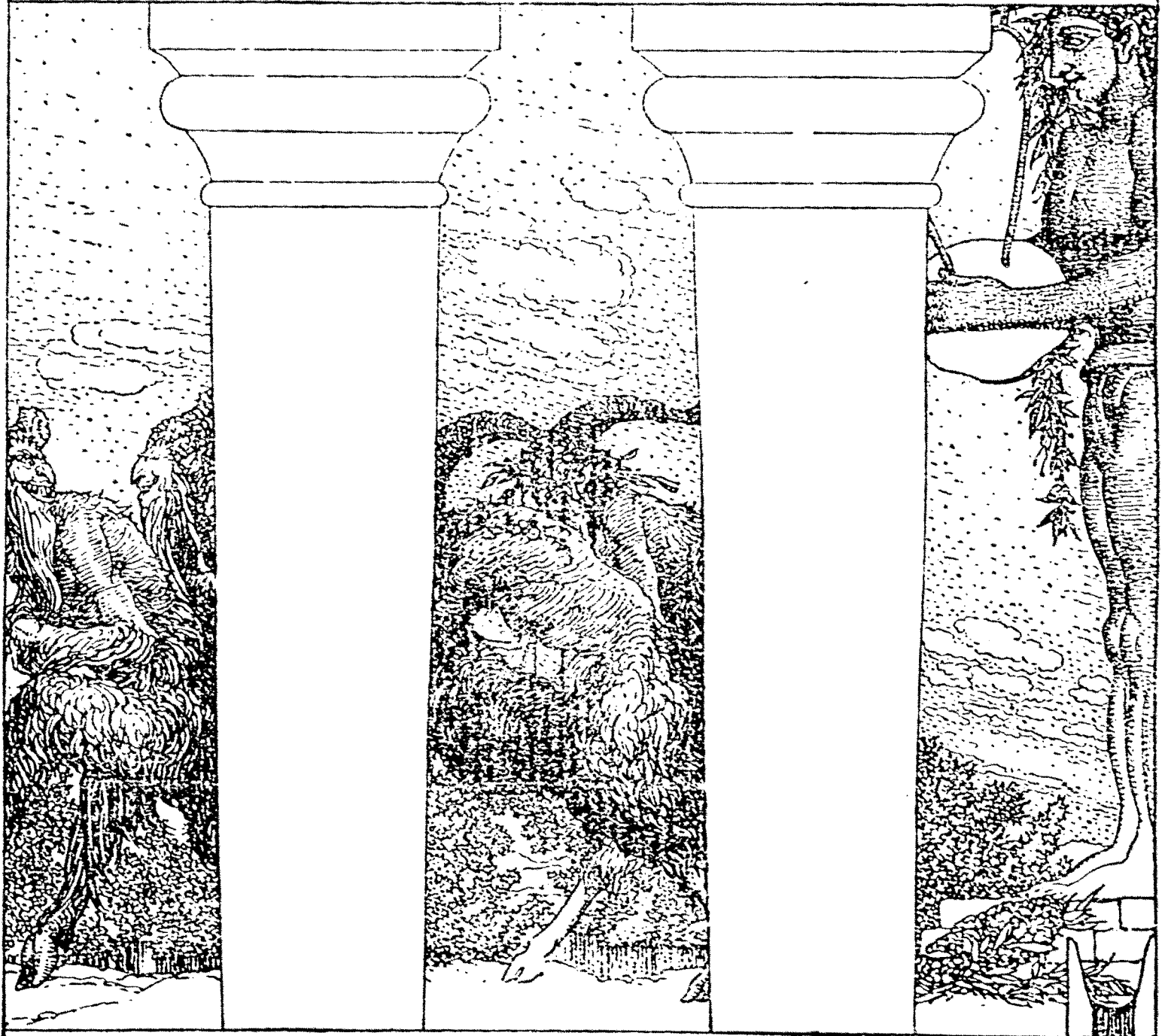


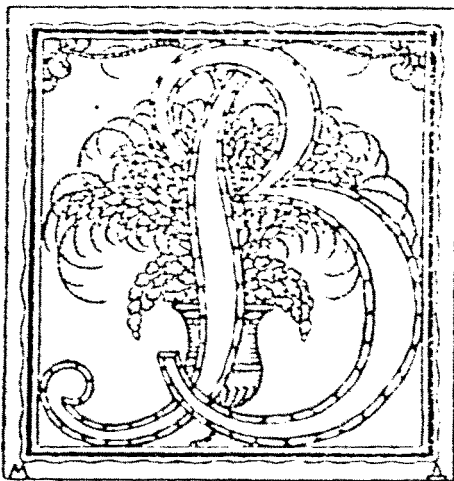
Α Π Ο Λ Λ Ο Η



№ 9 ΙΟΥΛΙΟΣ - ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 1910

ΕΛΛΕΝ

СОВРЕМЕННАЯ ПОЛЬСКАЯ ЖИВОПИСЬ *)



ЕСЬМА примѣчательно и даже можетъ показаться страннымъ, что въ самой измученной и печальной изъ всѣхъ когда-либо существовавшихъ въ Европѣ странъ, послѣ самыхъ тяжелыхъ несчастій, на землѣ, пропитанной кровью и усѣянной костями мучениковъ, словно наперекоръ теоріямъ Тэна и предсказаніямъ Юліана Клячки, возникло въ Польшѣ великое національное искусство. Давно предчувствованное и высоко прославленное первымъ своимъ законодателемъ, Киприаномъ Норвидомъ, оно воистину, какъ павилика, пустило корни на могилѣ Фредерика Шопена, чтобы впослѣдствіи раскинуть побѣги свои по всей польской землѣ, оплетая ее изобильными и прекрасными цвѣтами, изстрадавшіяся души обвѣвая благоуханіемъ, цѣлительнымъ, какъ иссопъ. Возращенное сердцемъ родины, орошенное Божьей росой, глубоко пустило оно внимательный свой корень, чтобы въ должный часъ, подъ кровавыми лучами солнца, дозрѣлъ плодъ. Вотъ почему только въ искусствѣ своемъ мы раскрываемъ душу и сердце. Вотъ почему оно есть евангеліе народа, великое прошлое котораго въ этой безконечно правдивой исповѣди явственно звучитъ радостью и призывомъ къ труду.

Вглядимся: въ своихъ проявленіяхъ оно представится безпримѣрно разнообразнымъ и свободнымъ отъ рутины; покажется, что какая-то вулканическая сила создала его; что оно—подобно видѣнію духа, охваченнаго юношескимъ безуміемъ; что оно отмѣчено знаками дерзновенія, горя, задумчивости, отчаянія и неземного блаженства. Все въ немъ отъ духа и во имя духа, все охвачено любовью къ родинѣ, все—лишь для того, чтобы съ неослабѣвающимъ благоговѣніемъ помнить о драгоцѣнной мощи рыцарскаго духа, объ истинахъ, освященныхъ великими жизнями,—чтобы снова воскреснуть изъ мертвыхъ и увидѣть лучшее завтра, еще сокрытое кровавой завѣсой зари.

*) Переводъ съ рукописи В. л. Ходасевича.

Этотъ живительный источникъ польскаго искусства широкимъ потокомъ пронесся надъ громаднымъ пространствомъ польскихъ земель: отъ священныхъ и таинственныхъ лѣсовъ Литвы, отъ пущь Жмуди, отъ степей и долинъ Украйны, по холмистымъ дугамъ Падола, по лѣсистымъ хребтамъ Карпатъ, по снѣжнымъ изломамъ гранитныхъ Татръ, чрезъ песчаныя мазовецкія низменности, чрезъ привислянскія болота до самыхъ озеръ Великопольскихъ, до песчаныхъ наносовъ Балтійскаго моря.

Польское искусство, настоящее развитіе котораго едва насчитываетъ нѣсколько десятковъ лѣтъ, до послѣднихъ глубинъ своихъ народно, ибо оно обнимаетъ всю Польшу: ея страну, человѣка, его душу, мысль, чувство, словомъ всю жизнь; для поляка оно является наиболѣе насущнымъ созданіемъ его внутренней жизни, потому что только въ искусствѣ эта жизнь обрѣла свое послѣднее прибѣжище; насъ самихъ объединяетъ оно глубочайшей связью, — а передъ лицомъ міра является манифестомъ великаго народа.

... ..

Неудачное возстаніе 1863 года было знаменательнымъ историческимъ моментомъ. Истощенный геройской борьбой, народъ обратился къ органической работѣ надъ самимъ собой, изъ низшихъ слоевъ общества желая извлечь скрытыя дотолѣ силы. На всѣхъ попріщахъ и во всѣхъ направленіяхъ началась общая усиленная дѣятельность. Позитивизмъ нашелъ въ Польшѣ благоприятную для себя почву и существенно возродилъ народъ, создавая лучшія условія для торговли и промышленности, внося просвѣщеніе въ среду крестьянства и тѣмъ создавая новую общественную единицу, тѣмъ болѣе значительную, что здоровую и простую, еще не раздѣленную рафинированною культурою. Если наука и литература выдвинули многихъ замѣчательныхъ людей, то искусство процвѣло еще болѣе необычайно, потому что, забытое искони вѣковъ, оно неожиданно проявилось въ огромномъ дарованіи Яна Матейки. Матейко былъ тѣмъ титаномъ, который мощью своего генія двинулъ польское искусство съ мѣста и придалъ ему великую силу поступательнаго движенія. Онъ воскресилъ чуть ли не всю исторію Польши и рассказалъ ее въ своихъ произведеніяхъ, какъ бы выплачивая великій долгъ за прошедшіе вѣка, которые не умѣли говорить языкомъ искусства.

Историческая живопись была областью творчества, до краевъ переполненною общими мѣстами, мишурнымъ драматизмомъ заключительныхъ сценъ плохого театра, смѣсью туманнаго романтизма съ условностями академическаго классицизма; въ ней господствовали царственно-геройскіе позы и жесты, пышно подобранныя драпировки, балдахины, султаны, трико, длинноволосые пажи,

дѣвы съ вытянутыми фигурами, старцы, еле двигающіеся подъ тяжестью собственныхъ бородъ... Матейко, историческій живописецъ, съ перваго своего шага показалъ, что онъ—нѣчто иное. Онъ вошелъ въ этотъ міръ общихъ мѣстъ, представляя себѣ жизнь такой, какою она являлась ему въ подлинныхъ памятникахъ или въ точныхъ копіяхъ. Хороши ли, плохи ли, изящны или грубы, стройны или неуклюжи были древніе поляки въ своихъ одеждахъ и лагахъ,—Матейко этихъ одеждъ не подправлялъ, не подкалывалъ, не сводилъ ихъ къ условнымъ классическимъ и романтическимъ драпировкамъ, изображалъ ихъ такими, какими они были, и во всѣхъ своихъ произведеніяхъ служилъ антитезою того, что продолжало еще совершаться въ европейскомъ искусствѣ, хотя было уже высмѣяно и похоронено. Матейко былъ художникомъ живого человѣка и какъ реставрировалъ внѣшнія формы стараго быта, вещи, утварь, одежду и оружіе древнихъ, точно такъ же и ихъ самихъ онъ реставрировалъ, воскресилъ и вернулъ къ жизни. Матейко былъ историкомъ народа. Онъ почиталъ себя за человѣка, которому въ годину несчастій предстояло ободрить свой народъ, не дать ему отчаяться. И вотъ онъ изображаетъ великія событія Рѣчи Посполитой: ‚Стефана Баторія‘, ‚Битву подъ Грюнвальдомъ‘, ‚Покореніе прусовъ‘, ‚Собѣскаго подъ Вѣной‘. Онъ создалъ свою особую расу людей, отмѣченныхъ какимъ-то роковымъ трагизмомъ. Это—люди съ великими страстями, съ глубокими чувствами, цѣликомъ охваченные восторгомъ, необычайно сильнымъ напряженіемъ психической энергіи; глубокія морщины и складки бороздятъ ихъ выразительныя, четкія, утонченныя лица, на которыхъ, мнится, отпечатлѣлись цѣлыя эпохи древней культуры, возникшей подъ величайшимъ давленіемъ жизненнаго трагизма‘. (Станиславъ Виткевичъ о Матейкѣ).

Артуръ Гроттгеръ. Этотъ художникъ, поэтъ польскаго возстанія 1863 года, въ своихъ черныхъ, какъ бы подернутыхъ траурнымъ флеромъ картонахъ то пѣлъ элегіи на могилѣ умирающихъ братьевъ, то изображалъ безнадежно-печальную жизнь сибирскихъ изгнанниковъ. Онъ умеръ во цвѣтѣ юности, словно ужаснувшись испуга польскаго сердца.

У него нѣтъ подражателей, но навсегда сохранится о немъ священная память, какъ о человѣкѣ, художникѣ и мученикѣ.

