаетъ большей части его соперниковъ. Этотъ инстинктъ даетъ ему возможность придать отпечатокъ величественности тому, что онъ изображаетъ. Его женщины, опирающіяся на перила садовъ Старой Франціи; его дѣвушки, съ горделивой посадкой головы, съ округленными станами, проходящія между цвѣтниками; его толпы, въ радостныхъ лѣтнихъ одеждахъ, на широкихъ лѣстницахъ и сходахъ къ парковымъ прудамъ,— все это говоритъ, съ не лишеннымъ нѣкоторой торжественности эстетическимъ размахомъ, о благородномъ изяществѣ народа, созданнаго для великолѣпныхъ собраній.

До сихъ поръ Кс. К. Руссель чувствовалъ себя хорошо только въ деревнѣ. Онъ обладаетъ чувствительностью тонкаго зрѣнія, которая напоминаетъ Коро: свое художественное образованіе онъ завершилъ, обдумывая ландшафты Ильде-Франса. Въ его картинахъ почти прозрачная мгла еще смягчаетъ мягкія и безъ того очертанія холмовъ, намѣчаетъ безъ подчеркиванія выпуклости земной поверхности и придаетъ воздушно-нѣжной растительности неясную легкость облаковъ. Изображая эти пейзажи Франціи,—въ которыхъ прихотливость свѣтовыхъ очарованій какъ бы напитываетъ грезой отчетливость земли, Руссель выработалъ свое мастерство; въ немъ сочетаются напѣвы тончайшаго истолкованія красочныхъ оттѣнковъ съ гибкимъ знаніемъ композиціи. Прежде это знаніе красиво сказывалось въ его пастеляхъ съ воздушнымъ, хотя и твердымъ рисункомъ; теперь безъ всякой рѣзкости о немъ свидѣлствуютъ его вдохновенныя картины. Руссель вслѣдъ за Коро пошелъ дорогой старыхъ французскихъ мастеровъ: Буше, Фрагонара, Лоррена, Пуссэна, которые оживляли мифологическими видѣніями мѣстности, привычныя ихъ сердцу; подобно имъ, онъ населяетъ тропинки и заросшіе кустами холмы нашей Франціи толпами силеновъ и вакханокъ, фавновъ, нимфъ и сатировъ. Особенностью именно этого живописца является то, что онъ омолодилъ старую мифологию, пересадивъ ее, по примѣру поэтовъ нашего Возрожденія, на французскую почву и расцвѣтилъ ее нѣжной радугой нашей вѣчно-юной природы. Шарль Лакостъ примѣняетъ дары своей утонченности къ тому, чтобы запечатлѣвать могучія и величественныя проявленія природы. Онъ родился въ Бордо и писалъ широкіе рѣчные извивы, прибрежныя воды, отражающія то колоннады деревьевъ, то фасады домовъ, то сводчатые пролеты мостовъ. Часть своей ранней молодости онъ провелъ въ зеленомъ краю, дали котораго замыкаетъ сверкающая цѣпь Пиренеевъ. Онъ далъ рядъ великолѣпныхъ видовъ горъ; въ нихъ надъ холмами, покрытыми войлокомъ лѣсовъ, возвыша-

ются, за голубою мглой сырыхъ проваловъ, отвѣсныя кручи скалъ; выше—разсѣлины, бѣлѣющія снѣгомъ на хребтахъ; выше—узорчатая вереница облаковъ въ отблескѣ янтарнаго утра или алаго вечера.

Когда онъ пріѣхалъ въ Парижъ, его поразили странныя видѣнія скалистыхъ глыбъ, какими высятся въ туманѣ дома; онъ уловилъ поразительныя сближенія между горами и нагроможденіями крышъ подъ хмурымъ небомъ.

Двѣ черты отдѣляютъ сдержанную, скромную и суровую, до послѣдней степени, своеобразность Шарля Лакоста, которую составляютъ въ равной мѣрѣ и зрительныя способности живописца, и мыслительныя—поэта: геометричность его рисунка, которая раскрываетъ всѣ чары линейныхъ построений и выясняетъ архитектурность всего, что онъ изображаетъ, горь, мостовъ, деревьевъ, и—точность гармоній, которыми онъ передаетъ и огни фасадовъ, и городскіе туманы, и отраженія свѣта въ водѣ, и металлическіе мосты. Если въ рисункѣ его содержится геометрія,—то въ новыхъ тонахъ, которые онъ отыскиваетъ въ зданіяхъ и въ небѣ Парижа, этой громадной естественно-научной и промышленной лабораторіи,—есть что-то въ родѣ химическаго препарата.

## XI

Ко второму разряду относятся художники съ болѣе сильно выраженнымъ темпераментомъ, безудержно увлеченные непосредственнымъ стремленіемъ передавать природу; они охотнѣе признали бы свое родство съ такими мастерами, какъ Курбе, посвятившими себя прославленію въ краскахъ самой свѣжей, самой напряженной и сіяющей жизни.

Назовемъ Вальтѣ, Дюффренуа, Фландрѣна и Жоржа Буша.

Бушъ, родомъ изъ Ліона,—чуткая и увлеченная душа, весь пылъ которой можетъ выражаться въ области искусства не иначе, какъ въ порывахъ искренности, въ самобытности инстинкта, безъ всякой заботы о технической сноровкѣ. Для него писать картины значитъ изливаться со всей страстностью до вѣрчивой любви. Это такъ хорошо ему удается, что нѣжность его души живо чувствуется послѣ перваго впечатлѣнія грубости отъ преувеличеній его мазка и отъ крайностей его колорита, за которыми онъ нелюдимо прячетъ рисунокъ,—его души, созданной для открытаго неба, для скитаній по чудеснымъ дорогамъ Франціи, души, влюбленной въ яркую, солнечную зелень насыщенныхъ соками деревьевъ, въ груды растений и плодовъ, которыя расцвѣчиваютъ наши столы своею пестротой. Живя въ Парижѣ, онъ передаетъ пред-

примчивое мужество рабочихъ пригородовъ, съ оштукатуренными домами, обрамленными блѣдной отъ известковыхъ паровъ лазурью неба. При этомъ отмѣтимъ, что самые рѣзкія сочетанія красокъ, излюбленныхъ смѣлостью его темперамента, всегда словно окружены пепельно-голубымъ воздухомъ, въ которомъ разливается вся нѣжность его чувства.

Подобно Бушу, Жюль Фландрэнъ, изъ Гренобля, не позволяетъ впечатлительности своего чувства выражаться иначе, какъ въ полной мѣрѣ его искренности.

Онъ привязанъ къ дикой и прекрасной родинѣ своей, Дофинэ, такъ же, какъ Сезаннъ былъ привязанъ къ Провансу, и Курбэ — къ Юрскимъ вершинамъ; онъ писалъ шероховатыя громады горъ подъ тяжелой окраской испареній долинъ и отраженій неба, и тѣнистые лиловые овраги, въ которыхъ мѣстами изъ густой травы какъ бы сочится жаркій свѣтъ. Его единственной заботой долго было—съ силой передать жесткіе тона скалъ, луговъ; но, какъ только онъ нагрузилъ свою палитру тѣмъ деревенскимъ изобиліемъ, которое навсегда запечатлѣло здоровьемъ его искусство, онъ дошелъ и до композиціи; онъ захотѣлъ оживить пейзажи, въ красочную душу которыхъ такъ глубоко проникъ; теперь въ его горныхъ лощинахъ, близъ стада рѣзвящихся оленей, дремлетъ въ тѣни деревенская Діана; или—на мшистыхъ опушкахъ, подъ лѣтними лучами солнца, пляшутъ хороводы пастушекъ, легконогихъ и радостныхъ, какъ нимфы Франціи: прелестныя и въ то же время строгія картины захолустной миѳологіи. Уже два года всѣ сочувственно слѣдятъ за умнымъ и вдохновеннымъ стремленіемъ Фландрэна къ стилю. Нельзя отрицать, что онъ уже нашелъ для изображенія деревенщины, которая пляшетъ и распѣваетъ на его холстахъ, рисунокъ, очаровательный въ своей сжатой разорванности: этотъ рисунокъ прекрасно соотвѣтствуетъ прерывистой крутизнѣ холмовъ и ущелій. И окрашенность тѣлъ и тканей прекрасно сливается на его картинахъ съ тонами деревьевъ и полевыхъ цвѣтовъ. Это такъ вѣрно, что какая-то плутоватость замашекъ и улыбокъ, присущая его нимфамъ и сборщицамъ винограда, отнюдь не умаляетъ впечатлѣнія коренастой силы, которое производятъ его работы.

Вальтá (Valtat), мощнымъ напряженіемъ своего точнаго и знойнаго колорита, ритмичностью рисунка, полнаго страстностью волнистыхъ линий, влюбляетъ насъ въ Провансъ. Его пурпурныя береговыя скалы, изорванныя пѣнящимся прибоемъ; его открытое море, забрызганное отблесками африканскаго солнца; его исполосованные лучами кряжи кирпично-красной земли, на которой искрится и кипитъ смола пиній; цвѣтники, въ которыхъ на пепельномъ фонѣ листья цвѣты

пылають словно угли; деревья, съ оттѣнками обожженной глины, застывшія въ судорогахъ мистрала, какъ огневые языки; равнины, усѣянныя серебристо-сѣрыми масличными деревьями, съ горизонтами синѣющихъ холмовъ, напоминающихъ волны, вздутыя вѣтромъ; виды сверху на лѣса, въ которыхъ пыльно-зеленая верхушка тянется въ ту же сторону, что и ослѣпительныя лохмотья облаковъ,—всѣ пейзажи его напряжены, какъ сама природа. Такъ писали ее мастера импрессионизма, но картины Вальтѣ всегда отличаются отъ ихъ картинъ духомъ арабески, который придаетъ имъ рисунокъ, страстностью своей часто напоминающій рисунокъ Ванъ Гога (последній восторгался тѣмъ же Провансомъ). Какъ и Фландрѣнъ, Вальтѣ своими со страстью разработанными пейзажами обрамляетъ оживленныя сцены, молодыхъ женщинъ, лица которыхъ, среди цвѣтовъ, являютъ плотную сочность созрѣвшихъ на солнцѣ плодовъ, а платья и движенія, въ дыханіи вѣтерка, согласуются съ трепетаніемъ листвы и измѣнчивостью солнцемъ озаренныхъ облаковъ. Вальтѣ, колористъ почти необузданный, угадываетъ инстинктивно, такъ сказать, какой-то арабскій каллиграфическій стиль, который вноситъ въ ликование его красокъ, навѣянное востокомъ, ритмичность сладострастную и нѣсколько изнѣженную.

Обильная и сочная Бургундія взлелеяла художественное дарованіе Леона Дюфренуа (Dufrenoy). Изумительная способность чувствовать вещество предметовъ и преображать его до удивительнаго великолѣпія,—такой является главная черта его таланта. Груши, вспухшія отъ растительнаго здоровья, налитыя красныя яблоки, виноградныя лозы съ ихъ бѣлокурой прозрачностью, мясистые овощи, прекрасной формы блюда, цвѣты съ благоухающими вѣнчиками, стеклянныя издѣлія, тонкія, словно выкованныя изъ лучей драгоценности, ткани, вышивки, музыкальные инструменты съ благозвучными очертаніями,—всему его кисть придаетъ блескъ роскошный и въ то же время естественный, который напоминаетъ дворцы, концерты, трапезы, изображенные великими венеціанскими мастерами.

При видѣ картины Дюфренуа тѣмъ навязчивѣе вспоминаются Венеціанцы, что онъ нагромождаетъ самую праздничную обстановку для того, чтобы сопоставить и освѣтить предметы, вдохновляющіе его глазъ.

Совмѣстно съ *nature-morte*'ами, представляющими триумфальныя выставки плодовъ, цвѣтовъ и тканей, онъ пишетъ и зданія. И, подобно тому, какъ онъ заставляеть какой-нибудь плодъ или цвѣтокъ пѣть гимнъ земли, его вскормившей, такъ же выражаетъ онъ въ дворцахъ и соборахъ, которые прославила его кисть, духъ времени, ихъ воздвигшаго, и людей, ихъ обитавшихъ.



Его ‚Дворцы‘, виды Венеціанскаго порта, Сіэнскихъ площадей, Соборовъ Богоматери, парижскихъ Новаго Моста и площади des Vosges, города Руана— въ то же время и настоящіе портреты зданій, и историческія видѣнія. Дюфренуа—одинъ изъ современныхъ молодыхъ мастеровъ, изъ которомъ бьетъ ключемъ та жизненная сила французскаго генія, которая создала Шардэна и, позже, Курбэ.

## XII

Хотя въ этомъ отношеніи и нельзя дѣлать обобщеній, все же можно сказать, что бѣльшая часть живописцевъ испытываетъ потребность непрестанно закалять свое вдохновеніе—впечатлительность по преимуществу, а иногда и самое воображеніе—въ родникахъ той провинціи, гдѣ они родились, и изъ нихъ черпать живительныя силы; затѣмъ они стремятся наложить на свое творчество отпечатокъ французскаго духа.

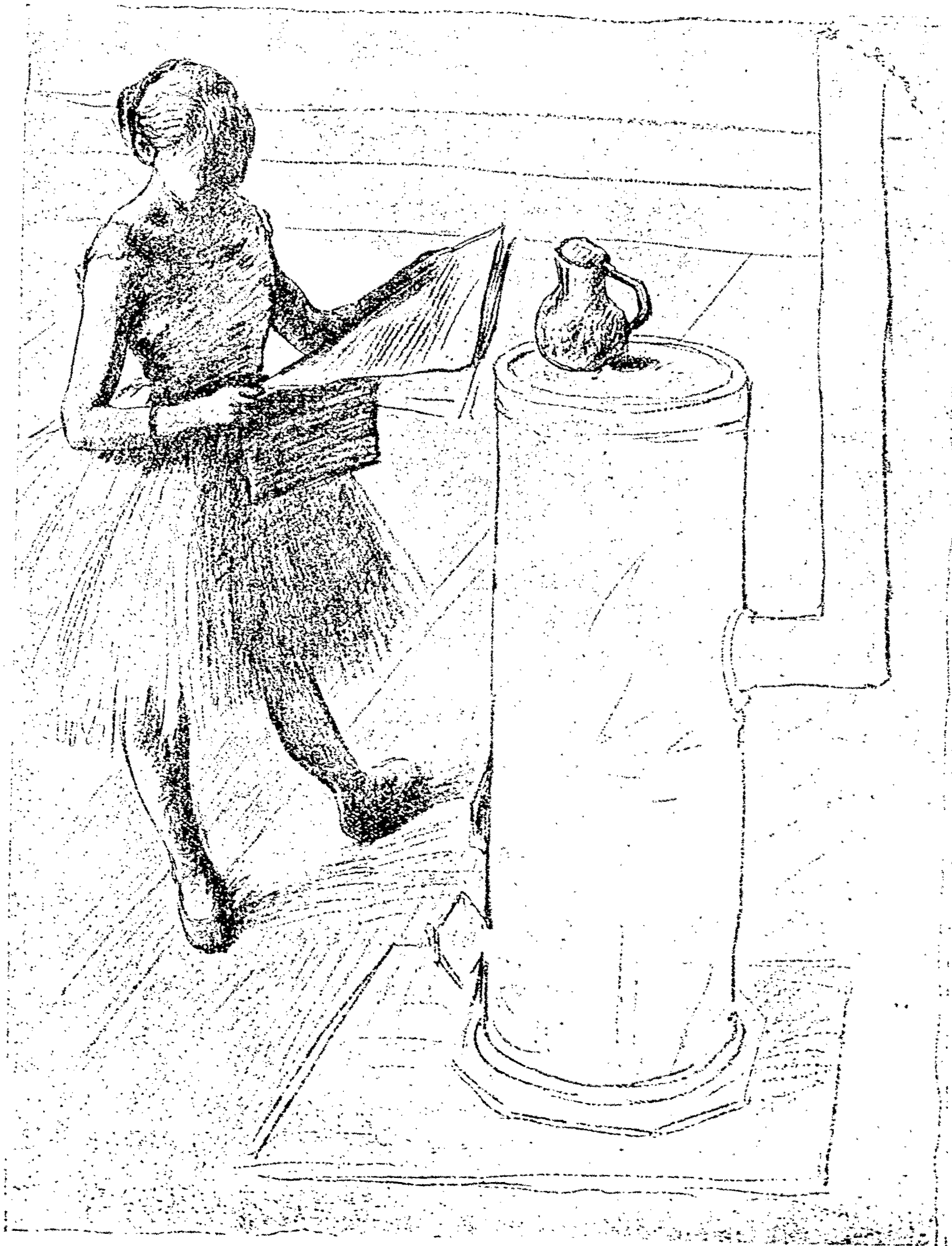
Этотъ отпечатокъ остается довольно неяснымъ, и мы очень далеки отъ образованія новаго французскаго стиля съ опредѣленными признаками; но все же подобное стремленіе придаетъ устойчивость и нѣкоторый порядокъ производительности въ эпоху индивидуализма, доходящаго почти до анархіи.

Оно, главнымъ образомъ, позволяетъ сразу узнать живопись, созданную во Франціи: самыя рѣзкія краски въ ней всегда приводятся къ согласію, подчиняясь гибкой и чуткой композиціи; самое произвольное построеніе рисунка всегда служитъ основой для тонкихъ оттѣнковъ, подобранныхъ съ одухотвореннымъ умѣніемъ. Умъ, извѣстная сдержанность, вкусъ—признаки французской живописи. Анархія всегда пріемлема во Франціи, потому что французскій вкусъ, въ концѣ концовъ, неукоснительно придастъ изящество самымъ грубымъ измышленіямъ и сообщитъ имъ свою гармонию.

Благодаря этому Франція, несмотря на отсутствіе школъ, остается великой мастерской, куда стекаются иноземные живописцы, чтобы учиться, совершенствоваться, даже завершать уже достигнутое мастерство.

Страна, которая, быть можетъ, послѣ Франціи имѣетъ въ настоящее время наибольшее число превосходныхъ художниковъ, Испанія, или, точнѣе, Каталонія, представлена въ Парижѣ лучшими своими живописцами. Замѣчательнѣйшій изъ нихъ, Герменгильдо Англада-Камараза, одинъ изъ тончайшихъ мастеровъ нашего вѣка, здѣсь развилъ свои достоинства, не теряя при томъ ничего изъ своей прирожденной силы.





*Дегасъ (Degas).*

Онъ въ большей мѣрѣ испанецъ, чѣмъ всѣ живописцы Мадридскаго королевскаго двора или Барселонскихъ мастерскихъ; онъ обладаетъ богатствомъ, великолѣпной жесткостью, напряженностью, драматическимъ подъемомъ, гибкостью линий, которыя дѣлаютъ изъ его ‚Кордовскихъ танцевъ‘, ‚Невѣсты Бенимамета‘, ‚Рынка въ Гренадѣ‘ зрительное откровеніе его родины. Но, съ другой стороны, въ своихъ ‚Искусственныхъ цвѣтахъ Парижа‘, въ своихъ ‚Ложкахъ‘ и ‚Павлинахъ‘ онъ выказалъ себя однимъ изъ точныхъ до изощренія истолкователей Парижа.

Голландецъ Ванъ Гогъ засвидѣтельствовалъ въ своей перепискѣ, что онъ обязанъ былъ Франціи лучшей, наиболѣе выразительной и синтетической частью тѣхъ достоинствъ, которыми мы любовались въ немъ, считая ихъ голландскими. Норвежецъ Дириксъ (Diriks), заклинатель фьордовъ и гейзеровъ, сѣверныхъ тучъ и вѣтра въ соснахъ, свѣжаго и мощнаго дыханія своей родной природы и сказочныхъ вымысловъ своего народа,—Дириксъ, величайшій живописецъ Скандинавіи, Парижу обязанъ не только признаніемъ своего творчества, но и всѣми средствами своей тонкой шпоровки, а также и богатствомъ своего духовнаго развитія.

Г-жа Славона (m-me Slavona), граціозная нѣмецкая артистка, въ свободной, легкой и плодотворной обстановкѣ Парижа нашла все то, чего не доставало Беклину.

Самымъ яркимъ примѣромъ въ этомъ направленіи является, пожалуй, Николай Тарховъ, высоко-даровитый русскій художникъ.

Въ головокружительномъ движеніи Парижа онъ сохранилъ и даже укрѣпилъ свою русскую душу, въ то же время превратившись въ одного изъ самыхъ умѣлыхъ послѣдователей французскаго импрессионизма. Геніи Мусоргскаго звучитъ въ его изумительныхъ бульварныхъ сценахъ. Восточная цыганщина Нижегородской ярмарки проникаетъ его видѣнія парижскаго оживленія. Нѣжность славянина выражается въ его страстно-страдательныхъ ‚Матеряхъ‘ посредствомъ легкаго рисунка французскихъ мастеровъ, у которыхъ онъ заимствовалъ ихъ человѣчность. Онъ родился колористомъ и сдѣлался утонченнымъ гармонистомъ. Онъ пріобщился въ Парижѣ къ свободнѣйшей изъ культуръ, къ той культурѣ, которая лучше всѣхъ умѣетъ уважать самобытность иноземнаго генія.

Надъ французской скульптурой неизмѣнно господствуетъ прославленный примѣръ Родэна \*). Все тотъ же остается его великій урокъ; онъ начинается съ анализа и кончается синтезомъ.

Въ качествѣ аналитика, Родэнъ явился вдохновеннымъ импрессионистомъ ваянія; всѣ „marceaux“, какія онъ еще продолжаетъ ежегодно давать для выставокъ—все тѣ же этюды, въ широкомъ смыслѣ этого слова, этюды закрѣпленія выхваченныхъ порывовъ, естественныхъ и быстрыхъ (какъ и въ рисункахъ его, представляющихъ ничто иное, какъ подготовительные наброски его скульптурной работы).

Въ его созданіяхъ—внезапныя движенія, еще сохранившія въ металлѣ и камнѣ, дрожащее біеніе жизни; тайна всѣхъ страстей, всѣхъ радостей и скорбей, неподдѣльность ощущенія, мимолетнаго въ самой точности застывшаго выраженія; и ускользающія чары лучей на недвижной вещественности лѣпного образа.

Вотъ почему созданные имъ туловища и сплетенія тѣлъ приближаются къ полотнамъ Монэ и Ренуара.

Но затѣмъ, подвергаясь вліянію древнихъ и среднихъ вѣковъ,—что не было возможно для живописцевъ, не имѣвшихъ въ своей области тѣхъ же высокихъ и поразительныхъ образцовъ былого творчества, — Родэнъ устремился къ синтезу, къ символическимъ построеніямъ, къ ваянію памятниковъ, въ которыхъ уравновѣшенность формъ должна давать одни лишь итоги отвлеченной мысли. Во всеоружіи своей глубоко-современной импрессионистской выучки, онъ повторилъ весь трудъ мозгового отвлеченія, который произвели Египтяне, Эллины, художники Готики и Возрожденія. Памятникъ Виктора Гюго, только что выставленный,—тому примѣръ.

Рядомъ съ нимъ, Сень Марсо, ловкій, но бездарный примѣнитель чужихъ образцовъ; Шарпантье, Энжальберъ, Ленуаръ, даже Бартоломе (Saint-Marceaux, Charpentier, Injalbert, Lenoir, Bartholomé) не дали ни одного свидѣтельства пруспѣянія въ своемъ академичномъ направленіи. Послѣ весьма привлекательнаго „Памятника мертвымъ“, который, впрочемъ, не внесъ ничего новаго, мы не видѣли ни одной попытки, свидѣтельствующей о страстномъ увлеченіи работой,

---

\*) Кромѣ статей Гюстава Жеффруа, Октава Мирбо, Камилла Моклэра и нашей книги „Idéal du XIX siècle“, слѣдуетъ прочесть о Родэнѣ недавнюю иллюстрированную книгу г-жи Жюдитъ Кладель (M-lle Cladel). (Van Oest éd., Bruxelles).

даже въ подражаніи древнимъ, или среди фабрикантовъ новыхъ статуй въ родѣ Пюэка (Puesch). Нѣкоторые, какъ Бартоломе и Мапо (Mareau) ограничиваются тѣмъ, что повторяютъ, съ нѣскольکو эллинистующимъ сладострастіемъ, хорошенькія тѣльца, отточенныя мягкой лаской.

Только среди молодыхъ поклонниковъ Родэна работаютъ со страстью, ищутъ съ упоеніемъ.

#### XIV

Значительнѣйшій изъ нихъ—Эмиль-Антуанъ Бурделль (Bourdelle), пылкій, нетерпѣливый, въ трудѣ настойчивый, упорно работающій въ могуществѣ разнообразія, честолюбивый, всегда стремящійся въ даль, и, болѣе того,—въ высь. Не задерживаясь на геніальныхъ исканіяхъ Родэна въ области анализа, онъ сразу отважно бросился въ сложнѣйшія задачи художественнаго синтеза. Въ своемъ творчествѣ, среди подробностей лѣпки, полной тревоги новаго времени, онъ хочетъ воскресить духовный полетъ и исполинскія построенія готическаго искусства. Онъ ищетъ во всемъ нагроможденія тяжелыхъ массъ и большихъ плоскостей, чтобы въ немъ добиться высшаго паѳоса выраженія. Онъ такимъ образомъ обновляетъ убѣдительность ваянія, что вполне соответствуетъ полуденному складу его духа; при томъ онъ умѣетъ придать эстетичную легкость самой напыщенности.

Это не священное, проповѣдническое краснорѣчіе вѣка Данте, то проклинающаго, то славословящаго; это—свободолюбивая, задушевная, страстная риторика вѣка Мишле, вѣка, который призываетъ людей сравняться со стихіями и обожествить себя въ своихъ страданіяхъ и радостяхъ, въ своемъ самоотверженіи.

Бурделль, крупный художникъ, мастеръ, но при томъ не знающій своей собственной будущности, діонисіецъ, всегда безпокойный и подвижный, несомнѣнно будетъ впослѣдствіи увлеченъ къ тому, чтобы найти новыя средства, внѣ великихъ пріемовъ упрощенія и построенія, свойственныхъ Готикѣ: послѣдніе въ его рукахъ лишь временное средство.

При помощи его онъ создалъ произведенія прекрасныя потому, что онъ вложилъ въ нихъ свое исканіе красоты и лихорадочность своихъ ежечасныхъ наблюдений; но эти произведенія еще не представляются показательнымъ выраженіемъ современности.

Его ‚Памятникъ Войны‘, лучшій изъ вдохновенныхъ 1870 годомъ, обличаетъ одно лишь латинское великодушіе гасконскаго юга; его дѣвушки и

молодыя женщины—сестры эллинскихъ Музъ или смѣлыя маленькія соперницы Самофракійской Побѣды; но намъ еще предстоитъ увидѣть, какъ онъ выразитъ женщину и людей своего поколѣнія, изящество нашего вѣка, современную мысль и любовь. Онъ позволяетъ намъ о томъ догадываться по произведеніямъ, которыя уже представляются образцовыми: начиная съ его ‚Attitudes‘, этюдовъ дѣвушекъ, одѣвающихъ шляпы,—кончая его Портретами художниковъ. Послѣдніе воплощаютъ то тонкую, волевою хитрость своего времени,—Энгръ, чиновникъ Изящныхъ Искусствъ Реставраціи; то его лихорадочную и сладострастную подвижность,—Карпо, ‚завѣдывающій удовольствіями‘ (maître des plaisirs) Второй Имперіи.

Таковъ ваятель, который въ настоящее время заставляетъ насъ страстно за нимъ слѣдить и имъ восхищаться \*).

Родэнъ нашелъ искреннихъ поклонниковъ и приверженцевъ даже среди лучшихъ учениковъ Школы Изящныхъ Искусствъ, наиболѣе послушно примѣнившихся къ классическому обученію. Техника Родэна и изысканія Бурделля поразили ихъ воспріимчивость и чуткую практическую приспособляемость. Назовемъ Жозефа Бернара \*\*). Сначала онъ былъ убѣжденнымъ и старательнымъ ученикомъ, выращеннымъ на любезной Школѣ аллегорической скульптурѣ. Затѣмъ онъ высвободился и устремился въ сторону выразительныхъ образовъ современной жизни, запечатлѣнныхъ духомъ символичности; вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ увлекся изученіемъ Родэна, великаго виртуоза, его почти судорожной гибкости мрамора, его анатоміи мышцъ, съ которыхъ какъ бы содрана кожа, его ритмичности движеній. На этомъ пути онъ расширилъ свои кругозоры; онъ уяснилъ себѣ смыслъ большого монументальнаго стиля; старыя аллегоріи въ самой значительности своего содержанія получили новый отпечатокъ свѣжести, жизненности, доброжелательства въ наблюденіи.

На примѣрѣ Ж. Бернара видно, какую пользу могла бы принести Школѣ Изящныхъ Искусствъ учительная дѣятельность мастеровъ, какъ Родэнъ и Бурделль,—дѣятельность свободная, примѣненная къ каждой личности, къ способностямъ cadaго духа и сноровкѣ каждой руки.

---

\*) Кромѣ статей въ повременной печати, ему посвящено специальное иллюстрированное изданіе журнала ‚Volné Smèry‘ въ Прагѣ. Статьи Бурделля по вопросамъ искусства печатаетъ ‚La Grande Revue‘. Ср. также нашъ ‚L'idéal du XIX siècle‘.

\*\*) Подъ воспроизведеніемъ ‚Памятника Сервэ‘ имя Ж. Бернара (J. Bernard), по недоразумѣнію, напечатано: Я. Бенаръ.

Иные идутъ въ иномъ направленіи, удаляясь, съ нѣкоторыми оттѣнками противоборства, отъ импрессионизма Родэна и Бурделля такъ же, какъ Менаръ и Морисъ Дени удалились отъ Монэ и отъ Ренуара; они стремятся достигнуть болѣе быстро, слишкомъ быстро, быть можетъ, стіля простого и яснаго, подобнаго стілю Египтянъ и Эллиновъ, синтетизма непосредственнаго и безусильнаго, подобнаго синтетизму ‚первобытныхъ‘ (les primitifs).

Аристидъ Майоль (Maillol)— ‚упрощенецъ‘ (simpliste); спокойный, онъ горделиво удовлетворяетъ себя тѣмъ, что обновляетъ основныя положенія Гогэновской статики; ее онъ, подобно Гогэну, воспринялъ отъ туземнаго искусства Океаніи (Яванцевъ и Маори). При этомъ онъ примѣняетъ эстетику живописцевъ, которые, какъ Ренуаръ, развиваютъ полныя, округлыя, сочныя формы, даже когда онѣ нѣсколько ‚вздуты‘.

Онъ возвращаетъ ваяніе къ простотѣ, болѣе чѣмъ античной; иногда къ какому-то изысканному неумѣнію дикарей. Онъ вновь нашель скудную величавость ‚первобытныхъ‘; какая-то громоздкая искренность и полуживотное сладострастіе придаютъ его творчеству мягкое звѣрство нѣжшагося хищника.

Жозе де Шармуа (de Charroux) подчеркиваетъ глубокую разницу между древними и ‚первобытными‘. Онъ отъ первыхъ усвоилъ силу отвлеченія въ поискахъ за тѣмъ жесткимъ, почти геометрическимъ величіемъ, которое необходимо для изваяній, опирающихся на громадныя постройки съ очертаніями куба. Его искусство включаетъ очень умное пониманіе ваянія надгробій, которому онъ и предается съ особенной охотой. Его Памятникъ Боделлеру, его А. де Виньи, его Бетговень наилучшимъ образомъ подходятъ къ кладбищамъ и прямоугольнымъ площадямъ нашихъ американизованныхъ городовъ.

## XVI

Итакъ, въ ваяніи, не менѣе, чѣмъ въ живописи, мы, французы, имѣемъ прекрасныхъ художниковъ, въ сравненіи съ которыми всѣ нѣмецкіе Максы Клингеры—не болѣе, чѣмъ самодвижущіяся куклы.

Но все же въ этой области намъ остается сдѣлать большіе шаги впередъ. Прежде всего, ваяніе недостаточно обновилось изученіемъ улицы, которая должна быть въ настоящее время великой школой искусства, такъ какъ нашъ вѣкъ—вѣкъ народовластія, а не придворной жизни и единоначалія.







Это положеніе особенно разительно именно въ ваяніи.

Родэнъ—ваятель, обладающій геніемъ, но онъ—не геніальный ваятель нашего времени.

Константинъ Мёнъе, который стоитъ ниже Родэна по своимъ художественнымъ достиженіямъ, имѣлъ благородную дерзость, коренастое прямодушіе, потребныя для того, чтобы подступиться къ современности. Онъ смотрѣлъ, онъ видѣлъ рудокоповъ, плавильщиковъ, всѣхъ чернорабочихъ; къ несчастью, онъ сумѣлъ сообщить имъ лишь движенія, наполовину заимствованныя у древнихъ.

Родэнъ же, кажется, ни разу даже не взглянулъ на тружениковъ, прикованныхъ къ исполинскимъ страдамъ нашей цивилизаціи. Онъ даже какъ будто не видѣлъ стройной походки женщинъ въ короткихъ юбкахъ, гулявшихъ передъ нимъ на улицѣ, ни тѣлодвиженій тѣхъ адвокатовъ и депутатовъ, которые руководятъ нашимъ поколѣніемъ и которымъ свойственна особая эстетичность такъ же, какъ и военачальникамъ, ведущимъ людей на приступъ.

Или потому, что вѣкъ нашъ некрасивъ, но Родэнъ не обобщилъ его, въ ситетическомъ усиліи генія обновителя, посредствомъ еще не использованныхъ пластическихъ мотивовъ?

Мы такъ не думаемъ.

Бурделль, болѣе подвижный, затратилъ большія усилія на изображеніе современности; онъ больше наблюдалъ приемы кокетливой дѣвушки передъ зеркаломъ или беременной пролетарки, несущей по окраинному бульвару двойную ношу своего первенца и своей работы; онъ изслѣдовалъ на лицѣ какой-нибудь женщины изъ народа патетическую черту невысказанной драмы,—но онъ слишкомъ часто скрываетъ свои крупныя мысли за архаизмомъ, впадающимъ въ декламацию. Архаична его озабоченность большими архитектурными плоскостями готическаго ваянія; его громадное дарованіе можетъ извлечь, въ концѣ концовъ, изъ этого архаизма ту же пользу, какую извлекъ, на примѣръ, Давидъ изъ своего эллинизма, но съ той же опасностью доктринерства.

Здѣсь слишкомъ мало общаго съ нашими временами: простыя и упрощающія плоскости были превосходны для выраженія опредѣленности мыслей въ тотъ догматическій вѣкъ, но онѣ не годятся для передачи нашей тревожной погони за новой истиной съ помощью расплывающагося анализа безконечно-малыхъ цѣнностей. Нельзя примѣнять къ ваянію статуэтокъ, предназначенныхъ для изящнаго покоя современныхъ комнатъ,—тѣ же приемы построенія, что и для гигантскихъ каріатидъ, прислоненныхъ къ обширнымъ поверхностямъ соборовъ христіанской проповѣди.

Наконецъ, Майоль заблуждается, когда онъ воспроизводитъ Гогэна, не бывъ въ Океаніи; конечно, весьма занятно выискивать античную или ,первобытную' пластичность въ современномъ тѣлѣ, но это удобнѣе дѣлать, имѣя таитіянокъ передъ глазами, а не воспроизводить ихъ на память по Гогэну, пренебрегая правдой тѣла позирующей парижанки.

Необходимо—какъ то сдѣлалъ Сезаннъ для живописи—не сводить глазъ съ развинченности чернорабочаго тѣла, съ ,трагическаго' носа какого-нибудь судьи въ духѣ Домье или съ чудной разнузданности оборванной женщины Делакруа, лѣзущей на баррикаду...

Кто дастъ намъ въ ваяніи что-либо равноцѣнное ,Картежникамъ' Сезанна, его рыбакамъ, или почтальонамъ Ванъ Гога, или танцующимъ въ ,Moulin de la Galette' Ренуара?

Наше ваяніе недостаточно видитъ современную жизнь; оно не почерпаетъ своихъ обобщеній, сгущая аналитическія наблюденія ежедневнаго движенія улицы; оно ихъ заимствуетъ у предшествующихъ эпохъ искусства.

Нельзя, конечно, сказать, что французское ваяніе косо—это было бы крупной несправедливостью; но оно вмѣщаетъ въ себя больше тоски по прошлому, чѣмъ творчества; оно живетъ въ созерцательномъ воспоминаніи о минувшемъ, въ сожалѣніи объ утратѣ античной наготы.

## XVII

Живопись болѣе точна.

Мы назвали великаго Сезанна. Лучшее право его на славу въ томъ, что онъ правдиво изобразилъ существа, которыя жили вокругъ него, и въ томъ, что онъ непосредственно, съ простотою самой жизни, ввелъ въ искусство крестьянъ. Этого не сумѣлъ сдѣлать какой-нибудь Ленэнъ (Lepain), который какъ будто бы больше думалъ, когда писалъ картины, о голландскихъ мастерахъ, чѣмъ о бывшихъ передъ нимъ моделяхъ.

Къ сожалѣнію, наиболѣе даровитые изъ нашихъ молодыхъ современныхъ мастеровъ—не наблюдатели улицы или домашняго очага. Такой удивительный художникъ, какъ Шарль Геренъ, заставляетъ людей позировать, хочетъ, чтобы они повторяли тѣлодвиженія, которыя болѣе всего подходятъ къ его вкусамъ, вмѣсто того, чтобы изучать неожиданныя, безсознательныя повадки кокетства и изящества какой-нибудь нашей парижской маленькой швеи.

Молодые бдительные художники, какъ, напримѣръ, Фриесъ (Friesz), полагаютъ возможнымъ давать обобщающіе выводы изъ замашекъ и движеній современ-

ныхъ чернорабочихъ послѣ нѣсколькихъ мѣсяцевъ наблюденія, между тѣмъ какъ Хокусан, навѣрное, рѣшился на свои изумительные ракурсы не ранѣе, чѣмъ послѣ двадцати лѣтъ работы.

Однимъ словомъ, самые прилежные наши живописцы,—а собственно говоря, они всѣ неутомимые труженики,—лѣнятся наблюдать. И не хотятъ они жить жизнью улицы; имъ по душѣ лишь индивидуалистическій отпечатокъ ихъ мастерскихъ; подолгу стоятъ они передъ ландшафтомъ.

Французское искусство остается прекраснымъ, прекраснѣйшимъ среди всѣхъ европейскихъ искусствъ, благодаря напряженію трудолюбивой воли, добросовѣстной привязчивости къ предпринятой работѣ, заботѣ о правдѣ неподвижнаго предмета (портретъ и *nature-morte*), уму, вкусу, утонченности развитія. Но жизнь въ движеніи воспроизводится съ совершенной точностью только въ пейзажахъ; оживленіе, самый духъ общества не передаются достаточно широко. Это—неизбѣжное, хотя и обусловленное отдаленными соотношеніями, зло искусства, которое создано культурой болѣе индивидуалистической, чѣмъ коллективной, эпохой, когда художники объединяются только для кратковременныхъ выставокъ, когда духъ общественности падаетъ не только въ области чувства, но и въ области творчества.

## XVIII

Но достоинства французскаго искусства велики, и въ настоящемъ своемъ положеніи оно является драгоцѣннымъ образцомъ для молодыхъ художниковъ другихъ европейскихъ странъ. Болѣе того, никогда еще не было оно значительнѣе именно въ этомъ отношеніи, потому что оно еще не выработало опредѣляющаго эпоху стиля, съ обособленнымъ уставомъ, и не поддается преподаванію съ отчетливой разграниченностью ученій; послѣднее же всегда вырождается въ простую подражательность пріемовъ.

Дѣйствительно, можно списывать Давида, но Сезанна—нельзя. Всякая попытка въ этомъ направленіи привела бы къ карикатурѣ (какъ мы это и видимъ на примѣрѣ учениковъ Матисса).

Молодые иностранцы-художники испытываютъ передъ прекрасными твореніями современнаго французскаго искусства поглощающее очарованіе красоты и правдивости въ колоритѣ, изящества и своеобразности въ ритмѣ линій. Но они не могутъ усвоить всего этого въ нѣсколько уроковъ. Поэтому они вынуждены попросту вступить въ соперничество по всѣмъ вопросамъ гибкости,

чуткости, правдивости, изобрѣтательности; но это возможно лишь посредствомъ личнаго труда, непрестаннаго усилія въ сближеніи съ изображаемымъ предметомъ; они могутъ лишь сличить свои уже готовые полотна съ работами французскаго мастера, а не списывать послѣднія (что такъ легко относительно итальянскихъ картинъ).

Съ другой стороны, для насъ самихъ, пожалуй, и справедливо признать, что наше современное искусство, какъ оно ни великолѣпно, напрасно тратитъ столько силъ на неутомимое исполненіе *nature-morte*'овъ; полуфотографическихкихъ портретовъ, въ которыхъ желаніе разобраться въ оттѣнкахъ кожи препятствуетъ нахожденію психологическаго образа; слишкомъ вѣрныхъ пейзажей, всегда нѣсколько отрывочныхъ, уже не одушевленныхъ высокимъ искусствомъ обобщенія и сосредоточенія Лоррена и Пуссена. Но этотъ самый недостатокъ представляется особенно удобнымъ для молодыхъ иностранцевъ: они прежде всего ищутъ въ Парижѣ то, чего имъ болѣе всего недостаетъ самимъ,—точность, отчетливость, силу колорита, вѣрность рисунка.

Иноземное искусство изнемогаетъ, потому что оно затеряло палитру Природы. Его краски, красныя, синія, зеленыя—лживы и неестественны.

*Nature-morte* — тотъ именно родъ живописи, который совершенно необходимъ для того, чтобы схватить и удержать цвѣта и оттѣнки самой природы. Большая часть русскихъ, польскихъ, австрійскихъ и нѣмецкихъ художниковъ, чью посредственность мы замѣчаемъ въ портретной живописи или въ вымышленныхъ сценахъ, недостаточно писали *nature-morte*'овъ. Между тѣмъ, это — единственная школа искусства и природы. Но лучшихъ учителей *nature-morte*'а нельзя найти, чѣмъ во Франціи—Сезаннъ, Дюфренуа, Геренъ, Лакость.

Наконецъ, иностранцы, обладающіе, вообще, умомъ болѣе дѣвственнымъ, болѣе непосредственнымъ, болѣе отважнымъ въ игрѣ воображенія, склонны измышлять большія сцены изъ міра сказки и символа. Конечно, ничто не благороднѣе этого вида творчества, ничто не достойнѣе генія человѣческаго; но будемъ помнить, что оживить, одухотворить сказку или символъ—родъ творчества возвышенный, а, слѣдовательно, и очень трудный,—возможно только послѣ долгаго ученія, послѣ кропотливаго наблюденія каждодневной дѣйствительности.

Между тѣмъ, въ большинствѣ случаевъ, финляндскіе, польскіе, нѣмецкіе и иные живописцы начинаютъ съ 'выдумыванія', много раньше начала своихъ наблюденій. А творчество воображенія должно бы быть не что иное, какъ

поздній взлетъ изъ долгаго сна предшествовавшихъ наблюденій, медленно обобщавшихся въ подсознаніи.

Немощь Беклина въ томъ, что въ молодости онъ недостаточно изучалъ природу. Сдѣлалъ бы онъ это, и зрѣлость его дала бы намъ самобытную, чудесную сказочность вмѣсто грубо расцвѣченныхъ лубковъ, на которыхъ сирены щеголяютъ драгоценными камнями, какъ танцовщицы нѣмецкаго балета. Гораздо выше Одилонъ Редонъ: высокое удовлетвореніе даетъ онъ намъ въ своихъ сверхъестественныхъ фаунахъ и флорахъ лишь потому, что предварительно онъ самъ удостовѣрился въ тончайшей вѣрности своего глаза, обосновалъ ее въ nature-morte'ахъ, точныхъ и непосредственныхъ, сверкающихъ правдой.

Неоспоримое превосходство Делакруа въ томъ, что онъ создалъ свои 'Свободу на баррикадахъ', 'Буасси д'Англа', 'Сарданапала' лишь послѣ многолѣтняго наблюденія народа въ волненіи улицъ и женщинъ въ зыби праздничной толпы.

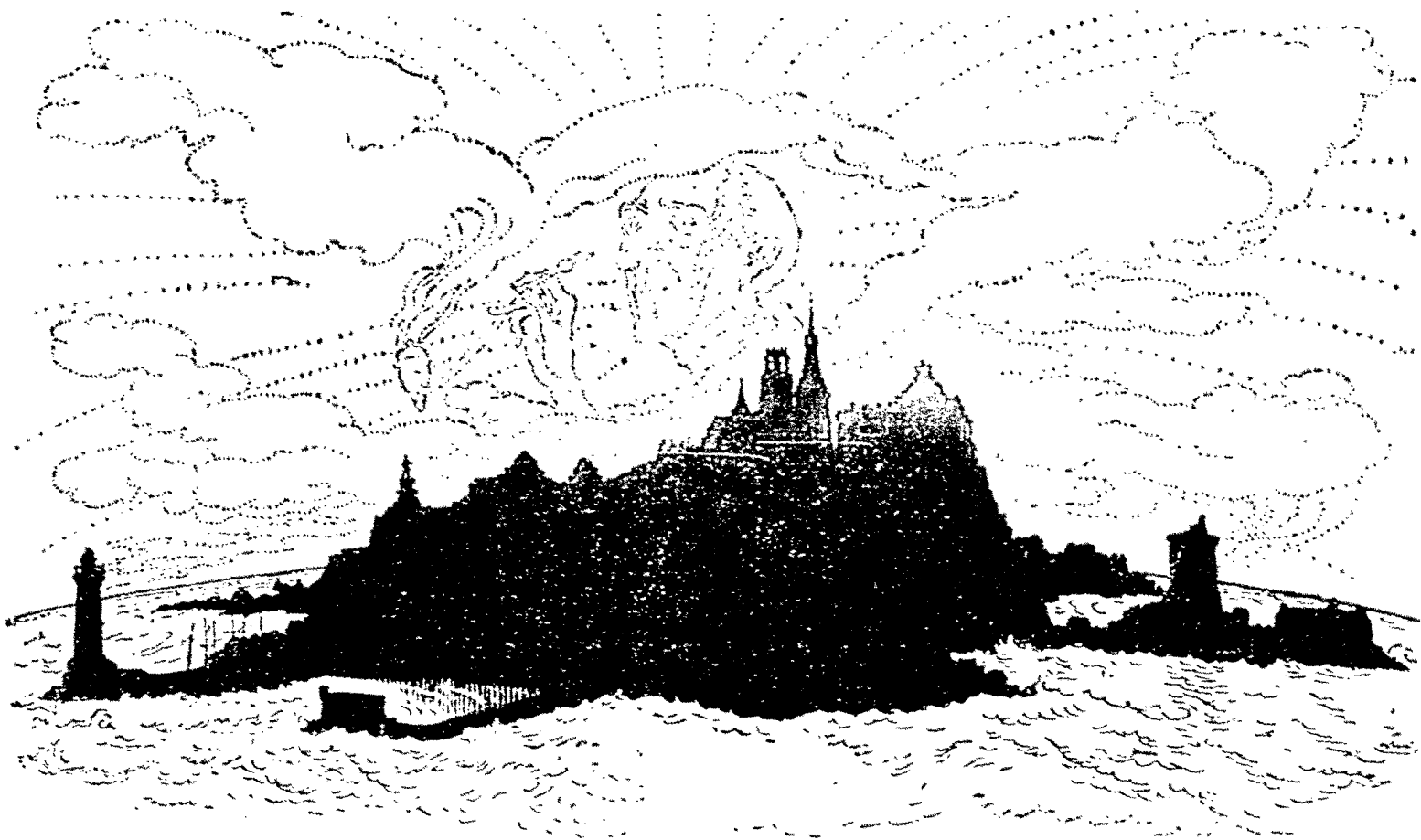
Конечно, символическая и историческая живопись, которой слишкомъ пренебрегаютъ теперь во Франціи, не только можетъ, но и должна существовать. Это — высокія отрасли искусства. Но такой высоты можно достигнуть лишь путемъ настойчиваго исканія, великаго терпѣнія, прилежнаго увлеченія самыми скромными и, въ то же время, самыми поэтичными и богатыми созданіями природы, цвѣтами, плодами, вѣтвями деревьевъ и лицами рабочихъ и крестьянъ.

Предназначенныя для этого № статьи J. L. Charpențier 'Театръ' и P. L. Perris 'Философія' будутъ напечатаны въ слѣд. № 7.



*Тулузь-Лотрек (Toulouse-Lautrec).*

*„Испанскій танецъ“.*



АНРИ ДЕ РЕНЬЕ—РАЗСКАЗЫ О МАРКИЗЪ Д'АМЕРКЁРЪ

ЧИТАТЕЛЮ \*)

Не знаю, почему моя книга могла бы тебѣ не понравиться. Романъ или рассказъ могутъ быть пріятной выдумкой, не больше. Если же они представляютъ неожиданный смыслъ еще и по другую сторону того, о чемъ повѣствуютъ, то слѣдуетъ радоваться этому полу-умышленному дополненію, не требуя излишней послѣдовательности, и разсматривать повѣствованіе лишь какъ плодъ таинственныхъ соотвѣтствій, какія, вопреки всему, существуютъ между явленіями.

Такъ слѣдуетъ принять исторіи, составляющія 'Черный трилистникъ' или 'Сказки самому себѣ', такъ слѣдуетъ отнести и къ рассказамъ о 'Маркизѣ

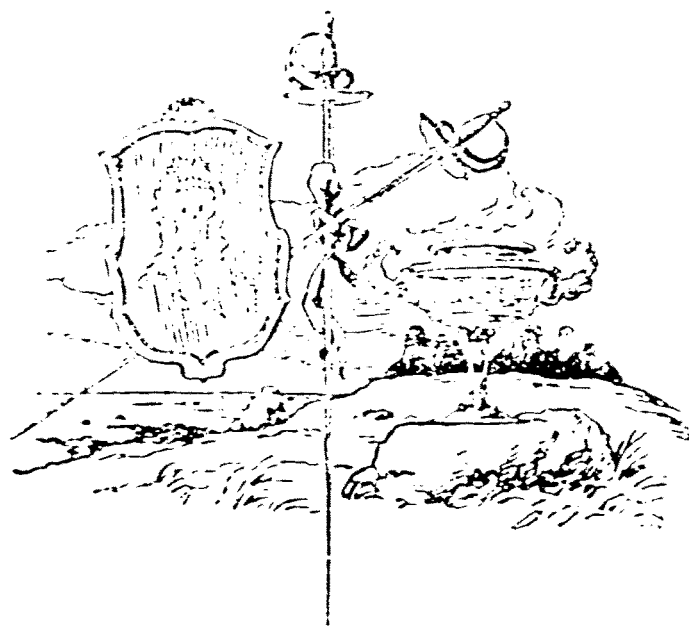
---

\*) Прим. Это предисловіе составляетъ введеніе къ книгѣ А. де Ренье 'La Canne de Jaspe', которая начинается рассказами о маркизѣ д'Амеркёръ. Переводъ Максимилиана Волошина.