Юлій Коссакъ живетъ преданіями польскаго двора, любитъ его фантастическую, пышную жизнь, полную красоты, поистинѣ живописной; онъ всегда веселъ и жизнерадостенъ; творчество его охватываетъ всю Польшу; вездѣ онъ какъ дома; всегда одинаково умѣло и горячо рисуетъ онъ лошадей—простая ли это мужицкая лошаденка или конь изъ помѣщичьяго табуна. У него также

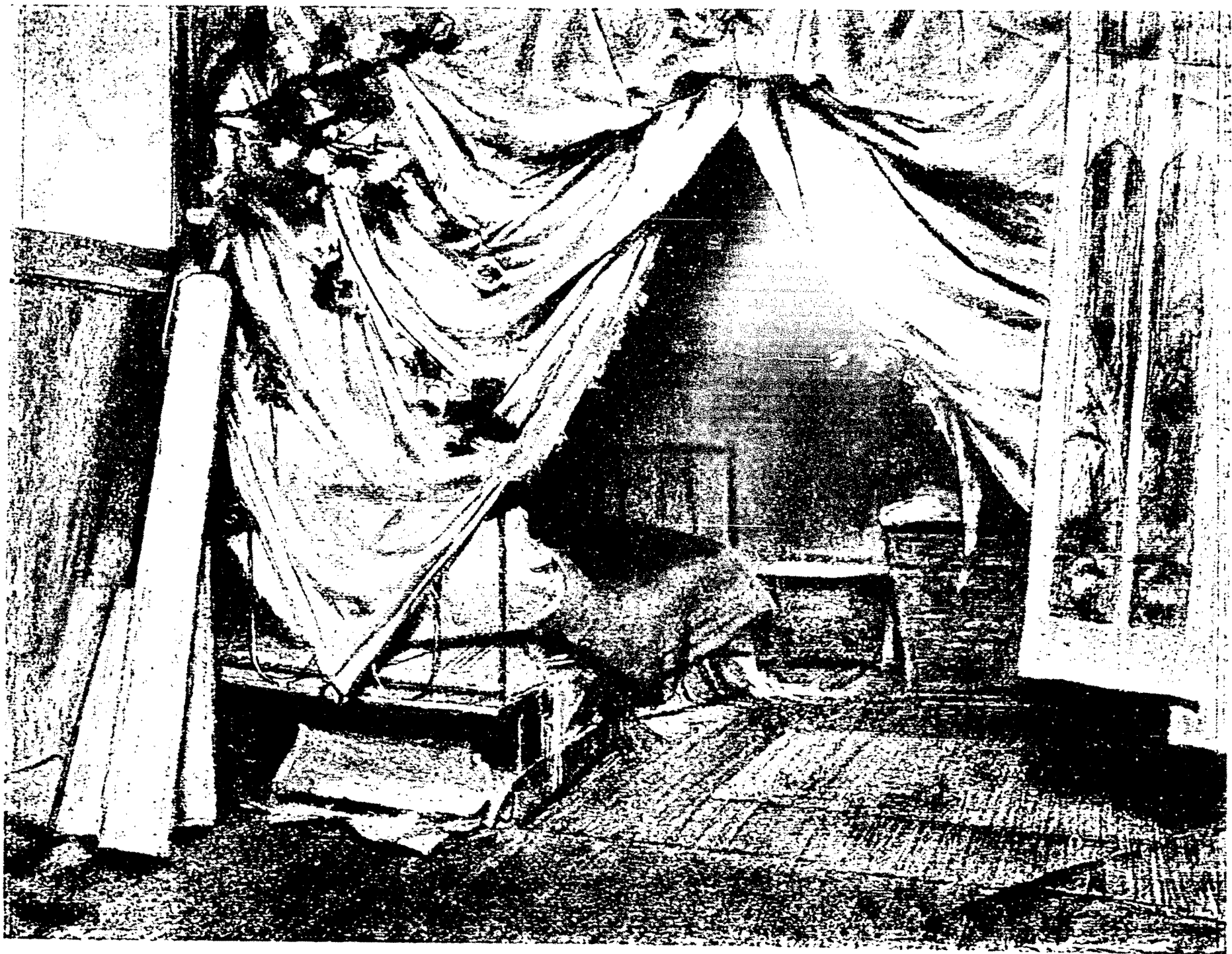
не будетъ подражателей, и даже родной сынъ, Войцѣхъ Коссакъ, унаслѣдовалъ отъ него только мастерство въ изображеніи лошадей. Изумительный портретистъ Родаковскій; Петръ Михаловскій, извѣстный авторъ прекрасныхъ, съ большою красочностью написанныхъ акварелей; изъ позднѣйшихъ—Іосифъ Брандтъ и В. Ковальскій, въ Мюнхенѣ показавшіе нѣмцамъ польскую деревню, степи Украйны и яркую казацкую жизнь; Генрикъ Семирадскій, поселившійся подъ небомъ Италіи, рукой мастера оживилъ античный міръ и оказалъ большія услуги художественному образованію Польши: онъ положилъ основаніе Народному Музею въ Краковѣ (‘Факелы Нерона’). Каждый изъ этихъ художниковъ, со стороны техники находясь подъ вліяніемъ Западной Европы, вмѣстѣ съ тѣмъ, сохраняетъ общій національный характеръ и индивидуальныя свои особенности въ содержаніи и пониманіи задачи. Постепенно воздѣлываютъ они заброшенное поле нашего искусства, такое обширное и столь необычайно побуждающее къ работѣ, что ни о подражателяхъ, ни о школьной рутинѣ здѣсь не можетъ быть и рѣчи.

Витольдъ Грушковскій возсоздаетъ сказки и легенды Кракова и, подъ вліяніемъ Юлія Словацкаго, передаетъ на холстѣ свои видѣнія, овѣянные такимъ очарованіемъ печали, что въ нихъ какъ бы слышится заглушенная музыка. Подковинскій, огромный талантъ, преждевременно скончавшійся, въ рядѣ символовъ разсказалъ драму своей жизни. Его творчество—скрежетъ ироніи, бездна скорби, ярость апокалиптическаго коня, который, съ глазами, налитыми кровью, дыша огнемъ, куда-то уноситъ обезумѣвшую отъ страсти женщину.

Онъ и Панкевичъ пролагаютъ дорогу импрессионизму. Панкевичъ, художникъ безконечно изящный, любящій тишину и печаль сумерекъ, обладающій поразительною гармоніею холодныхъ тоновъ и контуровъ, какъ бы подернутыхъ дымкой, изображаетъ грустныхъ людей, иногда пишетъ портреты аристократическихъ дамъ, но больше всего любитъ вечерніе пруды, переулки города, парижскіе или итальянскіе пейзажи, изображаемые имъ въ офортахъ необыкновенно изящнаго рисунка.

Александръ Геримскій упорно разрѣшалъ задачи свѣта. Братъ его, Максъ, открылъ для польскаго искусства мазовецкій пейзажъ.

Іосифъ Хэлмовскій глубоко почувствовалъ душу природы, польскую деревню, голубоватыя степи Украйны, мужицкую жизнь; вотъ, кажется, слышенъ лай собакъ на хуторѣ; вдали виднѣтся бѣлое крыльцо дома; звѣзды въ іюньскую ночь посеребрили огромный сапфиръ небеснаго свода; вотъ—весенній потокъ проносится по бурой землѣ, пѣнясь на поворотахъ; худож-



Ст. Выспянский (St. Wyspianski).

„Мастерская художника“



Ст. Выспянский (St. Wyspianski).

Пейзажъ.



См. Вышняцкія (St. Wyspianski).

„Соборъ въ Краковѣ.“ -

См. Бюенуекин (Ст. Успенский).



„Ученики“ (Павлов).



Οc. Μεσοάνερo (O. Mehoffe).

Πορτρατο.



Ος. Μεσοάφρο (O. Mehotfer).

Λαβερνα.



И. Малишевский (I. Malczewski).

Э. Малишев.



1. (1) 1941
Lithuania 07

СМЕРЬ НАШЕГО

никъ заглядываетъ въ сосновый лѣсъ, въ глубинѣ котораго виднѣется прозрачная вода, украшенная болотными касатиками и водяными лиліями; вотъ—молятся нищіе, застигнутые вихремъ; вотъ—журавли пролетаютъ надъ унылой проѣзжей дорогой. Задумчивый и грустный наперсникъ волшебной Украины съ небывалой доселѣ силой схватываетъ славныя четверки украинскихъ лошадей, нество мчащихся по болотистымъ дорогамъ или дышащихъ паромъ среди метели. Страстный охотникъ, онъ изучилъ жизнь куропатокъ, чайкъ, хищныхъ ястребовъ, наблюдаетъ бѣгъ гончей, спущенной со смычка, прыжки зайца, походку анстовъ и цапель. Картины его живутъ, ибо въ нихъ живетъ открытая и простая, любящая человѣческая душа. Такимъ душамъ, ввѣряясь рукъ художника, открываетъ природа свои тайны. Съ тою же любовью изображаетъ онъ человѣка, умѣетъ представить и деревенскую дѣвушку, и пляшущаго парня, и усталаго пахаря, и слѣпного нищаго, и управляющаго, и смѣлаго наѣздника, и важнаго шляхтича, и старика, погруженнаго въ куреніе трубки, и молодого помѣщика. Жизнь польской деревни онъ знаетъ превосходно.

Вслѣдъ за эпохой, которую мы вкратцѣ попытались представить, польское искусство все болѣе сосредоточивается въ родной землѣ. Если художники ѣдутъ за границу, то исключительно для расширенія своего образованія, но не ищутъ тамъ новыхъ принциповъ: они учатся дома. Академія, съ тѣхъ поръ, какъ директоромъ ея сталъ Юліанъ Фалатъ, придерживается новаго направленія и обладаетъ прекрасными профессорами. Фалатъ взялъ въ свои руки руководство Краковской Академіей по смерти Матейки. Уже тогда извѣстный за границей, гдѣ пробылъ два года въ качествѣ придворнаго живописца Вильгельма II, одинъ изъ первыхъ въ Польшѣ пленэристовъ, какъ никто сумѣвшій передать въ акварели голубоватый отблескъ снѣга, чашу лѣса, охоту на лосей, оленей и кабановъ, овраги, рѣки, непрестанно наблюдавшій самые необычайные и непередаваемые моменты въ игрѣ солнечныхъ лучей,—онъ совершенно реформируетъ составъ профессоровъ, приглашаетъ молодыхъ и энергичныхъ, преимущественно такихъ же, какъ и онъ самъ, учениковъ Матейки: Выспянского, Мегоффера, Станиславскаго, Вычулковскаго, Аксентовича, Лящка, Панкевича, Рушица и Мальчевскаго.

Начнемъ съ пейзажа, представленнаго Станиславскимъ и Рушицемъ. Янъ Станиславскій былъ не только крупнымъ художникомъ, но и человѣкомъ высокой культуры и значенія. На маленькихъ картинахъ провелъ онъ широкой кистью красочные штрихи, изъ которыхъ въ каждомъ, казалось, прозвучала

унылая пѣсня родной Украйны. Онъ полюбилъ просторный небосводъ, въ которомъ облака то клубятся и плывутъ, отражая солнечный свѣтъ, то застилаютъ горизонтъ сѣро-синей завѣсой. На этой землѣ, какъ бы придавленной небомъ, изображалъ онъ вѣтряныя мельницы, въ дали—одинокія деревья, которыя треплетъ вѣтеръ, глубокіе овраги и нависшія надъ ними хаты съ низкими крышами. Онъ любилъ пшеничныя поля, цвѣтущіе луга. Въ лунныя ночи подглядывалъ онъ по садамъ, какъ утопаютъ въ лучахъ мѣсяца угловатые сучья и гибкія вѣтки деревьевъ; въ полдневный зной садился передъ крестьянской хатой и писалъ садикъ, обнесенный плетнемъ, груши и яблони, отягощенные плодами. Но чаще всего передъ глазами его были безкрайнія, необозримыя степи, въ которыхъ стираются контуры, и свѣтлый воздухъ погружаетъ всѣ предметы въ одинъ тонъ, зеленовато-сѣрый, какъ море. Онъ писалъ окрестности Кракова и Татръ, не чуждъ ему итальянскій пейзажъ, особенно Венеція и Верона,—но нигдѣ нѣтъ такой любви къ изображаемому и такого движенія, какъ въ этихъ украинскихъ видахъ. Въ качествѣ профессора Краковской Академіи, онъ далъ движеніе многимъ крупнымъ дарованіямъ.

Въ умственной жизни Кракова Станиславскій блисталъ, какъ рѣдкій знатокъ искусства, задавалъ тонъ на художественныхъ собраніяхъ, вездѣ пользуясь огромнымъ уваженіемъ, окруженный любовью, особенно со стороны своихъ учениковъ, которыхъ любилъ, какъ собственныхъ дѣтей. Должно отмѣтить, что именно онъ былъ создателемъ Товарищества польскихъ художниковъ ‚Sztuka‘, объединившаго почти всѣхъ наиболѣе значительныхъ художниковъ и скульпторовъ Польши. Въ настоящее время ‚Sztuka‘ является представителемъ мыслящей Польши, охраняетъ ея достоинство и значеніе, распространяетъ и воспитываетъ ея художественный вкусъ, устраивая выставки, какъ дома, такъ и за границей.

Послѣ смерти Станиславскаго мѣсто его въ Академіи занялъ Фердинандъ Рушицъ. Уроженецъ Литвы, онъ внесъ въ свой пейзажъ ея угрюмый, темный лѣсъ, глубокіе снѣга, ‚заповѣдныя‘ роши, литовскій домикъ, его тихое уединеніе. Съ необычайной силой передаетъ онъ ужасъ стихій: вотъ—мужикъ погоняетъ воловъ, сошникомъ взрывающихъ упрямую, черную землю, надъ которой гордо склубились величественныя облака, словно собирающіяся мстить человѣку, отъ земли рожденному и въ потѣ лица обрабатывающему ее, чтобы не погибнуть съ голода; вотъ—дождь немилосердно сѣчетъ безпріютныхъ странниковъ, бѣгущихъ отъ нищеты, бродящихъ по полямъ, изрѣзаннымъ бороздами. Рушицъ не знаетъ печали, но острый, рѣзкій тонъ, сухой и энергич-

ный, необузданная мощь природы, открывающей тайны свои художнику,— все это претворяетъ онъ въ трагическую красоту и размышленіе о жизни... Теперь оставимъ пейзажъ и перейдемъ къ творчеству Станислава Выспянского. Онъ недавно покинулъ міръ, но глубочайшая, свѣтлая, прекрасная душа его выразилась въ творествѣ свободномъ, величественномъ и освобождающемъ.

Картины его—видѣнія человѣка, ушедшаго отъ шумнаго міра, чтобы спокойно пережить свою драму, чтобы исчезли, наконецъ, сны, эти вѣчныя печали, и онъ, художникъ, увидѣлъ бы жизнь, не обманывающую воображенія. Творчество его являетъ людей, сущность которыхъ онъ глубоко прозрѣлъ; люди эти задумчивы, угрюмы, измучены, часто возбуждены, сердечны, какъ-то необычайно просты и близки. Глядя на нихъ, выносишь впечатлѣніе, что они никогда не измѣнятъ разъ принятаго облика, что такъ и будутъ смотрѣть впередъ въ застывшихъ своихъ позахъ, пока не вселятся въ души живыхъ, пока таинственный шопоть ихъ не пробудитъ пѣсни, могучей и вѣчной, какъ любовь, которая, давъ обѣтъ великаго подвига, создастъ цвѣты солнечной радости. Живопись Выспянского, въ противоположность его драмамъ и поэмамъ, силою вещей принуждена лишь улавливать моментъ, явленіе, представшее глазамъ художника, погруженнаго въ раздумье, и запечатлѣвать его на картонѣ въ рѣзкихъ контурахъ пастели. Но отъ зрителя она требуетъ, чтобы онъ продумалъ весь духовный процессъ, предшествовавшій созданію картины; это—необходимое условіе ея пониманія. Это—родъ живописной мистики: символическая живопись.

Здѣсь дѣло не только въ томъ, чтобы радовать глазъ, но и въ величіи души, въ ея самомъ подлинномъ, самомъ раскрытомъ трагизмѣ, въ героическомъ прохожденіи сквозь муку и страданіе въ сокровища пещеры Сезама, гдѣ сверкаютъ безцѣнные сокровища души бессмертной, безстрашной, созидающей Величіе.

Освобождающее искусство должно слѣдить за жизнью, должно, какъ ангель-хранитель, свидѣтельствовать объ истинѣ ея тамъ, гдѣ простой смертный погружается въ глубину размышленія и вѣры, гдѣ глазъ его воспринимаетъ образы, созданные радугою цвѣтовъ. Изъ этого именно источника проистекаетъ гениальное творчество Выспянского; онъ какъ никто сознавалъ значеніе и роль декоративнаго искусства. Онъ былъ прекраснымъ выразителемъ той мысли, которая осѣнила Матейку подъ конецъ его жизни, когда престарѣлый мастеръ трудился надъ церковью Богоматери въ Краковѣ, а Выспянской, любимый его ученикъ, помогалъ ему. На церковномъ плафонѣ раскрылъ онъ міръ своего

воображенія, въ витражахъ явилъ свои видѣнія, чтобы они жили, привѣтствуемая солнцемъ. Въ красочномъ водопадѣ цвѣтовъ прозрѣлъ онъ застывшіе призраки короля Казимира, св. Станислава, Саломеи и Франциска Ассизскаго. Его ‚Свѣтлица Болеслава‘, сдѣланный для выставки ‚Sztuka‘ набросокъ жилища древнеславянскаго князя; декорации и костюмы къ собственной драмѣ ‚Болеславъ Смѣлый‘, котораго онъ впервые представилъ, какъ подлиннаго рыцаря-мужика; иллюстраціи къ Иліадѣ, которую онъ превращаетъ въ грубый народный примитивъ польской души, столь недостижимо великой въ своемъ страданіи; далѣе, то, что на обложки книгъ переносилъ онъ прекрасные, дотолѣ совершенно забытые въ стилизации цвѣты, вродѣ чертополоха, васильковъ, колокольчиковъ, которые, причудливо изогнувшись, словно увядаютъ въ судорогахъ страданія; то, что онъ украшалъ книги, придавая имъ своеобразный видъ, въ которомъ печать, иллюстраціи и форматъ бумаги составляли нѣчто неразрывно-цѣльное, безконечно оригинальное и вмѣстѣ простое; изданіе художественнаго журнала ‚Zycie‘, который, подъ редакціей Пшибышевскаго, внесъ въ Польшу новѣйшее литературное направленіе и выявилъ множество крупныхъ талантовъ; наконецъ, изданіе собственныхъ произведеній, показавшее, какой видъ должна имѣть польская книга,—все это, даже въ краткомъ перечнѣ, свидѣтельствуетъ объ огромной скрывавшейся въ немъ силѣ, которая придавала совершенное своеобразие всему, къ чему онъ прикасался; повседневность онъ превращалъ въ вѣчность.

Много лѣтъ уже играетъ на струнахъ чувства наиболѣе талантливый послѣ Выспанскаго художникъ, такъ же, какъ и онъ, ученикъ Матейки, Яцекъ Мальчевскій. Огромное какъ съ точки зрѣнія содержанія, такъ и въ отношеніи мастерства развитіе его таланта, глубокая поэзія и, вмѣстѣ съ тѣмъ, несравненная пластичность ставятъ его на рубежѣ двухъ великихъ міровъ: живописи и поэзіи. Судить его можно двояко, но какая-нибудь одна точка зрѣнія всегда будетъ ошибочна, ибо поэзія Мальчевскаго никогда не представляется внѣ формъ пластическихъ, и наоборотъ—онъ погибъ бы какъ поэтъ и мыслитель, если бы не былъ художникомъ. Есть въ его картинахъ необычайное единство человѣка реальнаго и символическаго, создается въ нихъ тѣсная связь между міромъ здѣшнимъ и потустороннимъ. Если картина Выспанскаго есть вершина мышленія, видѣніе, то картины Мальчевскаго суть само мышленіе, понуждаютъ къ мышленію, поражаютъ и волнуютъ. Несмотря на вліяніе Матейки, Мальчевскій прошелъ мимо исторической живописи. Влюбленный въ Словацкаго, онъ иллюстрировалъ его поэму ‚Ангелли‘. Силою интуиціи воссоздавалъ онъ никогда не видѣнную Сибирь, эту землю изгнанниковъ, подземную жизнь

узниковъ въ рудникахъ и тюрьмахъ, изображалъ ихъ благородную душу, ихъ тихое страданіе, изступленное горе и безсиліе ихъ, печаль, отравляющую мысль, отчаяніе, въ странѣ вѣчныхъ снѣговъ и пылающихъ зорь. Должно замѣтить, что въ дальнѣйшемъ своемъ развитіи (мы оставляемъ въ сторонѣ область техники, въ которой онъ становится крайнимъ импрессионистомъ), сколько бы онъ ни мѣнялъ темъ, никогда не увядаетъ у него эта удивительная красота поэзіи, въ созданныхъ имъ людяхъ всегда чувствуется какая-то мистическая задумчивость, прислушиваніе къ 'псалмамъ духа', гордое величіе тихаго страданія, взаимная близость и религіозность. Поэтъ въ словахъ возсоздаетъ жизнь своей души. Мальчевскій, изображая, на примѣръ, задумавшагося человѣка, не только такъ изумительно создаетъ его фигуру, что каждый легко пойметъ душевное состояніе изображаемаго лица, но и своеобразно воплощаетъ содержаніе этого размышленія въ фантастическихъ существахъ, при помощи настроенія сливая человѣка и его мысль въ одну зрительную поэму, въ таинственную мелодію образовъ. Творчество Мальчевскаго проистекаетъ изъ личной трагедіи художника, изъ разлада между воображеніемъ и его созданіемъ, между жизнью и идеаломъ, сновидѣніемъ и дѣйствительностью. Унылымъ, измученнымъ, тоскующимъ по родинѣ странникамъ играютъ фавны и сатиры на свирѣляхъ, смущаютъ ихъ мысли, циническимъ хохотомъ издѣваются надъ живой вѣрой... Мальчикъ-маляръ, сидящій на верху складной лѣстницы, окруженъ кольцомъ призраковъ. Взавшись за руки, пляшутъ сатиры, красавицы, краковскіе парни, голыя женщины и старики. Одни извиваются отъ муки, другіе сходятъ съ ума отъ радости. Мальчикъ смотритъ на нихъ, выронилъ обои, которыми собирался оклеивать стѣны комнаты: безумная пляска въ лучахъ заходящаго солнца прервала его работу, взволновала до глубины души... Въ большой мастерской художника кипитъ толпа фигуръ, сошедшихъ съ картинъ. Вся Польша, стоющая отъ рабства, молящая и проклинаящая, дерзкая и безвольная, вооруженная косами и крестами, облаченная въ саваны, красная отъ конфедератокъ, собралась въ эту комнату. Въ глубинѣ, передъ мольбертомъ, сидитъ старый художникъ и, кажется, не замѣчаетъ ничего. За окномъ мастерской притаилась Меланхолія. Она держится рукой за оконную раму. На ней черное покрывало. Меланхолія поглощаетъ солнечный свѣтъ и не даетъ ему проникнуть въ душу художника... Насмѣшливыя химеры заглядываютъ въ палитры художниковъ, передъ которыми стоитъ Слава, закованная въ цѣпи, съ поднятой вверхъ головой; въ отчаяніи она молитвенно сложила руки. Идутъ ангелы съ лиліями; они благословляютъ вспаханное поле; на дворикѣ

шляхетскаго дома молодой фавнъ играетъ индюкамъ на флейтѣ; индюки за-слушались; Пегасъ плетется по деревенской дорогѣ; по землѣ бродятъ чудо-вища, подслушиваютъ, нашептываютъ, смотрятъ то зловѣще, то радостно, то угрюмо молчатъ, то издають дьявольскіе вопли; они никогда не покинутъ земли.

Мальчевскій вслушивается въ ритмъ жизни, видитъ человѣка, окруженнаго ду-хами добра и зла, слѣдитъ за его движеніями и за навязчивыми товарищами его счастья и муки, не останавливается на его дѣйствіяхъ, но углубляетъ его мысль, въ которой преломляется молнія неизбежности,—мысль, въ которой скрытая музыка скоро нарушитъ тишину, чтобы заставить человѣка дѣйстви-вать. Мальчевскій—великій мыслитель жизни. Вниманіе его привлекаетъ чело-вѣкъ, жаждущій вырваться изъ круга сковывающей его дѣйствительности, чтобы достигнуть небесъ, подобно небеснымъ птицамъ. Однако, вмѣстѣ съ тѣмъ онъ задумчивъ, проникнуть великими цѣлями, и временами кажется, что онъ готовъ уже запѣть пѣснь побѣды, уже разрываетъ оковы, сбрасываетъ арестанскій халатъ, душитъ чудовищныхъ, оболъстительныхъ пантеръ и ди-кихъ кентавровъ, напрягаетъ силы и слухъ,—можетъ быть, онъ уже свободенъ? Но этотъ величайшій изъ человѣческихъ вопросовъ до сихъ поръ не замолкъ еще въ творествѣ Мальчевскаго: художникъ еще не завершилъ поэмы своей жизни.

Творчеству Мальчевскаго родственно творчество ученика его, В. л. Г о ф м а н н а. Онъ любитъ пустыя поля, въ людяхъ ищетъ наивной, дѣтской вѣры; онъ элегиченъ, сочувствуетъ печалямъ, которыя одинаково глубоко понимаетъ какъ у людей, такъ и въ природѣ.

Г о с и ф ъ М е г о ф ф е р ъ—великій жрецъ декоративнаго искусства, художникъ, необычайно глубоко чувствующій красоту колорита, обладающій прекраснымъ рисункомъ и необычайной стройностью композиціи. Другъ и товарищъ Выс-пянскаго по Парижу, онъ горячо изучалъ декоративное искусство, въ част-ности витражи Notre Dame, работалъ въ Руанѣ, Шартрѣ и Амьенѣ. По воз-вращеніи въ Польшу онъ занялъ въ Краковской Академіи мѣсто профессора, пріобрѣлъ извѣстность превосходнаго преподавателя и обнаружилъ при этомъ замѣчательное критическое чутье, доказательствомъ чего служатъ его ‚Замѣтки объ искусствѣ‘. Благодаря прекраснымъ витражамъ Фрейбургскаго собора, онъ пріобрѣлъ извѣстность въ европейскомъ искусствѣ. За эти витражи онъ полу-чилъ первую премію на всемірномъ конкурсѣ художниковъ. Ему принадле-жатъ проекты собора въ Плоцкѣ и церкви въ Ютросинѣ; въ послѣднее время онъ работаетъ надъ украшеніемъ вавельской ‚сокровищницы‘, не избѣгая и

портретовъ, которые служатъ характернымъ выраженіемъ его таланта. Для Мегоффера ви́шній міръ есть рядъ измѣненій основной формы, которую онъ разнообразитъ, облакаетъ въ цвѣта, послѣдовательно создавая общій тонъ картины, съ изысканнымъ вкусомъ подчеркивая основные мотивы. Онъ поражаетъ красотой, которая не волнуетъ, не вызываетъ напряженія, которая вся—какъ улыбка заколдованной принцессы изъ старо-французской баллады: это—гротескъ съ легкимъ проблескомъ барокко. Даже изображая трагическій героизмъ, запечатлѣваемый въ великолѣпныхъ краскахъ и непогрѣшимомъ рисункѣ, онъ всегда изященъ, легокъ, добродушенъ и спокоенъ, никогда не выходитъ изъ рамокъ однажды принятаго стиля, внимательно слѣдя, главнымъ образомъ, за цѣльностью исполненія. Жизнь, ея дѣйственное содержаніе, ея загадка и явленія не волнуютъ его. Все для него—только краска и линія. Ими онъ украшаетъ то, что для него наиболѣе дорого въ жизни, наслаждаясь живописью исключительно изъ любви къ красотѣ, которая его ласкаетъ и радуетъ. Онъ стилизуетъ съ безпримѣрной находчивостью, проницательно выискиваетъ гибкія линіи въ цвѣтахъ, павлиньихъ перьяхъ, въ человѣческомъ тѣлѣ и осторожно накладываетъ краску, переливающуюся опалами, бериллами, ониксомъ и порфиромъ. Тона его свѣжи, мягки и нѣжны. Фономъ для его портретовъ обычно служитъ внутренность богатаго салона, изысканно гармонирующая съ одеждой, позой и лицомъ, на которомъ покоится легкая улыбка спокойствія и довольства. Взрослые люди на его картинахъ всегда сохраняютъ еще какое-то дѣтское очарованіе, а св. Варвара или св. Екатерина на фрейбургскихъ витражахъ воистину кажутся дѣвушками, полными обаяніемъ невинности. Но красота красокъ, этотъ драгоценнѣйшій элементъ декоративнаго искусства, этотъ контрапунктъ живописцевъ, плѣняетъ въ Мегофферѣ всего болѣе и дѣлаетъ его однимъ изъ первыхъ жрецовъ искусства вообще.