д'Амеркёрф'. То вычурныя, то необычайныя приключенія, въ которыхъ онъ дѣйствуетъ, рисуютъ его достаточно ярко въ полъ-фигуры, въ полутаинственномъ свѣтѣ, и если разсказаннымъ событіямъ не удастся развлечь тебя, то, быть можетъ, ты не останешься равнодушнымъ къ очарованіямъ пѣвнѣ Гертуліи и не станешь презирать рѣчей стараго Гермократа; а если, въ концѣ концовъ, и шестая женитьба Синей Бороды, и исторія о Кавалерѣ, который спалъ въ снѣгу, только слабо заинтересуютъ тебя, то ты сможешь, по крайней мѣрѣ, полюбить тѣ пейзажи, по которымъ проходили эти тѣни, мимолетныя и серьезныя, дома, въ которыхъ жили онѣ, вещи, которыхъ касались ихъ призрачныя руки.

Здѣсь ты найдешь и зеркала, и шпаги, и хрустальныя чаши, и лампы, и, изрѣдка, снаружи, ропотъ моря и дыханіе дѣва. Прислушайся тоже къ пѣнію фонтановъ—то равномерному, то прерывистому; сады, оживленные ими—симметричны. Тамъ статуи изъ мрамора и бронзы, подстриженный тиссъ. Горькій запахъ буксуса дѣлаетъ безмолвіе ароматнымъ, и розы цвѣтутъ около кипарисовъ. Любовь и смерть тамъ цѣлуютъ другъ друга въ уста. Воды отражаютъ тѣни деревьевъ. Обойди вокругъ бассейновъ. Пройди по лабиринтамъ, посѣти боскетъ и читай мою книгу страница за страницей такъ, какъ будто ты, прогуливаясь въ уединеніи, остановился и концомъ высокой яшмовой трости поворачиваешь на сухомъ пескѣ аллеи жука, камень или мертвый листъ.



## МАРКИЗЪ Д'АМЕРКЁРЪ

Я вовсе не имѣю намѣренія писать жизнь маркиза д'Амеркёра. Пусть другіе работаютъ надъ осуществленіемъ этой прекрасной задачи съ терпѣніемъ и тщательностью; я не собираюсь слѣдовать за ними въ осторожныхъ изысканіяхъ, куда ихъ ведетъ желаніе, шагъ за шагомъ, освѣтить жизнь, замѣчательную не столько своими обстоятельствами, сколько посмертнымъ интересомъ, къ ней возникшимъ.

Дѣйствительно, тѣ, которыхъ волнуютъ особенности и механизмъ историческихъ событій, остро заинтересовались его личностью. Разслѣдованіе ведется со многихъ сторонъ, и совмѣстныя усилія столькихъ усердныхъ изысканій не замедлятъ, разумѣется, освѣтить загадки этой жизни.

Ничто не забывается такъ быстро, какъ та слава, какую знали при жизни г. д'Амеркёръ. Будучи въ свое время очень на виду благодаря приключеніямъ на войнѣ настолько же, какъ любовнымъ связямъ, щегольству и подвигамъ дерзкаго волокиты, онъ, казалось, долженъ былъ занимать скорѣе досуги рассказчиковъ, чѣмъ бдѣнія исторіографовъ, и не малой неожиданностью было узнать объ его тайномъ вмѣшателствѣ въ наиболѣе серьезныя событія, и при этомъ не только, что онъ въ нихъ участвовалъ, но и проводилъ ихъ съ начала до конца, правя всѣми перипетіями интригъ.

Это вступленіе г. д'Амеркёра въ исторію произошло мало-по-малу и укрѣпляется по мѣрѣ того, какъ присутствіе его оказывается руководствомъ, и онъ отнимаетъ ложные знаки отличія у извѣстныхъ историческихъ фигуръ, ставшихъ апокрифическими масками, подъ которыми можно различать тонкую улыбку ихъ таинственнаго наущателя. Итакъ, онъ оказывается человѣкомъ, руководившимъ своей эпохой. Раскрываются его тайныя дѣянія и кажется, что, въ концѣ концовъ, есть причины видѣть въ немъ одну изъ пружинокъ того времени. Въ противномъ же случаѣ онъ останется образцомъ исключительныхъ соотвѣтствій: столь чудеснымъ образомъ факты его жизни, какъ бы сами собою, подходятъ къ тому смыслу и значенію, которыя имъ хотятъ приписать. Вся его жизнь — не болѣе, какъ рядъ поразительныхъ совпаденій. Вѣроятности высятся вокругъ него такими лѣсами, что почти становятся настоящей архитектурой.

Я не хочу мѣшать столь удивительному преображенію памяти о томъ, кто имѣетъ такъ много правъ на мои симпатіи. Съ дѣтства я восхищался г. д'Амеркёромъ. Между его семьей и моей существовала связь, и значеніе, какое ему придавалось въ семьѣ, доставляетъ мнѣ удовольствіе видѣть, что теперь принято всѣми мнѣніе, которое раздѣлялось, отчасти, моими родными. Они постоянно говорили объ этомъ замѣчательномъ человѣкѣ, и рассказы о его разнообразныхъ приключеніяхъ, которыя не замалчивались предо мною, приводили меня въ восторгъ. Интересъ, возбужденный ими, никогда не изгладится изъ моей памяти; длительности именно этого дѣтскаго очарованія впоследствии я былъ обязанъ честью посѣщать героя столькихъ прекрасныхъ исторій.

Г. д'Амеркёръ провелъ послѣдніе двадцать лѣтъ своей жизни въ глубочайшемъ уединеніи, что было достаточно, чтобы газеты, передававшія извѣстіе о его смерти, сдѣлали это безъ всякихъ комментариевъ.

Онъ покинулъ страну послѣ блестящей опалы и своего паденія. Онъ путешествовалъ. И наступило забвеніе. Онъ оставилъ по себѣ, кромѣ того шума, который надѣлалъ когда-то таинственный его побѣгъ, лишь поверхностные слухи о нѣсколькихъ военныхъ и любовныхъ подвигахъ, да воспоминаніе о нѣкоторыхъ странностяхъ, сохранившихъ ему смутную извѣстность, что и послужило исходной точкой для позднѣйшихъ изысканій, послѣдовательныя открытія которыхъ вознесли его такъ высоко.

Случилось, что будучи юношей, въ промежутокъ забвенія, предшествовавшей смерти г. д'Амеркёра, я услыхалъ въ гостинницѣ захолустнаго городка это имя, для меня связанное съ цѣлой интимной легендой. Я навелъ справки здѣсь и тамъ и убѣдился, что этотъ Амеркёръ дѣйствительно былъ никто иной, какъ знаменитый маркизъ—герой моихъ отроческихъ мечтаній. Я сдѣлалъ попытку его увидѣть; онъ согласился на свиданіе, и я не замедлилъ явиться. Въ глубинѣ площади я увидѣлъ особнякъ г. д'Амеркёра. Это было обширное зданіе, построенное изъ сѣраго известняка. Три окна подъ фронтономъ открывались на балконъ съ выгнутой рѣшеткой, поддерживаемый съ каждой стороны двери каріатидами; остальные окна были закрыты ставнями, а въ нижнемъ этажѣ защищены желѣзными переплетами. Фронтонъ и вазы, украшавшія крышу, бросали на фасадъ—одинъ—косой треугольникъ, другія—рядъ зазубренныхъ тѣней. Посрединѣ пустынной площади, струя фонтана

ниспадала въ плоскій водоемъ. Собака, спавшая на солнцѣ, ловила на лету мухъ. Тамъ и здѣсь слышалось ихъ жужжаніе. Нѣсколько, сидѣвшихъ на стѣнѣ, казались въ нее врѣзанными; три—слетѣло съ ручки звонка, когда я позвонилъ.

Знойное оцѣпенѣніе площади помогло мнѣ оцѣнить прохладу широкихъ стѣней. Стюковыя арабески оттѣняли стѣны, вокругъ пола съ желтыми и зелеными мраморными плитами. Лакей провелъ меня, хромая, черезъ столовую, гдѣ еще не былъ убранъ обѣденный приборъ. На серебряной тарелкѣ свертывалась кожура плодовъ. Вино въ стаканѣ граненаго хрусталя алило ска-терть пурпурной тѣнью. Чувствовался легкій запахъ спецій, конфетъ и табаку. „Г. Маркиза здѣсь нѣтъ,—сказалъ человѣкъ, приподымая портьеру:—я пойду доложить ему. Онъ играетъ въ шары“.

Я очутился въ длинной галереѣ, застекленныя двери которой открывались въ садъ. Съ розоваго куста, оплетавшаго стѣны снаружи, тянулось нѣсколько розъ. Одна, великолѣпная—пурпурная и торжественная, прижимала къ оконницѣ нѣжную плоть своихъ лепестковъ, другая, бѣлая и маленькая, казалась упоительно блеклой, сквозь зеленоватую воду стекла, а черезъ стекло были видны два цвѣтника, обрамляющіе плоскій бассейнъ, и полукругъ высокихъ подстриженныхъ буксусовъ. Тамъ сходились три расходящіяся аллеи, и перспективы ихъ отражались обратно въ трехъ большихъ зеркалахъ, возвышавшихся въ глубинѣ галлерей, на золотыхъ консоляхъ, въ простѣнкахъ рѣзного дерева. Здѣсь и тамъ на колонкахъ стояли античныя бюсты. Къ стѣнамъ прислонялась крытая шпалерами мебель—массивныя табуреты и монументальныя кресла. Посрединѣ, стояла на столѣ дивная ваза изъ агата съ жилками, а рядомъ съ нею лежалъ футляръ, и наполовину были вынуты золотыя очки.

Маркизь, передавали мнѣ, попрежнему подвиженъ, несмотря на свои восемьдесятъ лѣтъ. Каждый день играетъ партію въ шары. Онъ прервалъ ее, чтобы принять меня.

Онъ шелъ изъ глубины средней аллеи, и большой ростъ его уменьшался тѣмъ, что онъ упирался на палку. Полы халата, шитаго шелками, били его по ногамъ. Онъ подошелъ къ стеклянной двери, и отъ движенія, сдѣланнаго, чтобы растворить ее, блеснули на его пальцахъ камни перстней. Онъ гля-

дѣлъ въ мою сторону и не видѣлъ меня, изъ-за сверканія стеколъ, по которымъ стукнулъ золотой набалдашникъ трости, торчавшей у него изъ подъ локтя. Входя, онъ бросилъ фетровую шляпу на стулъ и обнажилъ маленькую голову съ бѣлыми подъ гребенку остриженными волосами. Смуглое, оливкового оттѣнка лицо, озарялось очень блѣдными голубыми глазами. Руки жили—нервные и цѣпкія, не окоченѣлыя и не худыя, не слабыя отъ усталости и не скрюченныя отъ ожесточенія, какъ часто—въ старости. Услышавъ мое имя, маркизъ привѣтствовалъ меня: „Добро пожаловать, сказалъ онъ, я хорошо знавалъ вашихъ двоюродныхъ дѣдовъ—Адмирала и Посланника“. Говоря это, онъ взялъ на столѣ, изъ агатовой вазы, тонкую трубку, закурилъ, набивши ее, и сталъ прохаживаться легкими шагами, останавливаясь иногда передо мною. Клубы дыма прерывали его фразы.

—Я какъ сейчасъ вижу Адмирала, говорилъ онъ: никакого сходства между нимъ и его братомъ ни въ ростѣ, ни въ сложеніи. Его фигура поражала. Я служилъ подъ начальствомъ обоихъ, и коли есть честь для меня въ этомъ, то потому, что предпріятія ихъ требовали и смѣлости, и проницательности. Если они не щадили себя, то не щадили и другихъ. Эскадра одного и канцелярія другого—это было нелегкое ремесло; я испыталъ и то, и другое—дисциплина моряка была не болѣе строга, чѣмъ пунктуальность дипломата.

— Да, я такъ и вижу вашего дядю, въ его зеленомъ мундирѣ и пунцовыхъ чулкахъ, стоящимъ на палубѣ; корабль его оставлялъ за собою запахъ пороха и кухни. Тамъ марсовой и поваренокъ жили бокъ-о-бокъ. Изобиліе его обѣдовъ равнялось ярости абордажей. Въ трофеяхъ трезубецъ Нептуна скрещивался съ вилкой Комуса.

— А другой со своей миной священника и лицомъ опрятной старушки. Всѣ средства были для него хороши. Онъ пользовался всѣми хитростями. Развѣ не возилъ онъ съ собою трехъ чревовѣщателей, для безукоризненныхъ иммитаций его голоса во время тѣхъ свиданій, отъ которыхъ онъ желалъ сохранить себѣ возможность отречься и гдѣ спеціальная мимъ изображалъ его фигуру? Его гардеробъ состоялъ изъ всевозможныхъ маскарадныхъ костюмовъ; его аптека была составлена изъ ядовъ и косметикъ; онъ пользовался ловкостью наемныхъ убійцъ, искусствомъ акробатовъ и улыбками женщинъ. Въ послѣдній разъ я видѣлъ ихъ обоихъ очень старыми—одного въ маленькомъ городкѣ, другого въ уединенной деревнѣ.

У Адмирала была подагра, а Посланникъ оглохъ. Одинъ занимался коллекціонированіемъ раковинъ, другой разводилъ тюльпаны. У нихъ было много прекрасныхъ экземпляровъ, и каждый годъ они посылали другъ другу какую-нибудь раковину, похожую на тюльпанъ, или тюльпанъ, похожій на раковину, и такъ до тѣхъ поръ, пока оба не умерли, не отходя отъ своихъ витринъ или теплицъ, чтобы скрестить въ послѣдній разъ руки, такъ сурово и такъ тонко распорядившіяся людьми, послѣднимъ движеніемъ которыхъ было—прилѣпить этикетку на раковину и поставить номеръ на луковицу.

— Да, отвѣтилъ я, это были удивительныя фигуры и то, что мы знаемъ объ нихъ, заставляетъ пожалѣть, что они нигдѣ не записали того, что знали о себѣ сами. Почему не рассказали они всѣхъ подробностей о своихъ маневрахъ и о ходахъ интригъ?

Маркизь положилъ на столъ потухшую трубку, и просыпался на мраморъ пепель изъ ея маленькой черной урны.

— Фи, воскликнулъ онъ, почти покраснѣвъ отъ гнѣва, записывать свою жизнь, ставить самого себя на мѣсто случая, который по предназначенному копить въ памяти людей то, изъ чего лѣплятся оттискъ медали или рельефъ саркофага. Иные имѣли эту странность, это претенціозное безстыдство.

— Описывать свою жизнь, разстановлять порядокъ нашихъ позъ, мотивы поступковъ, мѣсто чувствъ, строеніе мыслей, возсоздавать архитектуру нашей тѣни! Вѣдь все опредѣляется лишь той послѣдовательностью, въ которой случай располагаетъ осколки нашихъ переживаній. Судьба окутываетъ себя обстоятельствами, ею усвоенными. Есть нѣкій тайный отборъ между случайнымъ и вѣчнымъ въ насъ самихъ.

— Промахи и неловкости подготавливаютъ иногда дѣянія великолѣпныя. Неотвратимый ударъ шпаги, наносящій рану и пронзающій, требуетъ, быть можетъ, неграціознаго напряженія мышцъ. Судорожно скорченные на эфесѣ пальцы направляютъ молнію лезвія. Все только перспектива, только эпизодъ. Статуя изъ тысячи промежуточныхъ жестовъ воплощаетъ только—окончательный.

— Какую ничтожную память сохранили бы вы обо мнѣ, если бы все узнали отъ меня самого. Быть можетъ, вы меньше удивились бы тому, что я, старый и одинокій, живу въ этомъ домѣ,—я, Полидоръ д'Амеркёръ, принятый и въ постеляхъ принцессъ, и при дворѣ королей, носившій и мечъ, и маску.

если бы я самъ объяснилъ вамъ, почему я здѣсь. Я разрушилъ бы несвязность, художественно необходимую.

— Каждый знаетъ мои пять лѣтъ заточенія въ одиночной тюрьмѣ, но никому неизвѣстно, ни какъ я попалъ туда, ни какъ я оттуда вышелъ. Моя опала остается тайной и бѣгство чудомъ. Побочныхъ подробностей этого происшествія не существуетъ. Въ архивахъ нѣтъ ни одной бумаги, касающейся моего приговора, и ни одинъ изъ инструментовъ, послужившихъ мнѣ для побѣга, найденъ не былъ.

— Человѣкъ, объясняющій себя, умаляется. Каждый долженъ хранить для себя свою тайну. Красивая жизнь всегда слагается изъ отдѣльныхъ моментовъ. Каждый бриллиантъ единствененъ, и грани его не совпадаютъ ни съ чѣмъ, кромѣ того сіянія, которое они излучаютъ.

— Для самого себя—и это еще вопросъ—можно пережить въ мечтѣ каждый изъ прожитыхъ дней; передъ другими надо являться въ своей прерывности. Собственная жизнь не рассказывается и надо оставить всякому удовольствіе ее вообразить.

Маркизь ходилъ взадъ и впередъ по залѣ. Конецъ его трости стучалъ по паркету. Лучъ солнца сверкнулъ въ перстняхъ на его рукѣ. Я глядѣлъ на него; длинный халатъ задѣвалъ уголь стола и сметалъ сѣрый пепель, рассыпанный трубкой, а я думалъ о его жизни, необычайной по превратностямъ судьбы, баламъ, сраженіямъ, дуэлямъ и романамъ, жизни полной неожиданностей и вспышекъ, ропотъ и отголоски которой онъ навсегда затаилъ въ глубинѣ своей памяти.

Таково было мое первое свиданіе съ г. д'Амеркёромъ. Онъ говорилъ мнѣ именно тѣ самыя слова. Съ того времени удалось возстановить канву той жизни, изъ которой знаменитый маркизь дѣлалъ такую тайну. Силуэтъ превратился въ статую. Нѣсколько анекдотовъ, сообщаемыхъ нами, относятся ко времени его юности; г. д'Амеркёръ рассказывалъ о ней охотно и мало-по-малу оставилъ со мною обычную сдержанность. Я былъ слишкомъ остороженъ, чтобы смущать его. Я слушалъ, не предлагая вопросовъ.

Этою скромностью я заслужилъ его довѣріе настолько, что онъ позволилъ мнѣ даже списать длинное письмо, гдѣ дѣло шло о немъ и рассказывалось объ одномъ эпизодѣ его юности, который нравился ему самому и меня позабавилъ. Читатель найдетъ его среди этихъ исторій. За исключеніемъ



этого письма, остальные воспоминанія имѣють источникомъ наши бесѣды, во время которыхъ они были рассказаны этимъ знаменитымъ рассказчикомъ. Я не имѣю иныхъ претензій, кромѣ довольно точнаго воспроизведенія того характера, который онъ придавалъ имъ самъ, излагаю ли я ихъ содержаніе, или вкладываю повѣствованіе въ собственныя уста маркиза. Быть можетъ, эти краткія исторіи, показавшіяся мнѣ примѣчательными, послужатъ, безъ моего вѣдома, для заполнения пробѣловъ въ изысканіяхъ обо всемъ, что имѣетъ какое-нибудь отношеніе къ нашему герою.

Но я этому не очень вѣрю и предпочитаю видѣть въ нихъ замысловатыя сказки, которыми развлекался стариковскій умъ, располагая свою прошлую жизнь въ орнаментальныхъ перспективахъ. Событія, о которыхъ онъ сообщаетъ и дѣянія, что онъ приписываетъ себѣ, представляютъ странную смѣсь выдумки и истины. И то, и другое чувствуется въ нихъ, и это сочетаніе не лишено художественности. Я цѣню забавность этихъ приключеній, другіе, быть можетъ, откроютъ въ нихъ и смыслъ, и значительность; я же предпочитаю вслушиваться въ ихъ интонацію и представлять себѣ аллегорически человѣка въ маскѣ, играющаго на флейтѣ, въ сумеркахъ, подъ аркадами боскета изъ остролистника и розъ.



## ПРИКЛЮЧЕНІЕ МОРСКОЕ И ЛЮБОВНОЕ

Мое безпокойное дѣтство быстро смѣнилось трудною юностью, но это можно было простить, такъ какъ благодаря ей я семнадцати лѣтъ очутился на борту 'Несравненнаго', на которомъ развѣвался флагъ вашего дяди Адмирала. Эскадра готовилась уже къ отплытію, когда мой отецъ привезъ меня въ портъ. Изъ гостиницы я слѣдовалъ за нимъ по улицамъ, и онъ иногда оглядывался, здѣсь ли я, потому что боялся какой-нибудь выходки съ моей стороны и возможности потерять случай отъ меня отдѣлаться.

Набережная кишѣли. Крючники, согнувшись подъ тяжестью ящиковъ, проходили, расталкивая толпу. Насъ затирали и толкали. Потъ струился съ загорѣлыхъ лбовъ и слюна пѣнилась на углахъ губъ. Крѣпкіе боченки пучились на каменныхъ плитахъ, рядомъ съ толстыми осѣвшими мѣшками. Приходилось прыгать черезъ цѣпи и путаться въ канатахъ. Длинные сходни, перекинутыя съ кораблей на землю, гнулись по срединѣ подъ шагами грузчиковъ. Корабли переполняли гавань. Тамъ и здѣсь среди перекрещенныхъ рей вздувался поднятый парусъ, и мачты еле замѣтно двигались въ синевѣ неба. Тутъ было сборище всевозможныхъ кораблей, раскрашенныхъ въ красный, въ зеленый, въ черный цвѣтъ, сверкающихъ лакомъ, тусклыхъ и стертыхъ. Пузатые борта терлись о тощіе. Одни были сильно вздуты какъ кожаные мѣхи, другіе заострялись въ веретено; на носахъ были видны очертанія фигуръ, гримасничали маски, вырисовывались эмблемы. Вырѣзанные изъ дерева виднѣлись богини, ликъ святой или звѣриная морда. И рты улыбались свинымъ рыламъ,—все вмѣстѣ было варварски наивно или нелѣпо. Изъ трюмовъ шелъ запахъ снѣди и аромат пряностей. Острый духъ разсоловъ смѣшивался съ запахомъ смолы.

Маленькая шлюпка взяла отца, меня и мой багажъ, чтобы доставить насъ къ эскадрѣ, бросившей якорь на рейдѣ. Мы пробирались сквозь непроницаемая загражденія порта; весла, ритмично подымаясь, задѣвали то водоросль, то какой-нибудь обрѣзокъ. Зеленовато-мутная вода, засоренная отбросами, казалась мраморной отъ маслянистыхъ пятенъ, и въ ней плавали внутренности животныхъ. Мало-по-малу дорога стала свободнѣе, препятствія рѣже, мы обогнули нѣсколько большихъ судовъ со вздутыми бортами. Словно присѣвъ, они выплевывали струйки грязной воды черезъ морды своихъ носовъ; кухон-

ный дымъ спиралями подымался вокругъ мачтъ; какой-то юнга, взобравшійся на снасти, кинулъ въ насъ гнилымъ яблокомъ. Я подобралъ его и на гнили плода замѣтилъ слѣдъ зубовъ, которыми этотъ сорванецъ смѣялся намъ, сидя верхомъ на реѣ.

Шлюпка начала слегка покачиваться и, миновавъ моль, мы увидали эскадру; она стояла тамъ въ сборѣ и казалась высокой на голубомъ морѣ. Четыре корабля и еще одинъ побольше въ сторонѣ. Мы направлялись къ ‚Несравненному‘. Флагъ съ гербами развивался на вершинѣ большой мачты. Жерла орудій блестяли въ пушечныхъ портахъ. Снасти бросали тонкую тѣнь на гладкую воду; прозвонилъ колоколъ.

Гребцы торопились, налегая на весла, немножко пѣны брызнуло мнѣ на руки. Мы причалили и по веревочной лѣстницѣ взобрались на бортъ. Было какъ разъ время. Якоря подымались на воротъ. Готовились къ отплытію. Я остался одинъ; мой отецъ поспѣшилъ къ Адмиралу. Отходъ оборвалъ наше прощаніе. Начались перекрестные свистки; раздавалась команда черезъ рупоръ. Натянутые паруса вздулись. Отецъ мой былъ уже въ шлюпкѣ. Мы привѣтствовали другъ друга издали; больше мы никогда не встрѣчались.

Грубый споръ, мой выходъ съ хлопаніемъ дверью, день гнѣва, проведенный въ блужданіи по полямъ, суровость пейзажа, окружавшаго замокъ, сильный вѣтеръ этого жгучаго лѣта, рѣзкость надменной природы, капризь неуступчивой гордости, все это вмѣстѣ съ оскорбленіемъ, полученнымъ отъ отца, несправедливость и нелѣпость котораго я переживалъ снова и снова, сдѣлало изъ меня какого-то изступленнаго бѣсноватаго, и, набравъ полные карманы булыжника, съ яростью въ головѣ и въ рукахъ, вечеромъ, съ методичнымъ бѣшенствомъ я разбилъ камнями всѣ стекла на фасадѣ замка, такъ что одинъ ударъ ранилъ въ лобъ дворецкаго и раздробилъ бокаль, который протягивалъ ему мой отецъ, послѣ чего всѣ дамы вскочили въ ужасѣ изъ-за стола и убѣжали.

Садовники нашли меня на другой день въ чащѣ парка, гдѣ я просыпалъ хмѣль моей дикой выходки.

Эти честные работники, одряхлѣвшіе у насъ на службѣ, не очень были удивлены такой вспышкой. Они увидѣли въ этомъ, безъ сомнѣнія, естественное продолженіе моихъ ребяческихъ проступковъ—отворенныхъ мною птичниковъ,

истоптанныхъ лужаекъ, сломанныхъ затворовъ и однажды варварски срѣзанныхъ всѣхъ лучшихъ розъ сада, которыя я разбросалъ по аллеямъ.

Во время этой выходки мнѣ было семь лѣтъ. Воспитаніе мое съ тѣхъ поръ перешло изъ рукъ женщинъ въ руки учителей, которые смѣнялись каждый мѣсяць нескончаемой вереницей. Я вспоминаю престранныя фигуры. Среди нихъ были и толстыя, и худыя, съ большими животами и плоскими спинами, съ обликомъ духовныхъ лицъ и съ учеными манерами,—были истертыя лица старыхъ церковниковъ и глупыя фізіономіи юныхъ мірянъ, отъ однихъ такъ и несло ризницей, отъ другихъ библіотекой. Я вспоминаю о нихъ, какъ о нарушителяхъ моей свободы, и отъ нихъ всѣхъ остались мнѣ кое-какія познанія въ латыни, еще меньше въ греческомъ, никакихъ—по математикѣ, отрывки изъ исторіи, и отъ одного изъ нихъ,—къ которому я былъ достаточно расположенъ и который гдѣ-то кончилъ свою жизнь поэтомъ,—точные свѣдѣнія по міеологіи вмѣстѣ съ знаніемъ боговъ, ихъ знаковъ отличія и любовныхъ исторій.

Мои же—начались рано. Мансарды и житницы были мѣстомъ моихъ похорожденій. Моимъ первымъ забавамъ служили матрацы горничныхъ и связки сѣна пастушекъ. Мнѣ были знакомы и призывные звонки, прерывавшіе любовную игру, и лай собакъ, смущающій во время объятій. Я обнималъ таліи служанокъ и мялъ деревенскія груди. Жеманство камеристокъ оттѣняло наивность крестьянокъ. Но скоро жаргону однихъ и деревенскому говору другихъ я сталъ предпочитать веселыхъ дѣвушекъ сосѣдняго города. Благодаря одной изъ нихъ и скандалу оргіи, немного шумной, и случилась моя ссора съ отцомъ, изъ-за его неумѣстныхъ упрековъ, послѣдствія которой я могъ обдумывать на свободѣ на борту 'Несравненнаго', подъ свистъ свѣжаго вѣтра, который, вмѣстѣ съ зыбью, несясь съ открытаго моря.

'Несравненный' имѣлъ на своемъ скульптурномъ носу морскую фигуру, крылатую, покрытую чешуей, позолоченную, а на кормѣ—четыре геніевъ, поддерживавшихъ, каждый одной рукой, по фонарю съ перемѣннымъ свѣтомъ и дувшихъ своими золочеными ртами въ закрученныя раковины.

Разноцвѣтныя птицы восточныхъ водъ и бѣлыя нырки сѣверныхъ морей вились вокругъ блуждающихъ огней нашего корабля.

Голова морского бога отражалась въ зеркальныхъ водахъ и покрывалась

брызгами шумныхъ волнъ. Отъ тропическаго солнца трескалась ея засохшая позолота, и луны полярныхъ ночей серебрили ея ледяную улыбку. Она видѣла недвижными глазами своими выгибы заливовъ и углы мысовъ; ея уши внимали безмятежной гармоніи прибоя на песчаныхъ отмеляхъ и бушеванію волнъ у береговыхъ скалъ.

Разные чужеземные люди подымались на палубу. Мы принимали бородатыхъ людей въ одеждахъ изъ жирной кожи. Они приносили намъ, ничего не говоря, рога оленей, моржевые клыки и медвѣжьи шкуры; желтые и церемонные карлики предлагали намъ шелковые коконы, рѣзную слоновую кость, лаковые вещи и вырѣзанныхъ изъ нефрита, похожаго на лягушечью икру, насѣкомыхъ и божковъ; негры протягивали намъ легкія перья, осыпанныя золотой пылью, а съ одного уединеннаго острова прибыли къ намъ женщины съ зеленоватой кожей, и онѣ плясали, жонглируя красными губками.

Въ теченіе четырехъ лѣтъ я странствовалъ такимъ образомъ по всѣмъ морямъ. Якорь нашъ впивался въ кораллы мадрепоръ и въ граниты рифовъ. Вѣтеръ, вздувавшій наши парусы, имѣлъ то запахъ солнца, то запахъ снѣга. У всѣхъ береговъ дѣлали мы запасы прѣсной воды. Зеленоватая вода болотъ, чистая вода каменистыхъ ключей оставляли одна за другой на днѣ мѣховъ свой илъ и свой песокъ.

Я посѣтилъ много портовъ: кишашихъ толпою подъ солнцемъ, вязнушихъ въ грязи подъ дождемъ, засыпающихъ среди льдовъ, такихъ, въ которыхъ стоятъ большіе корабли, такихъ, которые ютятъ раскрашенныя фелуки, и такихъ, въ которыхъ прячутся лишь нѣсколько пирогъ изъ древесной коры. Города являлись намъ въ лучахъ зари и на закатѣ, великолѣпные и жалкіе, громоздившіе ступени своихъ дворцовъ или прислонявшіе къ холмамъ нестройныя кучи своихъ хижинъ, такіе, въ которыхъ по ночамъ слышится гулъ музыки, или въ сумеркахъ—пѣсня рыбака, вытаскивающаго свои сѣти.

Мы привѣтствовали дожей въ мраморныхъ палатахъ и эскимосовъ въ глиняныхъ юртахъ. Въ гнусныхъ вертепахъ мы пресыщались голыми рабынями; въ великолѣпныхъ залахъ мы ухаживали за нарядными дамами. Дымныя лучины и свѣтлыя канделябры освѣщали наши сны.

Такъ я узналъ всѣ моря. Мы эскортировали королевскихъ особъ и охраняли купеческіе корабли. Иногда наши орудія рыкали. Разстилался сѣрный дымъ, разрываемый золотыми молніями. Я узналъ и трепеть корабля отъ пушеч-

ныхъ залповъ, и сотрясеніе отъ ядеръ, вонзающихся въ киль. Порванные паруса повисали на сломанныхъ мачтахъ. Я видѣлъ, какъ тонули корабли. Поджигательные снаряды пиратовъ не уступали желѣзнымъ крючкамъ корсаровъ. Но море еще страшнѣе тѣхъ, что обрызгиваютъ его кровью. Я видѣлъ всѣ его лики: дѣтскій ликъ утра, его лицо полудней, струящееся золотомъ, его вечернюю маску медузы и безформенные лики ночи. Добродушная его угрюмость смѣнялась буйствомъ урагановъ. Нѣкій богъ обитаетъ въ его измѣнчивыхъ водахъ; иногда онъ подымается среди хрипа вѣтра и рокота зыбей, ухватившись за гриву волнъ и космы водорослей; обликъ его создается изъ пѣны и водяной пыли; его таинственныя руки выпускаютъ когти, и стоя во весь ростъ, съ торсомъ изъ смерча, въ плащѣ изъ тумана, съ облачнымъ лицомъ и молнійнными глазами, онъ вздымаетъ свой призракъ изъ валовъ и шкваловъ и неисчислимый, рушась среди чудовищнаго лая волнъ, подъ гиканье пастей, раздираемый когтями, исчезаетъ въ грохотѣ своего паденія, чтобы вновь возникнуть изъ слюны собственнаго бѣшенства.

Море было однообразно тихо и зеркально, когда мы вступили въ воды острова Леранта. Мы шли издалека послѣ долгаго плаванія въ мгlistыхъ моряхъ. Ледяныя глыбы растаяли при нашемъ приближеніи къ этимъ теплымъ областямъ; небо понемногу разъяснило, появилось солнце. Пурпурный флагъ вился въ легкомъ вѣтеркѣ; фигура на носу отражалась въ зеркалѣ, непрерывно разбиваемомъ передъ ней быстро несущимся кораблемъ, который дробилъ хрусталь, и однажды, на закатѣ дня, вахтенный крикнулъ: „Земля!“ Берегъ показался на одно мгновение въ зеленомъ и розовомъ сіяніи, но съ наступленіемъ сумерекъ влажный туманъ окута лѣкорабль и затянулъ все море вокругъ насъ. Мы медленно подвигались по лиловой водѣ, въ мягкой сырости этихъ воздушныхъ тканей, прозрачныхъ и волнистыхъ.

Лоцманъ правилъ осторожно. Причалъ былъ опасенъ и мѣсто знаменито своими кораблекрушеніями. Смутныя суевѣрія окружали этотъ знаменитый и очаровательный островъ, божественный и нѣкогда обитаемый сиренами.

Вдругъ, взявъ на штиль, „Несравненный“ замедлилъ ходъ и остановился: якорь заѣлъ; тонкій паутинный туманъ, зацѣпившись за мачты, повисъ завѣсами.

Мы были очень близко отъ невидимаго острова. Мало-по-малу распространился восхитительный запахъ деревьевъ и цвѣтовъ.



Приказъ о томъ, что никто не долженъ покидать борта, рѣзко положилъ предѣлъ нашему любопытству. Никто этой ночью не долженъ былъ сходить на землю. Шумы съ острова долетали къ намъ издали, какъ бы утончившись отъ мглы.

Мои товарищи ушли одинъ за другимъ. Огни погасли. Я облокотился на бортъ, вслушиваясь въ неуловимый трепетъ снастей и въ шаги часового, и такъ стоялъ въ темнотѣ, настороживъ ухо. Позже мнѣ показалось, что я слышу музыку. Она упоительно пѣла тамъ, прерываясь, какъ бы просачиваясь сквозь поры тумана. Мягкая губчатость ночи заглушала звуки, но въ концѣ концовъ мнѣ удалось различить концертъ на флейтахъ.

Рѣшеніе мое было принято быстро. Лоцманъ далъ мнѣ указанія. Корабль стоялъ на якорѣ посерединѣ песчаной бухты въ пяти стахъ туазахъ отъ берега. Я спустился въ свою каюту: я привязалъ на шею маленькую бус-соль и прокрался на носъ корабля, гдѣ была фигура. Быстро раздѣвшись, въ послѣдній разъ я опредѣлилъ направленіе и по спущенной веревкѣ беззвучно соскользнулъ въ море.

Вода была теплая и нѣжная, и плылъ я безъ шума. Скоро корабль исчезъ изъ глазъ. Вода журчала у моихъ ушей. По временамъ я ложился на спину, чтобы провѣрить направленіе. Скоро я услышалъ шумъ волны на береговомъ пескѣ. Туманъ просвѣтлѣлъ и сталъ прозрачнымъ паромъ. Я всталъ на ноги. Плавуція водоросли коснулись моихъ голыхъ ногъ. Запахъ рѣчныхъ цвѣтовъ слился съ ароматомъ морскихъ растеній. Маленькій лѣсъ казался темнымъ пятномъ. Онъ доходилъ до самого моря, откуда вздымалась бѣлизна мраморной террасы. Отъ нея вела внизъ лѣстница. Со ступеней тихо стекала вода. Съ каждой стороны стояло по женской статуѣ; отливъ обнажилъ ихъ бедра и превратилъ ихъ въ сирень. Гладкая чушуня ихъ хвостовъ была влажной подъ моими руками. Я приблизился къ одной, потомъ къ другой и, приподнявшись, поцѣловалъ каждую въ губы. Уста ихъ были свѣжія и соленыя. Я взошелъ по ступенямъ. Наверху — остановился. Звѣзда блестѣла надъ деревьями; широкія аллеи открывались въ толщѣ ихъ. Я пошелъ по средней; она вела къ площадкѣ; круглой и обрамленной аркадами изъ буксуса, подъ которыми били, журча, фонтаны.

По срединѣ въ большой перламутровой раковинѣ спала женщина. Вода, сбѣгавшая сзади нея съ высокой скалы, жемчужила ея грудь и щеки. Она



спала, закинувъ одну руку подъ голову, вытянувшись въ раковинѣ, созданной для ея морского сна. Кругомъ былъ ночной полусвѣтъ, въ которомъ мерцало ея длинное зеленоватое платье. Она улыбалась во снѣ. Улыбка ея пробудилась подъ моимъ поцѣлуемъ. Волнистая раковина была удобна нашимъ соединеннымъ тѣламъ. Я взялъ ее; вздохъ приподнялъ ея грудь, волосы ея распустились и, молча, въ прозрачной и пахучей тѣни, подъ ропотъ фонтановъ, неожиданно и длительно, мы отдались, она, быть можетъ, нагому образу своей грезы, а я таинственной богинѣ благоуханнаго острова.

— Кто ты,—сказала она мнѣ совсѣмъ тихо, подбирая свои волосы, влажная прядь которыхъ прильнула къ ея взволнованной груди,—кто же ты, приходящій такъ таинственно въ замкнутые сады пробуждать безмятежно спящихъ? Откуда пришелъ ты? У твоихъ губъ соленый вкусъ моря, а тѣло твое божественно обнажено. Зачѣмъ избралъ ты мракъ, чтобы явиться? Морскіе боги давно уже правятъ островомъ, пройди же по своимъ владѣніямъ. Я построила этотъ пріютъ во славу Любви и во славу Моря. Съ моей террасы онъ виденъ весь. Приливы смѣшиваютъ хлопья своей пѣны съ пухомъ голубей, живущихъ на моихъ деревьяхъ. Вѣтеръ точно прибой гудитъ въ пѣвучихъ вершинахъ. Кажется, что глухія отливающія волны воркуютъ. Я украсила сады мои раковинами и водометами, и я воздвигла на ступеняхъ моего порога статуи Сиренъ, когда-то обитавшихъ въ этихъ мѣстахъ. Онѣ-ли послали тебя ко мнѣ, ихъ сестрѣ, земной, увы? Но зыбь моихъ грудей согласуется съ мѣрой волнъ, волны моихъ волосъ точно извивы водорослей, и мои ногти похожи на розовыя раковины. Я—нѣжная и пахну солью, и это зеленоватое платье такъ прозрачно, что тѣло мое сквозитъ сквозь ткань, точно сквозь воду, которая непрерывно струится по мнѣ.—Она улыбалась, говоря эти рѣчи, потомъ замолчала и приложила палецъ къ губамъ.

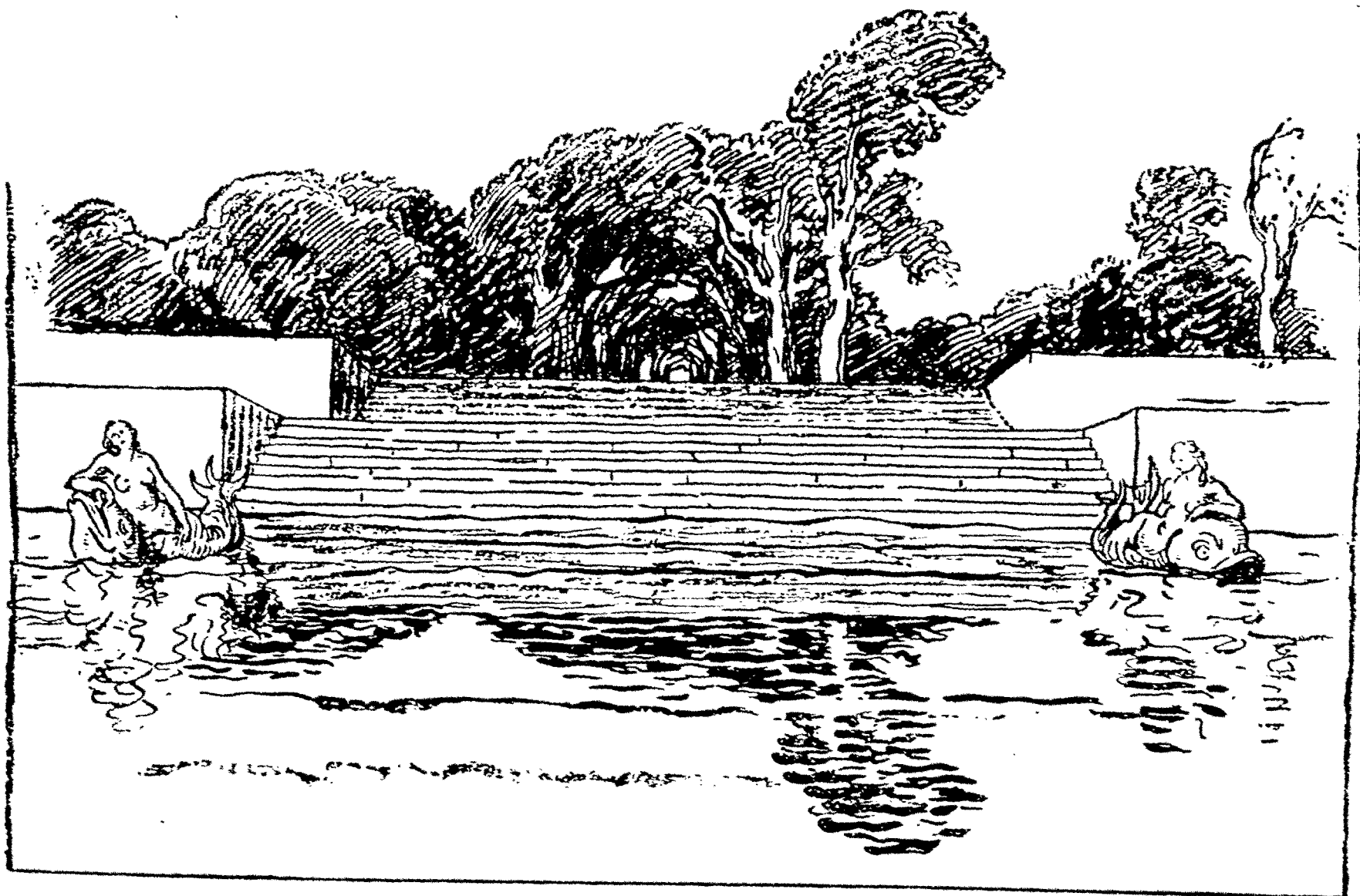
Въ то же мгновеніе флейты запѣли въ иллюминированныхъ боскетахъ; фонари зажглись на деревьяхъ; слышались шаги и смѣхъ.

Мы оба поднялись. Что-то волочилось за моей ступней, и я подобралъ длинную водоросль, которой, какъ поясомъ, обвилъ свои бедра. Глубина аллеи освѣтилась. Факелоносцы, танцуя, освѣщали путь процессіи мужчинъ и женщинъ въ великолѣпныхъ костюмахъ. Шелковыя ткани домино вздувались отъ трепета вѣровъ. Маскарадъ разсыпался по всему саду. Факелы отражались въ фонтанахъ, и струи воды засверкали, переливаясь брызгами драго-

цѣнныхъ камней. Весь лѣсъ зазвенѣлъ музыкой. Прекрасная нимфа положила мнѣ руку на плечо и, протянувши другую къ странной толпѣ, которая окружила насъ, закричала яснымъ голосомъ:

— Отдайте честь богу—нашему гостю: онъ пришелъ по лѣстницѣ Моря къ благочестивой куртизанкѣ Сиренѣ изъ Леранта, которая спала; онъ поцѣловалъ губы Сиренѣ, что стоятъ у морскихъ дверей, и уста его тихо сказали мнѣ свое имя. Онъ нашъ гость.

И оба, обнявшись, впереди музыкантовъ и общества, которое громко привѣтствовало насъ, мы пошли по аллеѣ, въ которой пѣли фонтаны и флейты, ко дворцу, сіявшему, какъ магическій подводный гротъ, гдѣ по столамъ вздымалась пышная пѣна серебра и гдѣ подъ потолкомъ сталактитами сіяли хрустальныя люстры; мы вошли и—нагой, серьезный и радостный—я поднесъ къ губамъ, послѣ того, какъ она коснулась ея своими, прекрасную золотую чашу, достойную Амура, которая имѣла форму женской груди.



## НЕОБЫКНОВЕННЫЕ ОБЪЕДЫ.

То были интересные объеды, которые каждую недѣлю давала княгиня де-Термианъ.

Высокая рѣшетка замыкала своими золотыми копьями входъ въ горделивое жилище княгини. Можно было различить издали въ глубинѣ аллеи, ведущей къ нему, мощныя кованныя двери, сжатые орнаментальными затворами, и надменную высоту главнаго портала. Чеканные цвѣты гирляндами заплетали столбы воротъ и распускались на фронтонѣ, съ котораго, какъ двойной плодъ изъ хрусталя и бронзы, свисали, круглясь, два большихъ фонаря, каждый на концѣ своей цѣпи.

У этой рѣшетки останавливались экипажи гостей. Здѣсь полагалось выходить; ни одно колесо никогда не оставило колеи на пескѣ громаднаго двора, пустыннаго, какъ морская отмель, и лишь кое-гдѣ тронутаго, точно клочками пѣны, бархатистымъ мохомъ. Низкая дверь открывала доступъ внутрь. Въ хорошую погоду приглашенные пѣшкомъ пересѣкали песчаную площадь; въ другіе же дни ихъ ждалъ портъ-шезъ съ носильщиками. Никто и никогда не нарушалъ этого запрещенія. Фасадъ дворца дремалъ подъ спущенными жалюзи. Ласточки своимъ острымъ полетомъ царапали сѣрую массу зданія. Комнаты, въ которыхъ жила княгиня, находились съ противоположной стороны, окнами въ садъ, и занимали только одно крыло дома, а остальная часть его была пуста. Она жила тамъ очень уединенно, князь же пребывалъ за границей. Миѣ его показали однажды на Лорданскихъ купаніяхъ, куда онъ пріѣзжалъ лѣчить водами лимфу, жгучими красными пятнами проступавшую у него на лицѣ. Это былъ худощавый и невзрачный человѣкъ, странный во всемъ, нервный, маленькаго роста, что подчеркивалось еще орденской лентой, которую онъ не снималъ никогда. Онъ чувствовалъ себя хорошо въ обществѣ, языка котораго онъ не зналъ и гдѣ его принимали изъ уваженія къ высокому сану, и прогуливалъ тамъ свою спѣсь и нѣмоту вплоть до возвращенія въ свою виллу въ Терни, откуда онъ уѣзжалъ лишь для ежегоднаго курса лѣченія, да рѣдкихъ поѣздокъ къ своей женѣ. Каждый разъ онъ проводилъ у нея всего нѣсколько часовъ. Княгиня принимала его въ большихъ залахъ дворца, открывавшихся ради этого случая. Онъ уѣзжалъ всегда до наступленія ночи. Тогда залы закрывались; развязывались шнурки, и снова падали

тяжелыя занавѣси; портьеры свисали, каменья привычными складками; гасильникъ тушилъ свѣчи; многочисленные слуги, появившіеся для церемоніала, тотчасъ исчезали и возвращались въ службы, гдѣ они жили, такъ какъ для обычнаго дѣла было достаточно немногихъ. Водометы, кидавшіе вверхъ свои радужныя ракеты въ саду, смолкали одинъ за другимъ, и на дворѣ, вмѣсто блеска ливрей, не было видно никого, кромѣ стараго садовника, подбиравашаго листь зубцами грабель или подстригавшаго пышные шары карликовыхъ анельсиновъ, что подымались по ступенямъ подъѣзда.

Въ этомъ домѣ, снова становившемся молчаливымъ послѣ пышности этихъ прибытій и церемоніала отъѣздовъ, княгиня принимала каждую недѣлю тѣхъ немногихъ лицъ, которыя составляли ея интимный кругъ. Она жила скорѣе отшельницей, чѣмъ одинокой, и не пропускала, въ дни нѣкоторыхъ большихъ праздниковъ, случая показаться во всей изысканности своей красоты, съ улыбкой и надменностью, необходимой для предотвращенія фамиллярностей, снисходя тѣмъ не менѣе къ обычаямъ, которые требовали чести ея присутствія. Но проходило это снисхожденіе, и жизнь замыкалась снова. Даже любопытство допустило существованіе этой таинственности и не дѣлало больше попытокъ разгадать ее. Мнѣ говорили объ ней въ первые дни моего пріѣзда, и, если бы случайность встрѣчь не поставила меня въ сношенія, сперва исключительно свѣтскія, потомъ дружественныя, съ однимъ изъ участниковъ этихъ таинственныхъ обѣдовъ, мнѣ бы никогда не пришла въ голову мысль пожелать на нихъ присутствовать. Другъ мой никогда не пропускалъ ни одного обѣда, и ничто ни разу не могло задержать его.

Въ назначенный вечеръ, приглашенный,—разсказывалъ онъ мнѣ, когда я спрашивалъ его о ритуалѣ этого необычнаго культа,—выйдя изъ экипажа около рѣшетки и перейдя черезъ дворъ, находилъ въ сѣняхъ стараго лакея съ сѣдыми волосами; онъ получалъ отъ слуги маленькій зажженный свѣтильникъ. Безъ провожатаго—одинъ направлялся онъ къ комнатамъ княгини. Длинный путь усложнялся скрещеніемъ лѣстницъ и корридоровъ. Шаги звенѣли по плитамъ переходовъ, по мозаикамъ галлерей, скрипѣли по паркету большихъ залъ или заглушались коврами гостиныхъ. Приходилось раздвигать завѣсы, растворять двери, отмыкать замки. Свѣтъ маленькаго свѣтильника освѣщалъ вереницы статуй и ряды бюстовъ, мраморныя улыбки, строгость бронзы, чью-то наготу, чей-то жестъ. Свѣтъ, скользя, выгибалъ край вазы,

будиль позолоту кресель, мерцаль въ хрусталѣ люстры. Пустые корридоры оканчивались пустынными и круглыми сводчатыми залами и, черезъ сотни ступеней, черезъ десятки дверей, посѣтителъ достигалъ, наконецъ, комнату княгини де Термианъ.