Талантъ Вычулковскаго неизмѣнно сохраняетъ юношескую свою свѣжесть. Отчасти это проистекаетъ изъ его стараній овладѣть и воспользоваться всѣми средствами, доступными современному искусству, отчасти изъ природныхъ свойствъ самого художника, безпредѣльно любящаго свое искусство, постоянно расширяющаго его предѣлы при помощи разнообразія темъ и приѣмовъ. Онъ быстро освободился отъ вліянія Матейки, хотя и отдалъ долгъ исторической живописи ‚Бѣгствомъ Марины Мнишекъ‘. Картина эта вызвала горячее одобреніе самого Матейки и создала автору своему извѣстность, но въ исторіи польской живописи имя Вычулковскаго связывается не съ нею. Его *plein-air*ы: ‚Украинскіе пахари‘, ‚Копакіе свеклы‘, ‚Рыбная ловля‘ были въ

Польшѣ одними изъ самыхъ раннихъ проявленій импрессионизма. Они полны яркаго солнечнаго свѣта, сверкающаго на вспаханной землѣ, золотящаго спины воловъ, озаряющаго лица рыбаковъ, отражающагося въ прудѣ, струящагося по зелени. Они сдѣланы съ поразительной легкостью и считаются у насъ и за границей одними изъ самыхъ замѣчательныхъ образцовъ plein-air'a, достойныхъ Монэ. Вычулковскаго плѣнила красота неодушевленныхъ предметовъ: старые церковные кресты, обитые металломъ; сокровищница вавельскаго собора; гробницы королей, воспроизведенныя имъ сперва въ скульптурѣ, а потомъ въ живописи,—гробницы, окутанныя саваномъ паутины, теряющіяся во мракѣ подземельнаго склепа, полныя затаенной печали и глухого молчанія. Портреты его, на ряду съ удачной передачей характера изображаемаго лица, отличаются тѣмъ спокойствіемъ, которое свойственно людямъ высокой культуры.

Онъ первый ,открылъ' Татры, запечатлѣлъ въ краскахъ волшебное царство изломанныхъ скалъ и голубыхъ озеръ, выявилъ стихійную красоту горъ. Онъ изящно пишетъ цвѣты, улавливаетъ ихъ мягкость и пушистость, придаетъ имъ какую-то особенную жизнь. Въ послѣднее время онъ показалъ себя прекраснымъ офортистомъ.

Творчество Аксентовича изысканно и утонченно. Портретистъ аристократическихъ дамъ, онъ на фонѣ будуарнаго полумрака, съ тонкостью и граціей, пишетъ хорошенькія лица съ плутовскими глазками, иногда—съ выраженіемъ меланхоліи и апатіи. Не имѣя соперниковъ въ изображеніи шелка, газа и другихъ тонкостей женскаго наряда, онъ съ поразительнымъ изяществомъ передаетъ шикъ, умѣетъ придать модели изящную позу и самъ наслаждается ея красотой. Эта мягкость нѣжныхъ существъ не исчезаетъ у него даже въ портретахъ деревенскихъ работницъ, которыя скорѣе кажутся переодѣтыми дамами, нежели крестьянками, прекрасными своей простотой.

Ольга Бознанская обнаруживаетъ нѣжную чуткость женской души, ея неизъяснимое очарованіе задумчивости и печали. Работы ея, отмѣченныя высшими наградами въ Парижѣ, Лондонѣ и въ другихъ культурныхъ центрахъ искусства, получили доступъ въ Люксембургъ. Какъ и у Карріера, которому она поклоняется и съ которымъ связываетъ ее нѣкоторая родственность стиля, у нея нѣтъ подражателей въ польскомъ искусствѣ. Должно быть, ближе всѣхъ къ ней стоитъ Панкевичъ, но она обнаруживаетъ больше теплоты и чувствительности, болѣе своеобразна и останавливается исключительно на портретахъ. Портреты ея отличаются сѣроватымъ тономъ, краски кажутся поблекшими, контуры неясны, благодаря пуантели. Кое-гдѣ мерцаетъ слабый свѣтъ. Фигура,



Е. Зако (Eug. Zak).

Въ Бременау.



Л. Вьчолковскій (L. Wyczolkowski).

Бѣлая роза.

по большей части сидящая, выступает какъ бы изъ мглы и поражаетъ глубиной глазъ и мраморностью рукъ, написанныхъ чрезвычайно изящно. Живопись Бознанской—меланхолическая и нѣжнаго сердца и чуткой души.

Такимъ же меланхолическимъ художникомъ съ улыбкой насмѣшливаго мудреца, художникомъ, у котораго зрѣніе подчиняется состоянію души, является Войцѣхъ Вейссъ. Его автопортретъ, на которомъ онъ изображенъ съ улыбкой тонкой ироніи, съ рукой, приложенной къ губамъ, объясняетъ его отношеніе къ міру. Въ картинѣ ‚Танецъ‘ онъ говоритъ, что страшенъ и стремителенъ водоворотъ жизни, ибо создаетъ его море неизбежности. На склонѣ горы нагіе люди пляшутъ, безумно кричатъ, устремляются къ дереву добра и зла и возвращаются снова, въ жаждѣ счастья, которое ихъ обманываетъ и обезсиливаетъ. Его ‚Шопенъ‘ погружается въ тихіе звуки, которые, какъ блуждающіе огоньки, зажигаются подъ его пальцами, разгораются и плывутъ волнами, а онъ соединяетъ ихъ въ нечеловѣческую мощь своего пламени. Съ выраженіемъ разочарованія и задумчивости, которая, сдается, слушаетъ тишину, создаетъ Вейссъ своего чахоточнаго юношу, отвратительнаго ребенка у материнской груди, віолончелиста, обнявшаго руками инструментъ, воплощеніе своей меланхолии и печали, старика, задумавшагося въ креслѣ у печки.

Владиславъ Слевинскій—адептъ гогэновской школы, художникъ высокаго мастерства. Онъ пишетъ широкими планами, очерчиваетъ ихъ строгимъ контуромъ. Сочетаніе красокъ интересуетъ его болѣе, нежели рельефность изображенія. Онъ даетъ синтезъ рисунка и тона.

Станиславъ Дембницкій, извѣстный авторъ множества рисунковъ, обложекъ, прекрасныхъ портретовъ и декоративныхъ работъ, Юліанъ Макаровичъ и Станиславъ Масловскій завершаютъ плеяду художниковъ, сгруппировавшихся вокругъ Краковской Академіи изящныхъ искусствъ, развитію которой огромныя услуги оказалъ Юліанъ Фалатъ.

... ..
За послѣднее время въ польскомъ искусствѣ ощущается сильное тяготѣніе къ народу.

Владиславъ Тетмайеръ женится на крестьянкѣ и поселяется въ деревнѣ, недалеко отъ Кракова, чтобы, такимъ образомъ, жить вмѣстѣ съ народомъ и открыть польскому искусству неисчерпаемую сокровищницу народныхъ темъ. Цѣлый рядъ молодыхъ художниковъ обращается къ деревнѣ. Подъ руководствомъ Юрія Вархаловскаго возникаетъ Общество ‚Polska Sztuka Stosowana‘, цѣль котораго—введеніе національнаго характера въ польское искусство.

Общество предприняло прекрасное издание: „Materialy polskiej sztuki stozow a nej” съ тысячами цвѣтныхъ репродукцій.

Почти одновременно съ этимъ Станиславъ Виткевичъ, блестящій художественный критикъ, выпускаетъ свою книгу: „Na przełeczy”, которою впервые заинтересовываетъ польское общество неслыханными художественными богатствами татрскаго народа.

Всѣ эти старанія дали великолѣпный результатъ. Появляется сдѣланная въ народномъ польскомъ стилѣ полихромія собора францисканцевъ въ Краковѣ, задуманная и частью выполненная Выспанскимъ; Мегофферъ расписываетъ „Сокровищницу” вавельскаго собора, Тетмайеръ—часовню св. Софїи; далѣе работаютъ въ томъ же направленїи: Карль Фричъ, Манковскій, Буковскій.

Къ числу наиболѣе даровитыхъ учениковъ покойнаго Станиславскаго принадлежатъ: Станиславъ Чайковскій, Стефанъ Филипкевичъ, Генрикъ Щиглинскій, Станиславъ Камоцкій и Станиславъ Подгурскій.

Камоцкій пишетъ виды польской деревни, съ ея красочными, цвѣтущими садами, нивами, волнуемыми вѣтромъ, картофельными полями; старыя церкви, стоящія среди липъ; старыя помѣщичьи усадьбы.

Болѣе эпиченъ Стефанъ Филипкевичъ, авторъ признанныхъ у насъ и за границей татрскихъ пейзажей, изображающихъ торжественную глубину хвойныхъ лѣсовъ, посеребренныхъ ледяными сосульками, гигантскіе хребты и скалы Татръ.

Самостоятельную группу образуютъ: Владиславъ Яроцкій, Казиміръ Сихульскій и Фридрихъ Паучъ.

Казиміръ Сихульскій обнаруживаетъ сильный декоративный талантъ. Витражи его стилизованы такъ своеобразно, эти молящіяся дѣти, восторженно смотрящія въ небо, озаренныя лучами солнца, бросающаго цвѣты къ ихъ ногамъ, полны святости и неземнаго экстаза. На Сихульскаго должно возлагать самыя большія надежды. Кромѣ того, онъ показалъ себя талантливымъ каррикатуристомъ.

Фридрихъ Паучъ изображаетъ ужаснѣйшую нищету, которую можно встрѣтить среди голодающихъ, среди поющихъ калѣкъ, безногихъ и слѣпыхъ нищихъ; кромѣ того, онъ пишетъ необыкновенно смѣлые портреты, отражающіе характеры въ прекрасно схваченныхъ позахъ и выраженїяхъ лицъ.

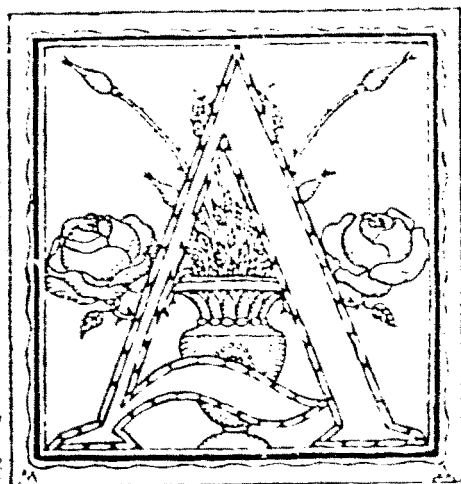
Владиславъ Яроцкій, художникъ карпатскихъ деревень, авторъ ряда картинъ изъ жизни карпатскихъ горцевъ, ищетъ большихъ, мрачныхъ сюжетовъ

(„Слѣпцы“), изображаетъ яркія одежды карпатскихъ крестьянъ, внутренности старыхъ горскихъ церквокъ, покрытые снѣгомъ склоны горъ, угрюмыхъ наѣздниковъ Кавказа или широкіе просторы Украины. Рѣзкіе мазки его картинъ никогда не портятъ рисунка, а прекрасное чутье колорита придаетъ имъ большую законченность.

Эти три художника, такъ глубоко чувствующие человѣческую душу и природу, любящіе простой, не порабощенный культурой народъ, живущій по законамъ инстинкта, поклоняющійся природѣ, имѣющій свои сказки и легенды о герояхъ и разбойникахъ,—народъ, который смѣлъ, воинствененъ, можетъ быть—дикъ, но прекрасенъ,—эти три художника составляютъ въ настоящее время самостоятельную, въ высшей степени тѣсную группу. Творчество ихъ имѣетъ много общаго съ другимъ, въ Галиціи возникшимъ, стремленіемъ: использовать краковскіе народные мотивы—и, несомнѣнно, составляетъ шагъ въ эволюціи польскаго искусства.