Въ тотъ день, когда я долженъ былъ быть представленнымъ, я довольно рано зашелъ къ моему другу, г. д'Орскамъ. Онъ устроилъ такъ, чтобы я занялъ за столомъ княгини мѣсто, которое оставлялъ свободнымъ его отъѣздъ. Онъ уѣзжалъ на слѣдующій день, и вся передняя была переполнена сундуками. Конюшни были открыты, прислуга распушена, весь отель уже принялъ необитаемый видъ. Я искалъ д'Орскама во всѣхъ этажахъ и былъ уже готовъ спуститься въ садъ, надѣясь встрѣтить его тамъ, когда напѣвъ волынки направилъ меня на самый верхъ дома. Я поднялся къ мансардамъ и, отворивъ одну дверь, увидѣлъ его въ маленькой, совершенно пустой комнатѣ. Облокотившись на подоконникъ, онъ наигрывалъ на волынкѣ, позабытой тамъ, вѣроятно, кѣмъ-нибудь изъ лакеевъ. Онъ не слыхалъ моего приближенія и продолжалъ раздувать толстый мѣхъ, изъ котораго извлекалъ глухую мелодію. Увидѣвъ меня, выпрямился и швырнулъ инструментъ; тотъ испустилъ духъ съ жалобнымъ вздохомъ.

„Я готовлюсь къ путешествію,—сказалъ онъ мнѣ: завтра дорожная карета доставитъ меня къ берегу; корабль перевезетъ меня черезъ море, и я увижу мой старый домъ... Никогда, быть можетъ,—прибавилъ онъ,—у меня не хватило бы силы уѣхать, если бы не эта старая дудка и ея скудная музыка. Она напомнила мнѣ мою страну, ея степи сѣроватыя и розовыя, ея лѣса, ея побережья, танцы на убитомъ гумнѣ, цвѣтъ лица нашихъ дѣвушекъ и лица парней. Я почувствовалъ ея запахъ—сладость и соль, цвѣты и водоросли, пчелы и чайки... Когда я уже буду тамъ—все это покажется мнѣ нестерпимымъ. Что сдѣлаетъ изъ меня скука? Какого-нибудь маниака вродѣ князя де Термианъ. Вы его знаете? вы слыхали о его жизни въ Терни? Это зловѣщій городъ, громадный, съ покинутыми дворцами, съ полуразрушенными отелями среди зеленоватыхъ болотныхъ садовъ; безвыходные переулки, запахъ воды и лихорадки; вѣдь это тамъ князь находитъ единственное развлеченіе, которое развлекаетъ его. Онъ охотится на кошекъ. Тамъ эти животныя кишать. Ихъ можно видѣть повсюду; полудикія, онѣ бродятъ вдоль стѣнъ и спятъ на солнцѣ среди камней. По ночамъ

онѣ дико мяучать. Г. де Терміанъ перестрѣлялъ ихъ тысячи. Онѣ устраиваетъ засады, выслѣживаетъ ихъ и кладетъ на мѣстѣ. Странное удовольствіе. Онѣ, быть можетъ, только маріонетки какой-нибудь воображаемой трагедіи. Малый ростъ дѣлаетъ безопасной ихъ свирѣпость, а судорога ихъ агоніи вызываетъ страшные лики. Кто знаетъ? Вся жизнь необъяснима. Отпечатокъ оборотной стороны нельзя угадать по лицу медали. Въ каждомъ зеркалѣ видно только обратное отраженіе отражаемаго. Что касается княгини, то что сказать вамъ? Вы сами узнаете больше, и, если вамъ, какъ и мнѣ, придется когда-нибудь уѣхать, вы поймете мою тоску и почему меня охватываетъ трепетъ при мысли объ этой разлукѣ, когда я думаю, что не увижу больше рѣшетки, сѣней, обширныхъ залъ, что больше не буду держать въ рукѣ маленькаго свѣтильника, отъ котораго моя тѣнь прыгала сбоку. Существуютъ удивительныя вещи, отъ которыхъ нельзя излѣчиться никогда. Часъ приближается. Пойдемте, потому что подобаетъ быть точными'. Мы поставили свои свѣтильники и потушили ихъ.

Пять лицъ уже находились въ салонѣ, куда вышла къ намъ княгиня. Я склонился къ ея рукѣ и поцѣловалъ ее. Затѣмъ она взяла меня подъ руку, мы прошли къ столу, и она сдѣлала мнѣ знакъ занять мѣсто противъ нея. Д'Орскамъ сѣлъ по правую отъ нея руку, а остальные приглашенные заняли мѣста по своему усмотрѣнію. Я воспользовался первой минутой молчанія, чтобы взглянуть вокругъ.

Самый пожилой изъ общества звался г. де Бервѣ. Онѣ жилъ въ своемъ замкѣ въ окрестностяхъ города и слылъ за ученаго, погруженнаго въ герметическія науки. Сосѣдъ—его имени я не зналъ, мнѣ назвали его позже,—былъ иностранецъ, удалившійся сюда послѣ долгихъ морскихъ странствій. Онѣ привезъ изъ нихъ коллекціи оружія, водорослей и коралловъ. Я зналъ двухъ остальныхъ, людей умныхъ и достойныхъ. Послѣдній и самый молодой казался совсѣмъ юношей, но лицо его было въ странномъ противорѣчій съ волосами, преждевременно сѣдыми.

Обѣдъ былъ утонченъ въ смыслѣ мясъ, фруктовъ и винъ, украшенъ роскошью серебряныхъ сервизовъ и совершенствомъ фаянсовъ. Прислуживали два старыхъ лакея. Корзина, въ которой рѣдкіе цвѣты окружали глыбу льда, распространяла по комнатѣ прохладный ароматъ, и высокіе канделябры изъ золоченаго серебра, по одному съ каждой стороны стола, воздвигали слож-



ныя построенія своихъ свѣчъ. Мало-по-малу завязался разговоръ. Каждый изъ собесѣдниковъ принялъ въ немъ участіе съ умомъ и воодушевленіемъ. Княгиня слушала внимательно. Волосы ея, прямо приподнятые надо лбомъ, лежали тяжелой массой на затылкѣ. Красота лица ея была въ очертаніяхъ, въ изгибѣ носа, въ восхитительной линіи рта и, главнымъ образомъ, въ удивительныхъ глазахъ.

Обѣдъ кончался, и я замѣтилъ, что вниманіе гостей было устремлено на стѣнные часы. Маятникъ качался равномерно; стрѣлки, соединенныя вмѣстѣ, разъединились и пробили въ глубокомъ молчаніи, наступившемъ вокругъ этого звука. Послѣдній ударъ звенѣлъ долго.

Г. д'Орскамъ поднялся и вмѣстѣ съ нимъ весь столъ. Княгиня, тоже вставшая, была неподвижна со стаканомъ въ рукѣ; я слышалъ звонъ ея перстней о хрусталь. Она дрожала. Д'Орскамъ былъ страшно блѣденъ. Она поднесла бокаль къ своимъ губамъ и потомъ протянула ему. Онъ допилъ его. „Прощайте,—сказала она, когда онъ выпилъ: прощайте же. Вы уѣзжаете, такъ надо. Я не стану васъ удерживать. Часъ пробилъ; каждый часъ бьетъ въ свое время. Сохраните на память маленькій свѣтильникъ, который помогалъ вамъ находить меня. Пусть онъ бдитъ у вашего изголовья. Велите, чтобы его положили вмѣстѣ съ вами въ могилу. Прощайте. Свѣтъ да пребудетъ съ вами“.

Д'Орскамъ склонился въ послѣдній разъ передъ княгиней, пожалъ руку каждому изъ насъ и исчезъ въ двери, которая осталась раскрытой. Мы слышали, какъ онъ спускался по лѣстницѣ, потомъ—звукъ разбиваемаго стекла, и, когда я вышелъ, въ свою очередь, вмѣстѣ съ сѣдымъ молодымъ человѣкомъ, мы увидѣли внизу у послѣдней ступени, на камнѣ, на которомъ кусочки стекла трещали подъ нашими ногами, осколки маленькаго стекляннаго свѣтильника. По довольно странному обычаю, въ который посвятила меня княгиня, когда я покидалъ ее, каждый изъ воскресныхъ гостей долженъ былъ посѣтить ее въ одинъ изъ дней недѣли. А такъ какъ я былъ послѣдній, то мой чередъ былъ назначенъ на субботу. Д'Орскамъ въ нашихъ бесѣдахъ объ этой необычайной женщинѣ предупредилъ меня о странномъ ея капризѣ и о томъ, какимъ образомъ происходили эти свиданія.

Госпожа де Терміанъ принимала въ сумеркахъ—позже или раньше, соответственно времени года. Она сидѣла въ круглой комнатѣ, освѣщенной, сквозь тускляя цвѣтныя стекла, разсѣяннымъ свѣтомъ; то были долгіе часы бесѣды какъ бы съ живою тѣнью. Мой другъ рассказывалъ мнѣ со страстью объ



этихъ умственныхъ приключеніяхъ, длившихся иногда до зари. При этомъ чувствовали себя какъ бы въ присутствіи таинственнаго существа, въ которомъ говорилъ невѣдомый голосъ, но тоска о немъ оставалась навсегда. Не входя въ поясненіе характера этихъ прорицаній, онъ далъ мнѣ понять, что красота ихъ была выше человѣческой и навсегда вязала желаніемъ слышать ихъ вновь и всегда. Приближеніе и обѣтованіе этого скрытаго божества заставляли меня съ нетерпѣніемъ ждать часа моего вступленія въ вѣщій Элевзисъ. Поддаваясь въ свой чередъ общему обаянію, соединявшему вокругъ госпожи де Терміанъ тѣхъ, кого ея появленіе на порогѣ влекло въ гротъ уединенія и таинства, я страшился его опасностей. Она казалась мнѣ цвѣткомъ, распустившимся при устьѣ путей подземныхъ и опасныхъ. Она казалась мнѣ трещиной въ запредѣльное, которая захватываетъ души незамѣтно и властно, восхитительной колдуньей, отъ которой нельзя расколдоваться. Я вдыхалъ провалы магической спирали. Всю недѣлю былъ безпокоенъ и взволнованъ. Безсонница меня измучила. Большая усталость угнетала мой духъ. Наконецъ, жданный день наступилъ...

Съ утра я предчувствовалъ его безконечнымъ. Чтобы развлечься отъ своихъ мыслей, я вышелъ изъ города и блуждалъ по полямъ. Лѣто кончалось. Я шелъ вдоль по рѣкѣ; она текла, зеленая и струистая, между длинныхъ склоненныхъ травъ; я слѣдовалъ за ней; она извивалась недалеко отъ дворца госпожи де Терміанъ, и мнѣ пришла мысль обойти ее вокругъ; но, дойдя до конца аллеи, которая ведетъ къ рѣшеткѣ, я остановился и присѣлъ на каменный пограничный знакъ. И мнѣ показалось, что сумерки наступили сразу.

Старый отель вздымалъ сѣроватую массу. Я услышалъ, какъ я позвонилъ у рѣшетки; песокъ большого двора скрипѣлъ подъ моими ногами. Я себя видѣлъ и себя слушалъ. Никого въ сѣняхъ. Я зажегъ маленькій свѣтильникъ, который былъ оставленъ для меня. Я рассмотрѣлъ его грани чернаго хрусталя съ алыми жилками. Всѣ двери сами собою растворялись передо мной; галле-реи звучали далекими отголосками. Я прошелъ къ комнатамъ княгини. Позвалъ. Пустая гостиная вела къ овальной сивиллинской комнатѣ, о которой говорилъ мнѣ д'Орскамъ. Я обыскалъ все до послѣдняго уголка. Старанія мои были напрасны. Наступила ночь. Я увидѣлъ въ зеркалѣ себя со свѣтильникомъ въ рукѣ, мнѣ казалось, что я узнаю въ этомъ отраженіи кого-то, за

къмъ я долженъ былъ слѣдовать, братскаго путеводаителя моей грезы. Мы прошли комнату за комнатой, весь гигантскій дворець. Я въ немъ терялся и вновь находилъ дорогу. Пыль чердаковъ смѣняла известку подваловъ. Свѣ- тильникъ мой потухъ. Я блуждалъ ощупью безконечные часы. Наконецъ, мракъ засѣрѣлъ; бѣлая линия просочилась подъ одной дверью. Направляясь въ эту сторону, я задѣлъ ногой о какой-то предметъ. Я поднялъ его. Это было что-то тяжелое и холодное. Колѣномъ я толкнулъ засовъ двери; она раскрылась, и бѣлый свѣтъ зари освѣтилъ въ моихъ рукахъ мраморную го- лову статуи.

Она улыбалась и была похожа на госпожу де Термианъ. Я глядѣлъ на нее и чувствовалъ, какъ она становится легче и таетъ въ моихъ пальцахъ, и она исчезла, оставивъ на нихъ лишь неуловимый прахъ, который былъ развѣянъ легкимъ вѣтромъ...

Я написалъ госпожѣ де Термианъ объ этомъ снѣ про нее, который удержалъ меня спящимъ до самаго утра, противъ ея дворца. Она не отвѣтила на мое письмо, и я не искалъ случая ее увидѣть снова. У меня осталось прекрасное воспоминаніе о видѣніи ея лица, которое, быть можетъ, было лицомъ самой Красоты.



## ВЕЛИКОЛѢПНЫЙ ДОМЪ

Домъ, который я построилъ для госпожи де Серансъ, былъ обширенъ и великолѣпенъ. Благороднѣйшія каменоломни доставили для него камень и мраморъ; дерево было привезено изъ самыхъ прекрасныхъ лѣсовъ. Архитекторъ, лысый старикъ, дѣйствовалъ согласно стариннымъ правиламъ. Со знаніемъ зодчаго онъ соединялъ искусство планировать сады. Онъ умѣлъ расположить въ нихъ и бассейны, и быющіе фонтаны. Онъ умѣлъ разбить боскеты, запутать лабиринты, завершить конекъ крыши самыми прихотливыми флюгерами.

Послѣ выбора мѣстоположенія и композиціи перспективъ, онъ простеръ свое искусство и на внутреннія детали. За внѣшностью фасадовъ онъ распредѣлилъ все скрытое въ комнатахъ: люстры, свисающія съ потолковъ, какъ сталактиты дикихъ гротовъ, ковры мягкіе, какъ газоны, стѣнные шпалеры—узорныя, какъ цвѣтники, зеркала—чистыя, какъ водоемы.

Весь день его видѣли озабоченнымъ, перепрыгивающимъ черезъ рвы, взбирающимся на лѣса, подъ дождемъ и подъ солнцемъ, вслѣдъ за садовниками или каменщиками. Удары кирки сливались со стукомъ молотковъ; оструганныя балки лежали поперекъ тесанныхъ камней. Вытянутые и дрожащіе корни большихъ и вѣтвистыхъ деревьевъ погружались въ новую землю, чтобы въ ней ожить. На быкахъ провозились статуи, и каждый вечеръ, когда заходило солнце, тѣнь дома увеличивалась работой дня.

Старикъ распорядился всѣмъ: кладкой камней, укрѣпленіемъ деревянныхъ обшивокъ, посыпаніемъ аллеи пескомъ и уравниемъ воды въ бассейнахъ, стрижкой кустовъ и узорными рѣшетками, неутомимый, съ компасомъ въ рукѣ, съ развернутыми планами, счастливый тѣмъ, что онъ могъ еще разъ создать произведеніе архитектуры, страстно имъ любимой, былая мода на которую уже проходила и чья изысканная симметрія уступала мѣсто импровизаціямъ вольнаго вкуса. Его манія въ согласіи съ моимъ желаніемъ торопила работы, которыя надо было закончить къ условленному сроку.

Въ этотъ день, заранѣе назначенный, всему надлежало быть готовымъ: цвѣты должны были благоухать въ партерахъ между буксусами аллеи и пирамидами остролистника, обелиски изъ тисса—стоятъ на срединныхъ площадкахъ, и статуи—улыбаться своими мраморными лицами, опираясь голыми ногами на

пьедесталы, овитые гирляндами, и воды—готовыми кинуть въ воздухъ свои ракеты, распуścić свои снопы, переполнить водоемы, напоить весь садъ нѣжнымъ журчаніемъ. Всѣ ключи должны были находиться въ дверныхъ замкахъ, всѣ украшенія на стѣнахъ, каждая вещь на своемъ мѣстѣ, со всею законченностью деталей,—съ винами и фруктами, поданными на столъ, и повсюду—много прекрасныхъ зеркалъ—такъ мнѣ хотѣлось,—чтобы отразить божественную улыбку, ночные волосы и граціозную поступь несравненной Мадамъ де Серансъ, таинственная красота которой должна была заглянуть въ нихъ только одинъ разъ и навсегда.

Никогда не было болѣе сіяющаго утра. Съ разсвѣта грабли сгладили аллеи, лейки ожемчужили освѣженные цвѣты. Воздухъ былъ мягкій, чистый и легкій. Это ясное утро конца лѣта предвѣщало лучезарный день. Теплое солнце ласкало статуи и смягчало ихъ мраморъ; бассейны сверкали; ни одинъ листокъ не долженъ былъ упасть, ни одна роза—облетѣть; были оставлены только самыя сильныя, и мощная ихъ зрѣлость обезпечивала имъ долгую свѣжесть.

Въ полдень я приблизился къ рѣшеткѣ, чтобы принять Мадамъ де Серансъ. Она вышла изъ кареты, и я поцѣловалъ ей руку. Я поблагодарилъ ее за пріѣздъ и напомнилъ обѣщаніе. Она тихо улыбалась. Наступило мгновеніе молчанія, и она протянула мнѣ три розы, которыя держала въ рукѣ по своему обыкновенію. Я взялъ ихъ и, поклонившись, удалился отъ нея и отъ великолѣпнаго дома. Три раза оборачивался я, цѣлуя каждый изъ трехъ цвѣтковъ, и каждый разъ видѣлъ, что она глядитъ на меня.

Мадамъ де Серансъ шла одна по аллеѣ. Большія деревья сопровождали ее одно за другимъ, молча; въ концѣ открывалась перспектива садовъ. Они были, въ самомъ дѣлѣ, удивительны. Купы листвы простирали свѣжую тѣнь. Три флейтиста перекликались изъ глубины, спрятанные въ запутанной раковинѣ лабиринта; журчащія воды украшали молчаніе этого уединенія, но однѣ только статуи улыбнулись прекрасной посѣтительницѣ.

Фронтонъ дома упирался на порфировыя колонны.

Мадамъ де Серансъ вступила въ прохладныя сѣни. Комнаты открылись одна за другой для молчаливой ея прогулки. Между ними были и простыя, и другія—пышныя, маленькія и большія, созданныя для любви, для сна или грезы, для радостныхъ раздумій и для склоненной грусти.

Мадамъ де Серансъ провела весь день въ великолѣпномъ домѣ. Сзади крыльцо спускается въ палисадникъ. Здѣсь—только одна дорожка вокругъ зеленаго газона, на которомъ дремлетъ квадратный водоемъ. Въ немъ отражаются два маленькихъ сфинкса изъ обожженной глины. По угламъ большіе завитые сосуды изъ хрусталя придаютъ выющимся розамъ, которыя цвѣтутъ въ нихъ, сходство со странными водяными цвѣтами, вырастающими изъ прозрачныхъ чашъ. Вечеръ наступаетъ здѣсь упоительно; вечеръ наступилъ.

Въ высокой столовой былъ сервированъ ужинъ изъ отборныхъ мясъ, сладостей и фруктовъ. Оттуда, оставивъ на персикѣ оттискъ своихъ улыбающихся зубовъ, Мадамъ де Серансъ должна была подняться въ спальню. Всѣ зеркала увидѣли ее, и одно изъ нихъ отразило ее обнаженной и сохранило навсегда въ своемъ хрусталѣ невидимый образъ той, которая поставила на карту и проиграла мнѣ свою тѣнь.

Въ тѣ времена я былъ игрокомъ и счастливымъ игрокомъ. Согласно старому суевѣрію, я замыкалъ мое золото въ кошелекѣ изъ кожи летучей мыши. Я не столько вѣрилъ въ дѣйствительную силу этой странной примѣты, сколько былъ плѣненъ ея необычайностью. Мнѣ нравилось дополнять мой характеръ нѣкоторыми причудливыми черточками для того, чтобы сдѣлать его интереснымъ какъ для другихъ, такъ и для себя самого.

И вотъ каждый вечеръ я оказывался въ игорномъ домѣ или въ иномъ мѣстѣ, гдѣ играли. И тайная, и открытая игра были одинаково въ ходу; картежные притоны были переполнены, потому что увлеченіе костями и картами, доходившее до неистовства, привлекало къ зеленымъ столамъ самое блестящее общество. Волосатые пальцы мужчинъ судорожно сжимались на столахъ рядомъ съ нѣжно-сверкающими руками женщинъ. Ожиданіе вызывало трепетъ на очаровательныхъ устахъ и слюну на ртахъ отвратительныхъ; проигрышъ выражался и граціозными гримасками, и нахмуренными губами. Золото звенѣло, и въ промежуткахъ молчанія слышны были стукъ бросаемыхъ костей и полетъ картъ, бѣглый и вѣщій.

Золото выигрышей просачивалось въ сосѣднія жизни, гдѣ проигрышъ точилъ трещины. Возникали продажности, внезапныя и угрюмыя, однѣ нежданныя, другія подстерегаемыя. Рушились подточенные и треснувшія души и рассыпались въ прахъ. Золото переходило изъ рукъ въ руки для утоленія желаній. Созда-

вался рынокъ, аукціонъ и торгъ. Каждый искалъ, что ему продать или кого купить. Нѣкоторые имѣли прибыль на посредничествѣ, многіе спекулировали на нуждѣ, всѣ плутовали на качествѣ. Каждая страсть могла удовлетвориться, только бы случай ей благопріятствовалъ.

Нарумяненные и томные юноши, мужественныя и наступательныя женщины торговали своими извращенными ласками. Скачки богатства, его суетность и неожиданность придавали каждой прихоти торопливую поспѣшность. Самые счастливые утомлялись счастьемъ, благодаря однообразію его длительности. Фантазіи ожесточились; возникли—чудовищныя. Изъ за какого-то нелѣпаго соревнованія старались превзойти одинъ другого въ распутствахъ, и удовольствіе, отъ нихъ получаемое, было меньше, чѣмъ тщеславіе ихъ совершить. Это была эпоха крайняго разгула и порочной изобрѣтательности; я тоже участвовалъ во всемъ, и примѣры, которые я далъ, остались славными. Если мы не встрѣчали разсвѣта за свѣчами, истаявшими во время игры, то заря заставляла насъ за виномъ и любовью. Тогда мы убѣждались въ обманѣ нашего двойного опьянѣнія. Оно томило насъ усталыми тѣлами и распутившимися волосами, трупамъ призраковъ, которые насъ обольстили. Мы расходились съ тоскою.

Каждый вечеръ, каковы бы ни были приключенія дня или труды ночи, приводилъ меня, вопреки себѣ самому, къ игорнымъ столамъ. Среди многочисленныхъ игроковъ, смѣнявшихъ одинъ другого, меня поражала съ самаго моего пріѣзда и въ теченіе всего моего пребыванія одна дама удивительной красоты. Она являла одновременно и упорство, и небрежность, садилась всегда на одно и то же мѣсто, вдыхая цвѣты букета съ которымъ не разставалась никогда.

Среди столькихъ игроковъ съ переменной удачей лишь наше счастье оставалось неизмѣннымъ, и это постоянство успѣха указало насъ другъ другу. Около насъ собирался кругъ, и г. д'Амеркёръ вызывалъ не меньше зависти, чѣмъ Мадамъ де Серансъ.

Однажды я очутился рядомъ съ нею, и мы, заговоривъ о нашемъ двойномъ счастьѣ, постоянство котораго изумляло, рѣшили скрестить, какъ противники, наши удачи и посмотреть, чья уступитъ. Рѣшивъ это испытаніе, мы назначили время и мѣсто поединка.

Была прекрасная августовская ночь, когда я сѣлъ за столъ противъ Мадамъ

де Серансъ. Племя игроковъ шумѣло объ этой дуэли. Уже заключались пари объ исходѣ, прежде чѣмъ началась игра. Были поставлены крупныя суммы. Каждый изъ нашихъ отдѣльныхъ жестовъ вызывалъ противодѣйствіе и имѣлъ послѣдствія... Многочисленные интересы зависѣли отъ искусства нашихъ ходовъ и отъ случайностей нашихъ козырей.

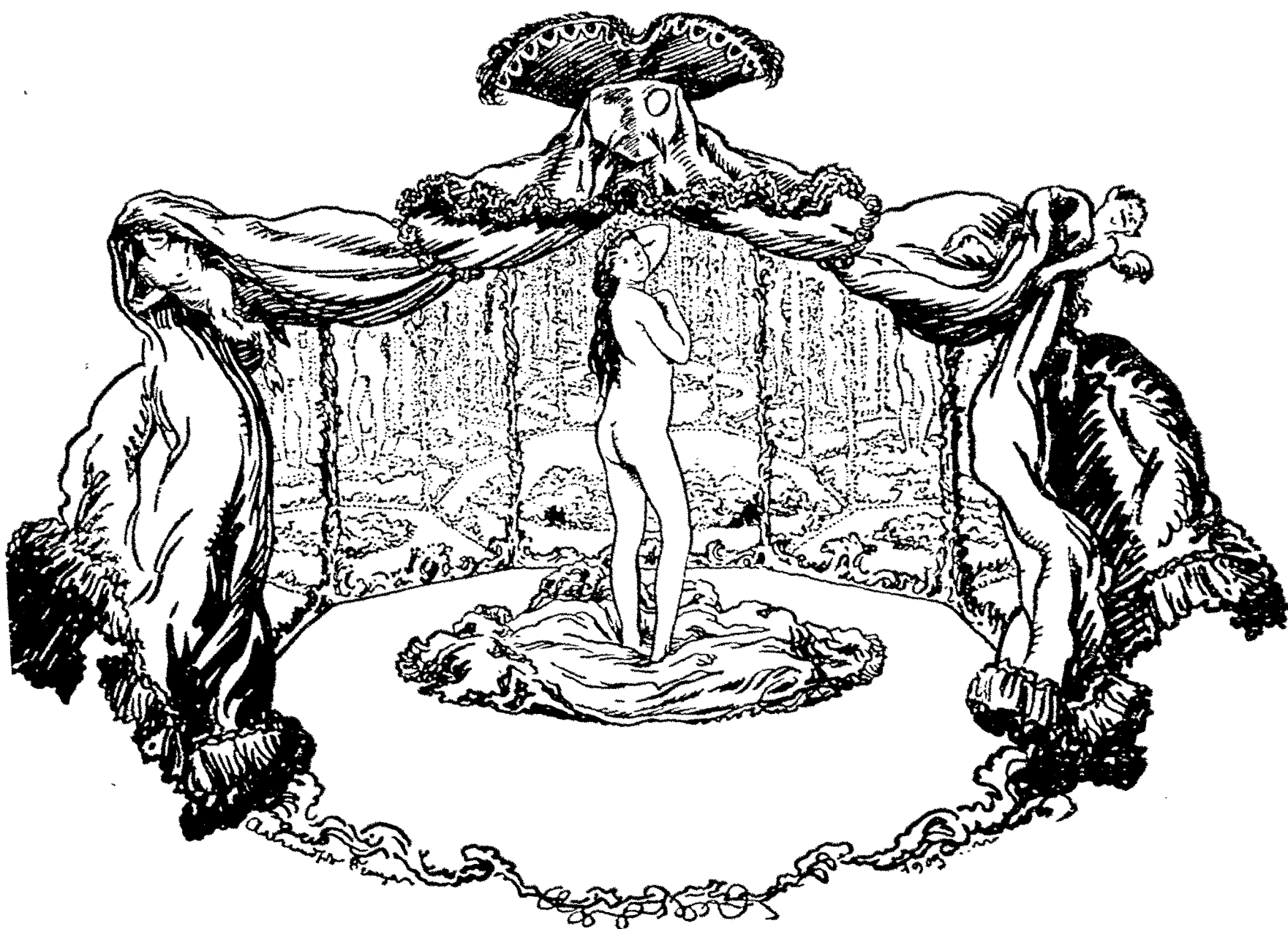
Салонъ Мадамъ де Серансъ, гдѣ я былъ наединѣ съ ней, тремя окнами выходилъ въ прекрасный садъ, ароматы котораго достигали до насъ. Свѣчи сіяли каждая очкомъ свѣта. Мадамъ де Серансъ положила на столъ букетъ розъ; самая прекрасная изъ нихъ висѣла на концѣ надломленнаго стебля, и лепестки ея падали одинъ за другимъ въ теченіе этой патетической ночи. Тонкія руки партнерши стасовали гибкія карты. Игра началась. Я выигралъ чудовищную ставку; она была удвоена; я выигралъ снова, послѣ еще, и еще, и еще... Золото поднялось столбиками. Остальное было представлено жетонами. Мадамъ де Серансъ тихо улыбалась. Мы играли на драгоценности; ясный ея голосъ называлъ ихъ одну за другой; брилліанты бросали снопы свѣта; переливались рубины; стекали жемчужины капля за каплей. Она проигрывала; тогда мы начали ставить на карту помѣстья. Звучныя и граціозныя имена вызывали ихъ по очереди: замки среди лѣсовъ въ глубинѣ дубовыхъ аллей или сквозь завѣсу сосенъ, дома на рѣчныхъ берегахъ, рыжія поля пшеницы, коричневая пашни, зеленѣющіе луга, фермы съ мычащими быками, голубятни, гдѣ воркують голуби, пески, скалы, стога, пасѣки... Мадамъ де Серансъ не переставала улыбаться.

Молчаніе наступило между нами. Положивъ руку на столъ, она поднялась въ своемъ платьѣ изъ зеленаго муара. Пахли цвѣты въ открытыя окна; столбикъ золота разсыпался по ковру; свѣча лизнула своимъ пламенемъ колпачекъ, и онъ треснулъ. Мы пристально взглянули другъ на друга. Мадамъ де Серансъ покраснѣла, какъ будто самое себя почувствовала послѣдней ставкой. Жестомъ, заставившимъ ее вздрогнуть, я указалъ на столъ, по которому разсыпалъ карты, что сжималъ въ пальцахъ. Раскрашенные ихъ лица, мнѣ показалось, гримасничая, улыбаются. Бородатые короли пересмѣивались съ бритыми валетами. Аллебарды однихъ перекрещивались мечами другихъ. Дамы вдыхали запахъ пестрыхъ тюльпановъ. Я почувствовалъ, что сейчасъ буду говорить, но еще самъ не зналъ, что скажу, и голосъ, въ которомъ я узналъ свой собственный, прошепталъ медленно, между тѣмъ какъ жестомъ я при-



глашалъ Мадамъ де Серансъ окончить прерванную партію: „Все,—сказалъ я,— я ставлю все противъ вашей тѣни!“...

Такъ я игралъ и выигралъ тѣнь Мадамъ де Серансъ. Чтобы сохранить навсегда ея образъ, я построилъ великолѣпный этотъ домъ: одно изъ его зеркалъ сохраняетъ въ своемъ хрусталѣ невидимое отраженіе, которое двери его замкнули навсегда. Онѣ не откроются для меня, и удивительная тайна станетъ,— когда разрушится дворецъ, хранящій ее,—вѣчнымъ прахомъ, въ который превращаются и живыя существа, и вещи, и ихъ тѣни.



## ЗНАКЪ КЛЮЧА И КРЕСТА

По мѣрѣ того, какъ я знакомился съ улицами города, мнѣ вспоминалась одна изъ исторій, рассказанныхъ когда-то г. д'Амеркѣромъ. Не называя того мѣста, гдѣ случилось это приключеніе, онъ описалъ его подробно, такъ что сегодня мнѣ казалось, будто я узнаю его, въ то время, какъ передо мною вставалъ этотъ старый городъ, аристократическій и монашескій, разваливающийся постепенно въ оградѣ своихъ полуразрушенныхъ укрѣпленій, на берегу желтоватой рѣки, противъ обнаженныхъ горъ на горизонтѣ, городъ съ тѣнистыми и залитыми солнцемъ улицами, съ древними замкнутыми особняками, съ церквами, съ переменнымъ звономъ многочисленныхъ монастырей.

Я нашелъ его точно такимъ, какимъ онъ описалъ мнѣ его, этотъ городъ: нагроможденіемъ старыхъ камней, мрачнымъ и сіяющимъ, застылымъ въ пыльномъ окостенѣніи отъ зноя и одиночества и являвшимъ своими еще сохранными памятниками скелетъ былого величія. Онъ опустѣлъ понемногу, потерялъ свои пригороды, ссохся въ своихъ стѣнахъ, которыя не могъ больше наполнить. Въ серединѣ громоздились дома сплошной глыбой, еще огромной; дальше были разбросаны только развалины жилищъ, и все было погружено въ оцѣпенѣлую грезу, лишь изрѣдка прерываемую жужжаніемъ шмеля или перезвономъ колоколовъ.

Улицы, мощенныя плоскими камнями или убитыя булыжникомъ, странно пересѣкались, чтобы закончиться квадратными площадями. Тамъ были рынки. Окрестныя стада сходились на нихъ и расходились, разрозненныя случайностями торгова. Ярмарки и церковныя службы составляли поочередно единственное занятіе жителей. Городъ остался деревенскимъ и набожнымъ. Быстрые шаги овецъ стучали по мостовой, и гулко звучали сандаліи монаховъ. Пастухи и паства смѣшивались. Затхлый духъ руна сливался съ запахомъ власяницъ. Воздухъ пахнулъ ладаномъ и крѣпкимъ пѣтомъ. Стриженныя овцы и бритыя тонзуры, пастухи и священники...

Я пришелъ на развилъе двухъ дорогъ. Здѣсь струя воды стекала въ источникъ временемъ водоемъ. Я вспомнилъ этотъ родникъ. Г. д'Амеркѣръ хвалилъ свѣжесть его воды. Улица направо должна была вести къ оградѣ Черныхъ Отцовъ. Я направился по ней. Излучины ея вели въ самое сердце города. Нѣсколько бѣдныхъ лавокъ раскрывали свои лотки. Четки висѣли рядомъ

съ плетеными хлыстами. Вдругъ улица расширилась. Ее преграждалъ высокій фасадъ стараго особняка. Я уже видѣлъ такіе же—въ разныхъ мѣстахъ, но этотъ бросался въ глаза своей необычностью.

Онъ подымался на цоколѣ очень старой кладки. Окна—высоко надъ землей подъ рѣшетками. Должно быть, воспользовались фундаментами какого-то древняго жилища, и надъ нимъ теперешнее зданіе, надстроенное, вздымало свою строгую архитектуру. За угломъ отеля улица круто поворачивала и спускалась кривыми и крутыми лѣстницами. Спускъ огибалъ заднюю часть зданія и обнажалъ устои—бывшія стѣны стараго укрѣпленнаго замка, гладкій каменный крупъ котораго покоился на материкѣ скалы.

Я узналъ отель Гертелерь.

Улица кончилась, показались деревья; большая аллея тополей продолжала ее. Старыя каменные гробницы, пустыя, стояли рядами въ высокой травѣ, гдѣ шаги протоптали узкую тропинку. Направо тянулась стѣна, и въ ней была низкая дверь. Я вздрогнулъ, увидавъ ее. Она вела въ лѣчебный садъ Отцовъ, монастырь которыхъ выглядывалъ изъ глубины аллеи своимъ порталомъ. Прежде, чѣмъ продолжать путь, я приблизился къ маленькой двери въ стѣнѣ. Она была массивна и обита гвоздями. Замочная скважина имѣла форму сердца. Подойдя къ воротамъ, я позвонилъ; привратникъ ввелъ меня въ монастырь. Громадные корридоры вели въ обширныя залы. Мы поднялись по лѣстницамъ; братъ-сторожъ приподымалъ рясу. Мы не встрѣтили никого. Часовня, въ которую я не взошелъ, гудѣла монотоннымъ пѣніемъ псалмовъ. Миѣ показали нѣсколько дворовъ съ аркадами. Одинъ изъ нихъ былъ очарователенъ—квадратный, полный цвѣтовъ, населенный голубями; они сидѣли по карнизамъ, какъ живой тяжелый фризь.

Оттуда была видна колокольня церкви. Часы на ней какъ разъ отбивали время. Большой желтый подсолнечникъ глядѣлъ въ темную воду колодца и отражалъ въ глубинѣ его свой ликъ золотого потира.

Ничто не измѣнилось съ того дня, какъ г. д'Амеркёръ посѣтилъ старый городъ. Неизмѣнность внѣшняго вида подтверждала, что и обычаи сохранились тѣ же. Щелканіе бичей сливалось еще съ дребезжаніемъ серебряныхъ колокольчиковъ, и монастырскіе колокола перекликались своими звонами, какъ въ то время, когда г. д'Амеркёръ съ посохомъ въ рукѣ, съ босыми ногами въ сандаліяхъ, въ монашеской рясѣ постучался въ двери монастыря. Онъ спро-

силъ пріора, которымъ былъ въ то время Донъ-Рикаръ. Миѣ показали его увѣнчанную митрой могилу посреди окружавшихъ ее безыменныхъ усыпальницъ. Онъ сохранялъ могущественныя связи въ міру, отъ котораго удалился, протягивая туда руку за милостыней и предоставляя ее взамиѣ, по мѣрѣ надобности, для деликатныхъ посредничествъ, за которыми обращались къ его благоразумію и мудрости. Г. д'Амеркёръ объяснилъ ему свой костюмъ, причины своего прибытія и подробности возложеннаго на него порученія.

Послѣ двадцати лѣтъ службы на высшихъ военныхъ постахъ, одинъ мѣстный дворянинъ, Г. де Гертелеръ, вернулся сюда, чтобы поселиться совѣмъ. Немного спустя, онъ женился на мадемуазель де Каллисти. Она была бѣдная дѣвушка, хорошаго рода, очень красивая. Супруги жили въ отелѣ Гертелеръ. Городская знать бывала у нихъ, и самымъ частымъ посѣтителемъ былъ г. д'Эгліоль. Онъ приходился родственникомъ г. Гертелеру, который былъ въ молодости его начальникомъ и очень его любилъ. Образъ жизни въ отелѣ Гертелеръ былъ весьма простъ. Никакой роскоши, очень мало прислуги; но жизнь тамъ получала торжественность отъ высоты залъ, отъ широты лѣстницъ, отъ всей анахронической пышности стараго дома.

Отъ скуки ли пребыванія въ этомъ скудномъ обветшавшемъ городѣ послѣ суеты шумной службы, благодаря ли внезапно воскресшей любви къ приключеніямъ, но черезъ шесть лѣтъ, въ одинъ прекрасный день, Г. де Гертелеръ и д'Эгліоль исчезли, и никто не могъ узнать куда. Проходило время. Розыски не привели ни къ чему. Угадывалась какая-то тайна. Госпожа де Гертелеръ плакала. Ходили странные слухи, и шумъ мало-по-малу достигъ двора, гдѣ еще помнили этихъ лицъ.

Однажды разговоръ объ этомъ двойномъ исчезновеніи зашелъ при г. д'Амеркёрѣ, который объявилъ, что сможетъ разгадать загадку. Ему предоставили полную свободу дѣйствій, и онъ уѣхалъ.

Первой его заботой было надѣть монашеское платье, чтобы этой одеждой обезпечить себѣ возможность проникать всюду, и въ щели дверей, и черезъ трещины совѣсти, и Донъ-Рикаръ облегчилъ ему всѣ способы этого разслѣдованія. Первые розыски остались безрезультатными. Облегчаемые тинственностью его костюма и видимостью его положенія, они были терпѣливы и разнообразны. Онъ изучилъ окрестности отеля Гертелера, развѣдалъ о при-

вычкахъ и ощупалъ жизнь его обитателей. Онъ вслушивался въ еще животрепещущіе слухи о событіи. Все было напрасно. Онъ пожелалъ видѣть госпожу де Гертелеръ. Ему отвѣтили, что она больна, и онъ не смогъ преодолѣть затворовъ, которыми она оградилась. Каждый день проходилъ онъ мимо отеля. Онъ шелъ по улицѣ, которая подымается вдоль фундаментовъ, и останавливался противъ фасада. Очень часто онъ доходилъ до этого фонтана, о которомъ мнѣ рассказывалъ. Холодная вода освѣжала его ротъ; на обратномъ пути, спускаясь по ступенямъ, онъ разсматривалъ огромное зданіе изъ камня и скалы. Онъ хотѣлъ бы припасть къ нему ухомъ и подслушать его тайну; ему казалось, что во чревѣ стараго дома живетъ призракъ загадки, уже близкой къ забвенію, ради которой онъ пришелъ, чтобы потревожить ея молчаніе. Наконецъ, потерпѣвъ неудачу, онъ уже готовъ былъ отказаться отъ предпріятія. Онъ распрощался бы съ Донъ Рикаромъ, если бы не настоянія старика, который удерживалъ его при себѣ. Старый монахъ наслаждался обществомъ этой овцы, столь не похожей на стадо, которое направлялъ его деревянный жезлъ по однообразнымъ тропамъ уставовъ.

Однажды около пяти часовъ послѣ полудня, г. д'Амеркёръ, выйдя черезъ старыя ворота, шелъ между высокихъ травъ аллен. Время дня было грустно и величаво; деревья преграждали тѣнями погребальную аллею, ящерицы бѣгали по теплымъ камнямъ древнихъ могилъ и скользили въ ихъ трещинахъ. Одной рукой г. д'Амеркёръ отряхалъ свое длинное монашеское одѣяніе, а другой держалъ ключъ, чтобы отпереть имѣющій форму сердца замѣкъ лѣчебнаго сада, въ которомъ онъ любилъ прогуливаться. Онъ хотѣлъ взглянуть на него еще разъ до своего отъѣзда, еще разъ послушать, какъ будетъ скрипѣть подошва его сандалій по гравію аллей, снова почувствовать, какъ ряса трется о шпалеры изъ буксуса. Симметричность цвѣтниковъ ему нравилась; на ихъ квадратахъ росли нѣжныя травы и интересные цвѣты; въ маленькихъ бассейнахъ цвѣли водяныя растенія. Они погружали въ воду свои корни и распускались, отражаясь въ ней. На скрещеніяхъ аллей, въ фаянсовыхъ вазахъ, расписанныхъ эмблемами и фармацевтическими девизами со змѣями по бокамъ, произрастали цѣнныя разновидности. Черезъ стѣну были видны верхушки топей; въ сосѣднихъ огородахъ, отдѣленныхъ высокими зелеными трельяжами, слышенъ былъ шорохъ граблей, ударъ кирки объ лейку, легкой трескъ садовыхъ ножницъ, срѣзающихъ побѣги; здѣсь же все было погружено въ мол-

чаніе; цвѣтокъ гибко склонялся подъ тяжестью насѣкомаго; рѣяли ласточки; стрекозы задѣвали зеленоватую воду; мясистыя змѣеподобныя травы сплетались и расплетались въ видѣ кадуцей.

Г. д'Амеркёръ направлялся къ двери этого страннаго замкнутаго садика, когда онъ увидѣлъ, что изъ глубины аллеи къ нему идетъ женщина, одѣтая въ черное; она шла медленно, какъ бы ощупью. Онъ внутренно постигъ какимъ-то внезапнымъ ясновидѣніемъ, что эта высокая и мрачная фигура не можетъ быть никѣмъ, кромѣ госпожи де Гертелеръ. Онъ замедлилъ шагъ, такимъ образомъ, чтобы встрѣтиться съ ней въ тотъ моментъ, когда она остановится передъ низкою дверью. Дойдя до двери, онъ вложилъ ключъ въ замокъ. Звукъ заставилъ вздрогнуть одинокую путницу. Она колебалась. Онъ нагнулся, какъ бы стараясь отпереть. Она хотѣла воспользоваться мгновеніемъ и пройти мимо, но вдругъ очутилась лицомъ къ лицу съ нимъ, такъ какъ онъ рѣзко полуобернулся. Онъ увидѣлъ блѣдное и красивое лицо, измощенное бессонницами и страданіемъ, взволнованные глаза, полураскрытый ротъ и руку на задыхающейся груди. Тогда онъ быстро вошелъ, оставивъ въ прикрытой двери, въ желѣзномъ сердцѣ замка, ключъ.

На слѣдующій день, когда онъ мечталъ на маленькомъ дворикѣ съ аркадами, его извѣстили, что женщина подъ вуалью хочетъ съ нимъ говорить. Она пришла. Онъ узналъ госпожу де Гертелеръ и усадилъ ее на каменную скамью. Голуби тихо ворковали по капителямъ пустынныхъ галлерей; воркованіе ихъ смѣшивалось со вздохами, вздымавшими грудь кающейся; онъ осѣнилъ ее, колѣнопреклоненную, широкимъ крестнымъ знаменемъ и, склонивъ голову, руки спрятавъ въ рукава, слушалъ скорбную исповѣдь.

Это была страшная и трагическая исторія. Зачѣмъ было рассказывать ее? Но тайна казалась ей разоблаченной. Этотъ монахъ, отмыкающій ключемъ замокъ въ формѣ сердца, показался ей насильственно растворяющимъ путь къ ея совѣсти. Она увидѣла въ этой встрѣчѣ указаніе судьбы и въ жестѣ—таинственный намекъ, а также и символъ, ниспосланный освободить ея душу, заточенную въ ужасѣ молчанія.

Бракъ ея съ г. де Гертелеръ не былъ бракомъ по любви. Она уважала его, но боялась его гордаго характера, суровость котораго запугала ея довѣрчивость и привела въ отчаяніе ея нѣжность. Минули годы. Одной зи-

мой г. д'Эгліоль появился въ ихъ домѣ и вошелъ въ ея интимную жизнь. Онъ былъ красивъ и еще молодъ. Она отдалась ему: это были дни радости и ужаса, прожитые въ страхѣ быть открытыми и въ томленіи угрызений совѣсти. Г. де Гертелеръ не замѣчалъ ничего. Какъ и обыкновенно, онъ часто бывалъ въ отсутствіи; онъ только постарѣлъ, и широкая морщина прибавилась еще къ тѣмъ, что уже бороздили его лобъ.

Однажды вечеромъ госпожа де Гертелеръ удалилась въ свою комнату около полуночи. Она чувствовала себя печальной. Г. д'Эгліоль не появлялся въ теченіе сутокъ, а онъ никогда не пропускалъ ни одного дня. Г. де Гертелеръ уѣхалъ верхомъ съ утра, несмотря на то, что шелъ дождь. Въ то время, когда она причесывала волосы передъ зеркаломъ, она увидѣла, какъ дверь отворилась, и вошелъ ея мужъ. Онъ былъ въ высокихъ сапогахъ, но на нихъ не было никакихъ слѣдовъ грязи; платье его казалось пыльнымъ, длинная паутина свисала съ его локтя, и онъ держалъ въ рукѣ ключъ. Ничего не говоря, онъ направился прямо къ стѣнѣ комнаты, гдѣ на гвоздѣ висѣло распятіе изъ слоновой кости, сорвалъ его, разбилъ о полъ и на мѣсто его повѣсилъ тяжелый заржавленный ключъ. Лицо его было гнѣвно и блѣдно. Госпожа де Гертелеръ застыла на одно мгновеніе, не понимая; послѣ, вдругъ, поднеся руки къ сердцу, вскрикнула и упала навзничь.

Когда она пришла въ себя, страшное событіе стало ей понятно. Ея мужъ заманилъ г. д'Эгліоль въ какую-нибудь западню. Старое обиталище, построенное на фундаментѣ крѣпости, таило въ своихъ глубинахъ невидимыя убѣжища и вѣчные тайники. Крикъ, ея собственный крикъ, звенѣлъ еще въ ея ушахъ, но онъ, казалось, шелъ снизу, заглушенный горами камня, пронзая своды, висившіеся одинъ надъ другимъ, доходя до нея изъ тѣхъ усть, отъ которыхъ навсегда отдѣлила ее толща стѣнъ. Она хотѣла выйти. Дверь не поддавалась. Затворы замыкали окно: слуги жили далеко.

На другой день г. де Гертелеръ принесъ ей пиццу. Каждый день онъ возвращался. Паутина все висѣла на рукавѣ его пыльной одежды, сапоги стучали по плитамъ, большая морщина на лбу врѣзывалась въ блѣдность пытокъ и безсонницъ. Каждый разъ онъ выходилъ молча и на слезы и на мольбы отвѣчалъ лишь краткимъ жестомъ, указывая на ключъ, висѣвшій на стѣнѣ.

То были трагическіе дни, которые несчастная прожила, устремляя глаза на



ужасное *ex voto*, которое все росло и становилось огромнымъ. Ржавчина казалась ей красной отъ крови. Она чувствовала, какъ кровь сочилась въ уединеніи ея отчаянія. Домъ будто вымеръ. Вечеромъ слышались шаги, и г. де Гертелеръ вошелъ еще разъ, неся лампу и корзину. Волосы его посѣдѣли; онъ даже не поглядѣлъ на несчастную, которая ползала у него въ ногахъ, но не переставалъ съ жадностью созерцать грозный ключъ.

Тогда госпожа де Гертелеръ поняла алчное желаніе, снѣдавшее ея мужа, жгучую жажду, томившую его: увидѣть трупъ своего соперника, убѣдиться въ своей мести, ощупать ту гниль, которою стала плоть возлюбленнаго; словомъ—взять ключъ, что онъ пригвоздилъ къ стѣнѣ, замѣнивъ знакъ прощенія, образъ котораго изъ слоновой кости онъ разбилъ, знакомъ вѣчнаго злопамятства, который онъ повѣсилъ, какъ незыблемую бронзовую эмблему. Но, увы, мщеніе неутолимо; оно навсегда остается желаніемъ; въ немъ и буйства, и муки; оно постоянно возвращается къ той же тревогѣ, до самаго конца жизни, до самаго дна памяти.

Г. де Гертелеръ почувствовалъ, что разгаданы его одинокія пытки, и страдалъ еще больше. На черномъ мраморѣ его гордости были кровавыя борозды.

Однажды ночью, когда госпожа де Гертелеръ дремала, лежа на кровати, она услышала, что дверь тихо растворяется, и увидѣла своего мужа на порогѣ. Онъ держалъ въ рукахъ притушенную лампу и шелъ тихо, какъ тѣнь, такъ что плиты не звенѣли, какъ будто мрачный лунатизмъ его неотступной мысли сдѣлалъ изъ него невѣсомый призракъ; онъ пересѣкъ комнату, поднялся на цыпочки, взялъ ключъ и вышелъ. Наступила мертвая тишина. Муха, пробужденная свѣтомъ, зажужжала и смолкла. Замокъ не щелкнулъ. Неизъяснимый толчокъ поставилъ на ноги госпожу де Гертелеръ. Босая скользнула она въ корридоръ; ея мужъ спускался по лѣстницѣ; она послѣдовала за нимъ. Изъ нижняго этажа онъ продолжалъ спускаться; ступени углублялись въ темноту. Она слышала въ глубинѣ подземныхъ корридоровъ шаги, которые шли впереди нея. Они были въ древнихъ подвалахъ стараго отеля. Стѣны сочлились сыростью. Они проходили подъ круглыми сводами. Послѣдняя лѣстница врѣзала свою спираль въ скалу. Въ глубинѣ на влажной стѣнѣ еще мерцалъ отсвѣтъ маленькой лампы, которой не было видно. Наклонившись, госпожа де Гертелеръ слушала. Какой-то скрежетъ долетѣлъ до нея, и свѣтъ

погасъ. Внизу открывалась круглая комната. Полураскрытая часть стѣны прикрывала узкій проходъ. Она прошла еще дальше. Въ концѣ, ощупью, она угадала незамѣтно пріоткрытую дверь. Она раскрыла ее. Г. де Гертелеръ сидѣлъ на землѣ около своей маленькой лампы въ какой-то квадратной дырѣ, мощеной плитами и крытой сводомъ; онъ смотрѣлъ и былъ недвижимъ съ широко раскрытыми глазами. Онъ глядѣлъ на нее и не видѣлъ. Тошный смрадъ шелъ изъ подземелья; на камнѣ вѣдъ предѣловъ тѣни лежала уже позеленѣвшая рука, лишенная мяса. Госпожа де Гертелеръ не вскрикнула.

Разбудить ли ей этого несчастнаго лунатика, котораго яростный сонъ привелъ въ трагическій подвалъ? Наложить ли ей на его гордость еще пытку этой неожиданности? Нѣтъ! Местъ за позоръ была справедлива. Зачѣмъ показывать ему его униженіе. Она почувствовала жалость къ его блуждающимъ глазамъ, которые глядѣли на нее, ея не различая, къ его лицу со слѣдами пытокъ, къ его волосамъ, побѣлѣвшимъ отъ молчаливыхъ страданій, и поняла, что для того, чтобы спасти эту боль, отъ него надо скрыть тайну его ночного паденія и дать ему съ миромъ утолить свою страстную жажду въ вѣчномъ молчаніи могилы, такъ чтобы онъ никогда не узналъ, чья невидимая рука замуравила его лицомъ къ лицу съ его кощунствомъ.

Г. де Гертелеръ все смотрѣлъ на нее. Очень спокойно опустилась она на колѣни, поцѣловала зеленоватую ладонь, которая открывала на камнѣ свои пальцы, лишенные мяса, и, притворивъ дверь снаружи, ощупью вышла и нажала пружину стѣны, которая закрывала проходъ. Она поднялась по спирали лѣстницы, по подземнымъ ступенямъ, по лѣстницамъ этажей и на ржавый гвоздь въ своей комнатѣ повѣсила трагическій ключъ, который покачался одно мгновеніе и остановился неподвижно, отмѣчая часъ вѣчный...

Голуби пролетали и вновь возвращались, порхая подъ аркадами маленькаго двора. Въ одно и то же время пробили часы на колокольняхъ города. Несчастливая женщина, рыдая, протянула г. д'Амеркёру большой ключъ и уронила къ его ногамъ. Онъ поднялъ его. Ключъ былъ тяжелъ. Ржавчина его казалась красноватой. Госпожа де Гертелеръ, колѣнопреклоненная, умоляла жестами, въ безпамятствѣ, съ судорожно сжатыми руками, видя, что онъ удаляется отъ нея.

Г. д'Амеркёръ спустился къ другому дворику, находившемуся ниже и бла-

гоухавшему въ самой серединѣ монастыря. Цвѣты тамъ распускались между буксусовъ равной высоты въ партерахъ. Большія розы гирляндами обвивали колодезь съ каменной закраиной. Онѣ царапали шипами платье монаха, нагнувшагося надъ нимъ; вода брызнула. Высокій золотой подсолнечникъ склонялъ свой потиръ съ медомъ. Голубка тихо ворковала, и г. д'Амеркёръ, возвратясь къ кающейся, все еще лежавшей ницъ, прошепталъ ей на ухо слова отпущенія, которыя, если и не разрѣшали ничего на небѣ, зато хотя на землѣ давали горестной душѣ миръ.



## ПОЪЗДКА НА ОСТРОВЪ КОРДИКЪ

Съ шумомъ захлопнутая дверь пробудила эхо, дремавшее въ глубинѣ длинной галлерей между двухъ каріатидъ, что стояли въ концѣ ея. Каменные бедра поддерживали ихъ торсы изъ блѣднаго мрамора, какъ бы вѣчной отливавшіе испариной, и сплетенія ихъ поднятыхъ рукъ подпирали высокій золотой потолокъ. Мозаика пола мерцала, и я шель медленными шагами въ гулкой пустотѣ этого мѣста, размышляя о томъ, что душа Государя была скользкой и опасной, какъ эти плиты, и такъ же испещрена странными фигурами и переплетенными арабесками.

Споръ, возникшій между его Высочествомъ и мною, тревожилъ меня. Мое упорство столкнулось съ его капризомъ. Цѣлый часъ онъ силился побороть то, что онъ называлъ моимъ упрямствомъ. Я снова видѣлъ его въ обширномъ кабинетѣ, наполненномъ оружіемъ и куклами, такъ какъ онъ увлекался стальными лезвіями и любилъ играть уродцами; онъ былъ знатокомъ въ шпагахъ и въ маріонеткахъ; онъ имѣлъ пристрастіе къ доспѣхамъ на стѣнахъ и къ чучеламъ, онъ собралъ цѣлую коллекцію однихъ и большое собраніе другихъ; но въ глубинѣ души оружіе занимало его меньше, чѣмъ маріонетки. Ихъ лица изъ раскрашеннаго воска, ихъ тряпичное тѣло, руки изъ гибкихъ прутьевъ были удобны для игры въ гримировку, въ наряды и позы, для переодѣваній въ различные костюмы и мундиры, и маленькій ростъ ихъ служилъ Государю для опытовъ въ миниатюрѣ; по нимъ онъ регламентировалъ затѣмъ форменную одежду солдатъ, ливрей лакеевъ и даже дамскіе туалеты; онъ считалъ себя въ этомъ весьма искуснымъ, и самъ заимствовалъ иногда кое-что отъ своихъ куколъ, не столько ради развлечения, сколько съ тайной надеждой вызвать удивленіе граціозностью своихъ переодѣваній и изяществомъ маскарадовъ.

Я снова видѣлъ его, окруженнымъ своими куклами и настаивающимъ съ упорствомъ маниака, соединенной съ опытностью дипломата на томъ, къ чему онъ желалъ склонить меня. Временами, останавливаясь передъ зеркаломъ, чтобы оправиться, я видѣлъ его блѣдноватое лицо и его большой носъ; полы кафтана задѣвали его по ногамъ, и онъ возвращался ко мнѣ, желая, въ концѣ концовъ, больше настоять на своемъ, чѣмъ убѣдить меня въ правотѣ своего мнѣнія. Характеръ Государя былъ мнѣ достаточно извѣстенъ, чтобы въ обыкновен-

ныхъ случаяхъ, съ помощью какой-нибудь увертки, ускользнуть отъ насилій его фантази и отъ западной его настроеній; но на этотъ разъ гнѣвъ дѣлалъ его ясновидящимъ, и ничто не могло отклонить его отъ задуманнаго предпріятія, ничто, даже смѣшныя стороны, на которыя я указывалъ ему, доведенный до крайности, рискуя этимъ вызвать опасную вспышку его тщеславія. Все было напрасно, и по легкому дрожанію его губы и по нехорошему свѣту его желтыхъ глазъ я понялъ, что кривые пути привели меня къ тому перекрестку, откуда расходятся дороги, что легко могутъ оказаться дорогами опалы.

Я вернулся домой, чтобы размыслить о трудности моего положенія, и все еще искалъ средства выйти изъ непріятнаго осложненія, когда, на другой день утромъ, миѣ принесли эстафету. Его высочество приказывалъ миѣ собраться не медля на островъ Кордикъ, оставить мою карету на берегу и переправиться одному, чтобы явиться въ извѣстное мѣсто, гдѣ я найду его инструкціи. Поборовъ свою тревогу, я рѣшилъ счесть за доброе предзнаменованіе тотъ оборотъ, который принимали событія. Высочайшій гнѣвъ казался миѣ слабѣющимъ, и я возымѣлъ надежду ускользнуть отъ послѣдствій, опасаться которыхъ заставляла меня одну минуту его чрезмѣрность; скучное путешествіе и въ концѣ какое-нибудь дурачество, которому я охотно подчинюсь, представлялись миѣ возможнымъ исходомъ. Часто подобныя приключенія разрѣшались такимъ образомъ, и на ухо сообщались случаи, когда очень важныя особы должны были претерпѣть, какъ наказаніе, злостныя буфонады государя-маіака, забавная злопамятность котораго удовлетворялась посмѣяніемъ или досажденіемъ, и я рѣшилъ охотно прибавить за свой счетъ еще лишній рассказъ къ легендамъ, дѣлавшимъ изъ нашего страннаго господина тему для сочинителей романовъ и рассказчиковъ новостей. Во всякомъ случаѣ, онъ принадлежалъ гораздо больше анекдоту, чѣмъ исторіи. Его маленькій дворъ былъ удивителенъ. Паденія тамъ были похожи на кувырки, акробатничество честолюбій сосѣдило съ пируэттами тщеславія.

Тяжелыя лошади съ заплетенными хвостами били копытами о мостовую. Кучеръ подбоченился на своихъ козлахъ; я сѣлъ, дверца хлопнула, колеса завертѣлись, карета миновала ограду. Дворецъ высился въ глубинѣ большой площади, сѣроватый въ утреннемъ сумракѣ. Почетный Дворъ былъ пустъ. За стекломъ одного окна въ сѣверномъ крылѣ, гдѣ находились лич-

ные апартаменты Государя, я замѣтилъ его, наблюдавшаго за моимъ отѣздомъ, приподнявъ рукой занавѣску, которую онъ опустилъ, когда я проѣзжалъ. Дорога мчалась, дерево за деревомъ, межа за межей, городъ за городомъ. Почтовые станціи чередовались съ гостиницами; звенѣли сводчатые мосты; подъемы замедляли лошадей, которыя рвались на спускахъ; паромъ перевезъ меня черезъ рѣку.

Я никогда не посѣщалъ острова Кордика. Опасный морской проливъ отдѣлялъ отъ побережья его рыбацкіи портъ и его невоздѣланныя земли... Къ утру третьяго дня я почувствовалъ близость моря. Деревья росли кривыя, малорослыя, узлистыя, какъ бы для того, чтобы лучше противиться своими карликовыми мускулами натискаму вѣтра. Воздухъ свѣжѣлъ. На одномъ поворотѣ я увидѣлъ воды. Онѣ простирались, нѣжно-сѣрыя подъ блѣднымъ небомъ. Вскорѣ дорога свернула на узкій полуостровъ, каменистый и песчаный, лишенный всякой растительности вплоть до смиренной деревушки на его оконечности... Карета остановилась, я слѣзъ. Море шумѣло передо мною на маленькой отмели, по которой мягко отпечатывались слѣды. Нѣсколько лодокъ стояло въ бухтѣ, одна изъ нихъ перевезла меня на островъ, я отплылъ, взявъ съ собой дождевой плащъ, и глядѣлъ, какъ уменьшается мало-по-малу на берегу моя карета, неподвижная, съ толстымъ кучеромъ въ зеленой ливреѣ, со своими росписными дверцами и лошадьми въ яблокахъ, рывшими копытомъ влажный песокъ, въ которомъ сочилась уже вода прилива.

Лодка медленно покачивалась; вода вокругъ нея становилась синей подъ яснымъ небомъ. Волны вздували свои зеленоватыя округлости; иногда одна разверзалась нѣжной, большинство же выгибало свои спины непримѣтными хребтами. Глубокое внутреннее движеніе одушевляло ихъ, мачта скрипѣла. Якорь, еще струясь той глубиной, откуда его вытащили, сжималъ свои крабьи клешни; онъ лежалъ на палубѣ, ракообразный и шершавый; кружили чайки. Наконецъ, появился на горизонтѣ берегъ, сперва низкій, и сталъ расти мало-по-малу. Онъ выходилъ изъ моря по мѣрѣ того, какъ мы приближались; скоро мы увидѣли его высокія туманныя скалы; онѣ рисовались все четче. Мы плыли вблизи острова; обогнувъ каменный мысъ, мы увидѣли портъ. Очувтившись на берегу, я направился въ поиски за гостиницей, а затѣмъ пошелъ бродить вдоль моря. Отливъ обнажилъ дно бухты; водоросли сочились

между плитъ набережной, онѣ свисали, липкія и лоснящіяся. Дѣти играли, катая валуны по плитамъ. Курилъ, чиня парусъ, старый рыбакъ.

Мнѣ захотѣлось взобраться на прибрежный утесъ, куда вела тропинка, обрывистая и поросшая травой. Мѣхъ рыжихъ вересковъ покрывалъ его спину; оголенные его бедра отвѣсно падали въ море. Терпкій зной накалялъ камень. Съ конечной точки моего пути открывался видъ на часть острова. Она была продолговата, лишена деревьевъ, ужасала пустышностью своихъ мховъ, похожихъ на шерсть, изъ-подъ которыхъ проступали лбы камней—костякъ ея бурой наготы.

Солце сѣло, багрянѣя, весь островъ сталъ сиреневымъ, какъ бы обветшавъ во внезапной осени сумерекъ. По морю возвращающіяся лодки скользили кое-гдѣ. Землисто-желтые паруса были похожи на увядшіе листья—единственные, которые вѣтеръ носилъ вокругъ этого острова, лишеннаго деревьевъ, гдѣ я невольно спрашивалъ себя, съ какой собственно цѣлью отправилъ меня Государь, и гдѣ, благодаря скукѣ, которую я уже началъ испытывать, раздраженіе его для меня обращалось въ мщеніе.—Паруса цвѣта охры все еще скитались по лиловатому морю. Геральдическія облака покрывали гербами небо; баркасы вошли въ портъ въ то время, когда я спустился; гостиница моя выходила на набережную, и вечеромъ, поднявшись въ свою комнату, я слышалъ, какъ они, плѣнные въ гавани, глухо жаловались и терлись канатами своихъ якорей.

Когда я проснулся на слѣдующій день, небо было сѣро и плотно; рѣзкій вѣтеръ вытягивалъ бѣгущія облака; зеленоватое море бѣлѣло пѣной, и натискъ волнъ тревожилъ скалы. Я взялъ проводника, чтобы онъ довелъ меня до указаннаго мѣста, гдѣ должна была разрѣшиться загадка моего путешествія.

Мѣсто это было—каменный столъ, расположенный на южной оконечности острова. Мы пересѣкали нескончаемые верески; паслись стада черныхъ барановъ. Каждый изъ нихъ былъ привязанъ веревкой къ колу, чтобы стада не перепутались. Они спокойно жевали. Приближеніе наше пугало ихъ. И они, какъ бы охваченные безуміемъ, начинали кружиться вокругъ своихъ кольевъ, и на этой дикой равнинѣ эти бараны-колдуны, казалось, чертили зловѣщіе круги.

Я спрашивалъ человѣка, который меня велъ. Онъ рассказалъ мнѣ о



страшныхъ зимахъ на островѣ, объ ураганахъ, кидающихся на приступъ береговъ, объ распаивающихся дверяхъ, объ опрокинутыхъ домахъ, о жителяхъ, принужденныхъ ползать отъ силы вѣтра, обо всемъ этомъ несчастномъ скотскомъ племени, защищающемся отъ непогоды звѣринными позами и одеждами изъ шерсти. Мы все шли; вѣтеръ крѣпчалъ по мѣрѣ того, какъ мѣстность повышалась. Чувствовалась его хватка. Его угрюмость становилась грубостью; коварныя нападенія обманывали; даже бѣгство сбивало съ толку. Мы были теперь на плоскогорьи скалъ, отвѣсно рухнувшихъ въ море своимъ глыбами, снизу штурмуемыми приливомъ. Это была двойной вопль, одинъ несвязный, другой застывший. Ключья пѣны пролетали надъ головой.

Высокій каменный столъ подымался въ этомъ мѣстѣ. Тамъ подъ осколкомъ скалы я нашелъ, какъ меня и предупредили, высочайшій приказъ; я прочелъ, ошеломленный, что въ томъ случаѣ, если стану упорствовать, изгнаніе въ этой суровой землѣ вразумить меня. Надо было выбрать на мѣстѣ. Жестокость этого приговора показала мнѣ всю его серьезность. Ожидаемое дурачество принимало трагическую личину. Огоньки въ желтыхъ глазахъ мнѣ не солгали.

Я поглядѣлъ вокругъ. Съ самага горизонта устремлялись огромные взводни. Ихъ сила взрывалась бѣлыми пѣнами, угрюмыя скалы отражали свирѣпый прибой. Ихъ зѣвы и крупы противились натиску валовъ, изрыгая пѣну и струясь влагой. Вѣтеръ свистѣлъ въ жесткихъ травахъ. Гордость моя возмутилась; смятеніе моря вошло въ мою душу; я блуждалъ въ теченіе всего дня. Я слишкомъ хорошо зналъ полицію его Высочества, чтобы мечтать о побѣгѣ. Жребій казался неотвратимымъ. Я понялъ ошибку своей дерзости. Воспротивившись капризу маніака, я задѣлъ тщеславіе деспота, и въ опасномъ манекенѣ, слишкомъ часто служившемъ мнѣ предметомъ забавы, моя бравада пробудила наслѣдственную злопамятность потомка древней расы, сѣмена которой пребывали скрытыя въ душѣ этого страннаго Высочества. Я забылъ, что въ томъ кабинетѣ, гдѣ были собраны куклы и оружіе, одиноко, въ сторонѣ, подъ золотымъ орломъ съ развернутыми крыльями, рука Справедливости изъ старой слоновой кости сжимала на стѣнѣ свой грубый кулакъ, кулакъ предка—основателя династїи.

Я шелъ весь день. Я спускался къ маленькимъ отмелямъ, выщербленнымъ среди яростныхъ скалъ. Песокъ тамъ былъ розовый, синеватый или сѣрый,

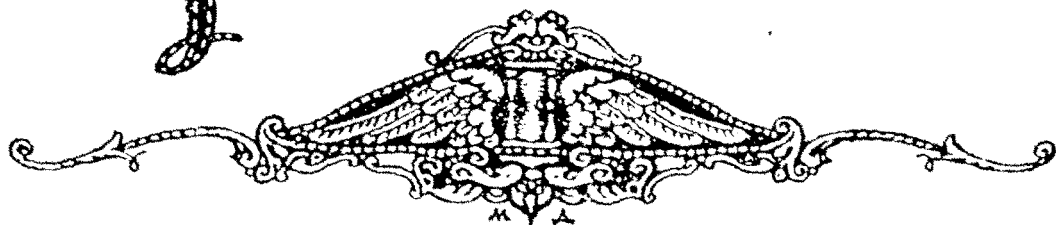


иногда почти красный; я открывалъ гроты, зеленовато-золотистые, полные кругляковъ, водорослей и раковинъ, со сталактитами, которые дѣлали ихъ похожими на внутренность фантастическихъ каретъ. Вся моя жизнь припомнилась мнѣ со всѣми ея празднествами, маскарадами и наслажденіями. Я слышалъ смѣхъ женщинъ. Обнаженные, одна за другой, вставали онѣ изъ моря. Я понялъ тогда обаяніе любви и радость красоты... Я чувствовалъ себя къ нимъ влекомымъ всѣми силами моей юности, которую нежданный приказъ неволилъ къ внезапному выбору между гордостью и вожделѣніемъ. Я возвратился въ маленькій портъ. Вечеръ былъ печаленъ.

Снова я видѣлъ черныхъ барановъ, кружащихся около своихъ кольевъ; мнѣ казалось, что они чертятъ вокругъ меня магическіе круги, какъ если бы они заговаривали мою судьбу зловѣщими знаками своего головокружительнаго плѣна. Плѣнные баркасы тоже стонали на якоряхъ. Они не могли выйти сегодня въ море. Моряки, собравшіеся безъ дѣла на набережной, спали или играли въ кости. Одинъ изъ нихъ, очень старый, долго глядѣлъ, какъ я хожу взадъ и впередъ, послѣ отвернулся съ презрѣніемъ и плюнулъ на землю. Онъ угадывалъ, быть можетъ, низость моего тайнаго упадка силъ; страхъ изгнанія сломилъ мою гордость; вожделѣнія моей молодости влекли меня вдаль отъ ужаснаго острова, ни смысла котораго я не понялъ, ни горькаго величія котораго я не почувствовалъ. На слѣдующій день я уже былъ на материкѣ. Лошади въ яблокахъ взвивались въ моей упряжкѣ, кучеръ въ зеленой ливреѣ хлесталъ ихъ лоснящіеся крупы, заплетенные хвосты отгоняли мухъ, въ расписныхъ дверцахъ отражалась дорога, дерево за деревомъ; рѣшетка моего дома растворилась передо мною. Мозаики галлерей переплетали подъ моими ногами свои фигуры и арабески, и, въ обширномъ государевомъ кабинетѣ, переполненномъ куклами и шпагами, противъ древняго кулака изъ слоновой кости, чью тяжесть я испыталъ на своемъ плечѣ, передъ этимъ насмѣшливымъ и смягчившимся фантошемъ, разставившимъ свои тощія ноги и распускавшимъ павлиній хвостъ своего мундира въ круглыхъ бриллиантовыхъ звѣздахъ, я склонился, въ знакъ моей покорности, къ рукѣ, которую его Высочество изволило протянуть, и поцѣловалъ перстень съ печатью, оттискъ которой я узналъ на томъ письмѣ, что свирѣпый вѣтеръ вырвалъ у меня изъ рукъ и унесъ въ море, бушевавшее вокругъ обнаженнаго, скалистаго и пустыннаго острова Кордика.



# Хрошеска



## ПАРИЖСКИЙ ДИАЛОГЪ

Ну, что же? Chantecler?

— Постановка очень любопытна.

— А стихи?

— Тоже любопытны... все любопытно въ этой пьесѣ; она была окружена такой рекламой, что сдѣлалась почти что скандальной, подстрекала всѣ любопытства.

— А на какой были вы премьерѣ? На премьерѣ А или на премьерѣ В?

— На премьерѣ С... мое кресло соотвѣтствовало 41-му въ Академин.

— Вы шутите?

— Ничуть... я прочелъ пьесу въ Illustration, и, повторяю, она очень любопытна. Никогда еще Эдмону Ростану не удавалось дать такой великолѣпный синтезъ аффектаціи (гонгоризма), вычурности и жеманства. Онъ превзошелъ себя въ искусствѣ утончать скоморошество, съ жаромъ предаваться неожиданной игрѣ контрастовъ и отношеній словъ. Онъ показаль въ порывѣ шутовской фантазіи, въ совершенномъ несоблюденіи мѣры, полнѣйшее отсутствіе вкуса и критики. Онъ довелъ свое довѣріе къ самому себѣ до самолюбующагося пристрастія, и онъ самъ одураченъ своими каламбурами, вывертами фантазіи, своими бессмыслицами. Фокусы и судороги своихъ словъ

онъ принялъ за смѣлость мысли. Когда онъ бредитъ, ему кажется, что онъ разсуждаетъ какъ гениіи, а когда онъ теряетъ подъ ногами опору—что онъ покидаетъ землю и рѣлетъ въ возвышенномъ.

— Вы строги...

— Но справедливъ. Я все-таки далекъ отъ того, чтобы отрицать его; онъ меня интересуеъ, это—событіе. Оно мнѣ кажется самымъ страннымъ вырожденіемъ романтизма. У Виктора Гюго былъ въ мозгу уголокъ, что-то въ родѣ тупика, гдѣ скоплялся осадокъ его гения, и оттуда, навѣрное, и выросъ этотъ странный цвѣтокъ, называемый Эдмонъ Ростанъ. Но мы должны начать по порядку; до Chantecler была 'La Bataille' Бурже, и 1910 годъ начался атаккой 'правой' литературы. Но если Ростанъ—ея блестящее украшеніе, если онъ представляетъ остроуміе и утонченность ея, все, что Стендаль называлъ 'le joli grandiose', то основа ея—Бурже; онъ выразитель ея интеллекта и философіи. Ростанъ гарцуетъ. Бурже идетъ въ ногу. Онъ ведетъ тяжелую инфантерію консерватизма на борьбу съ будущимъ подъ знаменемъ Жозефа де Местра. Но къ нашему счастью—онъ симплистъ; онъ не различаетъ новаторства избранныхъ отъ требованій рабочихъ. Онъ сближаетъ свободомысліе философовъ съ антиклерикализмомъ демократіи; сво-

боду искусства съ личной свободой; освобождение мысли съ недисциплинированностью и безчинствомъ, а желаніе установить порядокъ съ беспорядкомъ. Поэтому, нападая на синдикализмъ, онъ думалъ поразить тѣхъ, кто пишетъ и думаетъ иначе, чѣмъ онъ. Но онъ совсѣмъ не увѣренъ, чувствуетъ ли синдикализмъ его удары. Онъ бьетъ въ сторону. Нельзя быть болѣе неуклюжимъ. Хотя руководствомъ ему могъ бы служить, кромѣ ‚Le герас du Lion‘ Де Кюреля, ‚La vague rouge‘ \*) , прекрасный романъ, вышущій Ронн-старшимъ только теперь, но шедшій въ ‚La Grande Revue‘ задолго до постановки ‚La Barricade‘. Но онъ плохо воспользовался этими образцами. Онъ взялъ сценарій, но не тезисъ; онъ свелъ вопросъ синдиката къ вопросу ревности: его ‚meneur‘ поднимаетъ рабочихъ лишь потому, что его патронъ—соперникъ его въ любви.

— Это случается...

— Конечно, все случается; кромѣ того, развѣ убѣждаешься аргументами Бурже? Они убѣждаютъ лишь убѣжденныхъ.

Раньше, когда еще жилъ отецъ-Гюго, онъ самъ бралъ на себя задачу увѣковѣчивать современныя событія: побѣды или пораженія, общественныя радости или бѣдствія. А теперь трудъ дробится. Но отъ этого онъ не исполняется лучше. Герцогиня де-Роганъ, учредившая премію и литературный салонъ, куда она пригласила когда-то... Поля Верлена (!) декламировать свои стихи, соперничаетъ съ нашими ‚camelots‘, воспѣвая ужасы наводненія, и пишетъ поэму: ‚Le Radeau‘ (Плоть). Пусть она не будетъ для васъ плотомъ ‚Медузы‘, о, безчисленные поэты, которые услышатъ ее, и для тебя, Верленъ, не отвѣтившій на любезность герцогини и продолжавшій Fêtes galantes.

— Литературный салонъ? Развѣ есть еще такіе?

— Они будутъ всегда. Или вѣрнѣе будутъ такіе, которые считаютъ себя литературными. Смерть

только что закрыла салонъ M-me de Caillhvet, которая преклонялась передъ Анатолемъ Франсомъ. M-me Альфонсъ Додэ печатаетъ ‚Les Souvenirs‘ \*\*) своего салона. И эти воспоминанія, очень цѣнныя, какъ изображеніе тѣхъ, что собирались около maître de Champrosay, иногда превращаются въ критику. Увы, документы, которыми мы платимъ за гостепрѣимство тѣхъ, что насъ принимаютъ, не всегда къ намъ благосклонны. Хуже всего то, что они часто переживаютъ нашу репутацию; тогда они ее хоронятъ.

— Нѣкоторыя книги ретроспективной критики дѣйствительно кажутся насмѣшкой, благодаря тому, что напоминаютъ забытыя имена.

— Примѣръ этому—26-й томъ ‚Critiques diverses‘ \*\*) Барбе д’Оревильи.

— Какая гекатомба это неожиданное и огромное произведеніе ‚констабля‘ литературы.

— А, болтовня констабля!

— У него символомъ критики были вѣсы, мечъ и крестъ.

— Поставимъ же крестъ надъ его страстными и несправедливыми мнѣніями.

Наводненіе, которое затопило улицу Richerpanse, заставило немного пренебречь выставкой художника Шарля Лакоста, которому недавній успѣхъ въ осеннемъ Салонѣ далъ смѣлость для самостоятельной выставки: великолѣпныя полотна цвѣтовъ, спокойныя панорамы, въ которыхъ чуткость альтруиста гармонически возвышается до синтеза. Наоборотъ, волны отхлынули, на Avenue d’Antin, отъ 29-го Салона женщинъ-живописцевъ и скульпторовъ. Но ничего интереснаго, кромѣ, быть можетъ, бретонскихъ этюдовъ M-me Cux.

19-ый Салонъ художниковъ-оріенталистовъ, доказывая снова, что экзотизмъ не дается нашимъ артистамъ, еще возвышаетъ Гогэна, истолкователя Полинезіи: прочтите захватывающія

\*) ‚Souvenirs d’une groupe littéraire‘. Fasquelle, édit.

\*\*) Alphonse Lemerre, édit.

\*) Plon et Nourrit, édit. Rue Garancière.

странницы, которыя Marius-Ary Leblond посвящаетъ этому гениальному колористу въ „Reintres de Races“ \*), иллюстрированныхъ репродукціями работъ Гогэна, Ванъ-Гога, Англада, Дирикса, Дюфренуа, Лакоста и др., гдѣ онъ обновляетъ методы этнографической критики, не много, можетъ быть, смѣлой въ своихъ выводахъ, но плодотворной по результатамъ.

Хотя и непріятно быть поэтому, теперь, когда семейство Ростанъ (отецъ, мать, ребенокъ) злоупотребляетъ правомъ на всеобщее вниманіе, захватывая всю славу,—у нѣкоторыхъ людей еще осталось мужество писать стихами. И въ то время, какъ John Antoine Nau въ „Vers la fée Viviane“ развѣртываетъ нѣжную музыкальную гирлянду благоухающихъ стиховъ, въ то время, какъ Victor Bagnicand мечтаетъ о прелестяхъ „D'un pays plus beau“, Jean Moreas добивается права натурализаціи; вотъ французъ настолько же, насколько его учитель Ронсаръ былъ грекомъ. Съ тѣхъ поръ, какъ Ницше сказалъ, что мы послѣдніе эллины, Музы покинули берега Иллісса для береговъ Сены. И университетская критика считаетъ себя причиной этой перемѣны, и поручаетъ Эмилю Фагэ доказать это варіаціями въ аттическомъ стилѣ на тему „Les dix commandements“ \*\*): ты долженъ любить самого себя, отца твоего и мать твою и дѣтей твоихъ.

Развѣ это не стоитъ молитвы Господней, когда-то переложенной александрійскимъ стихомъ въ „La Samaritaine“ Ростана?

— Опять Ростанъ!

— Фагэ восхищается имъ: „Въ этотъ періодъ испытаній, переживаемыхъ Франціей, — утверждаетъ его статья въ „Appales“, — Ростана нужно любить, теперь, завтра, всегда!“

— Какой ужасной болѣзью страдаетъ Франція, если ей нужно такое лекарство? Можетъ быть, въ моментъ выборовъ угрожаетъ феминизмъ?

\*) Van Oest édit.

\*\*) Sansot, édit.

— Нѣтъ, Фагэ—феминистъ. Онъ даже разсказалъ, что привѣтствовалъ бы Жоржъ Зандъ въ Академіи.

— А Louise Colet?

— Чуи! Академія ограничивалась тѣмъ, что вѣчала ее лаврами каждый годъ, или почти Louise Colet—это маленькій грѣшокъ безсмертныхъ. Я нахожу пикантнымъ, что одинъ изъ нихъ, маркизь де-Сегюръ, прочелъ лекцію, чтобы это доказать...

— Тѣнь Виктора Кузена дрогнула отъ этой нескромности.

— Это имя объясняетъ мнѣ сущность болѣзни, которой страдаетъ Франція; то, что мы ищемъ: намъ не достаетъ великаго философа-спиритуалиста.

*J. L. Charpentier.*

## ПИСЬМО ИЗЪ ПАРИЖА

ВЫСТАВКИ

Истекшій мѣсяцъ прошелъ очень оживленно. Вслѣдъ за выставками Сезанна и Валоттона открылась въ Musée des Arts Décoratifs выставка произведеній покойнаго Тулузь-Лотрека. Изъ картинъ послѣдняго особенное вниманіе останавливали на себѣ его „Циркъ“ съ огромной лошадью и хрупкой наѣздницей а также „Панно“ для праздничнаго балагана,—эта гениальная насмѣшка надъ монументальной живописью... А въ сосѣднихъ залахъ, рядомъ съ клоунами и пѣвицами Тулузь-Лотрека, была выставка японскихъ эстамповъ XVIII в. (Гарунобу и Шуншо), въ большинствѣ случаевъ также посвященныхъ изображенію женщинъ и актеровъ. Это сопоставленіе—далеко не случайное и лишній разъ доказавшее духовное родство утонченнаго парижанина со старыми мастерами Востока, родство и только въ сюжетахъ, но и въ художественномъ воспріятіи точно такъ же, какъ и у великаго учителя Лотрека—Дегаза. Но Лотрекъ умер



Дегазь состарѣлся—японское вліяніе можно считать завершившимся. Вотъ почему японскія выставки, ежегодно устраиваемыя въ Musée des Arts Décoratifs, помимо самостоятельнаго интереса, представляютъ еще интересъ историческій,—это итоги цѣлаго японо-французскаго періода въ искусствѣ...

Въ галлерей Bernheim Jeune была интересная выставка Матисса, гдѣ, между прочимъ, публикѣ показывались раннія произведенія художника, относящіяся къ 90-мъ годамъ и написанныя точками по рецепту пуантилистовъ. Фактъ чрезвычайно характерный, наблюдаемый почти у всѣхъ лучшихъ художниковъ современной Франціи— всѣ они, прежде чѣмъ сдѣлаться примитивистами, отдали дань научности. Впрочемъ, у Матисса это не такъ неожиданно, ибо, вообще говоря, до сихъ поръ его живопись отмѣчена печатью скорѣе большого ума, чѣмъ большого вдохновенія. Изъ послѣднихъ работъ художника особенно интересенъ портретъ его дочери съ кошкою на рукахъ, декоративный и монументальный. Онъ напоминаетъ уже не 'дѣтское творчество', какъ другія произведенія Матисса, а стилизованные портреты Кранаха. Вообще, какъ ни старается Матиссъ быть наивнымъ, въ немъ—начиная его наружностью и кончая живописью—есть что-то германское, разсудочное, настойчивое и мудрое. Мы говоримъ о композиціи и рисункѣ Матисса; что же касается его красокъ, то онѣ нѣсколько случайны; такъ, въ портретахъ Матисса, чрезвычайно экспрессивныхъ по формѣ, колоритъ совершенно не связанъ внутренно съ психологической экспрессіей, что такъ плѣняетъ въ проникновенныхъ портретахъ Ванъ Гога...

Нѣчто германское чувствовалось и на выставкѣ произведеній Шарля Герена, бывшей у Druet. Но здѣсь вспоминался уже не Кранахъ, а скорѣе мюнхенскій Künstlerinnen-Verein. Геренъ—художникъ съ большими знаніями и очень небольшой индивидуальностью; онъ считается принципиальнымъ противникомъ модернизма, но въ сущности его 'классицизмъ,

дальше подражанія nature-mortes'амъ Шардэна, scènes galantes Ватто и головкамъ Ренуара не идетъ...

Зато несомнѣнный интересъ представляла выставка картинъ Пьера Боннара, происшедшая въ галлерей Bernheim Jeune. Это не очень большой, но очень 'симпатичный' талантъ. Ученикъ Гогэна и выходецъ изъ Понтъ-Авенской школы, онъ въ сущности представляетъ собой уклонъ въ сторону отъ завѣтовъ этой школы. Въ его живописи нѣтъ ни исканія стилия, ни устремленія къ монументальности; это—интимная, глубоко-субъективная лирика въ краскахъ. Раньше въ интимизмъ Боннара влетали острые шипы ироніи, его лиризмъ сочетался съ реализмомъ наблюденія, что сблизало его съ другимъ художникомъ—Вюйларомъ. Такова была одна изъ лучшихъ картинъ Боннара 'Une apres-midi bourgeoise' (1903), вѣявшая какой-то страшною жутью обыденности, дышавшая истомой... плотнаго обѣда. Но въ послѣдніе годы Боннаръ удаляется отъ сатиры и отъ Вюйлара,—онъ какъ бы примиряется съ той самой обыденностью, которую такъ безпощадно выявлялъ раньше. Освобожденная отъ желчи, его живопись стала ласковой и задушевной, но проиграла въ глубинѣ.

Въ картинахъ Боннара нѣтъ ничего яркаго, страстнаго, сильнаго, тихая нѣжность, мягкая женственность разлита въ его intérieurs'ахъ и садахъ. Не зрѣлыя и чувственные женщины Дегаза, а нѣжныя и смуглыя дѣвушки-подростки моются въ его будуарахъ съ нѣжно-розовыми обоями и нѣжно-жемчужнымъ бѣльемъ. Мягкій, уютный свѣтъ лампы ласкаетъ его 'Salle à manger', и даже свѣже-весенняя зелень его садовъ завуалена меланхолично-серебристымъ налетомъ.

Иногда чудится въ Боннарѣ что-то родное намъ, русское; иногда кажется, что имъ владѣютъ чары Борисова-Мусатова. Но нѣтъ, это сходство лишь внѣшнее. Лиризмъ Мусатова—цѣлый міръ, цѣлая поэма увядающаго быта. Лиризмъ Боннара не идетъ дальше со-

временныхъ спаленъ и столовыхъ и жалкихъ городскихъ садовъ. Въ немъ нѣтъ мусатовской дымки прошлаго, въ немъ нѣтъ мусатовскихъ далей души. Но, быть можетъ, современная французская дѣйствительность, современная французская женщина и не могутъ вдохновить на большее...

## Т Е А Т Р Ъ

Эту же гнетущую стѣну французской мѣщанственности чувствуемъ мы и при посѣщеніи парижскихъ театровъ. Французская публика чрезвычайно невзыскательна къ художественности постановокъ и чрезвычайно падка на внѣшніе эффекты. Вотъ, чѣмъ объясняется жалкій репертуаръ и низкій уровень парижскихъ театровъ. тѣмъ болѣе поражающій, что въ Парижѣ имѣются очень крупные артисты и артистки. Вотъ, чѣмъ объясняется то, что великая и вѣчно-юная Сарра Бернаръ всю жизнь пробалялась дешевыми пьесами, и вчера еще мы видѣли ее, шестидесяти-шестилѣтнюю служительницу искусства, въ новой, дешевой, но 'занимательной' пьесѣ 'La Veffa'. Въ то время какъ Коммиссаржевская ѣхала въ Ташкентъ для того, чтобы поднять провинціальныхъ обывателей на высоту подлиннаго искусства, Сарра Бернаръ опускается до уровня столичной черни,—въ этомъ какое-то проклятіе и трагизмъ французскаго театра...

Этимъ же объясняется и то, что не только драмы Матерлинка, но даже пресловутый 'Chantecler' Ростана, несмотря на грубоватую конкретность своей символики, оказался, въ концѣ концовъ, недоступнымъ для большой публики и большой прессы. А между тѣмъ, по своей содержательности, это несомнѣнно значительная пьеса. Впрочемъ, театръ Porte-Saint-Martin сдѣлалъ все возможное, чтобы погубить ее, ибо игра и постановка поражали анти-художественностью. Ни послѣдовательнаго символизма, ни послѣдовательнаго реализма, а такъ себѣ, что-то среднее. Съ одной стороны, почти на-

стоящій куриный пометъ, грязящій всю сцену, и настоящія перья костюмовъ, съ другой—розовая заря, напоминающая разлитый сиропъ, собака, похожая на обезьяну, кусты — на столѣтніе дубы, и вообще полная невыдержанность пропорцій. Приемъ постановки совершенно противоположный тому, что мы видѣли въ 'Синей Птицѣ' на сценѣ Художественнаго театра. Тамъ животная психологія воплощалась не столько въ костюмахъ, сколько въ гримѣ и мимикѣ, въ чемъ-то неуловимомъ и творческомъ. Здѣсь костюмы, эти огромныя чучела куръ и пѣтуховъ, настолько убѣдительны и назойливо-реальны, что не оставляютъ мѣста для творчества самихъ актеровъ въ области грима, мимики и дикціи. Здѣсь передъ нами не театръ, а маскарадъ, гдѣ, какъ изъ подъ мертвыхъ масокъ, выглядываютъ изъ-подъ птичьихъ головъ лишеныя грима лица актеровъ. Но, можетъ быть, это сдѣлано было нарочно для того, чтобы свести всю драму пѣтуха и фазанки къ драмѣ человѣческой души, къ взаимной борьбѣ человѣческихъ переживаній? Но тогда слѣдовало дать тонкую и страстную драматическую игру, въ то время какъ артисты театра Porte-Saint-Martin лишь декламировали и резонировали. Таковъ былъ самъ Chantecler, г. Гитри,—этотъ пѣтухъ, произносившій рѣчи съ завываніями haute comédie...

Ту же безпринципность и тѣ же мейнингенскія потуги видѣли мы и въ постановкѣ новинки Одеона—'Antar'. Эта арабская легенда, написанная для сцены Шерки-Ганемомъ, поставлена Антуаномъ подъ музыку Римскаго-Корсакова. Идея довольно удачная, ибо, несмотря на искусственно подобранные фрагменты (изъ 'Анчара' и 'Млады'), мы съ наслажденіемъ слушали эту дивную музыку, въ которой слышался и гортанный шопотъ арабовъ, и лязгъ кривыхъ сабель, и примитивная тягучесть восточныхъ мелодій... Но, Богъ мой, что мы видѣли на сценѣ! Въмѣсто жаркой и пустынной Аравіи передъ нами были норвежскіе скалистые пейзажи съ правильно высѣченными въ горахъ

ступеньками, вмѣсто свободныхъ кочевниковъ — все тѣ же мольеровскіе герои. Единственнымъ утѣшеніемъ былъ танецъ огня, исполненный г-жей Пашерковской (Oréga-Comique) съ большой и чисто-восточной, скорѣе внутренней, чѣмъ наружной, страстью...

Вообще, русская музыка и русскій танецъ— это то, чѣмъ интересуется современный Парижъ и что укрѣпляетъ едва замѣтные ростки новыхъ исканій, пробивающіеся на оскудѣвшей почвѣ французскаго театра. Любопытную картину въ этомъ смыслѣ видѣли мы на-дняхъ въ „Oréga“. Сначала шелъ „Риголетто“ при банальныхъ французскихъ декораціяхъ (и съ не подходящимъ къ роли Герцога г. Алчевскимъ). Но вотъ начался балетъ „La Fête chez Thérèse“ (либретто К. Мендеса, музыка R. Hahn'a) и сразу повѣяло легкимъ и свѣжимъ вѣтеркомъ и сразу стало ясно, откуда онъ подулъ... Этотъ балетъ, поставленный впервые 13 февраля 1910 года и инсценированный M-me Stichel, представляетъ собою *salade russe* въ самомъ буквальномъ смыслѣ слова. Здѣсь все русское— и забота о красочной гармоніи костюмовъ, и смѣсь танцевъ съ драматизмомъ содержанія, и высокіе полеты и скачки и круженіе à la Нижинскій, и завертываніе въ шаль à la Рубинштейнъ, и вакхическая бурность общаго танца всей труппы à la Фокинъ. Это была какая-то любопытная и наивная смѣсь французскаго балета XVIII вѣка съ „половецкими танцами“... Но въ сущности это обрусеніе французскаго балета—пока еще довольно поверхностное: ему недостаетъ той продуманности и монументальности, которыми такъ плѣняли прошлогодніе русскіе спектакли С. П. Дягилева. Въ общемъ замыслѣ и декораціяхъ „Fête chez Thérèse“ не было ритма и той танцевальной симметріи, какія были въ „Павильонъ Армиды“ А. Бенуа; декораціи (и музыка Hahn) неприятно шокировали своей салонной слащавостью; между пантомимой и танцами, между мимикой и пластикой часто не чувствовалось внутренней связи; не чувствовалось также—и это, быть

можетъ, главное—того искренняго экстаза и той любви къ дѣлу, которыми наэлектризованы А. П. Павлова и Фокинъ...

Но все же постановка балета „La Fête chez Thérèse“—знаменіе времени. Начало положено. Брешь въ старомъ, салонномъ французскомъ балетѣ пробита. Прошлогодній пріѣздъ русскихъ „варваровъ“ не прошелъ даромъ.

*И. Тугендхольдъ.*

### ПЯТАЯ ВЫСТАВКА ВЪ „АПОЛЛОНѢ“

Задача этой выставки—показать, хотя бы въ самыхъ общихъ чертахъ, развитіе современной французской графики, съ которой русская публика знакома, главнымъ образомъ, по банальнымъ произведеніямъ Гюстава Дорэ и Каранъ-д'Аша.

Правда, слово „графика“ не совсѣмъ примѣнимо къ современному французскому рисунку. Во Франціи нашего времени почти отсутствуетъ то декоративно-начертательное искусство, тотъ графическій стилизмъ, который пустилъ такіе глубокіе корни въ Англии и Германіи, а нынѣ даетъ первые, но многообѣщающіе всходы и у насъ, въ Россіи. Французскій рисунокъ вѣрнѣе было бы назвать не „графическимъ“ искусствомъ, а „искусствомъ эскизовъ“, какъ выражаются въ Германіи. Ибо французы сдѣлали эскизъ равноцѣннымъ картинѣ. У старыхъ мастеровъ рисунокъ игралъ лишь служебную роль подготовительнаго наброска или книжной виньетки; у французовъ XIX вѣка, благодаря развитію литографіи, онъ обрѣлъ самостоятельную цѣнность, изъ средства превратился въ цѣль.

Это преобладаніе рисунка надъ виньеткой, литографіи надъ гравюрой не можетъ быть объяснено лишь одной типографской отсталостью французской книги сравнительно съ прошлыми вѣками. Причина гораздо глубже. Она коренится въ самыхъ свойствахъ французскаго

духа, которому чужды, по самому своему существу, абстрактный стилизм Дюрера и Гольбейна, Клингера и Бирдслея,—орнаментально-графический стилизм, кристаллизирующийся в линиях тончайшие узоры художественной мысли. Французское искусство—искусство зрительное и телесное, конкретное и живописное, влюбленное в эмпирический мир с его капризами красок и форм. Вся французская графика—от Фуке и до Калло, от Буше и до Домье—носит, в противоположность графике германской, не философский, а реалистический характер. Ибо если германцы—графики по призванию, то французы являются графиками по необходимости, какимъ былъ, напримеръ, великий Домье, всю жизнь рвавшийся къ краскамъ. Германская живопись часто напоминает раскрашенную графику; французская графика, это въ сущности—живопись двумя красками...

Эта законченная живописность рисунка—отличительная черта современности. Старые мастера въ своихъ абстрактно-штрихованныхъ рисункахъ отмѣчали лишь то, что нужно было для уясненія будущей композиціи. Рембрандтъ первый далъ внутренне-законченные рисунки, гдѣ въ контрастахъ свѣта и тѣни угадывались форма и краска. Французы XIX вѣка, дѣти нервной и торопливой современности, пошли еще дальше. Углубляя традицію японцевъ, они научились нѣсколькими штрихами, нѣсколькими черными аккордами возсоздавать синтетически цѣлостное впечатлѣніе дѣйствительности. Таковы литографіи Тулузь-Лотрека съ ихъ сочной гаммой черно-сѣро-бѣлыхъ пятенъ; таковы литографіи Родэна, этого импрессиониста въ пластикѣ, сдѣланныя словно одной линіей и залитыя прозрачнымъ слоемъ желто-розовой краски,—онѣ кажутся какими-то пожелтѣвшими брызгами страстной и нетерпливой человѣческой крови... И развѣ не кажется, что Лотрекъ и Родэнъ прибѣгаютъ къ графикѣ лишь потому, что она 'быстрѣе' живописи и скульптуры?

Французское искусство часто дѣлаетъ ошибки но оно никогда не стоитъ на одномъ мѣстѣ. Внутренняя логика приводитъ его къ преодолѣнію этого импрессионизма и японскаго вліянія. Стремленіе къ экспрессивности, къ выявленію характера подсказываетъ статическія и монументальныя позы вмѣсто случайныхъ движеній Тулузь-Лотрека, Дегаза, Родэна. Стремленіе къ экспрессивности заставляетъ математически взвѣшивать и мудро экономить каждую линію, утрируя все характерное и опускавая все случайное. Ибо—все что не полезно для картины—тѣмъ самымъ уже излишне; всякая лишняя деталь мѣшаетъ зрителю воспринять деталь существенную—говоритъ Матиссъ, одинъ изъ вождей современной художественной молодежи. При такомъ экспрессивно-монументальномъ пониманіи рисунка человѣческое тѣло становится нѣкимъ архитектурнымъ цѣлымъ, геометрической фигурой, построенной на строгомъ равновѣсіи и чередованіи линій, изгибистыхъ и спокойныхъ, округлыхъ и угловатыхъ. Сравните абстрактно-женственные тѣла Пювисъ де Шаванна, Ренуара и Фантенъ-Латура съ парадоксально экспрессивными тѣлами Матисса, и вы поймете тотъ новый шагъ, который сдѣлалъ французскій рисунокъ въ области постиженія реального міра. Но этотъ новый шагъ есть, вмѣстѣ съ тѣмъ, возвратъ къ синтетизму дѣтскаго воспріятія и архаическаго искусства, къ выразительности египтянь...

Теперь нѣсколько словъ объ отдѣльныхъ художникахъ, представленныхъ на выставкѣ.

Константинъ Гюисъ (1802—1892)—страстный рисовальщикъ II-ой Имперіи, постъ рисунка, столь долгое время пребывавшій въ неизвѣстности и лишь въ наши дни дождавшійся достойной оцѣнки и памятника. Лѣтописецъ парижской куртизанки, онъ съ проникновенной остротой рисуетъ ея животное изящество, за которымъ таится нѣчто циническое и грѣшное. Его женщины—тоже 'цвѣты зла', реальныя и воображенныя одновременно...

Великій старецъ Дегазь (род. 1834 г.), ищущі

въ балетѣ красоту неожиданныхъ позъ и иллюзію сказочныхъ красокъ, но видящій въ балеринахъ подлинное уродство наемныхъ работницъ... и рядомъ—ученикъ Дегаза, гениальный Тулузь-Лотрекъ (1864—1901),—одинъ изъ лучшихъ рисовальщиковъ всѣхъ временъ и народовъ, безвременно умершій, но оставившій намъ сотни драгоценныхъ литографій и афишъ,—продукты безумно-прожитой жизни. Опьяненный яркой и шумной жизнью театровъ и *café-concert*’овъ, влюбленный въ Сарру Бернаръ и Ивету Гильберъ, Мау Велфорт и Жанъ Авриль, онъ, однако, не идеализируетъ современную женщину, не забываетъ подчеркивать черты хилой и болѣзненной современности. Иронія и любовь переплетаются въ его творествѣ такъ же причудливо, какъ даръ живописца съ даромъ графика...