РЕНЕССАНСЪ РУССКОЙ ЦЕРКОВНОЙ АРХИТЕКТУРЫ



АРХИТЕКТУРА—застывшая музыка—давно и удачно сказано. Загадочная прелесть старинныхъ архитектурныхъ формъ самыхъ простыхъ, очевидно не претендовавшихъ на красоту, именно—въ музыкальныхъ отзвукахъ далекаго прошлаго. Къ какой категоріи чувствъ, отнести ‚чувство старины‘, въ которомъ звучать, конечно, инныя струны, чѣмъ сухая любознательность ученаго археолога и которое возбуждаютъ самыя примитивныя постройки, произведенія рукъ человѣческихъ? Вѣдь именно далекой музыкальной красотой вѣетъ отъ суро-

выхъ остатковъ Якутскаго острога, строители котораго, не особенно заботились объ архитектурной красотѣ. И здѣсь—не только ‚красота развалинъ‘, гдѣ великій примеръ—время, умѣющее показать или сгладить какъ разъ то, что нужно, слить произведенія рукъ человѣческихъ въ одну гармонію съ окружающей природой, какъ бы заставляя насъ почувствовать законы, разлитые въ природѣ и сообщающіе ей такую гармонію. Чувство старины, ея красоты складывается изъ разнообразныхъ элементовъ, гдѣ кромѣ непосредственныхъ художественныхъ воспріятій играютъ роль и знанія, и какъ бы мистическія проникновенія, и общая, трудно опредѣлимая музыкальность намековъ.

И вотъ этой-то сложности никогда, повидимому, не понимаютъ реставраторы, дерзновенно посягающіе именно на самую утонченную красоту памятниковъ старины, гдѣ человѣческое творчество такъ гармонично сливается съ остаткомъ высшихъ законовъ, управляющихъ природой. Сколько художественной прелести, сколько отзвуковъ трогательной легенды давали бы развалины дворца царевича Дмитрія въ Угличѣ, и какую нелѣпую, ничего не говорящую кирпичную трубу сдѣлалъ изъ нихъ ученый реставраторъ, допустимъ даже, точно скопировавшій и возстановившій размѣры, пропорціи, детали!

Не является ли реставрація вообще, въ огромномъ большинствѣ случаевъ, прискорбнымъ недоразумѣніемъ, разрушеніемъ красоты? Вѣдь и самая точность ея почти всегда очень относительна. Нѣтъ ли грубой ошибки въ самомъ

стремленіи новыми средствами воспроизводить старое? Старинный кирпичъ, старинный цементъ, старинный способъ кладки далеко не такая бездѣлица для общаго характера постройки, какъ это обыкновенно кажется реставраторамъ: издали чувствуется иная поверхность, даже иныя формы, контура, какихъ никогда не имѣютъ современныя постройки. Положимъ, за границей уже поддѣлывается самый матеріалъ, способъ работы, чѣмъ конечно достигается возможность болѣе точной реставраціи, но нельзя поддѣлать неуловимый оттѣнокъ дальней одухотворенности, налетъ времени. Въ томъ сложномъ и чарующемъ впечатлѣніи, которое даютъ памятники старины, какъ бы необходимымъ элементомъ является чувство, что вотъ именно къ этимъ камнямъ много столѣтій назадъ прикасалась рука нашихъ предковъ, что именно эти стѣны были политы ихъ кровью, что именно подъ этими сводами, съ почернѣвшими отъ времени фресками, раздавались молитвенные голоса. Здѣсь какъ бы разлиты незримые флюиды прошлаго, вся музыка отдаленной жизни какъ бы вещественно отпечатлѣлась на древнихъ стѣнахъ, ибо красота ихъ не только въ пластикѣ, а и въ поэзіи, въ намекахъ на общую, широкую, музыкальную красоту, какъ бы разлитую въ основѣ жизни.

Тайна красоты художественнаго творчества одинаково сильна и могуча во всѣ времена независимо отъ совершенства техники и знанія. Реставраторъ во всеоружіи современнаго знанія и умѣнія, посягая на эту тайну, губитъ нерѣдко самое драгоценное въ произведеніи безымяннаго художника прошлаго. Ключъ тайны какъ бы потерянъ. Мало того, нерѣдко древнія формы, древнее искусство представляются столь совершенными и цѣльными, что является потребность вернуться къ нимъ, снова цѣликомъ воспроизводить ихъ. Насколько законность реставраціи представляется спорной, настолько въ явленіяхъ ренессанса чувствуется глубокая и можетъ быть необходимая основа: здѣсь какъ бы вѣчная борьба между безличіемъ неизбежнаго эклектизма и потребностью въ стилѣ, въ строго опредѣленной формѣ. Но не бываетъ ли плодотворно возвращеніе къ прежнему искусству только тогда, когда это искусство прошло всѣ стадіи развитія, и является стройнымъ законченнымъ цѣлымъ, какъ напр.—античное? Можетъ быть наиболѣе свѣжимъ доказательствомъ этому служить нашъ русскій ампиръ, въ прекрасныхъ образцахъ котораго взяты и скомбинированы формы самаго совершеннаго и завершеннаго изъ искусствъ... И наоборотъ, такъ называемый 'русскій ренессансъ', на сколько онъ сказался въ архитектурѣ, въ стремленіи возродить и продолжить формы 16 и 17 столѣтій, со времени своего возникновенія въ половинѣ прошлаго столѣтія и до послѣдняго ярко-отрицательнаго образца—храма Воскресенія на Екатеринин-

скомъ каналѣ, явленіе глубоко интересное, многое выяснившее, но пока по крайней мѣрѣ—не давшее никакихъ положительныхъ результатовъ.

Еще не такъ давно оспаривалось существованіе оригинальныхъ формъ русскаго искусства, во всякомъ случаѣ сохранившіеся образцы зодчества многими признавались, да можетъ быть еще и признаются варварскими. Взглядъ Куглера, признававшаго впрочемъ ‚своеобразный складъ‘ нашей древней архитектуры, относительно магометанскаго вліянія, давно оставленъ.

Взявъ планъ у Византіи, заимствовавъ въ видѣ деталей ломбардскія формы,—хотя вѣдь и эти формы романскаго стиля шли изъ той же общей древней сокровищницы,—наше церковное зодчество удивительно оригинально и цѣльно слило съ ними чисто самобытныя славянскія формы, возникшія изъ деревянныхъ построекъ, деревянной конструкціи и деталей. И вотъ теперь, когда уже достаточно изучены наши памятники старины, передъ нами развертывается чрезвычайно интересная, стройная и послѣдовательная картина развитія древнерусскаго зодчества. Съ наглядной очевидностью можно прослѣдить возникновеніе новыхъ формъ, ихъ развитіе и постепенное осложненіе по какъ бы существующимъ общимъ законамъ. Пресловутое вліяніе татарщины и религіозная нетерпимость отнюдь не помѣшали намъ заимствовать у другихъ народовъ, отдѣльныя формы, удачно примѣняя ихъ къ самобытнымъ. Какъ и вездѣ, созданіе новыхъ формъ шло параллельно съ совершенствомъ строительной техники, что, напримѣръ, такъ ярко сказалось въ благотворномъ вліяніи итальянскихъ зодчихъ съ Аристотелемъ Фиарвенти во главѣ. Однимъ словомъ, приходится говорить не о варварствѣ, грубости, а объ оригинальной утонченности нашего стиля. Достаточно указать не только на такіе шедевры, какъ Василій Блаженный, кремлевскіе соборы, церкви въ Останкинѣ, Покрова на Филяхъ, а и на первоначальныя прелестныя формы Владимірскихъ церквей и соборовъ XII—XIII вв., на такой прелестный уникумъ, какъ фантастически-узорчатая стѣна собора въ Юрьевѣ-Польскомъ. Петръ Великій какъ бы оборвалъ стройное развитіе нашего зодчества на Строгановскихъ и Нарышкинскихъ церквахъ, гдѣ до такой степени красиво и удачно были заимствованы и примѣнены формы Барокко въ видѣ разорванныхъ фронтоновъ, завитковъ и т. д. Образовался, на первый взглядъ, какъ бы провалъ. Тѣмъ не менѣе намъ посчастливилось.

Цѣлый рядъ дивныхъ зодчихъ отъ Растрелли до Росси украшаютъ наши столицы превосходными постройками, несмотря на вполнѣ развитыя цѣликомъ перенесенныя западныя формы, опять таки получившія, благодаря мѣстнымъ условіямъ, своеобразный характеръ. Благотворное вліяніе западныхъ худож-

никовъ сказывается и въ старинныхъ очень удачныхъ постройкахъ многихъ провинціальныхъ городовъ и помѣщичьихъ усадебъ. Петербургъ и Москва, столь рѣзко различные по общему характеру, такъ интересно и превосходно дополняютъ другъ друга, являясь своеобразнѣйшими и красивѣйшими городами въ Европѣ. Нигдѣ не встрѣтишь ничего подобнаго вычурному разнообразію московскихъ сорока-сороковъ, вѣнчанныхъ кремлевскими золотыми маковками,—характерному лабиринту улицъ и переулковъ или привольно раскинувшимся на широкихъ площадяхъ, по берегамъ широкой рѣки, огромнымъ зданіямъ Петербургскаго ампира. У насъ нѣтъ такихъ цѣльно-прекрасныхъ, стильныхъ городовъ, какъ Нюрнбергъ, Ратенбургъ, Брюгге, но сказочная прелесть, какую придаютъ многимъ нашимъ стариннымъ городамъ, напимѣръ, Новгороду, Пскову, Переяславлію-Залѣсскому, Ростову-Ярославскому, Суздалью, Угличу, многочисленныя древніе церкви и монастыри, и самое ихъ мѣстоположеніе навѣрно въ ближайшемъ будущемъ найдутъ себѣ надлежащую оцѣнку и на Западѣ: такой наивной свѣжестью вѣтъ отъ нашихъ памятниковъ старины, объятыхъ сонливой лѣнью окружающаго приволья.

Можетъ быть именно потому, что романскій, готическій и позднѣйшіе стили нашли себѣ полное выраженіе и выработку въ западной Европѣ, наше русское зодчество—столь не схожее, на первый взглядъ, съ европейскимъ—до конца 17-го столѣтія и столь удачно перенесшее и примѣнившее западныя формы въ 18-мъ и первой половинѣ 19-го столѣтія, явится интереснѣйшимъ дополненіемъ къ общей исторіи европейскаго искусства.

Весьма, естественно, конечно, что какъ разъ въ тотъ періодъ, когда и у насъ начинается окончательно водворяться безличный эклектизмъ и когда съ другой стороны выясняется красота нашей старины, является стремленіе заполнить провалъ, возникаетъ соблазнительная и симпатичная сама по себѣ идея русскаго ренессанса въ смыслѣ продолженія и развитія чисто самобытныхъ формъ, какъ бы насильственно остановленнаго. Какъ всегда и вездѣ, любовное изученіе народнаго искусства и творчества даетъ благіе результаты, которые уже достаточно ярко сказались въ живописи и прикладномъ искусствѣ. Надо ли называть имена Полѣновой, Врубеля, Нестерова, Рериха, говорить о дѣятельности Абрамцева и кн. Тенишевой въ „Талашкинѣ“, объ отличныхъ театральныя декорацияхъ Коровина, Головина, Билибина и др.? Интересны и нѣкоторыя новѣйшія попытки національной архитектуры Малютина, Щусева, Покровскаго, но можетъ быть именно потому, что въ нихъ сказывается самобытное и со-

временное творчество художниковъ, пользующихся старинными формами, такъ сказать, для новыхъ узоровъ.

Въ силу талантливости эти художники, очень удачно комбинируя старинныя формы, даютъ цѣльное, удовлетворяющее и современнымъ требованіямъ и художественному вкусу. Но можно ли пока по крайней мѣрѣ эти попытки приравнивать къ возрожденію, напр., ампира? Разумѣется, нѣтъ. И глубоко интересенъ вопросъ: возможенъ ли по существу ренессансъ именно архитектурныхъ формъ, не совершившихъ полного цикла развитія, а въ данномъ случаѣ, нельзя ли все-таки найти слѣды дальнѣйшей эволюціи по крайней мѣрѣ основныхъ древнихъ формъ, намекающіе на возможность иного продолженія и развитія.

Казалось бы, факты налицо. Наши города уже достаточно попорчены очень неудачными постройками въ „русскомъ стилѣ“, гражданскими, вродѣ Московскихъ Историческаго Музея и Думы, и особенно церковными, начиная съ совершенно бездарныхъ произведеній Тона и кончая Петергофской церковью Н. Султанова и особенно курьезнымъ и нелѣпымъ сооруженіемъ проф. Парланда. Этотъ новѣйшій продуктъ русскаго ренессанса, варварскій образчикъ художественнаго убожества, и архитектурнаго, и живописнаго, въ соединеніи съ роскошью и богатствомъ матеріала—столь афишированъ именно въ смыслѣ задачъ ренессанса и носитъ столь ярко окрашенныя черты, что необходимо подробнѣе остановиться на характеристикѣ именно Парландскаго храма. Конечно, „исторія выяснитъ“, почему въ многомилліонномъ государственномъ и народномъ сооруженіи такъ безпримѣрно увѣковѣчена мозаикой бездарная и безграмотная живопись „неизвѣстныхъ художниковъ“, но я останавлиюсь только на его тяжеловѣсной, вымученной и придуманной архитектурѣ.