Другой художникъ Монмартра—Кессъ Ванъ-Донгенъ, молодой голландецъ, выросшій въ атмосферѣ Парижскаго бульвара. Сочными, чувственными штрихами показываетъ онъ животное въ женщинѣ—кошачью эластичность ея движеній, кровавость ея губъ, широту ея бедеръ. Но онъ видитъ не только это: въ его душѣ, въ раздвоенной душѣ современнаго человѣка,—сладострастіе борется съ жалостью, и онъ умѣетъ прочувствовать мертвую и блѣдную маску уличной проститутки и расширенные отъ голода глаза ребенка...

На фонѣ этого монмартрскаго искусства такими странными, словно занесенными изъ иного міра, кажутся произведенія Гогэна (1848—1903), эти желто-черные полевые цвѣты Бретани и Мартиники. Вѣдь именно отъ этой монмартрской жизни съ ея обманными чарами и подлиннымъ уродствомъ и бѣжалъ онъ на острова, туда, гдѣ жалкая человѣческая комедія смѣняется величавыми „драмами моря“... Нѣчто стихійное и космическое, глубинное и первобытное струится съ этихъ литографій. Въ нихъ, созданныхъ въ 87—88 годахъ, уже предчувствуется весь будущій Гогэнь,—тотъ Гогэнь, какимъ онъ сталъ во время своего послѣдняго

пребыванія на Таити. Но этотъ Гогэнь не былъ варваромъ, какъ называла его публика; это блестяще доказываетъ его дѣтскій портретъ, по своей „классичности“ достойный Клуэ, а также—портретъ Маллармэ, одинъ изъ двухъ офортовъ, сдѣланныхъ Гогэномъ.

Дуновеніемъ иного міра кажутся также здѣсь и цвѣтныя литографіи Мориса Дени съ ихъ пѣвучими линиями и нѣжными, зелено-розовыми и жемчужными тонами, дѣвственными и веселыми, какъ хоръ дѣтскихъ голосовъ. Если Дени—чистый лирикъ, то интимизмъ Вюйллара и Боннара отравленъ ядомъ сатиры, какъ, напримеръ, въ литографіи „Игра въ шашки“, этой гармоничной кофейно-малиновыхъ тоновъ, вѣющей какой-то жутью „кофейнаго“, мѣщанскаго благополучія. Это—не литографіи съ картинъ, это литографіи, сдѣлавшіяся картинами.

Такова судьба французской литографіи: начавшись съ милаго вздора Шере и достигнувъ высшаго предѣла декоративности въ творествѣ Тулузь-Лотрека, она становится интимной и лирической, съ улицы переходитъ въ комнату и покушается на права картины. Въ этомъ мы видимъ залогъ грядущей демократизаціи искусства.

*Я. Тугендхольдъ.*

Остается сказать нѣсколько словъ о деревянныхъ гравюрахъ Феликса Валлоттона. Это—уже настоящая „графика“; можетъ быть даже ни одинъ изъ современныхъ художниковъ не создалъ ничего, болѣе графичнаго... Но Валлоттонъ—швейцарецъ по происхожденію; въ немъ сильна чисто-германская „интеллектуальность“; отсюда—острота психологизма и проникновенная синтетичность его рисунка.

Дѣйствительно, эти гравюры можно принять издали за орнаменты—такъ архитектурно-четокъ ихъ узоръ, такъ геометрично-условны, упрощены линіи, которыми художникъ выражаетъ свое зрительное постиженіе жизни. Въ большинствѣ случаевъ даже не линіи, не контуръ, опредѣляютъ изображеніе—будь то чело-

вѣческая фигура, мебель, уличный видъ, все равно,—а узоры бѣлыхъ и ярко-черныхъ пятенъ, ломанныя или закругляющіяся ‚линии касанія‘ рѣзкаго свѣта и рѣзкой тѣни. Наибольше впечатляющія изъ гравюръ Валлоттона (напр., серия ‚Intimités‘ или ‚Musique‘) исполнены именно въ этой манерѣ, строго соответствующей самой техникѣ гравированія на деревѣ. Здѣсь мы не видимъ очертаній реальныхъ формъ, мы только догадываемся о нихъ, воображаемъ ихъ рефлексивно, воспринимая глазомъ подчеркнутые обобщающимъ рисункомъ контрасты свѣтотѣни; часто одна какъ бы незначительная деталь, одинъ острый бликъ, выдѣляющійся на сплошномъ черномъ фонѣ, создаетъ впечатлѣніе сложнаго сочетанія формъ, мало того—придаетъ этимъ угадываемымъ формамъ, въ нашемъ сознаніи, чары какой-то особенно-подлинной, волнующей правды. Такое искусство—своеобразная магія. На гравюры Валлоттона можно смотрѣть часами, не отрываясь, и всегда видѣть въ нихъ новое. Они таинственно-притягательны, какъ барельефы древнихъ эллиновъ—эти маленькіе современные ‚барельефы‘ черныхъ и бѣлыхъ пятенъ на бумагѣ. Въ настоящее время они уже классичны. И потому лучше не подражать имъ.

Въ самомъ дѣлѣ, какое безупречное знаніе нужно, какое глубоко-индивидуальное знаніе челоѣка и природы, для того, чтобы имѣть право на подобное обобщеніе живой, измѣнчивой видимости міра, какой утонченной интеллектуальностью надо обладать, чтобы превращать безконечную сложность этой видимости въ гармонию волшебнo-выразительныхъ схемъ, ибо только понятіемъ схемы можно охарактеризовать приемы упрощенія, которыми такъ виртуозно пользуется Феликсъ Валлоттонъ! Но если опасно подражать, то слѣдуетъ учиться. Лучшаго учителя я не знаю. Только вдумываясь въ его работы, подчиняясь внушеніямъ его психологической и, въ то же время, декоративной свѣтописи, понимаешь всю бездну, отдѣляющую задачи живописи и живописнаго

рисунка отъ задачъ графизма въ строгомъ смыслѣ этого термина. Валлоттона, къ сожалѣнію, мало извѣстнаго въ Россіи, и мы должны чтить, какъ истиннаго мэтра blanc et noir. Если бы кто-нибудь изъ талантливыхъ русскихъ графиковъ занялся техникой, доведенной имъ до такого совершенства, я бы считалъ достигнутой одну изъ задачъ этой небольшой и, конечно, далеко не полной выставки.

*Сергій Маковскій*

## МУЗЫКА ВЪ МОСКВѢ

Та ‚музыкальная вакханалія‘, которая въ истекающемъ сезонѣ разыгралась въ Петербургѣ, характеризуетъ и московскій музыкальный сезонъ. Такъ же много прожито, такъ же мало пережито. Та же тусклая муть вишней ‚рыночной‘ жизни, столь же ужасающее количество концертовъ, оставившихъ такъ мало подлинно-художественныхъ цѣнностей. Московская ‚музыкальная вакханалія‘, впрочемъ, нѣсколько разнится отъ петербургской, и здѣсь играютъ роль специфическія, мѣстныя черты. Москва—городъ чрезвычайно добродушный, склонный къ энтузіазму и сильно подверженный той общественной болѣзни, имя которой—мода. Москва первая привѣтствовала ‚Садко‘ и ‚Золотога пѣтушка‘ Римскаго-Корсакова, первая преклонилась передъ оригинальнымъ талантомъ Олениной д’Альгеймъ; изъ Москвы вышла Скрыбинъ. Но та же Москва, правда, много лѣтъ назадъ, восторгалась ‚дѣятельностью‘ Славянскаго, а теперь переполнена ‚собинистками‘, даже ‚смирновистками‘, и добродушно привѣтствуетъ всяческихъ цыганскихъ дивъ, дающихъ здѣсь концерты совмѣстно съ ‚солистомъ Его Величества‘ Фигнеромъ. Въ Москвѣ одинаково привѣтливо встрѣчаются и подлинно-значительныя событія музыкальной жизни, и ея пустоцвѣты. Такъ же добродушна (за нѣкоторыми исключеніями) и мѣстная музыкальная критика, отличающаяся



отъ представляемой ею публики большею устойчивостью въ признаніи всего уже признаннаго. Публика, наоборотъ, непостоянна. Въ прошломъ году она наполнила 22 концерта Олениной д'Альгеймъ, а въ этомъ году названная пѣвица смогла дать только 3—4 концерта, да и то при полупустомъ залѣ.

Поддерживать за Москвой славу исключительно музыкальнаго города было бы, слѣдовательно, нѣсколько легкомысленно. Но, конечно, здѣсь есть довольно большой контингентъ музыкально-интеллигентной публики, способной поддержать все дѣйствительно заслуживающее поддержки. Къ сожалѣнію, этотъ контингентъ сейчасъ начинаетъ дробиться безумнымъ перепроизводствомъ въ концертной жизни и утрачиваетъ свою былую сплоченность, дававшую прежде поддержку каждому серьезному музыкальному дѣлу. Публики попросту не хватаетъ на всѣ концерты (хотя бы одни симфоническіе), выборъ же для нея довольно затруднителенъ, потому что всѣ эти концерты мало чѣмъ отличаются другъ отъ друга. Достаточно указать, что въ репертуарѣ четырехъ серій симфоническихъ концертовъ (музыкальное общество, филармонія, концерты Кусевицкаго, историческіе концерты) было такъ много совпадений и такъ мало свѣжаго и оригинальнаго, что выборъ между ними могли поколебать только солисты, т.-е. элементъ наиболѣе случайный и наименѣе значительный.

Старѣйшее въ Москвѣ музыкальное учрежденіе—музыкальное общество—только что закончило свой сезонъ. Сезонъ этотъ количественно оказался еще богаче предыдущаго, но опять оставилъ немного яркихъ и свѣжихъ моментовъ. На протяженіи 10 симфоническихъ собраній было исполнено только 6 новинокъ, изъ которыхъ плоскія ‚румынскія рапсодіи‘ Энеско, грубоватый ‚Калейдоскопъ‘ Норрена и банальное ‚Ночное шествіе‘ Рабо заставили предположить, что руководители общества очень мало освѣдомлены въ новѣйшей симфонической литературѣ. Среди новостей можно отмѣтить

только плѣнительныя ‚Ноктюрны‘ Дебюсси (исполненные въ урѣзанномъ видѣ, безъ ‚Сиренъ‘) и дерзостно пышную ‚Испанскую рапсодію‘ Равеля. Последняя, однако, была исполнена г. Педбалею настолько неудовлетворительно, что поселила въ слушателяхъ одно недоумѣніе. Специально московская новинка—вторая симфонія Р. М. Гліера—оказалась типичнымъ произведеніемъ энигона, идущаго по оставленнымъ уже путямъ. Въ сравненіи съ первой симфоніей того же автора, вторая болѣе совершенна по формѣ, но такъ же ordinarily по мыслямъ, а ея грузная, однотонная инструментовка по теперешнему времени должна быть признана просто посредственной. Для того, чтобы покончить съ симфоническими собраніями, нужно упомянуть о состоявшемся въ послѣднемъ концертѣ исполненіи третьяго акта ‚Тристана и Изольды‘. Въ Москвѣ ‚Тристанъ‘ никогда не шелъ, и въ виду этого постановка его послѣдняго акта должна была явиться настоящимъ событіемъ, невзирая даже на нѣкоторую насильственность самой идеи концертнаго исполненія драматическаго произведенія. Однако, слушателей (залъ былъ переполненъ ими) постигло жестокое разочарованіе. Э. Куперъ, руководившій оркестромъ, далъ грубоватую, ремесленную передачу, лишенную цѣльности и глубины. Еще слабѣе оказались исполнители вокальныхъ партій, совершенно не понявшіе вагнеровскихъ образовъ, вагнеровской музыки и—это въ симфоническомъ собраніи!—даже не совсѣмъ твердо знавшіе свои партіи. Въ итогъ—совсѣмъ скандальная сцена: публика бѣжала изъ зала; бѣжала во время большой сцены Тристана, когда г. Боначичъ, заглядывая въ клавиръ, что-то выкрикивалъ шопоткомъ; бѣжала, когда г-жа Балановская пыталась передать трепеть экстаза любовной смерти крикливымъ пѣніемъ, уже наскучившимъ слушателямъ въ Большомъ театрѣ, въ ‚большихъ‘ операхъ...

Историческіе симфоническіе концерты, существующіе какъ филиальное отдѣленіе музыкаль-



наго общества, закончили свой третій сезонъ. Концерты эти, организованные по инициативѣ гг. Василенко, Сахновскаго и Ангеля, пользуются здѣсь большимъ вниманіемъ и сочувствіемъ публики, преимущественно изъ среды небогатой интеллигенціи, благодаря исключительной дешевизнѣ ихъ сезонныхъ абонементовъ и наличности нѣкотораго метода и цѣлесообразности въ планировкѣ предлагаемаго слушателямъ художественнаго матеріала. Прежде этимъ концертамъ предшествовали краткія лекціи Ю. Ангеля, но съ начала этого года послѣдній отказался читать свои 'вступительныя слова'. вмѣстѣ съ г. Ангелемъ ушелъ и одинъ изъ дирижеровъ, г. Сахновскій, замѣненный г. Ипполитовымъ-Ивановымъ. Дирижерскій вопросъ здѣсь вообще носитъ въ себѣ зачатки кризисовъ. Самъ глава всего дѣла, г. Василенко, пріобрѣтшій извѣстный капельмейстерскій навыкъ, по существу — не дирижеръ, а композиторъ, по своимъ художественнымъ взглядамъ довольно враждебный всему, классическому, т.-е. тому, что составляетъ главное содержаніе его концертовъ. Г. Ипполитовъ-Ивановъ — очень опытный капельмейстеръ, но—операго жанра, притомъ онъ прежде всего директоръ консерваторіи, слишкомъ поглощенный своими многотрудными обязанностями, чтобы быть особенно ревностнымъ къ дѣлу историческихъ концертовъ. Такимъ образомъ, пока здѣсь не будетъ урегулированъ этотъ вопросъ, продолжающій быть злободневнымъ на протяженіи трехъ сезоновъ, симпатичному по идеѣ предпріятію историческихъ концертовъ всегда грозитъ застой, отсутствіе художественнаго развитія.

Программы этихъ концертовъ, какъ было замѣчено выше, составляютъ довольно удачно, хотя до-классическій періодъ и даже 'классики', по возможности, урѣзываются дирижерами. Изъ девяти состоявшихся концертовъ наиболѣе интересными были вагнеровскій (между прочимъ, исполнялся финаль I-го акта 'Парсифаля') и гайдновскій, въ которомъ участвовала Ванда Ландовска (рояль и клавесинъ). Нужно замѣ-

тить, что въ этихъ концертахъ подборъ солистовъ вообще дѣлается удачно и дѣльно: не столько имена, сколько дарованія.

Третья серія—концерты Кусевицкаго являются точной копіей петербургскихъ концертовъ подъ управленіемъ Кусевицкаго и Фрида, такъ что на нихъ останавливаться нѣтъ надобности. Надо, однако, указать, что эти концерты сыграли здѣсь крупную роль, явившись подзадо-ривающимъ конкурентомъ для музыкальнаго общества и филармоніи, совсѣмъ было погрузившихся въ спячку. Съ другой стороны, концерты Кусевицкаго стусили и безъ того насыщенную атмосферу концертной жизни. Справедливость требуетъ отмѣтить, что къ концу сезона у этихъ концертовъ образовалась уже своя публика, довольно чуткая и горячая. Ея симпатіи къ этому свѣжему и новому дѣлу особенно тепло проявились на двухъ послѣднихъ концертахъ—экстренномъ скрябинскомъ, подъ управленіемъ Кусевицкаго и съ участіемъ автора въ качествѣ пианиста, и въ заключительномъ концертѣ, когда Фрида исполнилъ новую для Москвы 'Доместику' Штрауса. Что касается послѣдней, то она вызвала къ себѣ единодушно отрицательное отношеніе. Въ этомъ произведеніи дѣйствительно какъ бы сконцентрировались всѣ отрицательныя черты композиторской натуры Штрауса, доведенныя здѣсь до кричащаго максимума. А вмѣстѣ съ тѣмъ въ 'Доместикѣ' нѣтъ той убѣжденности и своеобразной цѣльности, которая характеризуетъ хотя бы 'Жизнь героя'. Мало того, инструментовка, несмотря на нѣкоторые поразительно яркіе по изобразительности эпизоды, въ общемъ однообразна и тускла, а вся симфонія немовѣрно растянута и лишена той линіи подъема, которая, обыкновенно, захватываетъ даже отрешивающуюся отъ всякаго 'модерна' публику. Да, наконецъ, что за удивительная мысль дать художественное воплощеніе обыденности домашняго уклада?!

Кромѣ четырехъ названныхъ выше симфоническихъ серій (собранія филармоніи еще и

закончились, а потому отчетъ о нихъ будетъ данъ въ слѣдующемъ письмѣ), симфоническіе концерты даются еще Кружкомъ любителей русской музыки. Кружокъ этотъ въ прежніе годы былъ передовымъ музыкальнымъ учрежденіемъ, сыгравшимъ извѣстную роль въ дѣлѣ развитія въ обществѣ любви къ русской романсной литературѣ. Теперь концерты Кружка, пройдя свой зенитъ, вошли въ стадію художественнаго увяданія и напоминаютъ нѣсколько благотворительные концерты съ случайной программой и цѣлой вереницей участниковъ— оперныхъ пѣвцовъ, съ трудомъ справляющихся съ камерной романсной литературой. Но у Кружка есть своя 'большая' публика, созданная прежними годами процвѣтанія, дающая этому учрежденію порядочныя средства. Последнее обстоятельство дало возможность расширить дѣятельность Кружка ежегодными циклами симфоническихъ концертовъ. Последніе три сезона этими концертами (послѣ Рахманинова) дирижируетъ г. Куперъ, бывшій капельмейстеръ Солодовниковскаго театра, теперь приглашенный въ Большой театръ и въ музыкальное общество. Дѣловитый и опытный оперный капельмейстеръ, г. Куперъ мало интересенъ на концертной эстрадѣ. Чисто-оперная, грубоватая манера трактовки какъ-то странно соединяется въ этомъ дирижерѣ съ любовью къ отыскиванію самыхъ мелкихъ и незначительныхъ деталей, въ ущербъ умѣнію выдвинуть основной мелодіе партитуры. Его исполненіе лишено пластичности, цѣльности, не говоря уже о вдохновеніи, да и далеко не безупречно даже съ точки зрѣнія ремесла.

Желая быть индивидуальнымъ, этотъ дирижеръ способенъ такъ перевернуть всѣ темны и незначительные нюансы (на чемъ же больше показать самобытность?), что даже давно знакомое произведеніе предстаетъ какъ что-то случайное и чуждое, отраженное въ кривомъ зеркалѣ. Такой, напримѣръ, показалась даже мѣстной критикѣ, увлеченной этимъ дирижеромъ, пятая симфонія Чайковскаго, вывернутая на-

изнанку г. Куперомъ. Въ послѣднемъ концертѣ Кружка любителей русской музыки г. Куперъ поставилъ 8-ю симфонію Глазунова, и это опять было очень далеко отъ подлинника, что особенно было замѣтно, вслѣдствіе недавняго исполненія этой симфоніи самимъ авторомъ, посредственнымъ, правда, дирижеромъ, но свои сочиненія исполняющимъ, во всякомъ случаѣ, въ характерѣ, съ подлинными темпами и уравнивожденной цѣльностью. Въ качествѣ новинки упоминаемаго концерта была исполнена картинка Лядова 'Волшебное озеро', въ Петербургѣ уже извѣстная. Эта вещь больше удалась дирижеру, сыгравшему еще 'Островъ мертвыхъ' Рахманинова, извѣстный по прошлогодней превосходной авторской интерпретаціи.

*В.г. Держановскій.*

## МУЗЫКА ВЪ КІЕВѢ

Музыкальная жизнь Кіева нѣсколько оживилась. Помимо симфоническихъ концертовъ въ городскомъ театрѣ, теперь устраиваются еще симфоническіе концерты въ Народномъ домѣ. Организаторомъ ихъ является городская Комиссія по завѣдыванію Народнымъ домомъ. Предполагенъ рядъ концертовъ, имѣющихъ цѣлью ознакомить публику, посѣщающую Народный домъ, съ музыкой русской и иностранной въ исторической послѣдовательности. Первые концерты посвящены музыкѣ русской. Состоялся уже одинъ концертъ подъ управленіемъ молодого дирижера Ф. В. Оцепъ. Программа его состояла изъ сочиненій Глинки, Сѣрова, Даргомыжскаго, Бородина, Мусоргскаго.

Вторымъ симфоническимъ концертомъ въ городскомъ театрѣ дирижоваль О. Недбалъ. Замѣчательно 'нова и интересна' программа этого концерта: неизмѣнная 'Фантастическая симфонія' Берліоза, Мермо Дворжика, 'ночной смотръ' Глинки и т. д. Единственно, что нару-

шало эту ,новизну‘, была симфоническая поэма ,Мазена‘ Листа, ни разу еще не исполнявшаяся въ Кіевѣ. Какъ жаль, что устроители симфоническихъ концертовъ въ Городскомъ театрѣ не имѣютъ въ своемъ распоряженіи постоянного капельмейстера; ,гастрольная‘ система — зло, мѣшающее проводить ту или иную идею при составленіи программы, такъ какъ, конечно, каждый гастролирующій капельмейстеръ озабоченъ лишь своимъ концертомъ и самимъ собой, ему нѣтъ дѣла до какой-нибудь системы. Поэтому и значеніе такихъ концертовъ въ сущности ничтожно, они топчутся на мѣстѣ, ни на іоту не подвигаясь впередъ.

И. Р. М. О. опять задалось похвальной дѣлюю отбить всякую охоту посѣщать его ,Камерныя утра‘. Это ясно видно по композиторамъ, которыхъ оно усиленно пропагандируетъ. Оно съ любовью демонстрируетъ квартеты ,великихъ‘ Золотарева, Копылова и т. п., причемъ съ гордостью указываетъ на торжественные факты премірованія той или иной исполняемой вещи. Въ самомъ дѣлѣ, разъ квартетъ премірованъ, то, очевидно, онъ хорошъ, и его необходимо играть. И это больше къ лицу И. Р. М. О., нежели исполнять по кусочкамъ Дебюсси, Франка, Штрауса и т. д. Къ Золотареву, Копылову И. Р. М. О. пристегнуло квинтетъ Гольдмарка...

Изъ концертовъ до сихъ поръ наиболѣе интересными были концерты Гофмана и Кубелика, затѣмъ дѣлая серія Liedereabend'овъ. Серія началась ,вечеромъ современной пѣсни‘ Е. И. Мусатовой-Кульженко съ очень интересной программой изъ новѣйшихъ нѣмцевъ, французовъ, скандинавовъ и русскихъ. Два вечера пѣсенъ устроила г-жа Бѣляева-Тарасевичъ: первый посвященъ былъ композиторамъ ,новой русской школы‘ (что не помѣшало, однако, появленію въ программѣ Глюка, Бетховена, Берліоза, Листа, Глинки, Даргомыжскаго, Шумана, подѣтъмъ предлогомъ, что это все, молъ, ,предшественники‘ кучкистовъ!); второй—состоялъ изъ народныхъ пѣсенъ всѣхъ странъ и народовъ.

Наконецъ, появилась изъ Одессы г-жа Эль-Туръ, къ сожалѣнію, съ запытой, избитой программой—ходячіе, надобвшіе романсы разныхъ композиторовъ.

Осталось сказать нѣсколько словъ объ оперѣ. Тутъ окончательно теряешь голову: чего собственно хотеть, въриѣе хотѣла (сезонъ уже оконченъ), антреприза Городского театра, къ чему стремился г. Брыкинъ? Совершенно непонятно. Объявили въ началѣ сезона массу новинокъ, собирались давать ,Tiefland‘ д'Альбера,—не дали; дѣлый мѣсяцъ обѣщали ,Зигфрида‘,—не дали. И смѣшно, и нелѣпно. Особенно досадно исчезновеніе ,Зигфрида‘: вѣдь это было бы единственно отрадное явленіе въ сезонѣ. Въмѣсто того подъ самый конецъ сезона на-скоро, скверно поставили ,Мефистофеля‘ Бойто. Единственно хорошее здѣсь—исполнители партій Мефистофеля—гг. Босеть и Цесевичъ. Все прочее неважно. Обстановка, декорации, mise-en-scène—аляповаты, грубы, безцвѣтны. Городской театръ большей частью пробавлялся ,Фаустами‘, ,Онѣгинами‘ да весьма сомнительными возобновленіями. Къ послѣднимъ относится, между прочимъ, дѣнелзья позорное, скандальное возобновленіе ,Снѣгурочки‘; оперу Р.-Корсакова невозможно было узнать подъ толстымъ слоемъ шутовства, балаганщины.

То же произошло и съ ,Русланомъ‘.

Нашелся одинъ въ Россіи театръ, который, наоборотъ, слишкомъ старательно отнесся къ постановкѣ оперы.

Проѣздомъ въ Тифлисъ я побывалъ въ Ростовѣ на Дону. Читаю театральную афишу: ,Русская опера... спектакль ,Gala‘ при участіи всей труппы‘... ,Gala‘ заключалось въ слѣдующемъ: Татьяну пѣли три сопрано, Ларяку—два м. сопрано, Ленскаго—три тенора. Онѣгина—четыре баритона, дирижировали оперой четыре капельмейстера.

Дѣйствительно—Gala спектакль.

Б. Яновскій.

## МУЗЫКА ВЪ ПЕТЕРБУРГЪ

Музыкальное давленіе падаетъ. Концертная атмосфера разряжается. Правда, трудно сомнѣваться, что исполнительная энергія гг. артистовъ готовится дать новый скачекъ вверхъ, попытается въ теченіе ближайшихъ недѣль великаго поста еще разъ достигнуть весьма высокаго потенциала, но этотъ, послѣдній въ сезонѣ, разрядъ ея будетъ уже въ значительной мѣрѣ мѣстнымъ и мелкимъ. Передъ нами продефилируетъ безконечная вереница мѣстныхъ, петербургскихъ пианистовъ, пѣвицъ, скрипачей. Будетъ кое-что интересное и много впечатлѣній безразличныхъ, кое-что артистическое и обиліе неуужностей, скуки, сѣраго репертуара и домашняго исполненія... Впрочемъ, не буду гадать о будущемъ, пока не данъ еще отчетъ (не столько самому себѣ, какъ читателямъ) о томъ главномъ музыкальномъ массивѣ истекающаго сезона, черезъ который мы только на-дняхъ благополучно перевалили, да и то не совсѣмъ окончательно. Я говорю, конечно, о пяти серіяхъ симфоническихъ вечеровъ, изъ которыхъ четыре закончились въ февралѣ.

Быстро и безшумно промелькнулъ десятокъ историческихъ утренниковъ Имп. Русск. Муз. Общ. Въ 4 съ небольшимъ мѣсяца пройденъ практической курсъ многовѣковой исторіи инструментальной музыки. Схематичность, макроскопичность изученія неизбежна въ подобныхъ условіяхъ. Главная трудность, которую придется здѣсь преодолевать преподавателю, въ томъ, чтобы самую краткость курса обратить на пользу его сжатой определенности и характерности. Задача нелегкая. Но вѣдь ея болѣе или менѣе точнаго рѣшенія исторія музыки фатально вырождается въ рядъ случайныхъ фактовъ, въ цѣнь отдѣльныхъ характеристикъ, музыкальныхъ образцовъ, спаянныхъ между собою лишь суховатымъ цементомъ хронологической послѣдовательности. Неудачныя лекціи, не всегда умѣлый выборъ музыкальныхъ иллюстрацій, нерѣдко малоудовлетворительное ихъ исполненіе (оркестръ подъ управл. г. Кленов-

скаго)—вотъ причины, почему историческимъ концертамъ до самаго конца не удалось пріобрѣсти въ нашей музыкальной жизни того значенія, на которое они могли бы рассчитывать при иной постановкѣ дѣла.

Изъ очередныхъ вечеровъ И. Р. М. О. 5-ый и 7-ой концерты прошли подъ упр. г. Кусевицкаго. Неоконченная симфонія Шуберта, увертюра къ „Манфреду“ Шумана, Прелюды Листа, увертюра къ „Бенвенуто Челлини“ Берліоза, Ученикъ Чародѣя Дюка, „Ромео“ Чайковскаго...—слушая столь знакомыя хотя бы и превосходныя вещи, волей-неволей отдаешь исполненію большую часть вниманія, чѣмъ пьесѣ. Къ сожалѣнію, именно съ точки зрѣнія исполненія не все и не всегда обстоитъ благополучно у г. Кусевицкаго. Удачно прошли гениальная симфонія Шуберта, остроумнѣйшее скерцо Дюка, но въ „Ромео“, напр., многіе темпы и нюансы поражали своей странностью. Вообще, несомнѣнно большая даровитость дирижера пока—въ довольно рѣзкомъ конфликтѣ съ его неопытностью. Единственной новинкой 5-го вечера, а вмѣстѣ съ тѣмъ и всѣхъ послѣднихъ вечеровъ И. Р. М. О. была 2-ая симфонія, А-дуръ Гедике—вещь, довольно неровно, мѣстами даже грубо инструментованная и серьезнаго музыкальнаго интереса не представляющая. За предѣлами хорошей формальной техники—развѣ лѣнныя ею нынче не владѣютъ!—у г. Гедике не чувствуется ни капли живого дарованія, особенно въ области мелодической фантазій. А претензій у автора много. Симфонія написана ни болѣе, ни менѣе, какъ на сюжетъ „Фауста“ (1 сцена 2-ой части), хотя не-предубѣжденный слушатель едва-ли способенъ усмотрѣть въ музыкѣ г. Гедике какое-либо иное литературное „содержаніе“, кромѣ, развѣ, повѣствованій о прошлогоднемъ сибѣ. Въ 6-мъ концертѣ оркестръ находился подъ упр. О. Фрида, не болѣе чѣмъ удовлетворительно проведшаго великолѣпнаго „Фауста“ Вагнера и 3-ю симфонию Скрябина, этотъ поразительно яркій образецъ изысканнаго, напряженно-пате-

тического творчества сильнѣйшаго и своеобразнѣйшаго изъ современныхъ русскихъ композиторовъ. Последній, 8-й конвертъ И. Р. М. О. состоялся 10 февраля. Дирижировалъ г. Черепнинъ. Въ программу вошли мастерская ‚пасторальная‘ симфонія (7-ая) Глазунова, Роѣте еrique Василенки и Andante изъ 3-го квартета Чайковскаго въ аранжировкѣ (для струннаго оркестра) Глазунова.

На ‚общедоступныхъ‘ концертахъ И. Р. М. О. мы имѣли пріятный случай познакомиться съ двумя новыми дирижерами. Одинъ изъ нихъ — Соколовскій-Чигиринскій, не безъ темперамента проведшій ‚Франческу‘ Чайковскаго, Лирическую поэму Глазунова и 1-ую симфонію Калинникова. эту безконечно растянутую вещь, гдѣ ‚яркость‘ рисунка и красокъ то и дѣло граничитъ съ моветовной рѣзкостью и аляповатостью письма. Другой, и притомъ не оставляющій сомнѣній въ талантливости своей, дирижеръ явился въ лицѣ г. Крейцера, который до сихъ поръ былъ извѣстенъ намъ лишь въ качествѣ солиднаго піаниста. Съ отличнымъ вкусомъ провелъ г. Крейцеръ прекрасную 2-ую симфонію Скрябина и грандіозный ‚Прологъ къ трагедіи‘ Регера, одну изъ капитальнѣйшихъ новинокъ всего симфоническаго сезона. Это произведеніе величайшаго неоклассика нашихъ дней можетъ служить своего рода экзаменационной задачей на предметъ испытанія современнаго слушателя въ смыслѣ зрѣлости и силы его вниманія. Слушая вещь, дліяющуюся безъ перерывовъ въ теченіе трехъ четвертей часа, изложенную въ формѣ отдѣльныхъ, хотя и тематически объединенныхъ эпизодовъ, уснащенную величайшими хитростями по части гармоніи и полифоніи, оркестрованную съ безпощадной густотой и насыщенностью звуковыхъ красокъ и обладающую при всѣхъ этихъ внѣшнихъ качествахъ еще и глубокимъ внутреннимъ содержаніемъ; воспринимая весь этотъ бѣшеный потокъ съ кинематографической быстротой смѣняющихся другъ друга музыкальныхъ образовъ, чувствуешь себя къ концу пьесы раз-

битымъ, даже подавленнымъ. Я усталъ много раньше конца ‚Пролога‘. Но общая значительность и сила этой необычайной, почти виртуальной музыки давали себя чувствовать все время даже сквозь сонный туманъ все растущаго утомленія.

Изъ прочихъ общедоступныхъ концертовъ сравнительно интереснѣе другихъ была 6-ой, въ программу котораго, кромѣ чудесной ‚Шехеразады‘ Римскаго-Корсакова и ‚Варіацій‘ Эльгара, сдѣлавшихся у насъ съ легкой руки г. Зилоти весьма популярной пьесой, вошли также изящные вокальные квартеты С. Танѣва (г-жа Збруева, Коваленко, Деметьева, г. Александровичъ) и ‚Картинки съ выставки‘ Мусоргскаго въ инструментовкѣ Тушмалова. Оркестровка прилична, но, подобно ‚Исламею‘ Балакирева въ инструментовкѣ Казелла, подобно ‚Карнавалу‘ Шумана, оркестрованному группой русскихъ композиторовъ, подобно большинству, вообще, оркестрованныхъ фортепіанныхъ пьесъ, чудесныя ‚картинки‘ столько же приобрѣли въ смыслѣ колорита, сколько утратили по существу интимной специфически фортепіанной поэзіи. Вся эта программа тонко и красиво проведена г. Гольденбломомъ; умѣлое исполненіе отчасти затушевало даже ‚принципальный‘ недостатокъ оркестрованныхъ ‚Картинокъ‘. Заключительный общедоступный концертъ состоялся 28 февраля. Дирижировалъ г. Крейцеръ, опять-таки заявившій себя съ лучшей стороны и чрезвычайно увѣренно проведшій ‚Трагическую увертюру‘ Брамса, ‚Орфея‘ и ‚Мефисто-Вальсъ‘ Листа, ‚Торжественную увертюру‘ Глазунова, а также 3-ью симфонію А. Танѣва (петербургскаго).

Солитами на концертахъ И. Р. М. О. выступали скрипачъ г. Цимбалистъ, художественно исполнившій концертъ Глазунова и Шотландскую фантазію Бруха, г. Піастро, хорошо сыгравшій 1-ую часть скрипачнаго концерта Чайковскаго, піанистъ г. Бауэръ (концертъ Шумана), баритонъ Ванъ-Хульстъ, довольно безцвѣтно спѣвшій нѣсколько вещей Вагнера и Штрауса, г-жа Ю. Кульгъ, стильно и закон-



ченно передавшая романсы Брамса и Шуберга, г-жа Андреева-Шкилондзь, красиво спѣвшая арію Марфы изъ 'Царской невѣсты'. Отмѣчу также супружескую чету гг. Мѣстечкинскихъ, познакомившихъ насъ съ сюитой Сивдинга для двухъ скрипокъ (съ акк. фортепіано). Исполнена сюита корректно, но самая музыка Сивдинга, постоянное чередованіе мыслей, напыщенныхъ съ банальными, реминисценціи изъ Вагнера и Грига, разбавленная основательной порціей музыкальной воды, все это не внушаетъ симпатій къ норвежской новинкѣ.

Симфоническіе концерты Зилоти кончились 6-го февраля. Новинками послѣднихъ вечеровъ были затѣйливая по приѣмамъ музыкальнаго письма сюита Роже-Дюкасса и эффектная, но грубоватая по музыкѣ 'Каталонія' (1-ая часть неоконч. оркестр. сюиты) недавно умершаго 'импрессиониста' Альбеница. Въ главной части своей концерты Зилоти попрежнему посвящались авторамъ и произведеніямъ хорошо знакомымъ. Исполнялись: превосходное 'Вступленіе къ Кантатѣ № 29' (въ орк. переложеніи Зилоти), 2-ая симфонія Гайдна, чудесныя 'Варіаціи' Брамса на тему Гайдна, нѣсколько вещей Рахманинова. 4-ый экстренный концертъ состоялся подъ упр. Мотгля, съ огромнымъ художественнымъ чутьемъ проведшаго отвѣтственную программу изъ сочиненій Бетховена (7-ая симфонія), Вебера ('Оберонъ'), Листа ('Тассо') и Вагнера ('Вступленія къ 'Лоэнгрину', 'Парсифалю', 'Мейстерзингерамъ'). Солисты послѣднихъ концертовъ Зилоти: самъ Зилоти, Рахманиновъ (сюита для 2-хъ ролей—авторъ и Зилоти, 2-ой концертъ Рахманинова въ исп. автора) и несравненный геній скрипичной игры, г. Изан, исполнившій со свойственной этому великому артисту исключительной силой художественнаго проникновенія прекрасный концертъ Брамса и порядкомъ уже посѣдѣвшій отъ древняго возраста концертъ старика Віоти.

Если кто изъ нашихъ пропагаторовъ симфонической музыки особенно гонится за 'идейностью' программъ, то это, безъ сомнѣнія г.

Шереметевъ, чьи концерты, между прочимъ, будутъ продолжаться еще цѣлый мѣсяць. Къ сожалѣнію, цѣльность программъ не всегда находится въ достаточномъ соотвѣтствіи съ ихъ музыкальнымъ интересомъ. Одинъ изъ концертовъ былъ цѣлкомъ посвященъ сочиненіямъ Кюи, другой—композиціямъ на сюжеты Шиллера (по случаю 150-лѣтія со дня рожденія поэта). Однако, монотонная, салонная музыка Кюи, по правдѣ говоря, въ большихъ количествахъ вещь столь же трудно пріемлемая, какъ вся эта музыкальная 'шиллеріана' Мейера ('Schiller-Marsch'), Мошковскаго ('Жанна д'Аркъ'), Сметаны ('Лагерь Валленштейна'), Аренскаго ('Кубокъ'). Единственная страница настоящей талантливой музыки—кантата 'Мессинская невѣста' Лядова. Мало интересенъ былъ и февральскій 'юбилейный' концертъ (150-ый отъ основанія концертовъ). Всю программу заняла собою ораторія Тинеля 'Францискъ', оказавшаяся новинкой, достаточно благообразно-ординарной по музыкѣ. Тѣмъ болѣе надо выдѣлнить два концерта, относящіеся къ числу наиболѣе интересныхъ въ сезонѣ. Я имѣю въ виду прежде всего исполненіе величественной ораторіи Генделя 'Самсонъ' (подъ упр. г. Гольденблюма), многія страницы котораго и понынѣ, черезъ полтора вѣка со дня смерти композитора, потрясаютъ слушателя огромной силой заложеннаго въ нихъ драматическаго паѳоса. Не меньшее наслажденіе доставилъ превосходный 'Те Деумъ' Берліоза—вещь, требующая большихъ оркестровыхъ и хоровыхъ массъ и большого искусства отъ руководящаго ими дирижера, а потому исполняющаяся у насъ крайне рѣдко, несмотря на то, что это твореніе изъ всѣхъ сочиненій Берліоза есть, быть можетъ, 'самое совершенное по внутреннему достоинству музыки' (отзывъ Бородинъ). Правда, Бородинъ, да и всѣ 'кучкысты' нѣсколько преувеличивали подлинныя размѣры музыкальнаго таланта Берліоза. Когда насъ перестала ослѣплять роскошь его оркестра, мы скоро замѣтили ходульность и внутреннюю

пустоту многихъ музыкальныхъ мыслей Берліоза, подобно тому, какъ эти же качества по-немногу открываются намъ въ произведеніяхъ Берліоза новѣйшей формацин, Р. Штрауса. Тѣмъ не менѣе, во многихъ своихъ частяхъ, особенно въ первыхъ двухъ нумерахъ, 'Te Deum' является дѣйствительно однимъ изъ наиболѣе искреннихъ и содержательныхъ твореній отца новѣйшей оркестровки. Сочиненіе Берліоза исполнялось въ новой редакціи Балакирева, который прибавилъ къ партитурѣ еще одинъ номеръ 'Marche pour la présentation des drapeaux' (согласно имѣющейся у Балакирева рукописи Берліоза), первоначально исключенный изъ произведенія самимъ авторомъ. Исполненіе 'Te Deum' было не выше средняго. Гр. Шереметеву не удалось добиться полного равновѣсія общей звучности и надлежащей тонкости нюансировки.

Столѣтіе со дня рожденія Шопена ознаменовалось въ столицѣ спеціальнымъ симфоническимъ концертомъ, состоявшимся 9 февраля (точная дата рожденія Шопена) и организованнымъ Безплатной Музыкальной Школой. Исполнены новая увертюра Ляпунова 'Железова Воля' (по имени деревни, гдѣ родился Шопень), построенная на темахъ двухъ народныхъ пѣсень изъ сборника О. Кольберга и мелодіи знаменитой 'Berceuse' самого Шопена, а также сюита изъ 4-хъ пьесъ Шопена въ оркестровкѣ Балакирева и оба концерта Шопена (изъ нихъ е-молл — въ перенструментовкѣ Балакирева). Исполненіе обоихъ концертовъ не оставляло желать лучшаго, такъ какъ интерпретаторомъ Шопеновскихъ вдохновеній явился сильнѣйшій піанистъ нашего времени, Гофманъ. 'Шопениана' сдѣлана Балакиревымъ изящно, колоритно, и все же эта работа, по крайней мѣрѣ для меня, служитъ лишнимъ подтвержденіемъ того общаго замѣчанія, которое высказано раньше по отношенію къ 'Картинкамъ' Мусоргскаго и 'Восточной фантазіи' самого Балакирева. Почти та же программа была повторена на 9-мъ концертѣ Шереметева; исполнительницей концерта

е-молл явилась талантливая петербургская 'Wunder-Mädchen', Ирина Энери.

Изъ двухъ февральскихъ русскихъ симфоническихъ вечеровъ одинъ былъ посвященъ сочиненіямъ Кюи, другой — произведеніямъ Р.-Корсакова, Глазунова и Скрябина. Р.-Корсаковъ представленъ былъ 'Музыкой къ драмѣ Мея—Псковитянка'. Эта сюита въ 5 частяхъ составлена авторомъ изъ тѣхъ эпизодовъ 2-ой редакціи оперы, которые не вошли въ окончательную, 3-ью редакцію 'Псковитянки'. Авторъ исключилъ ихъ изъ оперы, такъ какъ боялся обременить ее излишними длиннотами и повтореніями. Возможно, что эти опасенія были не безосновательны, такъ какъ тематическій матеріаль сюиты, дѣйствительно, нерѣдко совпадаетъ съ тѣми мыслями, которыя уже достаточно разработаны въ оперѣ. Но въ видѣ самостоятельной 'музыки къ драмѣ' этотъ матеріаль и, особенно, чудесная разработка его представляютъ высокій музыкально-художественный интересъ. Изъ сочиненій Скрябина была выбрана 1-ая симфонія. Великое несчастье такихъ быстро и непрерывно развивающихся авторовъ, какъ Скрябинъ, состоитъ въ томъ, что каждое новое ихъ произведеніе страшно ослабляетъ интересъ къ старымъ. Еще такъ недавно мы восторгались его первой симфоніей. Лѣтъ 10 тому назадъ она казалась (да и въ самомъ дѣлѣ была) новымъ откровеніемъ. А теперь, послѣ 'Le divin poëte', послѣ 'Экстаза' и новѣйшихъ фортепианныхъopus'овъ? Пожалуй, одно 'Lento', да кое-какіе обороты въ обширной 'прелюдіи' къ симфоніи (1-ая часть) сохранили свою свѣжесть и красоту. Оба Allegro кажутся почти банальными по темамъ и ординарными по разработкѣ, а заключительная фуга (съ голосами) производитъ впечатлѣніе слабой ученической работы. Да и можетъ-ли иначе быть, если Скрябинъ постоянно учится у своего музыкальнаго генія, стремится овладѣть всею полнотою собственной творческой мощи, если всякая новая побѣда только потому затмеваетъ прежнія, что она ярче, сильнѣе, вдохно-



вениѣ ихъ?..—Окрестромъ дирижировалъ Глазуновъ, красиво и увѣренно проведеннѣ вещи Р.-Корсакова и Скрябина, а также собственный ‚Прологъ въ память Гоголя‘. Солировали талантливая артистка Маринской сцены г-жа Петренко (‚Для береговъ отчизны дальней‘ Бородина въ инстр. Глазунова) и Скрябинъ, очаровательно сыграннѣ нѣсколько собственныхъ фортепьянныхъ мелочей, въ томъ числѣ прелестный, изысканно-капризный ‚Feuillet d'Album‘ (рукопись).

Чтобы покончить съ симфонической музыкой остается упомянуть объ одномъ, въ полномъ смыслѣ слозы ‚экстренномъ‘ концертѣ. Это—симфон. вечеръ подъ упр. извѣстнаго В. П. Сафонова, нынѣ состоящаго директоромъ Нью-Йоркской консерваторіи и потому рѣдко появляющагося въ Петербургѣ. 6-ая симфонія Чайковскаго, прелюдія къ 3-му акту ‚Мейстерзингеровъ‘—эти вещи исполняются у насъ ежегодно, даже не одинъ разъ. И все-таки было пріятно услышать Сафонова въ качествѣ истолкователя гениальныхъ созданій Вагнера и Чайковскаго. Въ исполненіи обоихъ сочиненій, а также въ деликатной нюансировкѣ ‚Eine Kleine Nachtmusik‘, Моцарта сразу сказался даровитый, опытный художникъ, отлично чувствующій индивидуальность разныхъ авторовъ, знающій, чего онъ хочетъ и умѣющій точно осуществлять свои намѣренія. Солистка вечера, г-жа Скрябина, сыграла раннѣ, а потому мало-характерный концертъ Скрябина *fis-moll* и нѣсколько мелкихъ пьесъ его же. Прекрасная пианистка г-жа Скрябина, но только не для музыки Скрябина. Она требуетъ отъ исполнителя высшей одухотворенности, нервности, даже аффектаціи; игра же артистки слишкомъ проста и академична для тѣхъ небрастеническихъ вдохновеній, которыя, видимо, такъ любитъ пианистка, но которыя удаются ей въ смыслѣ экспрессіи лишь очень приблизительно.

Среди камерныхъ вечеровъ большое художественное значеніе имѣли вечера Зилоти. Скажу сразу обо всемъ циклѣ, такъ какъ объ этихъ

концертахъ еще не приходилось упоминать на страницахъ ‚Аполлона‘. Первый вечеръ—какъ бы *Clavier-Abend* самого Зилоти, умно и благородно сыграннаго рядъ вещей безсмертнаго Себастьяна Баха (Прелюдъ и fuga *g-moll*, хораль-прелюдія *e-moll*—объ вещи въ переложеніи Санто, Прелюдія къ кантатѣ № 29 въ arr. Зилоти), фантазію—сонату Листа, ‚Симфоническіе этюды‘ Шумана. Второй концертъ принесъ дивныя пѣсни Бетховена (In questa tomba *obscura*), Шумана (‚Dichterliebe‘), Глюка (‚Divinités du Styx‘ изъ Альцесты), Вагнера (5 *Gedichte*) и Мусоргскаго (Пѣсни и пляски Смерти) въ исполненіи г-жи Литвинъ. Артистка, въ роляхъ Брюнгильды и Изольды, слишкомъ часто пріобщалась великихъ тайнъ любви и смерти, чтобы не покорить насъ сразу, всею силой своего музыкально-трагического таланта даже тогда, когда мы соприкасаемся съ нимъ въ драмы, въ сцены, въ условіяхъ интимнаго, камернаго вечера. Остальные два концерта ‚посвящены‘ величайшимъ инструменталистамъ нашего времени, скрипачу Изан и віолончелисту Казальсу. Изан ‚творилъ‘ передъ нами ‚Поэму‘ Шоссона, сонату Баха (*F-dur*), сонату французскаго модерниста Лекё, которая подъ обаятельнымъ смычкомъ артиста, казалось, пріобрѣтала извѣстную ясность и рельефность мыслей, качества, отъ которыхъ авторъ сонаты, повидимому, усиленно откренцивался во время ея сочиненія. Казальсъ заворожилъ насъ идеальнымъ исполненіемъ сюиты *e-moll* Баха, сонаты Шопена и Сенъ-Санса (*e-moll*). Оба артиста нашли себѣ достойнаго партнера-пианиста въ лицѣ устроителя концертовъ.

Изъ вечеровъ Мекленбургскаго квартета надо отмѣтить, въ особенности, 5-ый, въ программу котораго вошло интереснѣйшее, какъ по формѣ такъ и въ смыслѣ гармоническихъ и полифоническихъ комбинацій, тріо *D-dur* С. Таубева, то самое, что года два тому назадъ исполнялось (по рукописи) на одномъ изъ Вечеровъ Современной Музыки. Исполнители этого прекраснаго, но сложнаго произведенія, гг. Коціанъ,

Буткевичъ и самъ авторъ (рояль), не мало способствовали лучшему впечатлѣнію, вынесенному слушателями изъ концертнаго зала.

Среди прочихъ камерныхъ вечеровъ слѣдуетъ добромъ помянуть циклъ концертовъ, устроенныхъ талантливымъ петербургскимъ скрипачемъ, г. Завѣтновскимъ. На его вечерахъ мы слышали такія сравнительно рѣдко исполняемыя вещи, какъ возхитительный квинтетъ А-dur Моцарта (съ кларнетомъ), фортепианный квартетъ Брамса (ор. 34), его же виолончельную сонату, квартетъ Вейнгартнера, мелкія вещи для діоль д'амура'.

Свѣжую программу дали недавно посѣтившій столицу Московскій квартетъ (Могильянской, Ильченко, Бакалейниковъ, Зиссерманъ). Исполнялись квартеты Шумана и Дебюсси. Участвовавшій въ концертѣ пианистъ Бауэръ сыгралъ сонату Моцарта, вальсъ Брамса, Прелюдію и фугу Франка, Ундину Равеля. Благородное имя Франка, къ сожалѣнію, еще довольно рѣдко появляется на программахъ. А между тѣмъ, помимо громаднаго самостоятельнаго интереса, глубокомысленныя творенія Франка даютъ ключъ къ пониманію многихъ новѣйшихъ теченій во Франціи. Франкъ—композиторъ-Янусъ. Одинъ ликъ его, строгій и ясный, обращенъ къ высотамъ классическаго музыкальнаго Олимпа, другой ликъ—безпокойнымъ взоромъ уже пристально всматривается въ даль, провидитъ зарю новыхъ исканій и дерзаний, разивѣтъ грядущаго импрессионизма'. Законность и естественность путей отъ классицизма къ импрессионизму', отъ Баха къ Равелю, можетъ быть музыкально осмыслено нами вѣрнѣе и проще всего черезъ Франка.

Еще болѣе интересный возбудилъ другой недавній нашъ визитеръ'—извѣстный чешскій квартетъ', съ великолѣпнымъ ансамблемъ проведеній квартеты Шуберта (d-moll), Бетховена (cis-moll), Чайковскаго (F-dur).

Мелкихъ концертовъ состоялось великое множество. Но лишь немногіе изъ нихъ заслужи-

ваютъ упоминанія въ краткой замѣткѣ. Изъ мѣстныхъ петербургскихъ силъ особенно содержательныя программы дали пианистъ г. Рихтеръ ('Concerto pathétique', фантазія-соната и 'La prédication aux oiseaux' Листа, блестящія симфоническія вариации Франка, Тема съ вариациями Глазунова, мелочи Лядова, Скрябина) и талантливая пѣвица г-жа Андреева-Шкилондзь, съ большимъ вкусомъ исполнившая рядъ вещей Моцарта, Шумана, Шуберта, Брамса, Вольфа, (преимущественнѣйшій 'St. Neroniks Vorabend'), Регера (безконечно-поэтичный романъ 'Wenn die kleinen Kinder beten'), Р.-Корсакова (дивная арія Шемаханской царицы), Мусоргскаго ('Mon Etoile', 'Стрекотунья-Бѣлобока'), Штейнберга и пр.

Изъ иногороднихъ артистовъ наибольшей интересъ возбудили концерты Московскихъ гостей, г-жи Олениной д'Альгеймъ и пианиста-композитора Н. Метнера. Наконецъ, изъ иностранныхъ концертовъ отмѣтимъ г-жу Ю. Кульзь (пѣсни Шуберта, Брамса, Вольфа, Штрауса) и замѣчательнаго поэта фортепианной игры г. Пюньо (при участіи отличнаго скрипача г. Спольдинга).

Г-жа Оленина д'Альгеймъ дала нынче два концерта. Въ одномъ изъ нихъ она пѣла Глинку, Даргомыжскаго, Шуберта ('Winterreise'); въ другомъ—Баха, Глюка, Бетховена, Берліоза (однообразная, но необыкновенно изящная 'La Mort d'Orphée'), Мусоргскаго ('Дѣтская' 'Безъ солнца'). И впечатлѣніе отъ пѣнія этой странной артистки,—какъ всегда, двойственное. Съ одной стороны сухой, остраго тембра, лишены чистоты и гибкости голоса, съ другой—громадное умѣнье въ распредѣленіи динамическихъ оттѣнковъ, расчетливая, умная и проникновенная фразировка, въ иныхъ случаяхъ ('In questa tomba obscura', 'La Mort d'Orphée', многія вещи Мусоргскаго) дѣйствующая съ неотразимой силой на аудиторію и даже заставляющая на время исполненія позабыть о несовершенствѣ его чисто пѣвческой стороны.

Что говорить о Метнерѣ? Я думаю, будетъ близко къ истинѣ, если сказать, что его концертъ въ общемъ разочаровалъ многихъ музыкантовъ. Миѣ лично многія вещи Метнера до послѣдняго времени нравились и даже продолжаютъ нравиться, хотя извѣстная безжизненность его музыки всегда ослабляла мое къ ней тяготѣніе. Теперь же, когда я прослушалъ, и въ очень интеллигентномъ исполненіи самого автора, цѣлый рядъ его композицій, эта безжизненность, механичность творчества какъ то еще острѣе рѣжетъ мой душевный слухъ. Даже въ лучшихъ вещахъ Метнера, какъ въ его сонатахъ С и Аs, при всей затѣйливости ихъ гармонической и ритмической конструкціи, чувствуется скудость мелодическаго дарованія, разсудочная искусственность многихъ техническихъ приѣмовъ. Въ лучшихъ вещахъ Метнеръ—лишь интересный эпигонъ Шумана и Брамса. Въ худшихъ же вещахъ, какъ въ „Дионисамбѣ“ Es-dur, авторъ доходитъ до геркулесовыхъ столбовъ напыщенности, невыносимой ходульности, безсодержательной музыкальной риторики.

Въ заключеніе обзора упомяну еще объ интимномъ музыкальномъ вечерѣ, состоявшемся 21 февраля въ редакціи „Аполлона“. Игралъ Скрябинъ, игралъ только себя, только свои фортепианные миниатюры, такъ удивительно гармонирующія съ самымъ стилемъ его игры, тихой, вкрадчивой, полной неожиданныхъ взрывовъ экспрессіи и внезапной расслабленности, истерическихъ подъемовъ и глубокихъ паденій. Эта игра невозможна на эстрадѣ, но когда слушаешь Скрябина въ комнатѣ,—онъ околдовываетъ.

*Каратыгинъ.*

Р. С. Профессоръ Штейнъ въ Іенѣ нашелъ новую симфонію Бетховена, сочиненную имъ въ концѣ XVIII в. и предшествовавшую той, которая извѣстна подъ № 1. Подобно послѣдней, новая „посмертная“ симфонія написана въ С—dur. Музыка и оркестровка—въ стилѣ Гайдна и

Моцарта. Третья часть симфоніи—Menuetto. Вновь найденная симфонія уже исполнялась въ Іенѣ и Альтенбургѣ.

## НАША КОММИССАРЖЕВСКАЯ

1

Это было въ 1902 или 1903 году, когда Коммиссаржевская, покинувъ казенную сцену, дѣлала свою триумфальную поѣздку по провинціи. Шла какая-то пьеса Потапенко. Одно изъ главныхъ свойствъ Коммиссаржевской была удивительная способность преодолевать всякую пьесу, всякую роль, и—въ ея исполненіи—подозрительнаго качества мелодрама Потапенко волновала зрителей не меньше, чѣмъ Офелія и Дездемона. Вѣдь играла Коммиссаржевская! Она вкладывала въ эти пустыя и часто фальшивыя слова все мучительныя чары своего голоса, глазъ, всю себя...

И вотъ въ моментъ высшаго напряженія, когда Коммиссаржевская сѣла за рояль и зашѣла, на самомъ верху темной галереи кто то забился и закричалъ. Какъ всегда въ такихъ случаяхъ, смятеніемъ и тревогой наполнился зрительный залъ. Коммиссаржевская встала отъ рояля и подошла къ рампѣ, всматриваясь въ эту темную, минуту назадъ послушную ей, а теперь хаотичную толпу. Занавѣсъ опустили, зажгли люстру. Истеричку вывели, и спектакль продолжался...

Миѣ надолго запомнилась минута, когда Коммиссаржевская, блѣдная не театральною, а какой-то настоящей блѣдностью, взволнованная и испуганная, широко раскрывъ глаза, глядѣла въ мракъ смятенной залы и, нервно сжимаемая руки, старалась понять, что происходитъ тамъ, на верху далекой галерки. Въ этомъ было что то тяжелое, надрывное, почти кошмарное, и хотѣлось уйти куда-то отъ этого истерическаго крика на галеркѣ, въ глухомъ провинціальномъ городѣ во время пьесы Потапенко...

И казалось, Коммиссаржевская тоже чувствовала, что надо куда то уйти от этого безвкусного ужаса, и, всматриваясь въ залу, она какъ будто уже искала, какъ освободиться отъ этихъ смятенныхъ криковъ! Вѣдь была она не только актрисой, которая радуется удачно проведенной роли: она была наша, совсѣмъ наша, всѣ исканія, всѣ увлеченія, всѣ тягости несла она общія съ нами, съ этой темной, волнующей отъ одного звука ея голоса, залой.

Коммиссаржевской было мало личной побѣды, личного успѣха; аплодисменты послѣ пьесы Потапенко не удовлетворяли ее. Ей надо было побѣды большей, побѣды искусства цѣльнаго, стройнаго, истиннаго. Она готова была отдать себя въ жертву, идти на подвигъ, но не успокоиться на мысли, что вотъ я сдѣлала все, что могла—я заставила плакать надъ Потапенкой и Суворинимъ, я буду играть сегодня Ларису, завтра Офелію, послѣ завтра Беатрису, всѣхъ по разному и всѣхъ—насколько сумѣю хорошо.

Многіе, можетъ быть, даже осуждали Коммиссаржевскую за то, что она не хотѣла остаться только актрисой, что она не жалѣла своего таланта въ постоянныхъ опытахъ, но именно это неутомимое исканіе и дѣлало Коммиссаржевскую изъ всѣхъ современныхъ художниковъ сцены самой близкой, самой нашей, потому что развѣ всѣ мы, зрители, какъ-бы различны и враждебны ни были другъ другу, развѣ всѣ мы не искали въ эти смутные годы, годы хаоса, разорванности, смятенія?

## II

Коммиссаржевская добилась того, чего хотѣла. У нея свой театр. Онъ нуженъ ей не для того, чтобы увеличить славу, чтобы закрѣпить побѣду актрисы, извѣстной уже всей Россіи. Онъ нуженъ ей для опытовъ, для исканій. Она мечтаетъ побѣдить хаосъ, вывести свой театръ на ясную, твердую дорогу истиннаго искусства. Она сама хорошенько не знаетъ этой дороги, но

она знаетъ что нужно создать театръ гармоничный, цѣльный, а не только лавочку, гдѣ сегодня Шекспиръ, завтра Потапенко.

Вотъ она—курсистка съ гладкой прической, въ кожаномъ поясѣ, строгая, прямолинейная; вотъ она—Авдотья купеческая жена, избличающая своимъ вѣникомъ затхлую пошлость современной жизни—все творчество актрисы отдано фанатизму гражданственности, который многимъ ли въ то время позволялъ усомниться, что пьесы Горькаго, Найденова, Чирикова хорошее искусство и хорошая общественность? Я не буду сейчасъ касаться исторіи увлеченія русскаго общества этими будто бы продолжателями Чехова и быстрого къ нимъ охлажденія. Но гражданственная волна поднялась на минуту, и Коммиссаржевская была на гребнѣ ея и, одна изъ первыхъ разочаровавшись, не побоялась признаться въ этомъ и отказаться для новыхъ опытовъ отъ всего добытаго такимъ упорнымъ трудомъ.

Въ 1906 году, собравъ вокругъ себя смѣлыхъ искателей, художниковъ и поэтовъ, имѣя режиссеромъ Вс. Э. Мейерхольда, Коммиссаржевская рѣшительно и твердо вступила на новый путь.

## III

Слишкомъ много личныхъ воспоминаній,—у однихъ—нѣжныхъ, благодарныхъ, у другихъ—враждебныхъ, злобныхъ—связано еще съ этимъ бѣлымъ заломъ на Офицерской, чтобы можно было спокойно расцѣпить всѣ ошибки и побѣды этого героическаго сезона, когда Коммиссаржевская явила намъ свой новый и послѣдній ликъ лучезарной Беатрисы.

Но я думаю для многихъ останутся незабвенными эти субботы, гдѣ Коммиссаржевская бывала не только милой хозяйкой, но и воодушевляющей своей бодростью и увлеченіемъ соратницей всѣхъ окружавшихъ ее искателей.

Я не знаю театра, который заставилъ бы такъ остро любить себя и ненавидѣть; я не знаю большей вѣры, чѣмъ та, которая соединила въ

тотъ годъ подъ однимъ стягомъ поэтовъ, художниковъ, актеровъ въ дружный отрядъ. А. Блокъ, одинъ изъ самыхъ близкихъ этому театру поэтовъ, написалъ (Рѣчь, 12 февраля) о всеобщей влюбленности въ Комиссаржевскую. Да, это было такъ. Она, отдавшая всю свою популярность, весь свой талантъ намъ (теперь подъ словомъ, мы, я разумно въхъ, кто вѣрилъ и радовался этимъ исканіямъ), она действительно была Прекрасной Дамой, своимъ высокимъ примѣромъ вдохновлявшей рыцарей, посившихъ ея цвѣта на безеградіе, на прекрасные подвиги за нее и то имя того, чему она и сама, королева, смиренно служила, какъ Мадонна, одѣвая темныя одежды монастырской привратницы Беатрисы.

#### IV

Комиссаржевской не было суждено успокоиться, узнать радость настоящаго достиженія. Можетъ быть, причиной этому было общее переходное положеніе театра, еще не способнаго къ полному обновленію; можетъ быть, какъ сказала Вячеславъ Ивановъ въ рѣчи посвященной памяти Вѣры Теодоровны (въ „Обществѣ ревнителей художественнаго слова“): „мы, поэты и художники, не въ достаточной мѣрѣ откликнулись на ея призывъ“. Но главная причина, мнѣ кажется, лежитъ въ самой Комиссаржевской: она слишкомъ горѣла, слишкомъ жадно и нетерпѣливо хотѣла того, о чемъ позволено только мечтать; слишкомъ пламенна была ея душа, душа не спокойнаго реформатора, а фанатической подвижницы, которая требуетъ чуда, которая готова умереть или проклясть то, чему она только что молилась.

Именно вотъ эта Комиссаржевская, не успокоенная, погибнувшая смертью мученицы, со всеѣми своими порывами, исканіями была нашей, была близкой, нужной въ эти дни, когда такъ много сомнѣній, колебаній, разочарованій разѣдало наши души.

И когда будутъ говорить о тревожныхъ, смут-

ныхъ первыхъ годахъ XX столѣтія, имя Вѣры Теодоровны Комиссаржевской будетъ упоминаться какъ одно изъ именъ — яркихъ, славныхъ, красивыхъ.

*Сергей Александровъ.*

#### ПАМЯТИ В. О. КОМИССАРЖЕВСКОЙ

Смерть Вѣры Теодоровны Комиссаржевской волнуетъ насъ не только потому, что въ лицѣ ея мы потеряли талантливую актрису: я думаю, что въ этой смерти увидѣли мы вѣщій знакъ, какъ бы нѣкій символъ, тайна котораго связана съ судьбою нашего театра.

Письмо Вѣры Теодоровны, опубликованное незадолго до ея болѣзни, было какъ бы первымъ траурнымъ вѣстникомъ. Въ этомъ письмѣ прозвучалъ строгій и скорбный голосъ художника, взыскательнаго къ самому себѣ прежде всего, чей „высшій судъ“ такъ авторитетенъ долженъ быть и для насъ.

Жребій, который выпалъ на долю высокой артистки, нами любимой, былъ какъ бы прообразомъ страшной судьбы нашего сценическаго искусства, того мучительнаго кризиса театра, свидѣтелями котораго мы все являемся. Художникъ всегда выноситъ на подмостки самыя глубокія и таинственныя свои переживанія. И общество, какъ хоръ въ античной трагедіи, принимаетъ участіе въ жертвенномъ событіи. Такъ и мы все раздѣляли душевныя муки актрисы, которая такъ самоотверженно искала выхода изъ ветхихъ стѣнъ стараго театра. Къ великой печали нашей она не нашла этого выхода. И вотъ, непрочныя стѣны пошатнулись, упали, и пала вмѣстѣ съ ними трагическая героиня, и мы, какъ античный хоръ, должны оплакать ея ужасную судьбу и вмѣстѣ съ тѣмъ прославить ея имя, по новому засіявшее для насъ.

Пусть не прозвучитъ какъ парадоксъ мое утвержденіе, что трагедія современности заключается

въ томъ, что мы не умѣемъ быть участниками трагическаго театра.

Трагическій театръ утверждалъ себя въ эпохи органическія и цѣльныя, а наше время характеризуется крайнимъ индивидуализмомъ, субъективизмомъ и, слѣдовательно, началомъ лирическимъ по преимуществу. Лирика торжествуетъ во всѣхъ областяхъ искусства. Она властно завладѣла эпосомъ—разказомъ, повѣстью, романомъ, и она вторглась, наконецъ, въ далекую ей по существу область музы сценической. На Западѣ Мэтерлинка, а у насъ Чеховъ дали прекрасные образцы лирической драмы. И мы научились восхищаться ими, не замѣчая, что мы вкушаемъ сладостный ядъ, который грозитъ намъ гибелью.

Мы все—индивидуалисты, какъ бы мы ни хотѣли освободиться изъ этого замкнутаго круга, въ который заключила насъ жестокая Исторія человечества. И вотъ поэтому мы такъ нѣжно и вѣрно любимъ талантъ В. О. Коммиссаржевской, талантъ, по преимуществу, лирической. Въ игрѣ В. О. не было того драматическаго пафоса, который мы умѣемъ цѣнить въ Ермоловой, и не было того сложнаго мастерства, которое плѣняетъ насъ въ Савиной: чары В. О. были въ ея лиризмѣ. Даже въ такихъ роляхъ, какъ Дикарка Островскаго, В. О. не умѣла и не хотѣла отказаться отъ своего лирическаго субъективизма. И этимъ же лиризмомъ она окрыляла образы Нины Зарѣчной, Норы и Гильды...

Естественно, что В. О. тяготилась бытовымъ репертуаромъ, съ которымъ была связана традиціей, и стремилась найти тѣ сценическія формы, въ которыхъ возможны воплощенія драмы лирической. Роль Беатрисы характерна, на мой взглядъ, для новаго и послѣдняго періода творчества В. О.

Лирическое начало опредѣляетъ сущность этой мэтерлинковской драмы, этого чуда въ трехъ актахъ, чуда Сестры Беатрисы. В. О. Коммиссаржевская разгадала тайну этого чуда и нашла въ своемъ сердцѣ ту скорбную мечту, которая

привела возлюбленную принца Беллидора къ алтарю Мадонны.

Пережить до конца драму Мэтерлинка, выйти до дна бокаль его лирики, бокаль этого пьянаго и благоуханнаго вина, это значить быть дочерью Современности, обладать душой одинокой и страдающей, влюбленной въ чудо и не умѣющей повѣрить въ него, какъ вѣрили когда то и какъ, можетъ быть, будутъ вѣрить въ нныя времена.

Въ этой жадѣ чуда, въ этой мечтѣ о любви невозможной смыслъ и тайна мэтерлинковской лирики. И В. О. Коммиссаржевская сумѣла воплотить въ образъ Беатрисы таинственную прелесть его поэзіи.

И вотъ мы видимъ Беатрису передъ статуей Мадонны, когда она, монахиня, мечтаетъ о своемъ принцѣ, который можетъ принять смерть изъ за любви... И вотъ стукъ въ тяжелыя двери, и онъ, въ голубомъ плащѣ, а за нимъ темная лазурь звѣзднаго неба и убѣгающее въ даль, освѣщенное луною, поле. И вотъ шепотъ принца: 'Теперь ты прекраснѣе всѣхъ волшебныхъ видѣній... Ты должна быть королевой... И царица неба, созданнаго любовью, благословитъ тебя...'

О, если бы Мадонна дала знакъ, ничтожный знакъ... О, если бы падающая на Ея лицо тѣнь отъ лампы чуть сдвинулась съ мѣста, Беатриса не ушла бы... Нѣтъ, она осталась бы здѣсь, въ обители. Но все недвижно,—и она цѣлуетъ принца и уходитъ съ нимъ въ лунную даль.

И вотъ слышится пѣсня Мадонны о грѣхѣ, который перестаетъ быть грѣхомъ, когда звучать слова любви и когда плачетъ сердце. Когда лунный принцъ уводитъ прекраснѣйшую изъ обители, мы оплакиваемъ ее, потому что все мы лирики и не вѣдаемъ послѣднихъ путей судьбы. И въ этихъ слезахъ нашихъ—наше оправданіе, наше право слѣпцовъ, брошенныхъ въ лѣсу загадочнымъ поводомъ.

'Ангелы прекраснѣе васъ, но они не знаютъ слезъ'.



Такъ утѣшаетъ насъ Мадонна. Она сошла со своего высокаго пьедестала. И, когда мы, нищіе, жалуемся ей, что въ эту ночь мы видѣли привидѣнія, она утѣшаетъ насъ своимъ неземнымъ сіяніемъ. И мы покорно слушаемъ ее, когда она шепчетъ намъ: „Не надо вспоминать о ночныхъ привидѣніяхъ“. „Придите всѣ, придите всѣ... Это—часъ любви, а любовь—безгранична“. А когда въ минуту сомнѣнія и жестокости мы готовы были развязать наши пояса и злыми ремнями истязать невинную, со сводовъ упали цвѣты и всѣ сердца стали нѣжными и лица преобразились, опьяненные радостью и сверхъ-естественнымъ ужасомъ.

Сестры, обвитыя живыми цвѣтами, ослѣпленныя дождемъ лепестковъ, запѣли нѣсни, простирая длани къ лику Небесной Царицы. А тамъ, въ лунной дали, Беатриса пела уже чашу любовныхъ мукъ и сладостнаго грѣха. А потомъ брошенная и оскорбленная, поблѣднѣвшая и усталая, съ босыми ногами, покрытыми дорожною грязью, она приходитъ въ обитель, чтобы прошептать свое признаніе: „Я пала такъ низко, что ангелы небесные не могли бы поднять меня своими большими крыльями“... И съ поблѣднѣвшихъ устъ срываются кощунственные слова: „Да, да... Діаволь, діаволь править всѣми!“ Но любовь снова покрываетъ ее лиліями и розами. И она уже готова принять и міръ, и небо, потому что „смерть полна отрады“. Тогда наступаетъ тишина смерти, игуменья склоняется надъ тѣломъ невинной блудницы и шепчетъ: „Давайте молиться, сестры, давайте молиться, пока не станетъ часъ торжества“...

Чтобы постигнуть томительную прелесть этого лирическаго бреда, чтобы разгадать печаль Мэтерлинка, надо быть самому лирикомъ. Актриса, которая заставила насъ плакать вмѣстѣ съ нею у подножія Мадонны, и вмѣстѣ съ нею вѣрить и не вѣрить въ невозможное и прекрасное, такая актриса родная сестра наша, сестра лириковъ, утомленныхъ видѣніями, по-

любившихъ боль и печаль больше, чѣмъ радость и наслажденіе.

Я вижу лицо этой сестры нашей, этой тиціановской Магдалины, съ экстатическими глазами, влажными отъ слезъ, съ полуоткрытымъ ртомъ, похожимъ на осеннюю розу... И я вижу мѣрные жесты ея и слышу пѣвучій голосъ, волнующій и зовущій къ алтарю...

На картинѣ Тиціана вѣщій черепъ говоритъ намъ своею мертвою костью объ ужасѣ проходящаго.

Онъ—какъ знакъ, предупреждающій насъ о трудности вѣчнаго пути. И этотъ символъ всегда передъ нами. Преодолѣть его ужасъ возможно лишь тогда, когда сердце обращено къ первоисточнику свѣта, но развѣ сейчасъ не темный лѣсъ вокругъ насъ и развѣ въ ночи нашей различаемъ мы что либо кромѣ странныхъ призраковъ и пугающаго шелеста умирающей листвы?

Будемъ вѣрить, что намъ суждено испить не только чашу лирики, но и чашу вѣчнаго вина, и что театръ нашъ станетъ во-истину театромъ, и, преодолевъ лирическую драму, утвердитъ начало трагическое. Но міровая исторія—это рядъ могильныхъ холмовъ, рядъ жертвъ, забытыхъ и незабвенныхъ. И на стезяхъ искусства тѣ же знаки страданія и крови.

Вѣра Θεодоровна Коммиссаржевская—одна изъ такихъ жертвъ своего вѣка. Ея мученія намъ были близки, ея искусство намъ было внятно и образъ ея сохранится въ сердцахъ нашихъ, какъ прекрасное видѣніе страдающей, влюбленной и вѣчно-женственной Сестры Беатрисы.

*Георгій Чулковъ.*

## В. Θ. КОММИССАРЖЕВСКАЯ ЗА КУЛИСАМИ И НА СЦЕНѢ

Я очень хорошо помню ея дебютъ на нашей сценѣ (Александринской). Это было въ „Божь бабочекъ“.



Съ нетерпѣніемъ ждалъ я репетиціи; о В. Комиссаржевской много говорили въ труппѣ послѣ выступленія ея въ Озеркахъ.

Я вижу, какъ Ѳ. А. Ѳедоровъ-Юрковскій знакомитъ ее съ участвующими въ пьесѣ. Вижу стройную, съ прекрасно-поставленной головой, фигуру молодой женщины, шапку разсыпающихся пепельныхъ волосъ, широко ,отверстыя' — именно, отверстыя—темные глаза... Лицо было блѣдно и тогда уже покрыто морщинками... Бросался въ глаза непомѣрно высокій воротникъ платья—постоянная особенность туалета Комиссаржевской...

Вотъ она стоитъ въ кружкѣ артистовъ. Ее привѣтствуютъ, забрасываютъ вопросами... Громче и выразительнѣй другихъ раздается голосъ Ант. Ив. Абаринной, этого ласковаго солнышка всѣхъ дебютантовъ и новичковъ...

Комиссаржевская всѣмъ успѣваетъ отвѣтить и отвѣтить ясно, не по русски: безъ комканія словъ, безъ излишества улыбокъ и рукопожатій. ,Какъ она красиво держитъ себя'—мелькнуло у меня въ головѣ...

Вотъ приближается и моя съ нею сцена... Она сама подходитъ ко мнѣ и по товарищески протягиваетъ руку. Глаза такъ смѣются, что мнѣ сразу хочется сдѣлаться ея пріятелемъ...

— Ну, съ вами-то—говоритъ она — мы навѣрное подружимся: вѣдь я тоже ученица Владиміра Николаевича (Давыдова)... Притомъ, вы, навѣрное, любите шалости?

— То есть?

— Ну, напримѣръ, — сразу изъ театра пойти осматривать какія нибудь рѣдкости — музей восковыхъ фигуръ, кабинеты испанской инквизиціи и т. д.

— Конечно, конечно—радостно бормочу я.

— Вотъ и отлично! Когда мы будемъ уставать отъ работы и всякихъ закулисныхъ учтивостей, мы будемъ удирать съ вами изъ театра и осматривать что-нибудь диковинное... Я уже кое что намѣтила для перваго раза.

— А что?

— Вы никогда не видѣли живой фотографіи?..

— Нѣтъ, слыхалъ только.

— Ну вотъ, а въ Пассаждѣ показываютъ живую фотографію. Какъ только наладятся репетиціи, мы отправимся съ вами изъ театра и вдосталь наглядимся диковинкой.

— А какъ, вы думаете—спрашиваю я—скоро наладятся репетиціи?

Вѣра Ѳедоровна прыскаетъ отъ смѣха и убѣгаетъ на сцену...

Не прошло и десяти дней, какъ мы побывали въ Пассаждѣ и видѣли первые не столь еще наглые успѣхи кинематографа: бѣгъ охотничьей собаки и барьерную скачку драгунскаго корнета...

Въ послѣдующіе разы мы побывали и гдѣ то на Невскомъ, гдѣ показывалось ,Морское чудище'— ,Человѣкъ рыба', и въ музей восковыхъ фигуръ, и любовались гдѣ то за Казанскимъ соборомъ стройнымъ сложеніемъ ,обитателей острововъ Самоа'...

Была прекрасная петербургская весна. Послѣ приподнятаго настроенія репетицій, весело было бѣгать по улицамъ Петербурга, дѣлясь мимолетными впечатлѣніями отъ всего видѣннаго и слышаннаго.

И во все остальное время совмѣстной службы моеи съ Вѣрой Ѳедоровной въ театрѣ я всегда любовался въ ней необычайно привлекательной, милой шаловливостью, какой умѣла она облечь свои воспріятія виѣшней жизни, имѣющія такое значеніе во всякой артистической дѣятельности...

Говорить о блистательной фантазіи Комиссаржевской, о выдающемся умѣ ея, объ ея исключительной чуткости, о ея большой духовной настроенности и благородной волѣ—значило бы анализировать ея сценическія созданія, сплошь проникнутыя этими элементами ея души. Это—дѣло художественной критики, да, наконецъ, все это разумѣется само собой, когда говоришь о такомъ выдающемся художникѣ сцены, какимъ была Вѣра Ѳедоровна. Мнѣ же, пишущему эти строки цѣликомъ еще подъ впечатлѣніемъ ужасной катастрофы, хотѣлось

бы въ бѣгломъ наброскѣ отфѣнить въ артистической фязіономіи Коммиссаржевской ту сторону души ея, присутствіе которой я ощущалъ только у немногихъ избранниковъ сцены.

Повторяю, это — прелестная, дѣтски-граціозная шаловливость, какой окрашивается все бытіе такихъ избранниковъ, въ тѣ минуты отдыха, когда они не захвачены служеніемъ Аполлону. И въ этомъ—поистинѣ, наглядное подтвержденіе мысли о художникѣ сцены, какъ о мудромъ ребенкѣ и, стало быть, — ребенкѣ прежде всего.

---

Когда имѣешь дѣло съ крупнымъ артистомъ, все въ творествѣ его невольно окрашивается красками его таланта и перестаешь видѣть и осязать отдѣльно тѣ элементы творчества, которые не обуславливаются только даромъ небесъ, а лежатъ въ сферѣ техники, школы.

Коммиссаржевская такъ умѣла заворочить зрителя своей артистической личностью, что онъ и не подозревалъ о громадной школѣ, и мимической, и тональной, которую прошла и въ продолженіе всей своей дѣятельности проходила артистка, чтобы найти ближайшіе пути для своего блестящаго дарованія (въдѣ въ этомъ все „освобождающее“ значеніе техники). Задумывался-ли когда-нибудь „поклонникъ“ Коммиссаржевской о томъ, каковы свойства рѣчи ея, какъ она дышитъ, какъ владѣетъ голосомъ, каково ея произношеніе, какъ она образуетъ мелодіи, какъ мѣняются тембры ее голоса?

Развѣ отдавалъ себѣ этотъ поклонникъ ясный отчетъ въ томъ, каковы пластическія средства артистки, и какъ пользуется она ими для созданія тѣхъ или иныхъ мимическихъ моментовъ?..

Конечно, нѣтъ!

Но не можетъ этого не видѣть актеръ. И—если онъ сколько-нибудь разбирается въ геометріи своего искусства—не иначе, какъ съ величайшимъ уваженіемъ, отзовется онъ о заслугахъ Коммиссаржевской въ области драматической техники.

Русскіе актеры и актрисы, не исключая подчасъ самыхъ выдающихся, въ большинствѣ случаевъ не могутъ похвастать эстетичностью своей рѣчи, въ смыслѣ звука. Что-то мало интеллигентное, что-то недостаточно духовное облекаетъ ее—говорить опытный театраль о рѣчи нашихъ драматическихъ примадоннъ. Короткое (тривиальное, ибо частое и слышное) дыханіе, недостаточно освобожденная отъ безнужныхъ трений дикція, неточная и потому некрасивая даже на глазъ артикуляція звуковъ, неумѣлое пользованіе рѣчевымъ амбушуромъ, какъ резонаторомъ—скажетъ о томъ же самомъ актеръ со школой.

Рѣчь Коммиссаржевской, не говоря уже о необыкновенно красивомъ голосѣ ея, по самой дикціи была воплощенной музыкой. Только съ такой дикціей и можно мыслить актрису „и о-ваго“ русскаго театра. Но думать, что дикція Коммиссаржевской вмѣстѣ съ рѣдкимъ талантомъ ея были для нея только даромъ Неба, безусловно неосновательно.

Пишущій эти строки лучше кого-либо знаетъ, сколько честнаго труда и тонкаго вкуса вложено было артисткой въ разработку вещества звука. Воплиѣ раздѣляя мое мнѣніе о благородно-небрежномъ звукѣ, какъ основѣ фонетической дикціи, покойная артистка не пренебрегала ни однимъ указаніемъ, ни со стороны теоріи, ни со стороны практики вопроса, и путемъ настойчивыхъ упражненій добивалась того аристократизма звука, котораго театралы или не замѣчали за очарованіемъ духомъ артистки, какъ отдѣльное явленіе, или, если и замѣчали, то относили цѣликомъ на счетъ ея таланта.

А голосъ Коммиссаржевской? Неужели вы полагаете, что это былъ только даръ—пустъ тѣлесный, но все же даръ природы? Какъ вы ошибаетесь... Въ этой области Коммиссаржевская обладала несравненной школой.

Получивъ прекрасную подготовку слуха, прежде всего въ классѣ своего отца, Вѣра Федоровна затѣмъ не только не избѣгала дополни-

тельныхъ вліяній, но со всею страстностью изысканно-артистической натуры искала ихъ въ теченіе всей своей дѣятельности. Сознательность ея въ сферѣ вокальнаго искусства рѣшительна была совершенно исключительной; здѣсь она приближалась къ предѣламъ, которые могутъ рисоваться только тонкимъ теоретикамъ. Особенно интересны были взгляды ея на роль тембровъ голоса, этихъ красокъ тональной палитры актера.

А пластическая выработка Коммиссаржевской? Укажите мнѣ другую русскую актрису, которая бы съ такой элегантною простотой держалась на сценѣ... Кто, кромѣ В. Ѳ., обладалъ на сценѣ секретомъ роста и стройности? Въ сущности, совсѣмъ небольшого роста, съ худенькой, что называется, щупленькой фигуркой, она всегда, когда только хотѣла, достигала желательнаго эффекта—и ужь конечно, не высокими каблуками и иными наращиваніями фигуры по тремъ измѣреніямъ... Нѣтъ, только умѣніемъ держать, не стиснувъ свою фигуру можно объяснить пластическія трансформации артистки... А этотъ гордый поставъ головы? а эта легкая, полная радостно устремляющейся воли, походка, а этотъ ясный, нѣсколько лаконическій жестъ, всегда сдержанный, ибо, благодаря прекрасно разработанному голосу, любой тональный пассажъ могъ даваться артисткой безъ ничемныхъ, въ концѣ концовъ, хватаній себя за голову и прикладываній рукъ къ груди.

И въ области мимики Коммиссаржевская достигла многого, благодаря энергичной работѣ надъ собой. Я помню, сколько усилий въ этомъ смыслѣ вложила она въ роль Дездемоны, когда ей пришлось играть ее во время гастролей гениальнаго Сальвини.—„Мой жестъ мѣшаетъ мнѣ играть такъ, какъ я этого хочу“—говаривала она мнѣ въ ту пору. И нужно было видѣть ходъ всѣхъ репетицій, чтобы убѣдиться въ огромной побѣдѣ, одержанной артисткой надъ самымъ страшнымъ врагомъ всякаго драматическаго художника—надъ самимъ собой.

Величайшая, впрочемъ, побѣда Коммиссаржевской изъ всѣхъ когда либо ею одержанныхъ была побѣда надъ собственнымъ темпераментомъ, который далеко не всегда былъ на сценѣ такимъ, какимъ знали его ее почитатели въ послѣдніе періоды ея дѣятельности.

Послѣ перваго же дебюта своего на Александринской сценѣ Коммиссаржевская упрочила за собой въ труппѣ репутацію актрисы съ выдающимся дарованіемъ, съ хорошей школой, тонкимъ вкусомъ, но темпераментъ артистки довольно продолжительное время оставался словно „подъ подозрѣніемъ“. Актриса „съ какимъ-то интереснымъ холодкомъ“—говорили про Коммиссаржевскую актеры Александринскаго т. того времени. „Интересный холодокъ“ очень занималъ и меня... Всею душой вѣрилъ я и тогда уже въ талантъ, а стало быть и въ темпераментъ В. Ѳ., но что-то было въ немъ такого, что не сразу поддавалось анализу. Только въ послѣдующіе сезоны я могъ окончательно разобраться въ дарованіи артистки это былъ „новый“ артистическій темпераментъ—темпераментъ не горячій, не романтический, не сентиментальный, не чувственный,—вообще, ни въ какой мѣрѣ не темпераментъ крови, но темпераментъ, если можно такъ сказать, и д е а л и с т и ч е с к і й, темпераментъ н е р в о в ъ—темпераментъ, какой намѣчался уже и у предшественницъ Коммиссаржевской, но всегда съ примѣсью сентиментальности или неврастенія. Какая-то нудная, жалбно-слезливая нотка звучала всегда въ тонѣ молодыхъ русскихъ актрисъ, непосредственно предшествовавшихъ Коммиссаржевской. И только у ней одной тонъ звучалъ свободно и ясно, какъ голосъ тонкихъ, подъ часъ необычайно тонкихъ, но всегда бодрыхъ, здоровыхъ, я бы сказалъ „свѣтлыхъ“ нервовъ... Тонъ ея—это была музыка души ея, изысканно-женственной, но вольной и ясной, музыка темперамента, безконечно нѣжнаго, но лишеннаго хотя бы и малѣйшей доли н е р в о з н о с т и, этого бича русской и жизненной, и художественной психологін.

И пока наука о душѣ человѣческой еще только нащупываетъ этотъ новый темпераментъ — нервный (въ новѣйшей психологiи, дѣйствительно, мало по малу начинаетъ опредѣляться этотъ 'пятый' темпераментъ), Коммиссаржевская всѣмъ характеромъ своего творчества сумѣла утвердить этотъ новый видъ темперамента, какъ несомнѣнное явленіе душевно-тѣлесной жизни человѣка.

Но это не сразу удалось ей. Сначала репутація темперамента ея, какъ темперамента 'съ холодкомъ' вызывала въ ней много тревогъ и волненій. Потомъ мало удававшіяся попытки 'утеплить' игру съ помощью бытового репертуара (репертуара Островскаго и его малоубѣдительныхъ подражателей), затѣмъ опыты съ иностранной 'психологической' драмой прибавляли только смуту къ и безъ того мучительнымъ колебаніямъ артистки. Въ критикѣ и судѣ товарищей Коммиссаржевская стала находить поддержку въ ея стремленіи 'улучшить' свой темпераментъ. Но внутреннее сознаніе артистки лучше всякихъ указаній извнѣ убѣждало ее, на какое художественное самоубійство толкаетъ ее 'старый' вкусъ, и она съ нетерпѣніемъ ждала роли, которая дала бы выходъ ея 'новому' темпераменту. Судьба ей улыбнулась: на горизонтѣ русскаго театра легкой воздушной линіей обозначался летъ нѣжно-загадочной 'Чайки' — этого символа новой русской драмы, и В. О., сумѣвшая изумительно воплотить образъ Нины Зарѣчной, сразу и уже безповоротно оцѣнила особенность своего дара.

Передъ ней открывалась на Императорской сценѣ поприще первой драматической артистки. Но вѣра въ свое призваніе новой русской актрисы заставило ее покинуть Александринскую сцену съ ея всегда 'всестороннимъ' репертуаромъ и, дѣйствительно, холоднымъ темпераментомъ завѣдывавшихъ этимъ репертуаромъ. Предпринятая В. О. поѣздка по Россіи, предшествовавшая учрежденію ею въ Петербургѣ своего театра, — уже полное утвержденіе

художественной личности артистки и прежде всего ея 'новаго' темперамента.

Дальнѣйшіе художественные опыты Коммиссаржевской, всегда искренніе и благородные, только этапы ея эстетическаго роста, но не индивидуально-психологическаго, уже вполне къ тому времени опредѣлившись.

Коммиссаржевская, какъ артистка, была совершенно ясна для себя: ея задачей было созданіе на сценѣ музыки новой женской души при посредствѣ новаго музыкальнаго орудія — темперамента безконечно тонкихъ, но всегда бодрыхъ и свѣтлыхъ нервовъ.

*Юрій Озаровскій.*

#### В. О. КОММИССАРЖЕВСКАЯ И ТОЛПА

Когда на послѣднемъ, на прощальномъ спектаклѣ Драматическаго Театра я видѣлъ Вѣру Оедоровну въ 'Норѣ', я испытывалъ жгучее чувство невыразимой грусти и злобы. Смотрѣлъ на сцену, съ которой я сроднился, слушалъ Вѣру Оедоровну, которую я любилъ, какъ никого изъ современныхъ артистокъ, твердо зналъ, что это прощальный спектакль, перебиралъ въ умѣ слова прощальной рѣчи, которую я долженъ былъ сказать отъ лица труппы, и все таки никакъ не могъ понять, не могъ примириться съ той мыслью, что этотъ Театръ, Театръ имени большой русской актрисы, Театръ, въ который она вложила всю свою душу, этотъ самый дорогой мнѣ Театръ прекратитъ свое существованіе, хотя бы временно, хотя бы только на одинъ годъ. Но вотъ начался III-ій актъ 'Норы', быть можетъ одинъ изъ лучшихъ актовъ Ибсеновской драматургiи. Нора разставалась съ Гельмеромъ. И странно! — эти слова прощанія Норы какъ будто вывели меня изъ моего тяжелаго оцѣпенѣнія. Я какъ-то сразу понялъ, что Вѣра Ое-

доровна не может здѣсь остаться, должна уѣхать отъ этой публички. Последнія слова прощанія Нора съ близкимъ человѣкомъ—да! близкимъ и такимъ чужимъ, въ концѣ концовъ,—эти слова въ моемъ сознаніи превращались въ горькія слова къ толпѣ, которая зывала къ ней теперь съ мольбой остаться. „Миѣ очень прискорбно, говорила Нора, вы всегда относились ко миѣ раньше такъ дружески, такъ привѣтливо, но... я не люблю васъ больше“... „и вы никогда не любили меня. Вамъ только доставляло удовольствіе быть въ меня влюбленнымъ“... — „Развѣ это неправда?... Дома, у отца, со мной обращались какъ съ маленькой куклой, здѣсь—какъ съ большой“... „Когда я теперь думаю о своемъ прошломъ, миѣ кажется, что я жила здѣсь, какъ бѣднякъ, обязанный забавлять пріотившаго его господина“. „Прощайте!... То, что принадлежитъ миѣ, я возьму съ собою. Отъ васъ я не желаю получать ничего—ни теперь, ни послѣ. Я не принимаю отъ чужихъ ничего.“ „Я оставляю васъ, такъ какъ знаю, что для меня это необходимо“.

„Нора! Нора!“ закричалъ Гельмеръ словно отъ имени толпы, переполнившей театр. „Пусто!... Нѣтъ ея“...

Она ушла. Она сказала наболѣвшую правду и ушла навсегда.—Когда послѣ финальнаго акта ей говорили длинныя и трогательныя рѣчи, она кланялась, благодарила, но ничего существеннаго не прибавила ко прощальнымъ словамъ Нора.

И какъ Нора не нашла силъ остаться хотя бы ради дѣтей, любимыхъ ею и любившихъ ее, такъ и Коммиссаржевская не могла остаться хотя бы ради той молодежи, которая дѣйствительно любила ее, не мудрствуя лукаво, любила просто, безъ всякой примѣси буржуазной сентиментальности, свойственной господамъ Гельмерамъ. Ей было слишкомъ тяжело. Имѣть общеніе съ господиномъ Гельмеръ ради дѣтей... О! цѣлыхъ восемь лѣтъ я терпѣла эту муку“, сказала Нора-Коммиссаржевская. „Прощайте“.

И Нора, и Коммиссаржевская—каждая по своему, совершенно различно. но обѣ во имя вышаго блага—поступили вопреки коснымъ мнѣніямъ толпы и обѣ въ критическій моментъ и получили той поддержки, на которую имѣли право рассчитывать.

Если-бъ Вѣра Федоровна, вмѣсто того, чтобы броситься въ бурное море исканій, спокойно продолжала свою работу на тихомъ берегу бытовой драмы, толпа осталась-бы ей вѣрна здоровье неистраченнымъ, деньги приумноженными.

Но она ушла изъ Александринки, она не приняла условій Малаго Театра, отреклась отъ рутины, отъ устарѣваго быта, разсталась со всѣмъ, что было дорого толпѣ консервативныхъ Гельмеровъ. И вмѣсто стараго, такого „вѣрнаго“, понятнаго, привычнаго искусства она вдругъ предпочла то новое, что словно жульель пугаетъ и смѣшитъ нечуткихъ и необразованныхъ. Ибсенъ, Матерлиникъ, Пшибышевскій, Габріель д'Аннуцио, Гуго фонъ Гофмансталь, Оскаръ Уайльдъ, Федоръ Сологубъ, Александръ Блокъ и Леонидъ Андреевъ—вотъ драматурги, исканіямъ которыхъ она привѣтливо открыла врата своей сцены, отдавъ на помощь имъ свой мощный и плѣнительный талантъ. Художниками-декораторами ея душа избрала Бакста, Ал. Бенуа, Добужинскаго, Денисова, Судейкина, Сапунова, Анисфельда и Калмакова, словомъ, всѣхъ тѣхъ, молодыхъ и дерзкихъ, кого толпа зоветъ упорно декадентами. Измѣнивъ старой режиссурѣ съ ея просторомъ для личныхъ прихотей актера, она отдала свой талантъ во власть тѣхъ режиссеровъ-новаторовъ, которые, худы-ли они, хороши-ли, но домогались новаго и создавали спектакль, проникнутый единствомъ исполненія.

Она нашла въ себѣ достаточно воли, чтобы подчинить свой геній новой дисциплинѣ, и тѣмъ явила, между прочимъ, примѣръ исключительнаго уваженія къ исканіямъ другихъ.

Всѣмъ этимъ она измѣнила толпѣ, измѣнил



ея вкусамъ, привычкамъ, бросила ей дерзкій вызовъ и... была за то наказана равнодушіемъ къ ея 'декадентскому' искусству.—Толпѣ некогда разбираться, кто правъ въ конечномъ результатѣ; — ея лозунгъ 'кто не съ нами, тотъ противъ насъ'.

В. О. Коммиссаржевская осѣтила свѣточемъ своего таланта и освятила правдою своей души тѣ пути исканія прекраснаго, къ которымъ зоркіе изъ насъ такъ страстно и такъ непреклонно тяготѣли, задыхаясь въ пошлостяхъ натурализма.

Ея участіе въ этой 'революціи искусства' было глубоко важно по своей авторитетности.

Вѣдь если неоперившійся новаторъ вѣщаетъ новый лозунгъ,—толпа не востепенется, не задумается и не обратитъ вниманія, полуглухая къ дѣтской правдѣ и ребяческимъ капризамъ. И точно также, если зрѣлый мужъ, ничѣмъ себя не заявившій въ глазахъ толпы, изречетъ правду, противоположную 'правдѣ' толпы,—она несколько не смутится, принявъ парадоксальное за непременно ложное, за заблужденіе въ лучшемъ случаѣ и за кривляніе—въ худшемъ.

Но здѣсь за новое искусство раздалось слово не ребенка, не неизвѣстнаго 'оригинала', а знаменитой и прославленной артистки, той самой, предъ которой даже талантъ Савиной, огромный талантъ Савиной, тускнѣлъ, подчасъ терялъ свой ароматъ, казался многимъ скучнымъ, вдоль и поперекъ извѣданнымъ, а кое-кому и до смѣшного старомоднымъ.—Заговорила Вѣра Федоровна Коммиссаржевская! Сама Коммиссаржевская!

О! если толпа любитъ новенькое, это не значитъ, чтобъ она прощала безнаказанно 'глупленіе' надъ своимъ 'истиннымъ искусствомъ'. Толпа забастовала. Возникъ какой-то tacitus consensus, въ силу котораго 'благоразумные' и 'правовѣрные' не стали посѣщать театръ новой драмы, новой режиссуры, новой сценической дисциплины. Начался какой-то нелѣпый, непонятный, возмутительный бойкотъ...

Прекрасная душа несла толпѣ цвѣты своихъ стремленій...—толпа смѣялась. Свободный умъ дарилъ толпѣ свои раздумья... —толпа съ презрѣніемъ отвергала даръ. Большое сердце на глазахъ толпы точилося кровью... — толпа не тронулась,—не вѣрила, отвѣтила насмѣшкой, отвернулась... И пресса уличныхъ газетъ вмѣстѣ съ солиднымъ 'Новымъ Временемъ' поддерживала этотъ черносотенный бойкотъ позоришными разсужденіями о 'нацианіяхъ г-жи Коммиссаржевской'. То, что писали о ея дѣлѣ, напримеръ, Одріи Бѣляевъ, просто-напросто неповторимо по своей безграмотности, грубости и абсурдности. А вѣдь извѣстно, что наша богатая 'интеллигентная' публика учится музыкѣ у М. М. Иванова, литературѣ у Буренина, живописи у Кравченко и сценическому искусству у Юрія Бѣляева: 'Новое Время' въ своемъ родѣ 'академія изящныхъ искусствъ' для нашей буржуазіи. И вотъ эта 'академія' сдѣлала, разумѣется, все возможное, чтобъ оттянуть простодушныхъ отъ театра на Офицерской въ театръ на Фонтанкѣ, гдѣ гг. Суворины отлично знаютъ, что нужно 'представлять' толпѣ и какъ 'представлять'. О другихъ газеткахъ, гдѣ долгое время путали стилизацію со стерилизаціей, и говорить не стоитъ: имъ самъ Богъ велѣлъ.

Побѣда осталась на сторонѣ большинства: Театръ Исканій Вѣры Федоровны Коммиссаржевской, несмотря на дружную работу ея сотрудниковъ, несмотря на изысканный репертуаръ, участіе лучшихъ художественныхъ силъ, творческій гений артистки и огромныя деньги, затраченныя на предпріятіе, этотъ, несмотря на все свои недочеты, примѣрный въ исторіи сценическаго искусства Театръ былъ обреченъ на голодную смерть.

И она уѣхала отъ этой неблагодарной толпы, уѣхала, бросивъ ей со сцены горкiя слова прекрасной и неосѣненной Норы.

Долго и горько плакала она, разставаясь съ близкими. Вѣдь ее прогнали! ей не дали жить. Ее заставили уѣхать! Да, ее прогнали!..

Усталая, она пыталась расправить надломленные крылья въ провинціи, но видимо терпѣніе ея было въ конецъ истощено, а силы надорваны. И быть можетъ достаточно было одной безтактной рецензіи провинціального хулигана, одной какой нибудь неловкости, случайности, чтобы она, уже измученная и затравленная, рѣшила разстаться со сценой и театр перестать ей казаться нужнымъ!...

Надо знать Коммиссаржевскую, чтобы понять, какихъ трудовъ, какой борьбы, какой муки стоили ей слова отреченія отъ сцены.

И какъ-бы боясь за силу ея воли, чрезмѣрно уступчивой къ мольбамъ своихъ близкихъ, безжалостная въ своей мудрости и справедливости судьба послала Ангела смерти, который подчеркнул слова ея отреченія черной чертой. Она умерла. Юрій Бѣляевы могутъ успокоиться: имъ ужъ не будетъ досаждать теперь своею декадентичной артистка, которой они нѣкогда поклонялись, какъ богинѣ.

О заблужденіе!—они приняли ее тогда за свою, 'бытовую', безсильные угадать подъ старинной личиной новый ликъ свободнаго искусства.

Она умерла... и ничто не дрогнуло въ русскомъ театрѣ, ничто въ немъ не оборвалось. Напротивъ! ко дню ея похоронъ нашъ театръ словно пріосанился:—черезъ нѣсколько часовъ послѣ траурной процессіи премьерша Малаго театра компѣзно справила свой бенефисъ, въ день похоронъ артисты веселились на балу 'Сатирикона', черезъ три дня премьерша изъ премьершъ Александринки публично праздновала юбилей, а черезъ полторы недѣли въ театрѣ имени покойной, тамъ, гдѣ, мнѣ кажется, витаетъ еще скорбный духъ ея, начнется разухабистая оперетка Брянскаго...