Когда рассматриваешь снаружи храмъ Воскресенія на Екатерининскомъ каналѣ, получается впечатлѣніе аляповатаго большого пряника, покрытаго пестрой глазурью, изъ тѣхъ пряниковъ, которые продаются на лоткахъ, привлекая дѣтей, и которые такъ приторны и такъ несъѣдобны.

Проф. Парландъ въ 35 № журнала „Зодчій“ (1907 года) такъ объясняетъ свои намѣренія и достиженія: „Задача состояла не только въ изученіи и разборѣ богатаго матеріала, дошедшаго до насъ въ памятникахъ старины, но, главнымъ образомъ, въ удачномъ выборѣ только тѣхъ приемовъ и деталей, тѣхъ типично русскихъ оттѣнковъ, представляющихъ собой какъ бы послѣдній фазисъ развитія стиля XVII вѣка. Но этимъ еще не исчерпывается задача зодчаго, стремящагося соорудить постройку, которая производила бы впечатлѣніе

естественнаго, нормальнаго продолженія прерваннаго національно-художественнаго движенія. Одно повтореніе, воспроизведенное хотя бы съ величайшей вѣрностью и точностью подходящихъ къ задачѣ приемовъ и деталей, было бы здѣсь не вполне умѣстнымъ. Необходимо, чтобы чувствовалось, такъ сказать, продолженіе развитія въ художественно-національномъ направленіи, что можетъ быть достигнуто лишь однимъ путемъ, а именно: дальнѣйшей разработкой избранныхъ приемовъ и деталей, стараясь приблизить ихъ къ идеалу совершенства'.

И далѣе: ... ,мнѣ удалось скомпановать въ духѣ требуемой эпохи новые приемы, впервые примененные въ фасадахъ храма Воскресенія. Сюда относятся большіе фронтонные кокошники сѣвернаго и южнаго фасадовъ и вся наружная отдѣлка главнаго алтарнаго апсида'.

Увы! Не можетъ быть разговора не только объ идеалѣ совершенства, о продолженіи развитія, о передачѣ духа требуемой эпохи, но даже—объ удачномъ выборѣ и повтореніи. Передъ нами именно—наименѣе удачный и осмысленный образчикъ пережевыванія приемовъ и деталей. Стоитъ только припомнить прототипы: Василія Блаженнаго, лучшіе образцы храмовъ XVII вѣка, напр., церкви въ Останкинѣ, Николы въ Хамовникахъ, Рождества въ Путичахъ, Ярославскія церкви. Соразмѣрность частей, красота пропорцій и линій, цѣлесообразность, несмотря на богатство деталей, гармоничность общаго тона архитектурнаго и декоративнаго такъ привлекательны въ этихъ оригинальныхъ сооруженіяхъ! Право, Храмъ Воскресенія кажется пародіей на нихъ. Уже одно совмѣщеніе плана старинныхъ крестообразныхъ, кубовидныхъ церквей съ внѣшностью Василія Блаженнаго, которая выражаетъ совсѣмъ иной планъ, кажется несообразнымъ, является какъ бы основой дисгармоніи. Общія формы, детали рѣжутъ глазъ не только дисгармоніей частей, а своей опредѣленностью, яркимъ подчеркиваніемъ и нагроможденіемъ. Лубочно-пестрыя, грубыя главы; кричащія на непріятномъ коричневомъ фонѣ бѣлыя, синія, желтыя и зеленыя шашечныя украшенія; шашечныя и узорчатыя покрытія, тѣхъ же цвѣтовъ, надъ входами, столь уморительно напоминающія дѣтскую игру 'кубики-мозаику'; рѣзко выскакивающія, мертвенно отшлифованныя детали...

Между тѣмъ, именно въ 'отдѣлкѣ' современный зодчій долженъ быть очень остороженъ. Благодаря совершенству строительной техники, столь обезличивающей современныя постройки, придающей имъ характеръ фабричнаго производства, исчезъ смягчающій, чарующій элементъ старинныхъ построекъ, гдѣ такъ чувствуется 'дѣло рукъ человѣческихъ',—наивность, примитивность техники, соединенная съ желаніемъ сдѣлать какъ можно лучше. Всѣ 'переводы и

образы' (изреченіе лѣтописца о деталяхъ Василя Блаженнаго) сооруженія г. Парланда—сводятся, благодаря именно дурному пониманію старыхъ формъ, на утрированныя повторенія, безвкусныя комбинаціи и примѣненія деталей. Возьмемъ, напр., окна. Извѣстно, какую роль въ красотѣ и характеристикѣ фасадовъ старинныхъ церквей играютъ ихъ размѣщеніе, нерѣдко несимметричныя размѣры, форма, украшеніе наличниками. Какъ здѣсь всегда скомпанованы и угаданы размѣры, пропорціи и самихъ оконъ, и простѣнковъ между ними, и колонокъ наличниковъ. Не курьезны ли въ храмѣ Воскресенія длинныя окна изъ любого современнаго дома стиля модернъ съ тоненькими перегородками цѣльныхъ стеколъ, съ узенькими простѣнками? Взяты формы и детали кокошниковъ, колонокъ наличниковъ и отсутствуетъ самое главное—пропорціи, связь ихъ съ окнами, вслѣдствіе чего новый пріемъ въ фасадѣ главнаго алтарнаго апсида сводится на удлиненіе колонокъ наличниковъ, такъ похожихъ на приклеенныя къ стѣнѣ водосточныя трубы, или части 'пожарной кишки'. Другое изобрѣтеніе проф. Парланда—,большіе фронтоныя кокошники сѣвернаго и южнаго фасадовъ', пожалуй, особенно сообщаютъ этимъ фасадамъ характеръ пряниковъ. Упраздненіе боковыхъ кокошниковъ, замѣна ихъ маленькими кокошниками—все говоритъ именно о томъ, какъ дурно поняты старинныя формы, гдѣ три кокошника очень логично выражали внутреннюю конструкцію и покрытіе сводами. Пилястры, дѣлящіе фасадъ на три части, замѣнены дѣйствительно характерными для построекъ конца XVII вѣка украшеніями—изразцами въ рельефныхъ квадратахъ; но насколько эти украшенія нужны, мягки и благородны, напр., въ Останкинской церкви, въ Ярославскихъ церквахъ, въ нѣкоторыхъ Владимірскихъ, настолько грубыми нашлепками, пряничными украшеніями являются они въ храмѣ Воскресенія. По символическимъ замысламъ проф. Парланда, помѣщеніе подъ колокольною всѣхъ гербовъ Россійской Имперіи превратило эту часть фасада въ какую-то грубую, пеструю вафлю. Даже столь характерныя во всѣхъ старинныхъ постройкахъ входы-паперти съ кувшинчатыми колонками и двойной аркой превратились у г. Парланда во что-то жидкое и безвкусное. Конечно, тѣ же дурно понятыя формы чувствуются и во внутренней архитектурѣ, въ отсутствіи конструктивнаго смысла и логической пропорціональности. Храмъ какъ будто вытягивали въ высоту: такъ длинны, одновременно жидки и не соотвѣтствуютъ сводамъ столбы-колонны. Извѣстное изреченіе Дарленкура о Василю Блаженномъ—,это сооруженіе было бы варварскимъ, если-бы искусство не расточалось здѣсь щедрой рукой'—во всякомъ случаѣ нельзя было бы примѣнить къ этому сооруженію, возникшему 400 лѣтъ позже, ибо здѣсь именно нѣтъ искусства

въ щедро разсыпанныхъ деталяхъ. Однако, г. Парландъ въ своемъ, прежде всего, конечно, не талантливомъ произведеніи, придерживался основныхъ принциповъ русскаго ренессанса, выработанныхъ до него цѣлымъ рядомъ строителей. Миѣ думается, что здѣсь органическая несостоятельность этихъ принциповъ только подчеркнута неталантливостью, явнымъ непониманіемъ значенія конструктивности пропорцій.

Развитіе формъ идетъ всегда параллельно съ развитіемъ строительной техники. У насъ произошло исключительное въ исторіи искусствъ явленіе—насилъственное, не въ буквальномъ, конечно, смыслѣ, прекращеніе развитія формъ. Фантазія художниковъ-строителей направилась въ другую сторону; образованіе ихъ получило совсѣмъ иные корни, и наши прекрасныя русскія зданія конца XVIII, начала XIX ст. были вполнѣ уже чужды русскому стилю, хотя и внесли въ цѣликомъ воспринятыя западныя формы своеобразную русскую струю, обусловленную мѣстными условіями и бытомъ. Оригинальныя византійско-русскія формы замерли въ своемъ развитіи на извѣстной конструкціи, на извѣстной техникѣ. И вотъ почти черезъ 200 лѣтъ, когда уже невозможно отрѣшиться отъ современной техники и строительныхъ приемовъ, является мысль возродить и продолжить старыя формы, въ полной степени обусловленныя старой техникой, старыми приемами. Пришлось пойти, съ одной стороны, на компромиссы—напр., относительно размѣровъ, освѣщенія—и, благодаря этому, на неизбежное измѣненіе конструкціи и деталей (окна г. Парланда), а съ другой стороны, дошло до нелѣпаго повторенія, копированія старинныхъ конструктивныхъ формъ, вродѣ, напр., наивныхъ, но когда-то необходимыхъ желѣзныхъ балокъ-распоровъ, толстыхъ пилоновъ и пр. Между тѣмъ, понятія красоты и конструкціи въ архитектурѣ такъ тѣсно слиты, что прямо немислимо гармоническое соединеніе старыхъ формъ и новой конструкціи, и наоборотъ. Несомнѣнно, зодчіе Владимірскихъ соборовъ не могли бы построить Останкинской церкви, и, несомнѣнно, богатые детали Останкинской церкви не гармонировали бы съ конструкціей Владимірскихъ соборовъ. Совершенно послѣдовательно можно прослѣдить логичный переходъ кружалъ, выражающихъ снаружи внутреннюю конструкцію, въ орнаментальную, столь характерную для русскаго искусства форму кокошника, постепенную эволюцію куполовъ и главъ, появленіе красивыхъ двухъэтажныхъ церквей, того удивительнаго фантастическаго лабиринта, который создалъ въ Ростовскомъ кремлѣ митрополитъ Іона Сысоевичъ, очевидно, глубоко чувствовавшій красоту уже развившихся формъ, столь удачное примѣненіе формъ Барокко.

Съ другой стороны, перенесеніе въ современныя постройки несомнѣнно прекрасныхъ старинныхъ деталей, несомнѣнно прекрасно выполненныхъ, ведетъ только къ дисгармоніи, возбуждаетъ только досадливое чувство. Насколько въ грубоватой ручной работѣ деталей Останкинской церкви—прелесть художества, настолько въ отшлифованныхъ деталяхъ храма Воскресенія—плоскость и пошлость.

Буквальное повтореніе старинныхъ формъ кажется невозможнымъ и ненужнымъ, какъ бездушная поддѣлка подъ красоту старины, ибо никакими средствами не передашь мистическое вѣяніе столѣтій, а „продолженіе и развитіе“ не по силамъ современнымъ зодчимъ, вооруженнымъ всѣми совершенствами современной техники, неизмѣримо болѣе сложнымъ и богатымъ матеріаломъ, ибо утеряно нѣчто еще болѣе драгоцѣнное—какъ бы оборванная логическая нить постепеннаго развитія.

Впрочемъ, такъ ли ужъ рѣзко была порвана эта нить? Дѣйствительно ли съ XVIII столѣтія въ нашемъ зодчествѣ, особенно церковномъ, окончательно умираетъ русскій стиль и наступаетъ царство безличнаго европейскаго эклектизма, гдѣ ярко выдѣляются только отдѣльныя стильныя постройки талантливыхъ зодчихъ? Вѣдь какъ-никакъ церковныя преданія и каноны, установившіяся требованія должны были сказываться во всѣ послѣдующія эпохи, какъ и въ XII и XIII ст., когда иностраннымъ зодчимъ было предоставлено требованіе объ абсолютномъ сохраненіи византійскаго плана при постройкѣ нашихъ соборовъ. Никонъ, наложившій свою руку на богато и свободно развившееся зодчество XVI в., тѣмъ не менѣе, утвердилъ основныя русскія формы, что касалось, на примѣръ, плана, одно- или пятиглавія, шатроваго покрытія колоколенъ и пр. Реформы Петра не коснулись религіозныхъ основъ. Столь чтимыя преданія и каноны остались въ неприкосновенности; осталось неприкосновеннымъ и въ церковной архитектурѣ все, что было символически связано съ религіей. Несмотря на возникшія потомъ чисто-итальянскія сооруженія, особенный типъ православныхъ пятиглавыхъ церквей съ алтарными апсидами, съ папертями-колокольнями, съ издревле установленнымъ внутреннимъ устройствомъ, при всемъ эклектизмѣ наружныхъ формъ, сохранился до нашихъ дней. Вѣдь въ сущности со всѣми послѣдующими иностранными зодчими, строившими наши церкви—напримѣръ, съ Растрелли въ его прекрасныхъ соборахъ—Смольномъ Петербургскомъ и Андреевскомъ Кіевскомъ—повторялась исторія Аристотеля Фіарвенти: приходилось примѣнять выработанныя иностранныя формы къ установленному русскому плану и типу. Несмотря на разнообразіе формъ много-

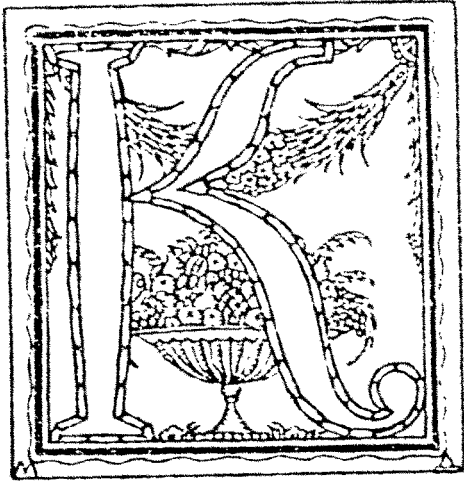
численныхъ церквей постройки конца XVIII, начала XIX ст., разбросанныхъ по нашимъ провинціальнымъ городамъ и богатымъ въ старину помѣщичьимъ усадьбамъ, несмотря на преобладаніе неуклюжихъ эклектическихъ формъ, вродѣ ящика съ широкимъ, приплюснутымъ куполомъ, античными колоннами и деталями и высокой колокольней-набалдашникомъ,—выдѣляется нигдѣ еще въ Европѣ не повторявшійся типъ пятиглавыхъ церквей, связанныхъ въ одно цѣлое съ колокольнями, попадаются, несомнѣнно, красивые и оригинальные экземпляры, гдѣ чувствуются отзвуки древнихъ формъ, даже деревянныхъ. Сколько, напримѣръ, интереснаго въ постоянной эволюціи и вариантахъ куполовъ и главъ, получившихъ уже исключительно символическій характеръ. Византійскія и луковичныя замѣнились болѣе сложной формой какъ бы двойныхъ главъ, гдѣ вѣнчающая барабанъ византійская полумфера переходитъ въ шейку и совершенно уже шарообразную главу. Правда, подобная, очень неуклюжая форма недавняго происхожденія изуродовала древній соборъ во Владимірскомъ Княгининскомъ монастырѣ—единственный кирпичный храмъ въ XIII ст. Встрѣчаются формы какъ бы раздавленныхъ, расплюснутыхъ шаровъ, вродѣ баклажановъ и пр. Замѣчательны, напримѣръ, форма и размѣры куполовъ въ соборѣ Псковскаго Печерскаго монастыря, если не ошибаюсь, постройки Елисаветинскаго времени. Помимо соборовъ Растрелли, въ нашемъ церковномъ зодчествѣ XVIII—XIX ст. можно найти немало оригинальнаго, красиваго, утонченнаго, менѣе всего варварскаго, какъ принято думать еще многими. Во всякомъ случаѣ, вѣдь именно церкви, ихъ золотыя и разноцвѣтныя главы на нерѣдко старинныхъ барабанахъ, башни колоколенъ и отнюдь не безличная ящикообразная гражданская архитектура придають и сейчасъ такой красивый, своеобразный видъ нашимъ городамъ, столь отличный отъ вида городовъ европейскихъ. Можетъ быть, при внимательномъ изученіи здѣсь тоже оказалась бы оригинальность своеобразныхъ формъ, вызванныхъ и сохранившимися преданіями и широко нахлынувшими, замѣнившими многое старое, новыми западными формами; можетъ быть, именно здѣсь и удалось бы найти слѣды порванной нити и еще новые пути для продолженія и развитія русскаго стиля.

Наша древняя архитектура ярко и цѣльно отражаетъ свою эпоху. Въ веселой раскраскѣ старинныхъ церквей, въ ихъ приземистости, въ ихъ менѣе всего угрюмомъ, нерѣдко уютномъ и домовитомъ видѣ, въ простомъ величіи древнихъ соборовъ, столь чуждомъ фантастическому, демоническому великолѣпію мрачныхъ, черно-сѣрыхъ готическихъ, удивительно сильно сказываются черты, совсѣмъ особый укладъ жизни, гдѣ обрядовая сторона религіи на ряду съ

исконными обычаями изъ далекой языческой старины, обожествлявшей явленія природы, играла выдающуюся роль. Съ прелестью старинныхъ обрядовъ, народной поэзіи, русской природы такъ гармонировала древняя архитектура, въ которой сказался своеобразный художественный вкусъ, менѣе всего варварскій, такъ оригинально претворившій въ себѣ западные образцы. Сильное тяготѣніе къ Западу и до Петра, при Алексѣѣ Михайловичѣ, и потомъ, хотя бы въ лицѣ Артамона Матвѣева, Софіи, Нарышкиныхъ, Голицына, уже сказалось благотворно на развитіи нашего стиля. И при дальнѣйшемъ нормальномъ ходѣ этого развитія мы, можетъ быть, уже имѣли бы оригинальнѣйшіе и богатѣйшіе образцы нашего искусства, ибо дѣло, разумѣется, не остановилось бы на Нарышкинскихъ и Строгановскихъ церквахъ. Но нельзя думать, чтобы подмѣнившіе эти образцы, образцы современнаго русскаго ренессанса, даже потомъ, черезъ столѣтія, когда время наложитъ и на нихъ свою облагораживающую руку, придавъ и имъ остатокъ красоты старины, получили бы истинно-художественный характеръ: слишкомъ чувствуются ихъ фальшь, поддѣлка, отсутствіе художественной логичности, сложной связи съ потребностями, укладомъ и духомъ современной жизни, что такъ характерно въ ихъ оригиналахъ.

Идея ренессанса глубоко почтенна сама по себѣ, какъ выраженіе любви къ старинѣ, ея красотѣ, но основы и пути художества, связь его съ жизнью такъ сложны и глубоки, что въ извѣстныхъ случаяхъ эта идея можетъ оказаться бесплодной. Мы поистинѣ можемъ гордиться прекрасной въ общей исторіи искусства страницей, пусть даже оборванной, какую представляетъ собой наше древнее зодчество, столь своеобразное, истинно-художественное и послѣдовательное въ своемъ развитіи. Но пусть эта страница не будетъ испорчена ненужнымъ приклееннымъ добавленіемъ. Желаніе, можетъ быть, еще не слишкомъ запоздавшее, ибо хотя бездарный экстрактъ изъ Василія Блаженнаго на Екатерининскомъ каналѣ только что появился, но вѣдь, благодаря его явной антихудожественности, еще болѣе выяснилось, что послѣдними прекрасными памятниками оригинальнаго русскаго зодчества, гдѣ можно прослѣдить неподдѣльную преемственную связь, попрежнему остаются построенныя двѣсти лѣтъ назадъ церкви—Покровская подмосковская и Нижегородская Строгановская.

О РѢЧИ РАБСКОЙ, ВЪ ЗАЩИТУ ПОЭЗИИ



АКЪ большинству людей, и мнѣ кажется полезнымъ, чтобы каждая вещь служила опредѣленной цѣли. Молоткомъ слѣдуетъ вбивать гвозди, а не писать картины. Изъ ружья лучше стрѣлять, чѣмъ пить ликеры. Книга поваренная должна учить приготовленію разныхъ снѣдій. Книга поэзіи... Что должна давать намъ книга поэзіи?

Дѣдушка Крыловъ предостерегаетъ отъ такихъ пѣвцовъ, главное достоинство которыхъ въ томъ, что они 'въ ротъ хмельного не берутъ'. Вмѣстѣ съ Крыловымъ, и я отъ пѣвцовъ требую прежде всего, чтобы они были хорошими пѣвцами. Какъ относятся они къ хмельнымъ напиткамъ, право, дѣло второстепенное. Подобно этому, и отъ поэтовъ я прежде всего жду, чтобы они были поэтами.

Г. Вячеславъ Ивановъ и Александръ Блокъ, въ своихъ, взаимно дополняющихъ одна другую статьяхъ, помѣщенныхъ въ № 8 'Аполлона', повидимому, не раздѣляютъ этихъ моихъ (сознаюсь, довольно 'банальныхъ') мнѣній. Оба они стремятся доказать, что поэтъ долженъ быть не поэтомъ, и книга поэзіи— книгой не поэзіи. Правда, они говорятъ: 'книгой не поэзіи, а чего-то высшаго, чѣмъ поэзія', 'не поэтомъ, а кѣмъ-то высшимъ, чѣмъ поэтъ'. Но, вѣроятно, и Крыловскій герой, имѣвшій похвальное нерасположеніе ко хмельному, увѣренъ былъ, что его пѣвцы 'выше', чѣмъ просто пѣвцы.

Резюмируя свою статью, Вячеславъ Ивановъ пишетъ: 'Изъ каждой строки вышеизложеннаго слѣдуетъ, что символизмъ не хотѣлъ и не могъ быть только искусствомъ' (стр. 16). А. Блокъ, называя себя Бэдекеромъ Вячеслава Иванова, развиваетъ эту мысль въ покаянной статьѣ, въ которой исповѣдуетъ свой грѣхъ, въ томъ состоящій, что онъ, А. Блокъ, былъ 'пророкъ' и унизился до того, чтобы стать 'поэтомъ' (стр. 28). Это, на строгомъ языкѣ учителя А. Блока, Вл. Соловьева, будто бы значитъ: 'Восторгъ души расчетливымъ обманомъ, и рѣчью рабскою живой языкъ боговъ, святыню музъ шумящимъ балаганомъ онъ замѣнилъ...'

Я весьма сомневаюсь, чтобы приведенные стихи Вл. Соловьева имѣли именно тотъ смыслъ, который хочетъ имъ придать А. Блокъ. Изумительно было бы, если бы Вл. Соловьевъ, при извѣстномъ его отношеніи къ поэзіи, языкъ ,поэтовъ', т.-е. языкъ поэзіи, назвалъ ,рѣчью рабскою'. Но для А. Блока (и для Вячеслава Иванова?)—это такъ. Поэзія—,рѣчь рабская', ,обманъ', ,балаганъ'. Отсюда выводъ: будь не поэтомъ, будь кѣмъ-то, кто выше поэта, или, какъ досказываетъ ,Бэдкеръ'-А. Блокъ: ,будь теургомъ' (стр. 22).

Думаю, что, послѣ такихъ заявленій, весьма многіе, вмѣстѣ со мною, рѣшительно встанутъ на защиту поэзіи, хотя бы Вячеславъ Ивановъ съ А. Блокомъ и объявили ее ,рѣчью рабскою'. Быть теургомъ, разумѣется, дѣло очень и очень недурное. Но почему же изъ этого слѣдуетъ, что быть поэтомъ—дѣло зазорное? По-моему, напримѣръ, быть астрономомъ—почетно. Но неужели поэтому стану я поносить какого-либо историка такими словами: ,Обманщикъ, рабъ, балаганщикъ, какъ не стыдно тебѣ заниматься исторіей, а не астрономіей?'.
.

Правда, и Вячеславъ Ивановъ, и А. Блокъ говорятъ не вообще о поэзіи, но исключительно о поэзіи символической, о символизмѣ. Однако, что они разумѣютъ подъ этимъ именемъ?

Понимаютъ ли они слово ,символизмъ' въ широкомъ смыслѣ, согласно съ которымъ символистами можно и должно назвать и Эхила и Гете (ибо символизмъ—естественный языкъ всякаго искусства)? Но тогда понятіе ,символической поэзіи' совпадетъ съ понятіемъ поэзіи вообще. Или же Вячеславъ Ивановъ и А. Блокъ разумѣютъ именно художественное движеніе послѣднихъ десятилѣтій? Повидимому, послѣднее предположеніе справедливѣе, такъ какъ Вячеславъ Ивановъ говоритъ о Тютчевѣ, какъ о первомъ русскомъ символистѣ, говоритъ о ,международной общности этого явленія', ,о сущности западнаго вліянія на новѣйшихъ русскихъ поэтовъ' и т. д. Тогда... Ну, тогда надо немного посчитаться съ исторіей.

Какъ ни уважаю я и художественное дарованіе и энергію мысли Вячеслава Иванова, все же я никакъ не могу согласиться, что ,символизмомъ' можетъ быть названо то, что ему нравится. ,Символизмъ', какъ ,романтизмъ',—опредѣленное историческое явленіе, связанное съ опредѣленными датами и именами. Возникшее, какъ литературная школа, въ концѣ XIX вѣка, во Франціи (не безъ англійскаго вліянія), ,символическое' движеніе нашло послѣдователей во всѣхъ литературахъ Европы, оплодотворило своими идеями другія искусства, и не могло не отразиться на міросозерцаніи эпохи. Но все же оно всегда развивалось исключительно въ области искусства. Вячеславъ Ивановъ можетъ ука-



К. Дуниковскій (K. Dunikowski).

Голова старухи.



Э. Вуммузо (Ed. Wittig).

Визоет.



A. Сивухина (A. Slavicek).

А. Чапурова (А. Ставочки).



Буда Мрава.

зывать въ будущемъ символизму какія-угодно цѣли, а его Бэдекеръ—пути къ этимъ цѣлямъ, но они не въ правѣ и не въ силахъ измѣнить то, что было. Какъ это имъ ни досадно, но 'символизмъ' хотѣлъ быть и всегда былъ только искусствомъ.

Книги 'символистовъ', слава Богу, еще не погибли отъ какой-либо стихійной катастрофы; ихъ можно получить въ любой библіотекѣ. Многіе 'символисты', вожди движенія, еще среди насъ. Спросите Верхарна и Вьеле-Гриффина, Георге и Гофмансталя, у насъ Бальмонта, и я увѣренъ, что всѣ они скажутъ единогласно, что хотѣли одного: служить искусству. Въ имени художника, поэта они видѣли (и видятъ) свою лучшую гордость и высшую честь. Какъ же вдругъ заявлять категорически: 'символизмъ не хотѣлъ и не могъ быть только искусствомъ'? При такомъ отношеніи къ историческимъ даннымъ, кто же помѣшаетъ Вячеславу Иванову завтра объявить намъ: 'романтизмъ всегда былъ и могъ быть только своеобразной геологической теоріей'!