Преступная толпа!—на ея совѣсти великій, тяжкій грѣхъ! и этотъ грѣхъ не искупить ей своими грошевыми вѣнками!.. Коммиссаржевская не первая. Припомнимъ, сколькихъ при жизни не признала толпа, ее облагодѣтельствовавшихъ! сколькимъ постлала терніи!... — Поистинѣ не стоитъ жить тамъ, гдѣ ея смрад-

ное дыханіе гаситъ священные огни, гдѣ онъ равнодушно топчетъ ослиными копытами чудные ростки творческой жизни! Поистинѣ хорошо уйти отъ толпы.

Но тѣнь Коммиссаржевской можетъ успокоиться—ея завѣты живы, а ея трагическая смерть разожгла во многихъ такой огонь, такое рвеніе, что рано или поздно она будетъ отомщена.

*И. Евремова.*

## ПЕТЕРБУРГСКІЕ ТЕАТРЫ

юбилейный спектакль м. г. савиной

По странному капризу судьбы, въ которомъ чудится однако глубокое, даже трагическое значеніе, юбилейное чествованіе М. Г. Савиной, по случаю тридцати пяти лѣтъ ея сценической дѣятельности, почти совпало съ другимъ крупнымъ, но печальнымъ событіемъ нашей театральной жизни, съ похоронами В. О. Коммиссаржевской. Едва четыре дня раздѣляли ихъ, и такое короткое время только немного могло утишить первую грусть безвременной утраты. Понятно поэтому, что юбилей съ новой силой пробудилъ ее, и все въ немъ—каждое слово, каждая мелочь, начиная съ программы и кончая послѣднимъ молчаніемъ юбилярши—и эта нарядная публика, и эти безчисленные вѣнки, почтительно склоняемые къ ногамъ артистки, и эти торжественныя депутаціи, въ чинномъ, нѣсколько дѣланномъ порядкѣ появившіяся передъ ней,—все это воскресало въ памяти съ особенной, жгучей болью другія сцены: какъ бросались и топтались въ грязь надгробные вѣнки, какъ растерявшіяся депутаціи едва могли протолкаться сквозь веселую, на любопытное зрѣлище пришедшую поглазѣть толпу, изрѣдка перебранивавшуюся съ распорядителями изъ студенческой организаціи, взявшейя слѣдить за порядкомъ, какъ эти самые распорядители, слившись въ



цѣнь, танцовали дикій танецъ, отгѣсня народъ отъ колесницъ...

Такъ обидно, такъ больно становилось за покойную артистку, и такой далекой казалась она этой толпѣ...

И такъ, на своемъ мѣстѣ была Савина съ ея жеманными улыбками, недоумѣло разведенными руками и слезами, появившимися уже при чтеніи перваго адреса...

Юбилейная программа была составлена очень интересно. Отдѣльные акты изъ четырехъ пьесъ разныхъ періодовъ творчества юбилярши (Холопы—княжна, Власть тьмы—Акулина, Мѣсяць въ деревнѣ—Наталья Петровна, Дикарка—Варя) должны были освѣтить весь путь развитія, всѣ стороны богатаго дарованія Савиной, и особенную остроту спектаклю придавало смѣлое и заманчивое рѣшеніе (продиктованное, впрочемъ, можетъ быть, не внутреннимъ побужденіемъ, но внѣшними условіями, напр., трудностью грима въ Холопахъ)—представить этотъ путь въ послѣдовательности, обратной той, которая въ дѣйствительности была пережита артисткой, такъ что зритель, постепенно молодѣя, возвращался отъ нынѣшнихъ дней, отъ знакомыхъ, старыхъ ролей ея къ далекому прошлому, къ теперь уже позабытой юности артистки.

Какъ ни различны роли, исполненныя въ одинъ этотъ вечеръ Савиной съ обычнымъ ея искусствомъ (хотя понятное волненіе сдѣлало его не всегда ровнымъ, и это относится не только къ юбиляршѣ), въ нихъ есть нѣчто общее, что внутренне роднитъ ихъ между собой. И оттого, что онѣ смѣнялись быстро и непрерывно одна другую, это общее—какая то фальшь, двойная жизнь, элементы словно преступности—разросталось въ самое существенное въ нихъ, самое главное, что только прячется за тѣ тонкія и разнообразныя личины, которыми маскировала ихъ Савина. Но чѣмъ больше обнажалась эта черта, тѣмъ страшнѣе—какъ то непріятно-жутко—становилось за само дарованіе артистки, выбравшей для своего

юбилея такія и только такія роли; оно само будто окрашивалось въ пугающій, зловѣщій цвѣтъ... Это впечатлѣніе еще подчеркивалось тѣмъ, что послѣдней ролью была Варя, съ которой связано столько воспоминаній, Варя, въ глубокихъ и затаенныхъ нотахъ которой чуется возможность большихъ переживаній, серьезныхъ потрясеній, переворотовъ, движеній... куда? Неизвѣстно...

Дикарка была, конечно, тѣмъ, что придавало спектаклю интересъ не только юбилейный. Думалось: если Савина взялась играть эту роль, то, вѣрно, она и сумѣетъ,—и хоть не вѣрилось этому, но въ тайнѣ хотѣлось надѣяться на чудо. Его не случилось, и, безъ сомнѣнія, сама юбилярша сознаетъ, что, при всемъ большомъ мастерствѣ, проявленномъ ею, она теперь уже не Варя,—и публика могла не подчеркивать ей этого въ самый день юбилея своими безтактными аплодисментами каждому удачному слову, каждому мальчишескому жесту,—аплодисментами, сообщавшими этой безусловно интересной попыткѣ легкомысленный характеръ какой-то шутки, каприза, причуды.

Послѣ Дикарки, на сценѣ, при открытомъ занавѣсѣ началось оффиціальное чествованіе, предвѣстники котораго—цвѣты и рукоплесканія—оживляли весь спектакль.

Чествованіе было, какъ всегда: недостаточно пышное, помпезное, временами даже безпорядочное и все же лишенное истинной сердечности, съ безчисленными депутаціями, рѣчами, подношеніями, телеграммами,—но надо ли рассказывать обо всемъ этомъ? Надо ли говорить о томъ, какъ Давыдовъ читалъ сперва торжественнымъ и низкимъ голосомъ рескриптъ великаго князя, а затѣмъ болѣе нѣжнымъ и интимнымъ—адресъ Александринской труппы? какъ Батиошковъ неслышно тянулъ безконечное сочиненіе Литературнаго Фонда? какъ Нерадовскій, бія себя въ грудь, съ непомѣрнымъ пафосомъ, котораго ему такъ не хватаетъ на сценѣ, выкрикивалъ что Савина—Россія, солнце, ширь и т. д.,—а внезапно откуда-то появившійся и все время

путавшийся Глаголинъ тутъ же подорвалъ до-  
вѣріе къ этимъ словамъ, возгласивъ, что Малый  
театръ по своей молодости (ему всего 15 лѣтъ)  
не можетъ оцѣнивать Савину, но можетъ только  
высказать переполняющія его чувства, вырази-  
телемъ которыхъ явилось ведерко съ шампан-  
скимъ, выпить которое Глаголинъ предложилъ  
юбиляршѣ, что она красиво и сдѣлала? какъ  
это ведерко стояло потомъ нѣкоторое время  
на аван-сценѣ, пока, наконецъ, тотъ же Гла-  
голинъ (кажется) нерѣшительно не унесъ его  
въ задніе ряды? какъ опять остроуміе, лучше  
и короче всѣхъ сказалъ неувядающій Андриен,  
черезъ день самъ праздновавшій тотъ же 35-ти  
лѣтній юбилей? какъ одинъ ораторъ не сумѣлъ  
закончить своей рѣчи, а другой забылъ упомя-  
нуть, отъ чьего имени онъ говоритъ? какъ инныя  
слова звучали почти ироніей, и на всѣ лады  
повторялось: 'мы гордимся, что мы—ваши со-  
временники', 'ваше отзывчивое сердце' и т. д.?  
какъ всѣ эти разглагольствованія губили тѣ  
искреннія и хорошія слова, которыя были (напр.  
немного дѣтскія, но достойно и сдержанно  
сказанныя депутаціей Императорскихъ драма-  
тическихъ курсовъ—о рѣшеніи, вмѣсто подно-  
шенія, учредить на этихъ курсахъ стипендію  
имени Савиной), а ненужными усиліями многіе  
трогательные моменты превращались въ кри-  
чащіе и декоративные? какъ поражало отсут-  
ствіе привѣтствій отъ тѣхъ, кому, казалось бы,  
особенно слѣдовало явиться съ ними (напр.  
Дирекція Императорскихъ театровъ, и не она  
одна), и сердилъ непродуманный порядокъ и  
совершенно произвольный составъ депутацій?  
какъ сама юбилярша, прижимая къ груди бу-  
кетъ цвѣтовъ, раскланивалась, оглушаемая  
аплодисментами, и ни слова не сказала въ  
отвѣтъ, что она позднѣе и объяснила въ бла-  
годарственномъ письмѣ въ редакціи газетъ:  
'кто много чувствуетъ, тотъ говорить не въ  
силахъ',—чѣмъ нѣсколько пристыдила слово-  
охотливыхъ російскихъ ораторовъ, только-что  
привѣтствовавшихъ ее?—Всѣ эти милыя и смѣш-  
ныя, наивныя и уродливыя юбилейныя не-

лѣпости хорошо знакомы и, не возму-  
пріятно развлекаютъ глазъ и ухо, пока си-  
въ театрѣ, думаешь о прежде видѣнныхъ  
леяхъ и рисуешь себѣ будущіе, мѣняя те  
имена и число дѣйствующихъ лицъ...

И, можетъ быть, только одинъ моментъ  
зался болѣе значительнымъ, и то не самъ  
себѣ, а въ силу тѣхъ условій, о которыхъ  
ворилось выше,—именно тотъ, когда учени  
одной петербургской театральной школы,  
кончили свою рѣчь словами, едва ли не  
диктованными имъ ихъ учителями: 'нашъ  
визъ—идемъ за вами!'

И снова вспомнилась Коммиссаржевская...

#### „вѣдьма“ вл. трахтенберга

Конечно, героиня поставленной на сце-  
Малаго театра въ бенефисъ В. А. Ми-  
новой новой пьесы Вл. Трахтенберга не вѣдь-  
и ничего общаго съ ней не имѣетъ; хотя с  
шепчетъ любовныя заклятія, мы ей нисколь-  
не вѣримъ; пусть ея горничная называетъ  
такъ, авторъ-то могъ бы быть самостоятельн  
но если она все-таки „вѣдьма“, то почему  
не назвать ея любовника, обманувшаго ее и в  
концѣ пьесы сосредоточившаго на себѣ в  
дѣйствіе, почему бы не назвать его „вѣдьмакомъ“  
что ли, а затѣмъ перекрестить такъ и пьесу  
Это измѣненіе было бы не только перемѣн  
ключки,—оно могло бы имѣть самое серьезн  
и благое значеніе и для всей пьесы. Може  
быть, благодаря ему, авторъ увидѣлъ бы не  
мѣченый имъ теперь коренной недостаток  
ея, именно тотъ, что основной мотивъ (вѣдь  
не владычествуетъ въ пьесѣ, а наоборотъ,  
путанный и стѣсненный сложными интрига  
побочными разговорами, вводными персо-  
жами, не въ силахъ объединить ихъ и под-  
нить себѣ, мельчаетъ, гибнетъ и, након  
уступаетъ свое мѣсто новому мотиву (вѣ  
маку). Обнаружились бы и другіе, отсюда  
происшедшіе дефекты—въ общей концепціи  
архитектоникѣ пьесы, въ обрисовкѣ хара

ровъ, въ смѣнѣ настроеній—и, по удаленіи ихъ, эта интересная пьеса, теперь держащаяся только умѣніемъ автора создавать драматическія положенія и развивать ихъ—хотя и не разрѣшать!—стала бы, можетъ быть, совсѣмъ хорошей, а игра Мироновой, и теперь превосходная, получила бы новый и куда болѣе значительный интересъ.

*Евг. Зноско-Боровскій.*

„Шутъ тантрисъ“ Э. Хардта

Уже афиша, на которой значилось: переводъ П. П. Потемкина, декорации князя А. К. Шервашидзе, музыка М. А. Кузмина, режиссеръ В. Э. Мейерхольдъ, предвѣщала нѣчто для Александринскаго театра необычайное. Было даже нѣсколько страшно: вѣдь это уже не маленькая зала на Офицерской, съ той интимной атмосферой лабораторіи, въ которой три года тому назадъ дерзкіе опыты, даже оставаясь лишь опытами, принимались съ удовлетвореніемъ, какъ обѣщанія будущихъ достиженій. Сюда же, въ эту торжественную, привычную съ дѣтства залу Императорскаго театра можно было придти только совсѣмъ готовыми, совсѣмъ увѣренными, не для исканій результатовъ, которые еще не провѣрены, а для окончательной побѣды, или окончательнаго пораженія. И, несомнѣнно, постановка „Шута Тантриса“ является побѣдой, побѣдой тѣмъ болѣе славной, что она куплена не цѣною уступокъ, а дѣйствительнымъ, неоспоримымъ доказательствомъ цѣнности новыхъ театральныхъ приемовъ, которые впервые были не только провозглашены, но и выявлены въ полной мѣрѣ, несмотря на всю трудность преодоленія столькихъ препятствій: какъ предубѣжденная „большая“ публика, какъ привыкшіе совсѣмъ къ другому актеры, какъ весь этотъ громоздкій, не приспособленный къ быстрымъ перемѣнамъ аппаратъ казеннаго театра. Сейчасъ нельзя учесть всѣ возможные послѣд-

ствія этой побѣды. Конечно, трудно мечтать, чтобы свѣтъ перевернулся и Александринскій театръ сталъ впереди смѣлыхъ искателей новаго театра, но онъ сталъ на тотъ благородный путь, на которомъ—рядомъ съ освященной традиціями стариной—возможна истинная новизна, принимаемая съ мудрой осторожностью и культурной терпимостью.

Помимо, такъ сказать, политическаго значенія постановки „Шута Тантриса“, это была изъ всѣхъ драматическихъ спектаклей сезона самый интересный. Я не буду говорить о самой пьесѣ Хардта, такъ какъ о ней уже было сказано въ № 4 „Аполлона“, даже болѣе подробно, чѣмъ заслуживала эта обычная для нѣмецкаго сентиментализма, нѣсколько фальшивая и слащавая попытка возрожденія стараго романтизма.

Но совершенно какъ то независимо отъ пьесы, въ этихъ позахъ, взятыхъ со статуи королей и святыхъ, въ декорацияхъ Шервашидзе—воскресала подлинная строгая легенда средневѣковья, проходила мрачная, окрашенная пурпуромъ любви и смерти страшная и незабываемая исторія, гдѣ прокаженные въ неистовой похотливой пляскѣ всплескиваютъ красными руками; гдѣ въ темныхъ залахъ, таящихъ мрачныя предчувствія, съ синимъ закатомъ надъ высокой дверью, играютъ въ шахматы короли и королевы; гдѣ рыцари таинственно прекрасные, какъ Св. Георгій, спасаютъ своихъ королевъ, неузнаваемые ими, убиваютъ на быстрыхъ поединкахъ и ангелами поддерживаются, когда прыгаютъ съ высокихъ стѣнъ, въ развѣвающихся плащахъ—все это, какъ-то почти помимо Хардта, волновало и влекло въ постановкѣ „Шута Тантриса“. Необычайно въ этомъ спектаклѣ было—полное и старательное подчиненіе всѣхъ актеровъ единому замыслу.

Этотъ Ходотовъ (Тристанъ), любимецъ публики, невыносимый въ другихъ случаяхъ своей дешевой задушевностью,—здѣсь не сдѣлалъ ни одного не благороднаго жеста, не сказалъ ни одного фальшиваго слова...

Юрьевъ (Маркъ) не оскорбилъ ни на минуту королевскаго достоинства слишкомъ страстнымъ порывомъ мучимаго ревностью возлюбленнаго. Какъ трагически-торжествененъ былъ онъ въ сценѣ суда, когда, слушая роковую вѣсть о новой измѣнѣ, онъ оставался неподвижнымъ, какъ бы слившимся съ иконостасомъ, въ видѣ котораго былъ сдѣланъ его тронъ!

Ведринская (Изольда) была, быть можетъ, слишкомъ нѣжной, болѣе хрупкой, чѣмъ мы привыкли воображать Изольду—эту героическую любовницу. Но вѣдь здѣсь уже и сама Изольда—ниная, почти обезумѣвшая, ослабѣвшая, не узнающая своего Тристана, не имѣющая уже силы отвѣтить на страстный его призывъ, Изольда, у которой остались лишь: собачка Петикрю, смутная, жестокая память несчастной любви, вѣчный ужасъ въ темномъ замкѣ и страшная гибель.

Но въ первомъ дѣйствіи, когда Изольда спрашиваетъ о корабляхъ, пришедшихъ изъ страны, гдѣ—Тристанъ, и во второмъ, когда утомленная лукавствомъ позорной защиты, узнавшая, что Тристанъ не остановился на призывъ ея именемъ, она не удерживается и—страстными клятвами въ вѣчной любви къ даже измѣнившему ей любовнику—подписываетъ себѣ ужасный приговоръ,—нельзя было въ этой слабой, прекрасной въ страданіяхъ королевѣ не узнать той другой Изольды—Изольды Вагнера.

Нѣкоторые моменты у Ведринской-Изольды остаются надолго въ памяти: такъ, когда на судѣ она въ красномъ плащѣ, положивъ руку на голову пажа, стоитъ передъ королемъ, передъ обвинителями оскорбленная, измученная, но гордая и любящая...

Даже у всѣхъ второстепенныхъ персонажей (Коваленская, Прохорова, Есиновичъ), чувствовалось какое-то необычайное воодушевленіе, которое и сдѣлало этотъ спектакль исключительнымъ по рѣдкой стройности всего замысла и исполненія.

Совершенно непонятна мысль окончить „Гію“, начавшуюся такими претендующимъ символическую глубину трагедіями, какъ вратъ Царства“ и „Драма Жизни“, неостроуми плоскимъ фарсомъ, какъ, „На закатѣ“.

Эта утомительно-скучная для водевиля и неожиданно смѣшная для драмы пьеса построена на томъ, что въ первомъ дѣйствіи вильный простакъ Карено три раза принимаетъ рѣшеніе перейти изъ одной партіи въ другую, а потомъ, въ теченіе всѣхъ трехъ актовъ режъ каждая десять минутъ мѣняетъ свое шеніе и принимаетъ снова.

Всѣ эти окрашенные комизмомъ мученія Карено лишены всякой драматичности, особенно въ простодушномъ толкованіи г-на Тинскаго. Кромѣ недоумѣнія и скуки врядъ-ли что-нибудь можетъ вызвать эта постановка и толь гипнотизирующее еще имя Гамсуна и полн растерянность „Новаго драматическаго театра“ послѣ сплошныхъ неудачъ этого года объявляютъ появленіе на русской сценѣ „На Закатѣ“. Актеры старались.

#### БАЛЪ „САТИРИКОНА“

Когда за нѣсколько дней до 20 февраля г-ну Невскому потянулся цѣлый хвостъ разносчиковъ рекламы съ огромными плакатами о балѣ „Сатирикона“, я думаю, петербуржецъ смотрѣлъ на эту странную процессію неодобрительно. Многое, что отлично въ Парижѣ, у насъ какъ то не кстати. Я думаю, „Сатириконтъ“, несмотря на большой успѣхъ, еще нѣсколько чуждъ русскому обществу своимъ совершенно особымъ стилемъ, въ которомъ соединяется, съ одной стороны, изысканность рисунковъ Яковлева, Ренн и болѣе случайныхъ сотрудниковъ, какъ Бакс Бенуа, Добужинскій, и съ другой—задоръ смѣхъ, остроумныя выдумки, которыя прившимъ къ строгости и серьезности интеллигентнымъ читателямъ кажутся нелѣпыми, а тѣ

тирнымъ почитателямъ ‚Осколковъ‘ и ‚Будильника‘—слишкомъ тонкими. Но то, что еще кое-какъ можно переварить на страницахъ журнала, то оказалось совершенно непріемлемымъ, когда впустили всю эту пасмурную публику въ залы, украшенныя гигантскими карикатурами, въ эту ‚таверну ужасовъ‘, когда публика сама должна была дѣйствовать, уловить тонъ этого граціознаго и смѣлаго веселья Парижскихъ художественныхъ кабачковъ. Публика стояла и смотрѣла на 10–20 замаскированныхъ хозяевъ, которые изъ силъ выбивались, переодѣваясь по десяти разъ, появляясь то на одной эстрадѣ, то на другой, и все тщетно.

Какъ въ сонномъ видѣніи мелькнули призраки балета, поставленнаго Фокинымъ, съ декорациями и костюмами по рисункамъ Бакета. Томныя дамы, обнимающіяся подъ деревомъ съ кавалерами въ бѣлыхъ цилиндрахъ, бѣдный Пьеро, взмахивающій длинными рукавами, на-смѣшникъ и проказникъ арлекинъ — все это, представленное на сценѣ зала Павлова, — смѣшалось въ ибжныхъ и томныхъ танцахъ, которые окончились уже, безъ большого оживленія, въ зрительной залѣ среди публики.

*Сергей Ауслендеръ.*

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ ПЕТЕРБУРГА

### выставки и художественныя дѣла

Съ весеннимъ сезономъ въ Петербургѣ, какъ и всегда, открывается рядъ выставокъ. Помимо выставки французской графики въ ‚Аполлонѣ‘ и выставки ‚Союза‘, наконецъ, нашедшаго себѣ помѣщеніе, — сотни холстовъ выставлены: въ обществѣ поощренія искусствъ (передвижники), въ Академіи искусствъ (весенняя выставка), въ Пассажѣ (Товарищество Петербургскихъ Художниковъ), въ Академіи Наукъ (Кондратенки) и въ 1-мъ кадетскомъ корпусѣ (работы г-жи Бразоль — если эту возмутительную ‚лавочку‘ можно назвать

выставкой). Передъ нами — сотни холстовъ всѣхъ размѣровъ, сотни разнообразныхъ моментовъ правды и выдумки, воспроизведенныхъ въ краскахъ...

Но, несмотря на столь продуктивное творчество, можно впасть въ меланхолію отъ этого ужаснаго шаблона и убогой безличности, отъ этого неумѣнія и нежеланія понять истинную красоту, которая паутиной заволочила русскихъ художниковъ. ‚Союзъ‘ — единственный, гдѣ еще такъ много смѣлаго и смѣлаго, прекраснаго увлеченія, гдѣ рядомъ съ ставшими классическими работами Бенуа, Сомова, Врубеля, Сѣрова есть такія ‚новыя‘, какъ работа Серебряковой, Чурляиса. Я не буду подробно останавливаться на ‚Союзѣ‘: о немъ въ ‚Аполлонѣ‘ уже былъ отчетъ (г. Лукомскаго) и будетъ особая статья (въ Апфельской книжкѣ), но все же не могу не упомянуть: превосходныхъ пейзажей и ‚Помѣщика въ деревнѣ‘ Ал. Бенуа, рисунковъ Врубеля, эскизовъ къ ‚Мѣсяцу въ деревнѣ‘ — Добужинскаго, произведеній Анисфельда, Дурнова (‚Хризантемы‘), прекрасныхъ своимъ, чудовищнымъ стилемъ скульптуръ Коненкова, видовъ Петербурга А. П. Остроумовой, интересныхъ и опять ‚новыхъ‘ работъ Рериха, строго продуманнаго ‚панно‘ Петрова-Водкина, восхитительныхъ ‚костюмовъ къ балету Клеопатра‘ — Л. Бакета, выдающагося по достоинствамъ живописи портрета Е. П. Оливъ — Сѣрова и мастерскихъ пейзажей-жанровъ Юона. Уже эти перечисленныя картины могли бы составить цѣлую выставку, яркую и живую. Тѣмъ болѣе досадно, что на ряду съ дѣйствительно хорошими работами въ ‚Союзѣ‘ нынѣшняго года очень много ненужнаго, безцвѣтнаго и иногда прямо плохого. Вѣдь совсѣмъ плохи Досѣкинъ и Переплетчиковъ (9 картинъ!), неприятны и унылы этюды Сурикова и не менѣе безнадежны Цюнглинскій...

Въ ‚Союзѣ‘, несмотря на его пока еще большую силу, чувствуется приближеніе опаснаго недуга. Если не послѣдуетъ измѣненія правилъ, разрѣшающихъ безъ жюри выставлать всѣмъ



участникамъ союза, то въ дальнѣйшемъ можно опасаться еще худшихъ бѣдъ. Понятно, всѣ эти „страшныя слова“ все же касаются лишь будущаго, такъ какъ пока еще, несмотря на „тяжелую артилерію“ гг. Аладжаловыхъ, Переплетчиковыхъ и К<sup>о</sup>, „Союзъ“—безусловно интересная и хорошая выставка.

Но, Боже, что дѣлается на весенней выставкѣ въ Академіи Художествъ! Здѣсь 519 картинъ новыхъ и 392—старыхъ (В. П. Верещагина). Но среди всѣхъ врядъ ли можно насчитать десять, обладающихъ художественными достоинствами. О В. П. Верещагинѣ—нечего и говорить; всѣмъ слишкомъ хорошо извѣстенъ былъ этотъ академически-скучный, невыносимый профессоръ, наводнявшій многіе годы русскія церкви своими безнадежно тоскливыми религіозными композиціями. Академія Художествъ, чтя его память, не должна была бы представлять столь ярко апоѳеозъ безвкусицы и бездарности этого художника. Но „современное искусство“, выставленное въ Академіи можетъ быть еще ужаснѣе, такъ какъ отъ „современниковъ“, выставившихъ здѣсь, все же хотѣлось бы видѣть что-либо живое и яркое.

Я не говорю о старыхъ „мастерахъ“—Беклемишевѣ, Гефтлерѣ, Ильѣ Гинцбургѣ, Диллонѣ, Эберлингѣ, Крыжскомъ и прочихъ имъ подобныхъ, но даже молодежь такъ безнадежно слаба, что положительно страшно становится, гдѣ же найдутъ себѣ приютъ всѣ эти холсты послѣ выставки? Кто будутъ тѣ „счастливыцы“, что повѣсятъ въ своихъ квартирахъ работы Берингера, Бубликова, Дженѣва, претенціознаго Вещилова, братьевъ Колесниковыхъ, Микѣшина, Розанова, Чуприненки? Кто соблазнится тѣми лаврами, что возложила на нѣкоторыхъ изъ этихъ художниковъ комиссія, присуждающая преміи имени А. И. Куинджи? Результаты этой оцѣнки наглядно показываютъ вкусъ и культурный уровень „дѣятелей“. Первая премія имени Александра III (въ 1.000 рублей!) присуждена „Аргонавтамъ“ И. Г. Мясоѣдова. Вторая въ 500 р.—

„Рыбному базару“ К. Горбатова. Очень и пытно и характерно, что Э. О. Баклундъ, ставившая рядъ дѣйствительно талантливыхъ работъ („Няня“, „Письменный столъ“, „Бабушкинъ платъ“) — получила всего только 3-ью премию. Забавенъ перечень фамилій, „удостоивши“ отъ комисіи остальныхъ наградъ: Любимъ Зарубинъ, И. Т. Тилле, братья Колесники Кервинъ, Федоровичъ, Шлуглейтъ, Бѣлыя Горюшкинъ, Н. Розановъ, Степановъ и т. д. Еще любопытная подробность: отказано въ приѣмѣ на выставку болѣе, чѣмъ 1.500 холста.

Передвижная выставка и выставки „Товарищества“ и „Союза молодежи“ также плохи каждая—въ своемъ родѣ. „Товарищество“ нѣчто въ родѣ петербургскихъ художниковъ при „благосклонномъ участіи“ тѣхъ же Галаниныхъ, Штембергговъ, Васильковскихъ, Кривовскихъ и пр. и пр. стоитъ внѣ всякой художественной критики. Но развѣ передвижники далеко ушли отъ нихъ? При томъ самыя замѣчательное и курьезное въ паденіи передвижниковъ—не ихъ живописная неумѣлость. Съ этимъ характернымъ отличіемъ ихъ мы давно уже примирились, и странно было бы ждать технической умѣлости отъ К. Лемоха, А. Киселева, Н. Пимоенко или Е. Волкова. Смѣшно и забавно совсѣмъ новое явленіе—„декадентство“, которое вдругъ овладѣло пионерами передвижничества. Въ самомъ дѣлѣ, и передвижной 1910 года нельзя безъ смѣха смотрѣть на маленькихъ Сомовыхъ, Рериховъ, Сѣровыхъ, Цорновъ и другихъ модернистовъ, которымъ стали подражать эпигоны нашего пресловутаго „реализма“. Этимъ подражаніемъ или, правильнѣе этой дѣтской пародіей, просто ошеломляютъ многіе, очень многіе холсты. Александръ Маковскій, на примѣръ, доходитъ въ своемъ беззастѣнчивомъ эклектизмѣ до того, что поддѣлывается подъ Рериха, Богаевского, Якупчикова; Нилусъ издѣвается надъ Сомовымъ; Высотскій—совсѣмъ Рерихъ, Цыганкинъ уродуетъ „широкую манеру“ Цорна, Ефимкифоровъ хочетъ прельстить „сѣровскими“ пе-



зажами. Впрочемъ, публика, какъ всегда, предпочитаетъ подражательныя издѣлія третьяго разбора—оригиналамъ, которые служатъ имъ прообразомъ! Таковъ уже фатальный законъ общественнаго безвкусія.

Выставка ‚Союза молодежи‘ (Морская 28), какъ это ни странно, отчасти напоминаетъ... передвижниковъ! То же отсутствіе личности, тотъ же шаблонъ и техническая неумѣлость; разница, однако, въ томъ, что оригиналы, ‚подъ‘ которые поддѣлываются участники ‚Союза молодежи‘, нѣсколько другого лагеря, чѣмъ новые ‚идеалы‘ передвижниковъ. Тамъ мы видѣли карикатуры на Сомова, Рериха, здѣсь—на французскихъ художниковъ Матисса, Мангена, Ванъ-Гога, Ванъ-Донгена. Но не все ли равно, кого коверкать дѣтскимъ языкомъ?..

Какъ ни удручаютъ эти молодящіеся ‚старикѣ‘ и безпомощная ‚молодежь‘ отсутствіемъ оригинальности, все же нельзя не отмѣтить нѣсколько счастливыхъ исключеній на этихъ печальныхъ выставкахъ; они несомнѣнно есть. У передвижниковъ—Рѣпинъ, съ отличнымъ портретомъ престарѣлаго, немощнаго Льва Толстого и любопытнымъ ‚Гоголемъ‘ (приобрѣтено Третьяковкой галереей). У ‚молодежи‘ нѣсколько безусловно красивыхъ или обѣщающихъ работъ: ‚Спящая дѣвушка‘ и портретъ Бодуэнъ де Куртенэ, *nature morte* Верховскаго, пейзажъ и портретъ Зельмановой, рисунки костюмовъ Евсева, пейзажи Сагайдачнаго, Северина, ‚Осень‘ А. Гауша, виньетки Митрохина (‚Леда‘) два-три очень ловкихъ рисунка карандашемъ Львова. Но все это тонетъ въ морѣ безцеремонныхъ поддѣлокъ г. Школьника, Мошкова, Ларионова (!), Гончаровой (за исключеніемъ впрочемъ двухъ ‚панно‘), Спандакова, Быстренина и др.

Въ жизни обществъ, занятыхъ охраной старины и изученіемъ, ее можно отмѣтить кое-что интересное. Правда, дѣятельность такихъ обществъ—скромная и незамѣтная, но благодаря ей все же, если и не создается новаго, то по крайней мѣрѣ хоть сохраняется то немногое,

что было сдѣлано предыдущими поколѣніями. Такъ, только что учрежденное ‚Общество защиты и сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины‘ во главѣ со своимъ энергичнымъ предсѣдателемъ Великимъ Княземъ Николаемъ Михайловичемъ приступило къ защитѣ ‚Грузина‘—прекраснаго Аракчеевскаго имѣнія Новгородской губерніи. Всѣмъ извѣстны изъ газетъ тѣ хищенія, которыя производились въ послѣдніе годы въ этомъ историческомъ помѣстьи. Теперь новое общество, какъ одну изъ первыхъ своихъ задачъ, выбрало защиту ‚Грузина‘. Общество архитекторовъ-художниковъ, преслѣдующія тѣ же охранительныя цѣли, но въ болѣе ограниченномъ районѣ (Петербургъ), продолжаетъ свою полезную работу. На послѣднемъ засѣданіи В. Я. Курбатовымъ былъ прочитанъ интересный докладъ ‚о декорационномъ искусствѣ и о современныхъ декорацияхъ‘. По инициативѣ докладчика общество архитекторовъ-художниковъ рѣшило обратиться въ Академію Художествъ съ ходатайствомъ о возстановленіи декорационнаго класса и—передъ Императорскими театрами—о желательности объявленія конкурсовъ на декорации. Въ томъ же засѣданіи былъ избранъ организаціонный комитетъ по устройству осенью выставки художественныхъ архитектурныхъ фотографій. Въ комитетъ вошли: В. Я. Курбатовъ, Н. Г. Матвѣевъ, гр. П. Ю. Сюзоръ, бар. Н. Н. Врангель, Александръ Бенуа, П. П. Вейнеръ, Н. К. Рерихъ, Г. К. Лукомскій, А. С. Раевскій, Н. Е. Лансере и другіе.

#### МУЗЕИ

Въ музеяхъ Петербурга въ настоящее время затишье и мало, что заслуживаетъ интереса. Въ Эрмитажѣ продолжается кропотливая инвентаризація коллекцій, при чемъ картинная галерея уже вся пересмотрѣна и каталогирована весьма подробно. Въ музеѣ Александра III нельзя назвать какихъ либо выдающихся приобретеній, такъ какъ комисія, завѣдующая покупкой картинъ для музея, попрежнему бо-

ится всего яркаго и живого. Хранителемъ музея П. И. Нерадовскимъ дѣлается все возможное для приведенія въ порядокъ галлерей картинъ. Къ сожалѣнію, его дѣятельность очень неблагоприятна; ему приходится работать одному, вслѣдствіе продолжительной болѣзни П. А. Брюллова. Къ слову сказать, этотъ „маститый“ консерваторъ даже въ здоровомъ видѣ скорѣе препятствуетъ, нежели способствуетъ всѣмъ культурнымъ начинаніямъ музея. Что же касается музея Академіи Художествъ, то о немъ лучше не говорить; весенняя выставка со своими „шедеврами“ опять лишила возможности осматривать его сокровища.

#### новыя изданія

„Старые годы“ за февраль содержатъ много интереснаго, хотя слишкомъ спеціальнаго матеріала. Очень толково и обстоятельно изслѣдование о „Театральныхъ зданіяхъ Петербурга въ XVIII столѣтіи“, написанное В. Гернгросомъ. Обильно иллюстрированы замѣтки бар. Врангеля „Новыя пріобрѣтенія Музея Александра III“ и А. Селиванова „Портретистъ Михаилъ Шибановъ“. Последняя статья даетъ рядъ новыхъ свѣдѣній о загадочномъ художникѣ, крѣпостномъ Таврическаго князя.

Община Св. Евгеніи выпустила новую интересную серію художественныхъ открытыхъ писемъ, въ которую вошли слѣдующіе снимки: Г. К. Лукомскаго—„Лазенки осенью“ и „Сенать“, Ж. Б. Греза—„Молящая дѣвушка“, Мейсонье „Курильщичи“ (Кушелевская галерея), Л. Бакста „Античный ужасъ“. Выборъ, какъ видно, сдѣланъ со вкусомъ. Трудно объяснить, однако, почему въ этой же серіи выпущены „Маленькій музыкантъ“ Ильи Гинцбурга.

Въ скоромъ времени ожидается появленіе цѣлаго ряда художественныхъ изданій. Столь давно обѣщаемая „Исторія искусствъ“, издаваемая І. Кнебелемъ подъ редакціей Игоря Грабаря, наконецъ, появилась въ свѣтъ.

Вышелъ первый обильно иллюстрированный выпускъ, содержащій: „Введеніе въ исторію русск. искусства“ Игоря Грабаря и „Древнѣе каменное зодчество“ (пр. Павлуцкаго, А. Шу и В. Покровскаго). Подробный отчетъ объ книгѣ—въ слѣдующей хроникѣ; пока сщаемъ только вниманіе на это исключительное по художественному интересу изданіе. Въ концѣ марта, какъ мы уже упоминали, начнутъ выходить монографіи, издаваемые Н. И. Будковской, посвященные современнымъ русскимъ и иностраннымъ художникамъ. первую очередь появятся біографіи Бориса Мусатова, Нестерова и Фелисьена Ропса. „Старые годы“ приступаютъ къ чрезвычайно интересной работѣ. Редакціей скуплены отъ С. Дягилева всѣ фотографіи съ портретовъ Таврической выставки и сверхъ того заказано мадное количество новыхъ снимковъ. Этотъ матеріалъ войдетъ въ „Словарь русскихъ художественныхъ портретовъ“ (живописныхъ и скульптурныхъ), который будетъ выходить выпусками съ осени этого года. Въ стоящее время для „Словаря“ намѣчены уже болѣе пятнадцати тысячъ біографій къ портретамъ русскихъ лицъ, начиная отъ древнѣшаго времени и кончая 1900 годомъ.

#### уродства

„Новое Время“ отъ 9-го февраля сообщаетъ слѣдующее прискорбное извѣстіе: „Строительная коммиссія по сооруженію храма въ палаткахъ, погибшихъ во время японской войны, приступитъ къ работамъ въ текущемъ году немедленно послѣ сломки ветхихъ строень при адмиралтейскомъ судостроительномъ заводѣ, которыми сейчасъ занято мѣсто, отведенное подъ сооружаемый храмъ; фундаментъ храма будетъ выходить на Неву противъ сѣвернаго корпуса; зданіе будетъ воздвигнуто въ русскомъ стилѣ конца XII вѣка“. Намъ неизвѣстенъ проектъ этого собора, даже допустивъ, что онъ можетъ быть уда-

трудно предположить, чтобы стиль XII вѣка гармонировалъ съ общимъ обликомъ Англійской набережной. Вообще, надо бы навсегда отказаться отъ построекъ въ русско-византійскомъ стилѣ въ столицѣ Петра.

*И. В.*

## ВЪ АКАДЕМИИ

мѣсячный профессоръ

Уморительная исторія разыгралась въ Академіи Художествъ. За истеченіемъ пятилѣтняго срока надо было выбрать въ профессора по архитектурному отдѣленію все тѣхъ же безсмѣнныхъ гг. Котова и Трамбицкаго, но кромѣ того на одну изъ такихъ же двухъ должностей названъ былъ кандидатомъ Г. А. Косяковъ. И вотъ на собраніи, 24 января, большинство голосовъ получили гг. Котовъ и... Косяковъ, а г. Трамбицкій оказался за флагомъ. Что дѣлать? Нарушенъ принципъ академической выборной несмѣняемости. Тогда пять престарѣлыхъ членовъ заявляютъ, что они по ошибкѣ положили всѣмъ бѣлые шары, думая, что вакансіи не двѣ, а три, и просятъ о перебаллотировкѣ!

Само собой разумѣется, что черезъ мѣсяцъ на перебаллотировкѣ нарушенный порядокъ былъ восстановленъ и на прежнемъ мѣстѣ водворенъ все тотъ же А. Г. Трамбицкій, а Г. А. Косяковъ остался за флагомъ.

Все хорошо, что хорошо кончается. Г. А. Косяковъ цѣлый мѣсяцъ могъ называть себя профессоромъ Академіи, А. Г. Трамбицкій цѣлый мѣсяцъ отдыхалъ отъ своихъ профессорскихъ обязанностей. Но кто же все таки въ теченіе мѣсяца руководилъ занятіями въ архитектурномъ классѣ? И что произошло-бы, если бы намѣченные въ кандидаты—кромѣ г. Косякова—Ф. И. Лидваль, В. А. Покровскій и А. В. Щусевъ не сняли своей кандидатуры, а престарѣлые члены стали выбирать не на двѣ, а на шесть вакансіи?

## АКАДЕМИЧЕСКОЕ ВЕЛИЧІЕ

Совѣтъ Академіи Художествъ, а вслѣдъ за нимъ и общее собраніе отклонили ходатайство совѣта музея Старога Петербурга объ избраніи делегата отъ Академіи въ совѣтъ Музея, въ виду того, что въ § 13 положенія о музеѣ говорится о приглашеніи представителей художественныхъ и ученыхъ обществъ, а Академія есть Императорская Академія Художествъ. Помилуй Богъ, какъ гордо и величественно! Думается, впрочемъ, что ни Музей, ни его совѣтъ ничего не потеряютъ отъ такого отказа, ибо Академія дѣйствительно не принадлежитъ къ тѣмъ художественнымъ и ученымъ обществамъ, которыя—какъ сказано въ § 13—могутъ оказать просвѣщенное содѣйствіе дѣлу развитія музея.

*А. Ростиславовъ.*

## ПИСЬМА О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

К. М. Фофановъ. Послѣ Голгофы. СПБ. 1910 г. Цѣна 50 к.

Василій Чолба. Въ мечтахъ моихъ... Около Жизни. Стихотворенія. Афоризмы. СПБ. 1910 г. Цѣна 60 к.

Е. Янтаревъ. Стихи. Москва. 1910 г. Цѣна 60 коп.

Госифъ Симановскій. Новый Міръ. Стихотворенія. Бобруйскъ. 1910 г. Цѣна 40 к.

Дмитрій Ремъ. Алексѣй Сидоровъ. Стихи. Москва. 1910 г. Печатано 100 экз.

Давно, давно К. Фофанова любили называть первымъ русскимъ декадентомъ. Его даже напечатали въ «Сѣверныхъ Цвѣтахъ». Но, очевидно, это произошло по какимъ-нибудь тактическимъ соображеніямъ раннихъ вождей модернизма, потому что нѣтъ никакихъ основаній предполагать, что К. Фофановъ чувствовалъ великій переворотъ въ русскомъ искусствѣ, совершившійся въ девяностыхъ годахъ. Онъ типичный эпигонъ школы Апухтина, Надсона и Фруга.

То же, может быть, единственное въ лѣтописяхъ поэзи, непониманіе законовъ ритма и стилия, тѣ же словесныя клише, стертые до отчаянія, тотъ же кругъ идей, родной и близкій рядовому обывателю восьмидесятыхъ годовъ. „Послѣ Голгофы“—мистерія—поэмы. Вялымъ и неуклонимъ стихомъ въ ней рассказывается нѣсколько общезвѣстныхъ преданій о сошествіи въ адъ Христа и Пресвятой Богородицы, отрывки изъ Апокалипсиса. Можетъ быть, К. Фофановъ услышалъ о занимавшихъ одно время общество религіозныхъ исканіяхъ и захотѣлъ примкнуть къ нимъ. Какъ же онъ это дѣлаетъ? А вотъ:

„Земля ничтожна, земля минутна;  
И крестъ Голгофы—ея маякъ...  
Но сердце любить и вѣрить смутно,—  
Что жизнь—безсмертье и смерть—не мракъ.“

Что къ этому прибавить? Развѣ только то, что „Волга впадаетъ въ Каспійское море“.

Василій Чолба во многомъ напоминаетъ К. Фофанова, но онъ гораздо талантливѣе и культурнѣе. По его стихамъ видно, что онъ знаетъ и Языкова, и Алексѣя Толстого, кажется, даже и Гейне. Его старыя клише не мучаютъ, они почти всегда у мѣста и придаютъ его музѣ характеръ томности, немного нудной, но все-таки къ ней идущей. Образы его могутъ быть смѣлыми безъ крикливости. Напримѣръ, въ стихотвореніи „Я море переплылъ“... онъ прибавляетъ новый интересный штрихъ къ темѣ путешествій:

„И понялъ я тогда, что насъ одна чаруетъ  
Мечта далекая, что душу грѣла мнѣ,  
Что бѣдный антиподъ мой, какъ и я, тоскуетъ  
По—мнѣ родной—ему невѣдомой странѣ.“

Ритмы его не банальные, сонеты построены правильно. Онъ можетъ писать бѣлымъ стихомъ, что большая рѣдкость въ наши дни, знаетъ секреты, которые позволяютъ въ серединѣ стихотворенія неожиданно вмѣсто рѣзкой поста-

вить ассонансъ. Жаль только, что въ его стихахъ удареніе часто падаетъ не на тѣ слова на какія оно должно падать по смыслу. Читателю, которому еще что-то говорятъ выраженія вродѣ „трепетная нѣга, серебристая луна, сладкая чаша любви“ и пр., стихотворенія Василія Чолбы могутъ доставить истинное удовольствіе. Но, если только этотъ читатель не совершенный дикарь, онъ долженъ будетъ съ негодованіемъ отвернуться отъ афоризмовъ, приложенныхъ въ концѣ книги, безграмотныхъ, претенціозныхъ и пустыхъ.

„Въ ровномъ теченіи думъ повседневныхъ,  
Въ мертвомъ покоѣ ночей одинокихъ,  
Гдѣ-то въ забытыхъ, далекихъ, далекихъ,  
Въ дняхъ навсегда замренныхъ, безгнѣвныхъ,  
Что-то всегда вспоминало тревожно...“ и т. д.

Это первое попавшееся стихотвореніе изъ книги Е. Янтарева. Невозможно ни читать ее, ни говорить о ней.

Попробуйте буквально ни о чемъ не думать, смотрѣть и не видѣть того, что вокругъ. Въ девяносто девяти изъ ста случаевъ вамъ это не удастся. А стихи Е. Янтарева приближаютъ васъ къ этой отвратительной „Нирванѣ“ дешевыхъ меблированныхъ комнатъ. Потому что, если стихи Зинаиды Гиніусъ, тоже часто написанные безъ красокъ, образовъ и подвижного ритма, напоминаютъ большую жемужину то стихи Е. Янтарева напоминаютъ мокрая сушки, увидѣнныя сквозь непротертое стекло или липкую бѣлѣсую паутину за разорванными обоями, тамъ, въ тараканьемъ углу.

Мнѣ неловко въ статьѣ, озаглавленной „Письмо о русской поэзи“, говорить о книгѣ Юсифа Симановскаго. Вѣдь еще такъ недавно Левъ Толстой, прочтя въ брошюркѣ Игоря Сѣверянина строки „Вонзите штопоръ въ упругость пробки и взоры женщинъ не будутъ робки“, съ горечью удивлялся, до чего дошла русская поэзія какъ будто поэзія сколько-нибудь отвѣтственна за невозможныя выходки литературныхъ самозванцевъ.

Юсифъ Симановскій снабдилъ свою книгу предисловіемъ. Въ немъ послѣ совершенно безсвязнаго изложенія идеи своей книги, послѣ выкриковъ, что ‚мигъ‘ взятый въ себѣ самомъ, ‚безконеченъ, вѣченъ‘, что, вечеръ превращается въ символъ міра и прочихъ игрушекъ символизма изъ дѣтской, онъ довольно вѣрно говоритъ, что ‚не техника, а оригинальность начинаній и созданные имъ образы могутъ быть залогомъ таланта въ юномъ поэтѣ‘.

Но, увы, образы въ ‚Новомъ Мірѣ‘ нѣтъ совсѣмъ, ихъ нельзя создать такими примитивными средствами, какъ—начиная существительныя съ большой буквы, а оригинальнаго въ этой книгѣ, если оставить въ сторонѣ дурно понятаго Андрея Бѣлаго, только—ея какая-то особенная дикая несуразность.

Вѣдь, если молодой поэтъ продѣнетъ себѣ въ носъ кольцо или будетъ ходить заломъ напередъ, этого еще нельзя назвать многообѣщающей для русской литературы оригинальностью. Хуже всего, что Юсифъ Симановскій совсѣмъ не владеетъ русскимъ языкомъ. Въмѣсто ‚бился‘ онъ пишетъ ‚біялся‘, вмѣсто ‚корчахъ‘— ‚корчѣхъ‘, ‚изгасъ‘— ‚вмѣсто ‚погасъ‘; у него встрѣчаются выраженія вродѣ ‚пульсовы стуки‘, ‚въ извивѣ цѣпенѣя‘, ‚жадный крикъ‘.

Единственнымъ оправданіемъ ему можетъ служить то, что книга издана въ Бобруйскѣ.

Подъ названіемъ ‚Года Praetexta‘ Дмитрій Ремъ и Алексѣй Сидоровъ издали свои стихи, соединенные въ одной книжкѣ. Объяснить такое соединеніе можно тѣмъ, что у cadaго изъ нихъ слишкомъ мало стихотвореній. Такъ, у перваго 27 пьесъ, у втораго только 21. Но разбирать ихъ слѣдуетъ въ отдѣльности.

Дмитрій Ремъ... Но тутъ я хочу сдѣлать отступление.

Такъ скучно писать рецензіи, хвалебныя и ворчливныя, съ техническими выраженіями и безъ таковыхъ.

Можно было бы писать изслѣдованія, но о комъ теперь ихъ напишешь? О трехъ, четырехъ авто-

рахъ, не больше. Хочется отвѣчать поэтамъ, присылающимъ для отзыва свои стихи, чѣмъ-нибудь тоже своимъ, дорогимъ и выношеннымъ, какъ эхо откликнуться на зовъ ихъ мечты и не быть, наконецъ, Бѣлинскимъ при Пушкинѣ, Санчо-Пансо при Донъ-Кихотѣ...

Дмитрія Рема я буду разбирать по существу. Онъ прежде всего нѣженъ, и въ нѣжности глубокъ и изященъ. Онъ можетъ сказать:

„Каждый день осення печали  
Въ сердце мнѣ вонзили остріе,  
Каждый день уста мои шептали:  
Да придетъ царствіе твое!“

Эта нѣжность приводитъ его къ познанію тайнаго и радостнаго смысла земныхъ странствъ.

„Какъ хорошо... Такой дремотой спять,  
Ушедшіе съ востока на закатъ,  
Усталые, безмолвные скитальцы!“

И она же заставляетъ его отрицать или ненавидѣть безсмертіе души:

„Я одинъ въ безмолвіи зала,  
И ея не будетъ со мной...  
Не печалься, она устала,  
А усталымъ нуженъ покой...“

...Но зачѣмъ же страхомъ упорнымъ  
Омрачился послѣдній бредъ?  
Ты забылъ священника въ черномъ?  
Онъ сказалъ ей, что смерти—нѣтъ!“

Но эта же нѣжность подчиняетъ его другимъ болѣе опредѣлившимся поэтамъ нѣжности.

Вотъ строчка, навѣянная Блокомъ:

„Свѣтлымъ сердцемъ Твой приходъ приѣмлю.“

А вотъ, навѣянная Кузминнымъ:

„Мы пили чай изъ блѣдно-синихъ чашекъ“...

Алексѣй Сидоровъ озаглавилъ свой отдѣлъ ‚Первые Стихи‘. Если это дѣйствительно первые опыты, на него можно возлагать надежды.

Онъ не такъ ужъ плохо подражаетъ Валерию Брюсову, еще удачнѣе Андрею Бѣлому. Впрочемъ, для подражанія первому ему не хватаетъ ни техники, ни темперамента, ни вкуса (гдѣ у Брюсова—Давидъ, у него—Семирадскій), а для подражанія второму—смѣлости и свѣжести выдумки, на которой главнымъ образомъ и держится поэзія Андрея Бѣлаго.

Въ его книгѣ есть строки дѣтскія, строки фокусническія, но въ общемъ онъ чувствуетъ ритмъ, любитъ рифму и стихотворенія пишетъ не потому, что хочетъ, а потому, что долженъ.

*И. Гумилевъ.*

### ЗАМѢТКИ О РУССКОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКѢ

Георгій Чулковъ. Разказы, книга вторая. Изд. „Шиповникъ“. 1910. Ц. 1 р. 25 к.

Альманахъ—„Любовь“. Изд. „Нов. Журн. для всѣхъ“. 1910. Ц. 1 р. 25 к.

Вл. Муринъ. Въ сумеркахъ жизни. Разказы и очерки. Изд. „Жизнь для всѣхъ“. 1910. Ц. 1 р.

Если имя Георгія Чулкова было окружено нѣкоторой шумихой, газетною и журнальною бранью и насмѣшками, то все это касалось исключительно провозглашенной когда-то имъ теоріи „мистическаго анархизма“, а отнюдь не его художественныхъ произведеній. Какъ беллетристъ, г. Чулковъ пользуется извѣстностью незаслуженно скромною, что можно гадательно объяснить нѣжною сѣрватостью его красокъ, сдержанностью изображаемыхъ имъ чувствъ и суховатою простотою изложенія. Эти драгоценныя, но обоюдоострыя свойства своего дарованія г. Чулковъ, очевидно, сознаетъ и утверждаетъ, такъ какъ во второй его книгѣ значительно меньше, чѣмъ въ первой, лиризма въ стилѣ Б. Зайцева, преувеличенной образности въ описаніяхъ природы и искусственно вымышленной фабулы. Авторъ не вполне избѣжалъ досадныхъ промаховъ въ такомъ же родѣ, но

они такъ немногочисленны, что не могутъ нять у книги общаго характера сдержаннаго благородства, которое мы особенно цѣнимъ: ясно видя—черезъ блѣдныя краски, суховатые слова и не всегда удачно выдуманную фабулу какой-то восторженный трепетъ, тревожный волнующій, какъ передутренній свѣтъ и сіяніе бѣлой ночи.

Эти же достоинства дѣлаютъ разказъ Чулкова „Омаръ“, вмѣстѣ съ „анекдотами“ г. А. Тостого, лучшими въ сборникѣ „Любовь“. Вообще этотъ сборникъ несравненно лучше сборника „Смерть“, и если издатели имѣли тайное намереніе соперничать съ альманахами „Шиповника“ то они значительно успѣли въ этомъ, такъ какъ лежащая передъ нами книга не только хуже, но гораздо значительнѣе многихъ сборниковъ „Шиповника“... несмотря на непремѣнное участіе въ этихъ послѣднихъ Л. Андреева.

Но самая мысль собирать художественныя произведенія подъ рубрику „Любовь“ намъ кажется болѣе чѣмъ странной. Можно подобрать разказы о рабочихъ, о духовенствѣ, о студентахъ о сановникахъ, о сектантахъ—что я знаю?—наконецъ, ненависть, скупость, гордость, всѣ семь смертныхъ грѣховъ могутъ служить такой объединяющимъ мотивомъ, но любовь—кто же не пишетъ о любви? не все ли написано ею и о ней? Почему же восемь разказовъ, драма, стихотвореніе и статья,—исчерпываютъ тему? Тема такъ широка и обща, что подъ ея флагомъ можно было бы пустить почти всѣ выходящія въ свѣтъ книги. Послѣ суховато-благороднаго разказа Чулкова, интересныхъ, совсѣмъ въ своемъ стилизованныхъ, анекдотовъ Ал. Тостого, наибольшій интересъ представляю нѣсколько туманныя, но острые и подлинныя терцины А. Блока и, пожалуй, пьеса О. Дымова. Въ послѣднемъ произведеніи, содержащемъ много цѣнныхъ мелкихъ чертъ, авторъ задалъ цѣлью представить очень тонкую психологію трехъ людей, отношенія которыхъ между собою до того спутаны, осложнены еще рожденіемъ



ребенка, неизвѣстно кому принадлежащаго,— что сцѣпленія ихъ на протяженіи пяти дѣйствій кажутся читателю совершенно произвольными. Остальные авторы распадаются на двѣ группы: 'чеховской' школы (Б. Лазаревскій, Н. Архиповъ) и писателей съ претензіей на модернизмъ (П. Кожевниковъ, В. Гофманъ). Какъ ни скучна 'Лиза' Лазаревскаго, но все-таки читать ее менѣе тягостно, нежели современничайшіе домыслы авторовъ второй группы, къ которой, увы, мы должны причестъ и С. Городецкаго. Невѣроятная фабула съ отгѣнкомъ дешеваго гражданства, рассказаннаго импрессионическимъ способомъ довольно сомнительнаго вкуса,—тѣмъ болѣе удручающе дѣйствуетъ, что это написано человѣкомъ, обладающимъ несомнѣннымъ дарованіемъ. Но что можно сказать, прочитавъ такое отступленіе: 'Молчаливая ты дѣвушка! Ты сомкнула тѣсно алокровныя уста и будто ничего не имѣешь сказать. Обманщица ты или скромница, но, вѣдь, на весь городъ, на всѣ города и на всѣ пустыни могла бы ты сеічасъ, раскинувъ, какъ бѣлая пичуга острыя крылья, свои руки и поднимая въ небо голову, прекрасную сверкучими очами и невиннымъ лбомъ, прокликнуть свое свѣтлое, стремглавное свое и огневѣйное люблю'. Что скажешь и о послѣдней сценѣ, гдѣ Нонна Николаевна, вздрогнувъ, твердо подходитъ, какъ мстящая справедливость, и беретъ спиртовку. Синій хочетъ уйти. Она бросается ему навстрѣчу и сверху, властно, четкимъ движеніемъ льетъ ему на голову сверкающую золотую струю'. Сказать объ этомъ нечего... само за себя говорить.

Какъ-то недавно была анкета, кажется, въ 'Задушевномъ словѣ', относительно дѣтскаго чтенія,—и совершенно неожиданно любимицей малолѣтнихъ читателей оказалась г-жа Чарская. Что же дало этому автору возможность сдѣлаться 'властительницею думъ'? Намъ кажется, что фальшиво приторный тонъ повѣстей изъ жизни институтокъ, пепиньерокъ, просто свѣт-

скихъ и несвѣтскихъ дѣвочекъ, идеализація буржуазныхъ семей и слащавая гуманность— суть главныя приманки г-жи Чарской... Но мы вовсе не собираемся писать о г-жѣ Чарской, хотя на эту тему стоило бы поговорить всѣмъ, кому интересно развитіе дѣтскаго вкуса. Мы пишемъ о г. Муриновѣ. Мы не удивимся, если, сдѣлавъ анкету среди сельскихъ и воскресныхъ учительницъ, фельдшеровъ и 'сознательныхъ' швеекъ, мы услышимъ о г. Муриновѣ, какъ объ избранникѣ. Слащавое изображеніе того, чѣмъ должно бы стать описываемое имъ общество, держаніе высоко знамени либерализма и сукопный языкъ,—все даетъ право на распространеніе этой глубоко нехудожественной книгѣ.

*М. Кузминъ.*

## ИЗЪ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

### II. Puschkiniana

Пушкинская литература за истекшіи годъ, количественно довольно богатая, дала кое-что весьма цѣнное какъ по части изданій произведеній Пушкина, такъ и по части изслѣдованій о немъ.

Особенно крупнымъ пріобрѣтеніемъ въ первой области является третій томъ сочиненій Пушкина, входящій въ составъ 'библіотеки великихъ писателей', издаваемой Брокгаузъ-Ефрономъ подъ редакціей С. А. Венгерова. Томъ содержитъ стихотворенія 1829—34 г.г. и цѣлый рядъ статей, изъ которыхъ особенно выдѣляется безподобная статья Валерія Брюсова о 'Мѣдномъ Всадникѣ'. Изъ иллюстраціоннаго матеріала интересны многочисленныя портреты. Вообще значеніе этого изданія—при нѣкоторыхъ неровностяхъ—настолько велико, что оно требуетъ особаго, специальнаго разсмотрѣнія, не вмѣщающагося въ тѣсныя рамки бѣглої замѣтки.

Особо и детально долженъ быть разсмотрѣнъ и большой трудъ, относящійся ко второй ка-

тегоріи—къ области изслѣдованій о Пушкинѣ—  
новый, четвертый, томъ собранія сочиненій проф.  
Д. Н. Овсянко-Куликовского, цѣликомъ посвя-  
щенный Пушкину. Онъ состоитъ изъ статей  
уже извѣстныхъ, представляющихъ несомнѣн-  
ный интересъ въ связи съ общими теоретиче-  
скими построениями почтеннаго изслѣдователя.  
Изъ изданій меньшаго объема особенное вни-  
маніе останавливаетъ на себѣ ‚Бахчисарайскій  
Фонтанъ‘, великолѣпно изданный Пушкинскимъ  
Лицейскимъ Обществомъ, къ сожалѣнію—въ  
очень ограниченномъ количествѣ (300 нумеро-  
ванныхъ экземпляровъ). Это изданіе (съ при-  
соединеніемъ небольшого предисловія) повто-  
ряетъ авторизованное изданіе 1827 года—съ  
азговоромъ‘ кн. Вяземскаго и, какъ оно,  
украшено четырьмя рисунками Галактіонова,  
прекрасно воспроизведенными гелиографіею—  
съ подлинниковъ, принадлежащихъ Пушкин-  
скому лицейскому музею. (Первоначально эти  
рисунки—въ меньшемъ форматѣ—были гравир-  
рованы Галактіоновымъ для ‚Невскаго Альма-  
наха‘ на 1827 г. (СПб., 1826). Новое изданіе,  
прекрасно выполненное Т-вомъ Голике и Виль-  
боргъ, особенно привлекательно своей внѣшно-  
стью для пушкинистовъ. Что касается текста,  
то онъ сохраненъ въ неприкосновенности; де-  
сять стиховъ, исключенныхъ самимъ Пушки-  
нымъ и восстановленныхъ только Анненковымъ  
(1857), приведены въ предисловіи.

Изъ матеріаловъ и изслѣдованій о Пушкинѣ  
отмѣтимъ интересныя письма Жуковскаго къ  
Пушкину (Вѣсы‘, № 1, стр. 60—64); рядомъ  
должны быть поставлены матеріалы ‚Р. Архива‘:  
‚Пушкинъ въ послѣдніе дни свои. Письма къ  
нему Жуковскаго‘ (V, 152—157), назовемъ  
обнародованные В. Щегловымъ ‚Новые доку-  
менты о Гавриладѣ‘, изъ Архива Собственной  
Е. И. В. Канцеляріи (Старина и Новизна‘,  
кн. XIII, стр. 1—2), укажемъ красивую работу  
М. О. Гершензона: ‚Пушкинъ и гр. Е. К. Ворон-  
цова (1824)‘ (В. Е., № 2, стр. 530—537). О ‚Пуш-  
кинѣ и славянахъ‘ говоритъ А. Н. Сироткинъ  
въ ‚Историческомъ Вѣстникѣ‘ (февр., стр.

590—611). Тамъ же г. К-нъ интересно разс-  
зываетъ ‚Еще о пушкинскихъ мѣстахъ‘.

Спеціальный, но довольно большой интере-  
имѣетъ статья В. Чернышева въ Журналѣ Ми-  
стерства Народнаго Просвѣщенія: ‚Пушки-  
н и его издатели-редакторы‘, критикующая реда-  
торскіе приемы П. О. Морозова, П. А. Ефре-  
ва, но почти не говоритъ о Л. Н. Майковѣ. ‚Д-  
стоящаго, неисправленнаго, т. е. неспороче-  
наго, Пушкина русская наука и русское общ-  
ство еще только ждетъ, но не имѣетъ. А  
его должны получить и уже начали получа-  
ть Академіи Наукъ‘. Такъ заключаетъ сво-  
статью г. Чернышевъ, почему-то ничего не  
сказавъ о прекрасной редакторской работѣ  
В. Е. Якушкина. Изданіе Венгерова названо  
выноскѣ ‚великолѣпнымъ и вполнѣ удовле-  
вляющимъ научнымъ требованіямъ‘; оно, к  
мнѣнію критика,—такой огромный и замѣч-  
тельный трудъ, что о немъ очень нелегко го-  
ворить отдѣльными короткими замѣтками‘.  
Очень цѣнны, по обыкновенію, детальныя  
‚Замѣтки о Пушкинѣ‘ Н. О. Лернера (Р. Стар.  
апрѣль, 192—210). Возвращаясь къ ‚Молитвѣ  
лейбъ-гусарскихъ офицеровъ‘, комментаторъ  
дастъ поправки и дополненія къ своему примѣ-  
чанію, помѣщенному въ венгеровскомъ изда-  
ніи сочиненій Пушкина. Конечный выводъ ег-  
тотъ, что показаніе Каверина, подкрѣплено  
сообщеніемъ Сабурова и письмомъ Васильчи-  
кова, устраняетъ всякія сомнѣнія въ прина-  
лежности ‚Молитвы л-гусарскихъ офицеровъ  
перу Пушкина‘—и т. д.—Вторая замѣтка даетъ  
нѣсколько свѣдѣній о ‚Кольцѣ Зеленой Ла-  
пы‘.—Третья касается письма Пушкина о нача-  
греческаго возстанія; какъ доказываетъ Н.  
Лернеръ, оно несомнѣнно обращено не къ Л.  
Н. Раевскому; вѣроятно—къ В. А. Давыдову.  
Вопросъ о времени и мѣстѣ написанія остается  
открытымъ. Послѣдняя замѣтка—‚Два объяс-  
ненія‘—касается двухъ стиховъ изъ ‚недошед-  
до насъ сатиры: А. Г. Родзянки и загадочныя  
иниціаловъ въ письмѣ Пушкина къ Вяз-  
скому о ‚Бахчисарайскомъ Фонтанѣ‘. В

фраза Пушкина: „Х л а д н а г о с к о п ц а уничтожаю изъ уваженія къ давней дѣвственности А. Л.“ Н. О. Лернеръ, въ своихъ примѣчаніяхъ къ „Бахчисарайскому Фонтану“ (въ томъ же изданіи сочиненій Пушкина), видитъ въ этихъ инициалахъ указаніе на Анну Львовну, тетку поэта, предметъ постоянныхъ подтруниваній его и его друзей; г. Грузинскій, возражая Н. О. Лернеру въ „Русской Мысли“ (1908, XI), читаетъ: А. П.—Александру Павловичу; теперь Н. О. Лернеръ въ свою очередь возражаетъ, ссылаясь на авторитетъ В. И. Сантова, видѣвшаго какъ бѣловой, такъ и черновой автографы письма: „Никакихъ инициаловъ „А. П.“ въ подлинныхъ пушкинскихъ письмахъ нѣтъ, а есть „А. Л.“ истолковать которые иначе какъ „Анна Львовна“ невозможно“. Не допустима ли—замѣтимъ мы съ своей стороны—третья комбинація? Несомнѣнные инициалы А. Л. не означаютъ ли ц е н з о р а А. Л. (Александра Лукича) К р ы л о в а? Пушкина, а вмѣстѣ—и его лицейскихъ товарищей—касается интересный фельетонъ К. Грота: „Празднованіе лицейскихъ годовщинъ при Пушкинѣ“ („Нов. Вр.“, 19 октября, № 12071). Здѣсь дается еще кое-что новое; приводится нѣсколько неизвѣстныхъ или извѣстныхъ только отчасти экспромптовъ Дельвига и Ияличевского.

И 1910 г. успѣлъ уже дать нѣсколько цѣнныхъ новинокъ, относящихся къ Пушкину.

Остановимся на двухъ эпиграммахъ, обнаруженныхъ Н. О. Лернеромъ въ газетѣ „Рѣчь“. Первая—къ переводу „Иліады“ („Рѣчь“, 25 января 1910, № 24, „неизданная эпиграмма Пушкина“):

Кривъ былъ Гнѣдичъ поэтъ, прелогатель слѣ-  
ного Гомера,—  
Бокомъ однимъ съ образцомъ схожъ и его  
переводъ.  
1830 г.

Нельзя не признать мѣткости ряда соображеній, какой г. Лернеръ приводитъ въ доказательство того, что эта эпиграмма могла быть написана

Пушкинымъ—рядомъ съ его знаменитымъ двустишіемъ „На переводъ Иліады“; но все-таки мы затруднились бы назвать эту эпиграмму „вполнѣ Пушкинской“: съ одной стороны—достаточно-ли точенъ, остеръ, энергиченъ самый складъ эпиграммы, особенно—ея второго стиха? Съ другой—можно ли съ полной увѣренностью сказать, что отношенія Пушкина и Гнѣдича, въ конечномъ счетѣ, дѣлаютъ возможнымъ со стороны Пушкина появленіе эпиграммы?

Вторая эпиграмма („Рѣчь“, 22 февраля 1910 г., № 52) была напечатана въ „Сѣверныхъ Цвѣтахъ“ на 1830 г. (поэзія, стр. 97) за подписью Арз.:

Сѣдой Свистовъ! Ты царствуешь со славой;  
Пора, пора! сложи съ себя вѣнецъ:  
Питомецъ твой молодой, цвѣтущій, здравый  
Тебя смѣнитъ, великій нашъ пѣвецъ!  
Се: внемлетъ мнѣ маститый себесѣдникъ,  
Свершается судьбины произволь,  
Является молодой его наслѣдникъ:  
Свистовъ II вступаетъ на престолъ!

Арз.—А р з а м а с е ц ъ. Въ „Сѣверныхъ Цвѣтахъ“ этого года изъ арзамасцевъ участвовали только Пушкинъ и Вяземскій. Г. Лернеръ приводитъ рядъ соображеній въ пользу авторства Пушкина; между прочимъ—то, что принявшій (неосновательно) эпиграмму на свой счетъ М. А. Бестужевъ-Рюминъ свой отвѣтъ направилъ противъ Пушкина. Исслѣдователь считаетъ эпиграмму, по всей вѣроятности, юношеской и не заслуживавшей подписи рядомъ съ тѣми совершенными произведеніями Пушкина, какія мы находимъ въ книжкѣ „Сѣверныхъ Цвѣтовъ“.

Н. О. Лернеръ сообщаетъ (въ той же газетѣ) еще „забытые стихи Пушкина“:

Въ славной Муромской землѣ  
Въ Карачаровѣ селѣ  
Жилъ былъ дьякъ съ своей дьячихой.  
Подъ конецъ ихъ жизни тихой  
Богъ отраду имъ послалъ  
Сына имъ онъ даровалъ.

Это начало оригинальнаго сказанія объ Ильѣ Муромцѣ было напечатано въ отчетѣ Имп. Публ. Библиотеки за 1889 г. (стр. 57), но ни въ одно изъ вышедшихъ послѣ того изданій сочиненій Пушкина не вошло. Теперь оно напечатано Н. О. Лернеромъ, съ небольшими поправками, по автографу—изъ записной тетрадки, хранящейся въ рукописномъ отдѣленіи Имп. Публ. библиотеки. Тутъ же—небольшое начало пѣсни, до сихъ поръ не напечатанное:

Ура (льскіе) Казаки  
Были дураки  
Генерала убили  
Госуд...

Э. Лернеръ указываетъ вкратцѣ и остальное содержаніе этой книжки, очень цѣнной для пушкинистовъ.

Ю. В.

## ИСКУССТВО ВЪ КІЕВѢ

Художественная жизнь Кіева въ нынѣшнемъ сезонѣ открылась выставкой картинъ молодого художника Маневича.

Наше общество и въ особенности провинціальное общество часто упрекалось въ отсутствіи чуткости къ своимъ мѣстнымъ дарованіямъ, но въ данномъ случаѣ кіевляне, можетъ быть, нѣсколько преувеличили въ противоположную сторону: въ Маневичѣ готовы были признать вполне сформировавшагося художника, чуть ли не второго Левитана, съ которымъ у него, дѣйствительно, несомнѣнная духовная связь: та же „задушевность“ колорита, та же тихая грусть въ изображеніи переходныхъ моментовъ, когда свѣтъ борется съ тьмой или—наступаетъ пора всеобщаго увяданія,—когда смерти еще нѣтъ, только все говоритъ о ея близости. Но болѣе всего удастся Маневичу передача затерянныхъ уголковъ еврейскаго захолустья—эта придавленная, почти застывшая жизнь, жизнь маленькихъ, незамѣтныхъ рабочихъ лю-

дей, отразившаяся въ такихъ же робкихъ, какъ они, линіяхъ покосившихся лачужекъ съ шаткими ступеньками подгнившихъ деревянныхъ лѣсенокъ, съ кривыми ставнями у кривыхъ оконъ, глядящихъ, какъ грустные испуганные глаза.

Все это—оправдываетъ уснѣхъ, матеріальный и нравственный, выпавшій на долю выставки и ея устроителя, но нѣкоторая неувѣренность въ рисунокъ и какая то растерянность въ передачѣ большихъ массъ,—густой листвы и земли перваго плана, гдѣ тысячи еле замѣтныхъ, но характерныхъ деталей сливаются въ одно сплошное красочное пятно,—приводятъ къ убѣжденію, что Маневичу при несомнѣнной талантливости предстоитъ еще большая борьба.

Почти одновременно съ выставкой Маневича въ биржевомъ залѣ открылась ретроспективная выставка русскаго и иностраннаго искусства, устроенная обществомъ борьбы съ буржаткой.

Такъ какъ всѣ картины были взяты изъ частныхъ коллекцій, и далеко не всѣ владѣльцы отзывались на призывъ общества, то о какой-либо систематизаціи не могло быть и рѣчи. Но для насъ, кіевлянъ, не имѣющихъ ни своей Третьяковки, ни музея Александра III, подобныя выставки представляютъ огромное значеніе, давая возможность хоть изрѣдка увидеть незнакомые еще холсты Левницкихъ, Боровиковскихъ (представленныхъ на этотъ разъ довольно слабо), Тропинныхъ,—провѣрить самихъ себя въ отношеніи такихъ „громкихъ“ именъ, какъ Шишкинъ, Айвазовскій, Вл. Маковскій, и, наконецъ,—получить хоть нѣкоторое понятіе о настоящемъ Каррьерѣ и настоящемъ Сезаннѣ—извѣстныхъ у насъ только по репродукціямъ. Ничего не скажу о выставкѣ акварелиста Алберта Бенуа, кромѣ того, что многіе изъ пулики, смѣшивая его съ талантливымъ братомъ Александромъ, недоумѣвали, почему нѣтъ стопонравившихся имъ, нѣсколько лѣтъ назадъ сценъ изъ версальской жизни, а только од „картинки“. Но выставка все же имѣла успѣ-

Ходили, традиціонно ходили смотрѣть и — блѣдную безплотную ‚матеріализацію‘ когда-то живой дѣйствительности. Я говорю объ очередной выставкѣ передвижниковъ, — 37-ой.

Пора бы, кажется, передать ее въ вѣдѣніе спиритовъ, вызывающихъ тѣни Наполеоновъ, Цезарей и Шекспировъ. И тутъ, вѣдь, однѣ лишь тѣни, тѣни прошлаго, къ тому же нехорошія, лживыя, потому что мертвыя. Есть, наконецъ, и просто трупы въ родѣ Бодаревскаго, но... и у труповъ есть своя публика.

Въ Парижѣ идутъ въ моргъ, въ Кіевѣ смотрятъ Бодаревскаго.

Однако, наибольшимъ пока успѣхомъ могла похвастаться крошечная, но живая и задорная выставка журнала ‚Сатириконъ‘ — та самая, что была собрана и устроена Сергѣемъ Маковскимъ въ редакціи ‚Аполлона‘. Были дни, когда ея помѣщеніе не могло принять всѣхъ желающихъ. Ждали очереди, уходили ни съ чѣмъ.

Въ послѣдній же день было нѣчто невообразимое — не хватило мѣстъ не только для людей, но и для шубъ.

На-дняхъ открылась еще одна выставка картинъ ‚Польско-чешско-моравская‘, явившаяся нѣкоторымъ отзвукомъ сѣзда славянскихъ художниковъ въ Прерау, гдѣ въ ноябрѣ минувшаго года собрались представители самыхъ разнообразныхъ народностей — поляки, чехи, сербы, болгары, далматцы, русины и др. съ цѣлью объединенія на почвѣ всеславянской художественной выставки. Но въ виду того, что осуществить ее едва ли удастся раньше нѣсколькихъ лѣтъ, у нѣкоторыхъ изъ присутствующихъ, по предложенію краковскаго художника Леона Ковальскаго, явилась мысль сдѣлать первую попытку въ этомъ направленіи въ Кіевѣ, издавна служившемъ ареной, гдѣ сходились различные представители славянства. Къ сожалѣнію, когда отъ теоріи пришлось перейти къ дѣлу, древнее ‚земля наша велика и обильна, а порядка въ ней нѣтъ‘ выступило во всей первобытной прелести, и въ результатѣ

вмѣсто выставки картинъ, отражающей характерныя черты цѣлыхъ народностей, пришлось имѣть дѣло съ отдѣльными разрозненными представителями, выступающими на свой страхъ и рискъ. Конечно, это обстоятельство не могло не отразиться въ неблагопріятномъ смыслѣ и на успѣхѣ самой выставки. Между тѣмъ, имѣется нѣсколько холстовъ, безусловно заслуживающихъ вниманія. Укажу хотя бы на превосходный автопортретъ Яцека Мальчевскаго (Краковъ), по силѣ и выразительности могущаго поспорить съ какимъ нибудь старымъ нѣмцемъ въ родѣ Брюна (Brun) старшаго, которому добавили бы ясность современнаго колорита. Очень недурень и портретъ Гофмана, также изобразившаго самого себя. Не вполнѣ удался только plein'air, не смотря на зеленые рефлексы отъ травы.

Чехія представлена въ лицѣ Аллонса Кальвода (Прага).

Нѣсколько дерзкая наивность, сближающая его работы не то съ лубкомъ, не то съ японцами, и вытекающее изъ нея дѣтское прозрѣніе какихъ-то особыхъ, ‚тихихъ‘, сторонъ природы — вотъ главныя свойства пейзажей Кальвода, нѣсколько шокирующихъ недостаточно внимательнаго зрителя.

Имя Коссака среди его соотечественниковъ пользуется популярностью; только это обстоятельство заставляетъ упомянуть о присутствіи на выставкѣ его батальныхъ картинъ и двухъ большихъ портретовъ — гр. Баваровскаго и артистки Сольской.

Картины — изъ тѣхъ, что продаются и хорошо продаются въ разныхъ ‚художественныхъ ателье‘, воспроизводятся въ ‚Нивахъ‘ и ‚Сѣверахъ‘: ‚Два гренадера‘, ‚Сестра милосердія, перевязывающая раненаго‘. Что же касается портретовъ, то въ нихъ сказывается привычка автора большой панорамы въ Львовѣ (Костюшко подъ Рацлавицей) къ живописи, рассчитанной на большое разстояніе. Вблизи они грубы и жестки.

Изъ работъ другихъ художниковъ отмѣчу еще

акварели Южа, Упрка (Моравія), пріоткрывающаго намъ уголокъ невѣдомой почти страны съ ея людьми въ такихъ странныхъ, почти кукольныхъ, костюмахъ и небольшую ‚Весну‘ Яна Талаги (Краковъ).

Скульптура представлена четырьмя гипсами Фронта Упрка (Чехія). Въ двухъ изъ нихъ— ‚Огородникъ‘ и ‚Сказка‘— бьется подлинная жизнь.

Изъ другихъ явленій кievской художественной жизни заслуживаетъ вниманія открытій при складѣ мѣстнаго кустарнаго общества небольшой музей наиболѣе типичныхъ и художественныхъ образцовъ украинскихъ издѣлій, какъ современныхъ, такъ и старинныхъ. Обращаютъ на себя вниманіе нѣсколько превосходныхъ акварельныхъ копій Е. П. Бунге со старинныхъ вышивокъ. Есть двѣ-три хорошія и подлинныя ‚тряпочки‘. Вообще нужно сказать, что интересъ къ такъ называемому прикладному искусству за послѣднее время здѣсь сильно возросъ, и наше кустарное общество сыграло въ этомъ отношеніи немаловажную роль. Нужно поэтому думать, что открывшаяся на дняхъ въ городскомъ музеѣ выставка старинныхъ тканей такъ же будетъ имѣть успѣхъ.

13-го февраля состоялось открытіе переѣхавшаго изъ Одессы ‚Салона‘, устроеннаго скульпторомъ Издебскимъ. Гвозди выставки— совершенно еще неизвѣстные Кіеву произведенія французскихъ импрессионистовъ, какъ Вюилларъ, Синьякъ, Матиссъ. Есть нѣсколько работъ Дени.

Въ первыхъ же числахъ марта ожидается выставка произведеній художниковъ мѣстныхъ.

Театральный сезонъ нашей драмы завершился двумя пьесами классическаго репертуара: аристофановской ‚Лизистратой‘, приспособленной къ сценѣ Лео Грейнеромъ и снабженной красивымъ прологомъ Гуго фонъ-Гофмансталя, и, наконецъ, Макбетомъ— обѣ въ постановкѣ Н. А. Покова.

Какъ человекъ талантливый и со вкусомъ,

г. Поповъ сдѣлалъ все, что можно требовать постановки такихъ пьесъ съ шести ртиціей (!).

Были красивыя стильныя декорации, стиль костюмы, рядъ интересно задуманныхъ сц (въ ‚Макбетѣ‘—нѣсколько симметричной п. и въ особенности вѣдьмы), но и только картина—а лишь хорошій эскизъ.

Главнаго же—общаго дружнаго подъема, и сокаго восторженнаго смѣха‘ древней комедии и жуткаго пафоса шекспировскихъ драмъ— было за отсутствіемъ... исполнителей.

Нѣтъ ‚восторженнаго‘ смѣха, нѣтъ и восторженныхъ слезъ. Все сдѣлалось бытомъ, а потому есть только обывательскій передоновскій смѣхъ и обывательскія слезы—по крайней мѣрѣ на кievской сценѣ.

Издательская дѣятельность Кіева (я говорю художественной) ограничивается пока тѣмъ, что даетъ фирма В. С. Кульженко, выпустившая книгу стиховъ Новикова съ плохими иллюстраціями Бурданова и Золотова и первый за нынѣшній годъ номеръ нѣсколько обновленнаго журнала ‚Искусство и печатное дѣло‘.

Воспроизведеніе акварели Врубеля въ краскахъ вполне удовлетворитъ лишь тѣхъ, кто не знакомъ съ оригиналомъ. Что касается текста то останавливаетъ на себѣ вниманіе только коротенькая, но яркая статейка Б. Яновскаго о задачахъ русской музыки.

*Евгеній Кузьминъ*

## ВѢСТИ СЪ ЮГА

Екатеринославское научное общество устраивающее выставки картинъ,—сѣтуетъ на недостаточную отзывчивость, сильное равнодушіе и еще большее недовѣріе у большинства лучшихъ художниковъ. Изъ двадцати пяти приглашеній, посланныхъ въ 1908 году откликнулись восемь, изъ сорока посланныхъ въ 1909 г.—14, и на десять въ 1910 г.—никто откликнулся.



Предполагая открыть въ маѣ 1910 года седьмую выставку, общество намѣрено приложить всѣ усилія къ тому, чтобы, осуществивъ свои желанія познакомить провинціальную публику съ лучшими мастерами современности, удовлетворить эту несомнѣнно нарастающую потребность въ искусствѣ.

Несмотря на приглашенія, почти всѣ художники 'Союза' отвѣтили молчаніемъ, или обѣщаніемъ прислать картины на будущія выставки. Теперь исполняется срокъ этимъ обѣщаніямъ, и общество надѣется, что незапятнанное прошлое его выставокъ (участники—художники, Московскаго Товарищества' и 'Новаго Общества') вызоветъ бѣльшее довѣріе у приглашенныхъ, и седьмая выставка не будетъ лишена участія и лучшихъ современныхъ мастеровъ.

*Ю. Р.*

#### КНИГИ, ПОСТУПИВШІЯ ВЪ РЕДАКЦІЮ

Изъ записной книжки артиста В. В. Безекирскаго.—Спб. 1910. Ц. 1 руб.

С. Броневскій (Боянусь).—О формѣ въ сценическомъ творствѣ. Изд. журн. 'Искусство и Печатное Дѣло'. Кіевъ. 1910. Ц. 60 коп.

Макс. Волошинъ.—Стихотворенія. 1900—1910. Изд. 'Грифъ'. М. 1910. Ц. 80 к.

Евг. Геркенъ.—Онѣ любили. Драм. проблема въ 1 д. Казань. 1910. Ц. 1 р.

Вас. Князевъ.—Сатирическія пѣсни. Спб. 1910. Ц. 30 коп.

Любовь Копылова.—Стихи о примиреніи. Голосъ мятежный. Ростовъ на Д. Изд. 'Наука и жизнь'. 1909. Ц. 75 коп.

Бор. Лазаревскій.—Семья. Разказы. Спб. 1910. Ц. 1 руб.

Д. Ремъ и А. Сидоровъ.—Стихи. М. 1910.

А. Ротштейнъ.—Сонеты. Спб. 1910. Ц. 1 р. 50 к.

Н. Н. Русовъ.—О нищемъ, безумномъ и вдохновенномъ искусствѣ, изслѣдованіе. Изд. 'Образованіе'. М. 1910. Ц. 50 коп.

Сергій Соловьевъ.—Апрѣль. 2-я книга стиховъ. Изд. 'Мусагетъ'. М. 1910. Ц. 2 руб.

Федоръ Сологубъ.—Собраніе сочиненій. Т. I—III. Изд. 'Шиповникъ'. Спб. 1910. По ц. 1 р. 50 к., 1 р. 75 к. и 1 р. 25 к.

К. Шрейдеръ.—Тихіе кануны. Первая книга лирики. М. 1908. Ц. 1 руб.

А. М. Федоровъ.—Мщеніе, въ 1 д., въ стихахъ. Спб. 1910. Ц. 40 к.

#### КРИТИКАМЪ ИСКУССТВА

письмо въ редакцію проф. н. е. рѣпина ('вечерняя биржевая' 2-го марта)

**Н**е бойтесь бранить что бы то ни было, если даже и не очень компетентны въ предметѣ. Стойте на своемъ—это внушаетъ... Но берегитесь похвалить, если не знакомы съ дѣломъ специально,—вотъ гдѣ легко шлепнуться въ лужу и остаться смѣшнымъ иногда на всю жизнь!

Этотъ афоризмъ оправдался недавно на пресловутомъ критикѣ искусства—Александрѣ Бенуа. Еще очень свѣжи слезы благовоспитанныхъ барышень дамскаго кружка, которыхъ строгіи руководитель своей партіи—отъ легіона вольномажущихъ красками смѣльчаковъ—жестоко оскорбилъ презрительнымъ отзывомъ о ихъ выставкѣ въ Обществѣ поощренія художествъ. Въ газетѣ 'Рѣчь' образованная публика читала этотъ отзывъ—бранный, уничтожающій, и думала: можетъ быть, и правда...

Но вотъ Александръ Бенуа на выставкѣ своихъ, вотъ онъ стоитъ передъ образцовымъ созданіемъ своего лагеря и хвалитъ излюбленнаго художника—Петрова-Водкина!.. Этотъ художникъ уже не разъ былъ рекомендованъ строгимъ критикомъ, какъ исполнитель заказовъ по декоративной живописи, для стѣнъ дворцовъ... Много было упрековъ меценатамъ за равнодушіе, непониманіе истинныхъ талантовъ, истиннаго жреца красоты. Красота, красота,—это главный лозунгъ эстета-кри-

тика и живописца, какъ самъ себя рекомендуетъ писатель очень часто. Я не разъ видѣлъ упражненія въ живописи Петрова-Водкина. Онъ плодитъ (какъ весь родъ отъ плебеля) и завѣшиваетъ цѣлыя стѣны, какъ было въ 'Салонѣ' Сергѣя Маковского. Но я не могъ остановиться передъ этими ничтожными малеваніями. Они такъ безвкусны, безграмотны, бессмысленны... И теперь, на выставкѣ въ 'Союзѣ' опять цѣлая комната съ корридорами наполнена возмутительнымъ безобразіемъ этого неуча... Ясно только въ этихъ невозможныхъ для глазъ бездарныхъ малеваніяхъ одно: это—рабья душа. Этому безграмотному рабу случилось увидѣть двухъ взбитыхъ парижской рекламой нахальныхъ недоучекъ Гогена и Матисса. Невѣжественный рабъ смекнулъ, что и онъ такъ можетъ намалевать. Еще бы, всякій полуграмотный дворникъ намалюетъ еще побойчѣе, если ему внушить: валяй, братецъ, позабористѣй,—что въ голову взбредеть!.. Вотъ тебѣ краски и кисти...

Довольно, не стоитъ словъ. Въ заключеніе приведу еще одинъ афоризмъ изъ того-же источника.

Когда сходитъ со сцены художественнаго міра большая сила, изъ всѣхъ щелей сползаются пигмен на главную арену хозяйничать. Почувствовавъ себя крупными величинами, они передѣлываютъ все на свой аршинъ и торопятся съ переоцѣнкой цѣнностей.

## II. Рѣпинъ.

### плачевный выпадъ

Для И. Е. Рѣпина Гогенъ и Матисъ—взбитые парижской рекламой нахальные недоучки, Александръ Бенуа—пресловутый критикъ искусства, очень много и внимательно работавшій художникъ Петровъ-Водкинъ—рабья душа, неучъ. Одновременно тотъ же Рѣпинъ повидимому сочувствуетъ слезамъ благо-

воспитанныхъ барышень дамскаго кружка, обиженныхъ Александромъ Бенуа, героически вступаетъ за водвореніе на передвижной выставкѣ послѣднихъ, пи' гг. Бодаревского и Богданова-Бѣльскаго, не брезгуетъ печататься рядомъ съ Бренской, правда, ему очень преданнымъ. Ну что же? о вкусахъ не спорятъ. И если-бы нашъ отвѣтъ Рѣпину могъ бы свестись къ повторенію имъ же приводимаго афоризма—не бойтесь бранить что бы то ни было, если даже и не очень компетентны въ предметъ—то даже такая его дерзость могла-бы быть оправдана искренностью... Но въ его письмѣ значится: на выставкѣ 'Союза' была цѣлая комната съ корридорами наполнена возмутительнымъ безобразіемъ этого неуча. Между тѣмъ на выставкѣ очень скромное мѣсто занимаютъ всего только 2 картины и 4 небольшихъ рисунка Петрова-Водкина. Очевидно, И. Е. Рѣпинъ видѣлъ выставку, какъ говорится, 'однимъ глазкомъ' и принялъ чужія работы за работы Петрова-Водкина. Не однимъ-ли глазкомъ онъ видѣлъ также и Гогена съ Матиссомъ? И вотъ это то преднамѣренно злостное, невдумчивое и не внимательное отношеніе къ искусству и къ художникамъ—не извинительно для отнодь не пресловутаго, а наоборотъ по заслугамъ знаменитаго художника Рѣпина.

*А. Ростиславовъ.*

Никто, конечно, не оспариваетъ заслугъ И. Е. Рѣпина. 'Заслугъ' живописца. Рѣпинъ несомнѣнно принадлежитъ къ числу избранныхъ художниковъ, которые составляютъ славу русской живописи. Его картины могутъ не нравиться—намъ, избалованнымъ болѣе тонкими исканіями художественной правды; въ большинствѣ случаевъ онъ въ достаточной мѣрѣ вульгарны—и рисункомъ, и композиціей, и даже колоритомъ. Но этотъ недостатокъ вкуса, культуры вовсе не обезцѣниваетъ, въ нашихъ глазахъ, Рѣпина—безспорнаго мастера, обладающаго могучимъ темпераментомъ, трудолюбіемъ, искренностью, иногда—вдохновеннаго.

Дѣло—не въ этомъ, а въ томъ, что Рѣпинъ, оставаясь даровитымъ художникомъ, критикъ—, никакой. И въ то же время—съ большими критическими претензіями, считающій себя ораторомъ, мыслителемъ и наставникомъ молодежи, увѣренный въ непогрѣшимости своего здраваго смысла... Но здравый смыслъ, безъ знанія и вкуса,—очень плохой совѣтникъ.

Дѣйствительно, размышляя о приключеніяхъ Рѣпина въ области художественной критики, приходишь, увы, къ ясному выводу, что этотъ 'авторитетъ' для большой публики—удивительно несвѣдущій и нечуткій цѣнитель искусства. Я далекъ отъ мысли умалять значеніе Рѣпина, но, относясь къ нему со всеѣмъ должнымъ уваженіемъ, не могу безъironии и досады вспомнить тѣ разнообразныя наивности... которыя онъ говорилъ, а иногда и проповѣдывалъ (въ лекціяхъ, 'бесѣдахъ' и статьяхъ), какъ будто для того, чтобы дразнить недоумѣніе своихъ, не со всеѣмъ невѣжественныхъ, почитателей.

Да, наивности Рѣпина разнообразны... Рѣпинъ-критикъ прошелъ свою 'эволюцію'. Какую—я затруднился бы сказать, настолько, очевидно, спутанны и противорѣчивы художественскіе вкусы и убѣжденія нашего маститаго профессора... Въ разгаръ передвижничества онъ яростно 'отрицалъ' старыхъ мастеровъ Возрожденія. Потомъ 'призналъ', и оповѣстилъ объ этомъ Россію въ рядѣ статей, удивительныхъ своей ребяческой элементарностью (въ 'Театральной Газетѣ'). Потомъ, подъ вліяніемъ обновительныхъ теченій конца 90-хъ годовъ, онъ, было, примкнулъ къ художникамъ 'Міръ Искусства'. Но вскорѣ съ ними разошелся, назвавъ, на прощаніе, Дегаза, тончайшаго рисовальщика современности, безграмотнымъ рекламистомъ (!). Съ тѣхъ поръ подобныя 'оцѣнки' Рѣпина перестали удивлять. Развѣ онъ не утверждалъ, что Фредерикъ (исключительный мастеръ рисунка) не умѣетъ рисовать? Развѣ понялъ хоть кого-нибудь изъ 'классиковъ' молодой Франціи—Монэ, Бенара, Ренуара? Съ другой стороны, никто изъ русскихъ мастеровъ послѣдняго поколѣнія—ни

Сомовъ, ни Малявинъ, ни Врубель, ни Мусатовъ—не нашель въ немъ поддержки въ то время, когда все они нуждались въ защитѣ отъ грубаго глумленія толпы. Всехъ ихъ проглядылъ Рѣпинъ.

Теперь настала очередь Петрова-Водкина... Впрочемъ, только будущее покажетъ, насколько и въ данномъ случаѣ Рѣпинъ—не критикъ. Другой вопросъ—брошенные имъ слова о Гогэнѣ. Это уже—не дерзко, а просто... неумно. Прежде всего, неумно сопоставленіе Гогэна и Матисса! Правда, можно подумать, что Рѣпинъ не только не видѣлъ картинъ Гогэна, но даже не подозрѣваетъ, что Гогэнъ, патріархъ новѣйшей школы живописи во Франціи, умеръ въ 1903 г. 55 лѣтъ отъ роду, и что скоро, вѣроятно, его гениальные холсты найдутъ вѣчное пристанище въ Луврѣ, рядомъ съ 'Олимпіей' Манэ. Упомянуть такимъ тономъ о большомъ мастерѣ, какимъ считаетъ Гогэна весь культурный міръ, пристегнувъ къ его имени имя парадоксальнаго искателя, какимъ пока является Матиссъ, чтобы ихъ обоихъ назвать 'нахальными недоучками, взбитыми парижской рекламой'—это, какъ хотите,—знаменательная 'описка'. Всего курьезнѣе то, что въ картинахъ Петрова-Водкина, выставленныхъ въ 'Союзѣ' (именно—въ этихъ картинахъ) нѣтъ даже намекъ на подражаніе Гогэну или Матиссу. Если въ 'Салонѣ' прошедшаго года африканскіе этюды Петрова-Водкина и могли дать поводъ къ толкамъ о его заимствованіяхъ у Гогэна (полинезійскаго періода), то въ холстахъ этого года (я говорю о картинѣ 'Сонъ') скорѣе можно было бы усмотрѣть вліяніе Ходлера или Валлоттона, но никакъ не Гогэна! А вѣдь Рѣпинъ говоритъ о 'рабьемъ' подражаніи.

Впрочемъ, какое дѣло Рѣпину до Гогэна, Ходлера, Валлоттона. Повидимому, все они для него—на одно лицо, ибо, какъ ни какъ, а нѣтъ для художественнаго критика большей опасности, чѣмъ пристрастное невѣжество.

*Сергій Маковскій.*

Иванъ Чичковъ  
1910  
6895

## СОДЕРЖАНІЕ

	стр.
René Ghil—Двѣ традиціи въ поэзиі . . . . .	5
Paul Adam—Романъ . . . . .	25
A. de Holstein—Элемиръ Буржъ . . . . .	37
J. L. Charpentier—J. H. Rosny . . . . .	47
Louis Laloy—Музыка (съ музык. автогр. Cl. Debussy). . . . .	55
Marius-Ary Leblond—Живопись, скульптура и декорат. искусство . . . . .	71

### ЛИТЕРАТУРНЫЙ АЛЬМАНАХЪ

Henri de Régnier—Разказы о маркизѣ д'Амеркеръ (перев. Макс. Волошина, иллюстр. Александра Бенуа) . . . . .	1
--	---

Иллюстраціи внѣ текста:

вотипин: J. Bernard — ,Памятникъ М. Сервэ'; E. Bourdelle — ,Бюстъ Энгра'; C. Cottet — ,Праздникъ', ,Трауръ'; Cézanne — ,Игра въ карты'; Maurice Denis — ,Арфы, панно', ,Рисунокъ'; K. Van-Dongen — ,Дѣвочка съ медвѣдемъ', ,Танецъ Анитры'; M. Lepoig — ,Богородица'; R Ménard — ,Храмъ'; Picasso — ,Ужинъ'; L. Simon — ,Борьба въ Бретани'; Steinlen — ,Нищета'; F. Vallotton — ,Модель', ,Купаніе', ,За чтеніемъ'; E. Vuillard — ,У рояля'.

Иллюстраціи въ текстѣ:

Paul Gauguin — ,Портретъ С. Маллармэ'—стр. 9; Felix Vallotton — ,Голова П. Верлэна'—стр. 19; Puvis de Chavanne — ,Рисунокъ'—стр. 81; Degas — ,Балерина'—стр. 91; Toulouse-Lautrec ,Mlle Lescot'—стр. 97; ,Испанскій танецъ'—стр. 103.

### ХРОНИКА

J. L. Charpentier—Парижскій діалогъ—1; Я. Тугендхольдъ—Письмо изъ Парижа—3; Я. Тугендхольдъ, Серг. Маковскій—Пятая выставка въ ред. ,Аполлона'—6; В. В. Держановскій—Музыка въ Москвѣ—9; Б. Яновскій—Музыка въ Кіевѣ—12; В. Каратыгинъ—Музыка въ Петербургѣ—14; Сергѣй Ауслендеръ, Юр. Озаровскій, Г. Чулковъ, Н. Евреинъ—Творчество В. Э. Коммиссаржевской—20; С. Ауслендеръ, Евг. Зносковская—Петербургскіе театры—31; Н. В., А. Ростиславовъ—Художественная жизнь Петербурга—36; Н. Гумилевъ—Письма о русской поэзиі—40; М. Кузминъ—Замѣтки о русской беллетристикѣ—43; Ю. В.—Изъ исторіи литературы—44; Е. Кузьминъ—Искусство въ Кіевѣ—47; Ю. Р.—Вѣсти съ Юга—49; Книги, поступившія въ редакцію—50; Письмо И. Рѣпина—50 и отвѣты на него А. Ростиславова и Сергѣя Маковскаго—51.

Обложка, надписи и заглавныя буквы—М. Добужинскаго; фронтисписъ—Л. Бакста; виньетки на стр. 36, 54—Д. Митрохина.

Художественно-литературный ежемѣсячникъ „Аполлонъ“ заключаетъ слѣдую-  
 щіе отдѣлы: 1) Художественный отдѣлъ:—Ал. Бенуа, Л. Бакстъ,  
 И. Билибинъ, Г. Бобровскій, К. Богаевскій, В. Бѣлкинъ, Н. Войтинская, А. Гаушъ,  
 А. Головинъ, М. Добужинскій, К. Евсеевъ, И. Жолтовскій, В. Кандиискій, Е. Кисе-  
 лева, С. Коненковъ, Н. Крымовъ, 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. Щуко, А. Щусевъ, К. Юонъ, В. Чемберсъ, Н. Тео-  
 филатовъ и др. 2) Обще вопросы литературы и литературная  
 критика:—В. Брюсовъ, А. Бѣлый, М. Волошинъ, Н. Гумилевъ, Гюнттеръ, Ф. Ф.  
 Зѣлинскій, Вяч. Ивановъ, М. Кузминъ, М. Ликиардопуло, К. Чуковскій, К. Эрбергъ  
 и др. 3) Вопросы искусства и художественная критика:—Ал-дръ  
 Бенуа, бар. Н. Врангель, Л. Бакстъ, Иг. Грабарь, С. П. Дягилевъ, В. Курбатовъ,  
 Г. Лукомскій, С. Маковскій, П. Муратовъ, Н. Рерихъ, А. Ростиславовъ, А. Труби-  
 ковъ, Я. Тугендхольдъ 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. Ребиковъ, 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. Станиславскій и др. 6) Пчелы и осы Аполлона. 7) Хроника.—Имѣя  
 своихъ корреспондентовъ въ главныхъ центрахъ Россіи и за границы, „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. Бородаевского, В. Брюсова,  
 И. Бунина, Ю. Верховскаго, М. Волошина, Ч. де Габриакъ, З. Н. Гиппиусъ, В. Гоф-  
 мана, 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 А. Suarès (стих. въ прозѣ),  
 Вилье-де Лиль-Адана („Аксель“—драма) и Поля Клоделя („Музы“ — перев.  
 М. Волошина), Новалиса (стихи, пер. Вяч. Иванова), Уитмана и Сюинбёрна  
 (перев. К. Чуковскаго) и др. С о т р у д н и к и—въ Польшѣ: Ст. Жеромскій (Stefan  
 Zeromski), И. Лорентовичъ (Jan Lorentowicz), Т. Налепинскій (Tadeusz Nalepinski),  
 В. Роговичъ (W. Rogowicz), К. Тэтмайеръ (Casimir Tetmayer), В. Яроцкій (W. Ja-  
 rocki); во Франціи: Van Bever, M. Calvocoressi, 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 Hoerner, 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, Her-  
 mann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, 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.