Символизмъ есть методъ искусства, осознанный въ той школѣ, которая получила названіе 'символической'. Этимъ своимъ методомъ искусство отличается отъ раціоналистическаго познанія міра въ наукѣ и отъ попытокъ внѣразсудочнаго проникновенія въ его тайны въ мистикѣ. Искусство автономно: у него свой методъ и свои задачи. Когда же можно будетъ не повторять этой истины, которую давно пора считать азбучной! Неужели послѣ того какъ искусство заставляли служить наукѣ и общественности, теперь его будутъ заставлять служить религій! Дайте же ему, наконецъ, свободу!

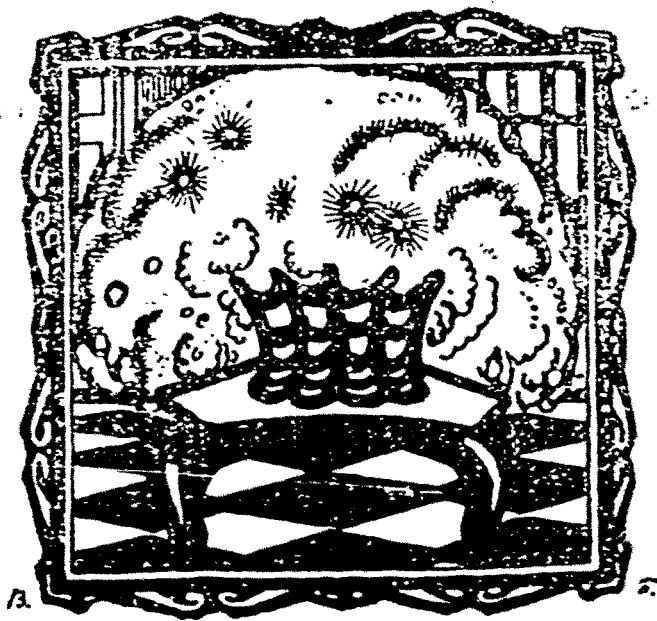
Нѣтъ причинъ, конечно, ограничивать область дѣятельности человѣка. Намъ Гете дважды дорогъ потому, что былъ не только величайшимъ поэтомъ XIX вѣка, но и могущественнымъ научнымъ умомъ своего времени. Въ Дантѣ Габріель Россетти насъ плѣняетъ гармоническое сочетаніе дарованій поэта и художника красокъ. Почему бы поэту и не быть химикомъ или политическимъ дѣятелемъ, или, если онъ это предпочитаетъ, теургомъ? Но настаивать, чтобы всѣ поэты были непременно теургами, столь же нелѣпо, какъ настаивать, чтобы они всѣ были членами Государственной Думы. А требовать, чтобы поэты перестали быть поэтами, дабы сдѣлаться теургами, и того нелѣпѣе.

А. Блокъ, въ концѣ своей статьи, спрашиваетъ: 'Поправимо или не поправимо то, что произошло съ нами?' (стр. 28). Иначе говоря: есть ли возможность перестать быть 'поэтомъ' и вновь сдѣлаться 'теургомъ'? Кажется, уже достаточно ясно, что вопросъ этотъ къ символизму вообще не относится. Не осуждая нисколько того пути духовнаго развитія, который, въ легко истолковываемыхъ иносказаніяхъ, изобразилъ въ своей статьѣ А. Блокъ, никакъ

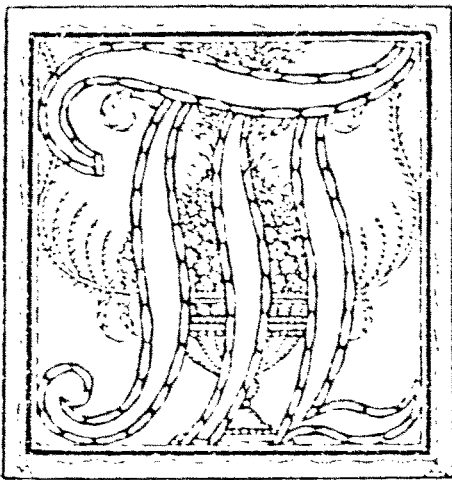
нельзя и признать этот путь типическимъ для современнаго поэта. Тѣхъ грѣховъ, въ которыхъ кается А. Блокъ, 'символизмъ' за собой не признаетъ, и ему нечего 'поправлять'. Символисты останутся поэтами, какими они и были всегда.

Но, поскольку рѣчь касается самого А. Блока и Вячеслава Иванова, ихъ стремленіе что-то 'поправить', притомъ самыми радикальными средствами, можетъ навести на опасенія. А что если эти поправки окажутся сродни предпріятіямъ многихъ російскихъ городскихъ управъ, которыя часто находятъ нужнымъ снести, за 'некрасивостью', то или другое старинное зданіе, а потомъ, по неимѣнію средствъ, оставлять на его мѣстѣ пустырь? Вячеславъ Ивановъ и А. Блокъ—прекрасные поэты; они намъ это доказали. Но выйдутъ ли изъ нихъ, не говорю великіе, но просто 'хорошіе' теурги, въ этомъ вполнѣ позволительно сомнѣваться. Мнѣ, по крайней мѣрѣ, въ ихъ теургическое призваніе что-то плохо вѣрится...

Утѣшаетъ только то соображеніе, что теоріи Вячеслава Иванова и А. Блока не мѣшали имъ до сихъ поръ быть истинными художниками. И А. Блокъ клеветаетъ на себя, когда называетъ свои позднѣйшіе стихи 'рабскими рѣчами'. На наше счастье, на счастье всѣхъ, кому искусство дорого, это настоящая и порою прекрасная поэзія. Что же касается того, что призывъ Вячеслава Иванова и его истолкователя совратить на новую дорогу все развитіе современнаго символизма, т.-е. сдвинетъ поэзію съ того пути, по которому она идетъ не менѣе, какъ десятое тысячелѣтіе, то, думаю, этого можно опасаться еще менѣе. У Александра Македонскаго достало силъ повлечь пиѳію, противъ ея воли, на треножникъ; но тутъ я не вижу силъ Александра, а предпріятіе куда труднѣе!



ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА ,ВЪСОВЪ'



РУДНО себѣ представить, что ,Вѣсы', хотя бы временно, прекратились; до такой степени сталъ необходимымъ и привычнымъ этотъ завоевательный органъ, многого достигшій какъ со стороны внѣшняго признанія, такъ и со стороны внутренняго самоопредѣленія. Къ счастью, ,Вѣсы' такъ тѣсно были связаны съ книгоиздательствомъ ,Скорпионъ', что дѣятельность послѣдняго, все расширяющаяся, въ связи съ обѣщаніемъ редакціи спорадически выпускать критико-библіографическіе сборники, даютъ намъ надежду, что положеніе дѣлъ не такъ рѣзко измѣнится, какъ это могло казаться съ перваго взгляда. Сплоченность ,скорпионовской' группы писателей и поэтовъ скорѣе, чѣмъ подробное совпаденіе миропостиженій, и дало ту силу и самоотверженность издателю продолжать свое благородное и безкорыстное начинаніе. Это было то впечатлѣніе семьи, которое дѣлаетъ возможнымъ частные раздоры и полемики, не допуская до раскола; это было то, что давало радость работы, радость побѣдъ не своихъ лично, чувство родственности и неразрушимой цѣпи дружбы, какія бы разногласія ни происходили. Мы врядъ ли ошибемся, если немалое значеніе придадимъ здѣсь самой личности С. А. Полякова, одушевленной самыми горячими стремленіями. Такой именно семьи не хватало ,Золотому Руну' и ,Перевалу', выставившимъ программу, можетъ быть, болѣе широкую и крайнюю, но исполненнымъ случайностей, шатаній и дезорганизации, потому что, если ,Вѣсы' и были семьею, то семьею походной, боевой и весьма организованной, направляемой чьей-то твердой и мудрой рукою. Никому не безызвѣстно, что этимъ кормщикомъ, хотя бы духовнымъ, былъ В. Брюсовъ, несмотря на его заявленія, что официально онъ не руководитъ журналомъ. Только при содѣйствіи этихъ

двухъ лицъ могли получитья стройность, цѣльность и своя фізіономія органа, объединявшаго дружественные, но не всегда однородные элѣменты, только такъ могло быть достигнуто единство при свободѣ. Притомъ, принимая съ большимъ выборомъ въ свою семью, послѣ чего вошедшій дѣлался уже ‚своимъ‘, ‚Вѣсы‘ никогда не были сектантскимъ органомъ, узкимъ и нетерпимымъ. Они знакомили со всѣмъ, жизненнымъ и новымъ у насъ и на Западѣ, не официально, но убѣжденно и горячо защищая культурныя цѣнности. Лишь почувствовавъ твердость почвы подъ ногами, на третій годъ изданія, журналъ изъ спеціально критическаго обратился и въ художественный, причемъ еще яснѣе выразилось его отличие отъ ‚Новаго Пути‘, гдѣ участвовали многіе изъ сотрудниковъ ‚Вѣсовъ‘, а именно: ‚Вѣсы‘ не такъ настойчиво устремлялись къ вопросамъ исключительно религіозно-философскимъ а старались освѣтить болѣе разносторонне явленія русской и западной литературы. И за эти четыре года ‚Вѣсы‘, насколько позволилъ объемъ не слишкомъ толстаго ежемѣсячника, дали полную картину передового литературнаго движенія въ Россіи. Весь матеріаль самъ собою разбивается на четыре категоріи: 1) на произведенія писателей и поэтовъ, вполне выразившихся раньше возникновенія ‚Вѣсовъ‘, или если и не окончательно сформировавшихся, то достаточно опредѣлительно себя заявившихъ въ предшествовавшихъ органахъ.

Сюда бы мы отнесли Мережковскаго, З. Гиппіусъ и Ѳ. Сологуба. Мережковский представленъ весьма слабо однимъ, двумя стихотвореніями; З. Гиппіусъ—нѣсколько больше (разказами и рядомъ прекрасныхъ стихотвореній); но, несмотря на то, что арена дѣятельности этихъ писателей была въ другомъ мѣстѣ, ихъ связь съ московскимъ органомъ явствуетъ уже изъ того факта, что при гражданской войнѣ ‚Вѣсовъ‘ и ‚Золотого Руна‘ они опредѣленно стали на сторону старѣйшей метрополіи и вышли изъ числа сотрудниковъ новаго журнала вмѣстѣ съ ближайшими друзьями ‚Вѣсовъ‘. Причисляемъ мы сюда и Ѳ. Сологуба (давшаго одинъ изъ лучшихъ своихъ разказовъ ‚Чудо отрока Лина‘, нѣсколько другихъ, ‚Литургію мнѣ‘ и рядъ стихотвореній), потому что ‚Мелкій бѣсъ‘ уже былъ напечатанъ, хотя и безъ окончанія, въ ‚Вопросахъ Жизни‘; многочисленные разказы, помимо ‚Вѣсовъ‘, появлялись во многихъ періодическихъ изданіяхъ и альманахахъ, а отдѣльныя книги послѣ ‚Жала смерти‘ и книги стиховъ стали выходить у ‚Грифа‘, ‚Золотого Руна‘ и вскорѣ исключительно въ издательствѣ ‚Шиповникъ‘. Но тѣ вполне достаточные образчики этого опредѣлившася уже ранѣе мастера, что давались ‚Вѣсами‘, несомнѣнно, были изъ лучшихъ и наиболѣе характерныхъ.

Къ этимъ именамъ мы бы присоединили еще и имя А. Ремизова, только въ

послѣднемъ, 1909 году представленнаго въ ‚Вѣсахъ‘ удивительнымъ по остротѣ и яркости рассказомъ ‚Жертва‘. Но въ общемъ дѣятельность этого своеобразнаго мастера протекала нѣсколько въ сторонѣ отъ ‚Скорпіона‘.

Хотя К. Бальмонтъ, А. Бѣлый, В. Брюсовъ, Вяч. Ивановъ, а позднѣе А. Блокъ, выступили раньше возникновенія ‚Вѣсовъ‘, но именно они-то намъ и видятся тѣмъ ядромъ, той семьей поэтовъ, которая воодушевляла данный журналъ и была полнѣе и характернѣе всего представлена на его страницахъ. Изъ этихъ авторовъ лишь А. Бѣлый и В. Брюсовъ дарили насъ художественной прозой, но нельзя забыть, что, помимо стиховъ, ‚Незнакомка‘ А. Блока и значительная часть статей Вяч. Иванова изъ вошедшихъ впоследствии въ книгу ‚По звѣздамъ‘ появились впервые именно здѣсь. Кромѣ двухъ капитальныхъ произведеній напечатанныхъ ‚Вѣсами‘: Брюсовскаго ‚Огненнаго ангела‘ и ‚Серебрянаго голубя‘ Андрея Бѣлаго, мы имѣемъ еще нѣсколько рассказовъ В. Брюсова (‚Республика Южнаго Креста‘, ‚Въ подземной тюрьмѣ‘, ‚Черезъ 15 лѣтъ‘) и рассказъ А. Бѣлаго ‚Адамъ‘. Дальше мы подробно остановимся на двухъ названныхъ большихъ романахъ, если еще не создавшихъ, то имѣющихъ всѣ возможности создать эпоху въ современной литературѣ,— на этихъ двухъ указательныхъ столбахъ будущаго пути романа.

Къ этимъ же именамъ справедливо принадлежитъ и Ю. Балтрушайтисъ, столь рѣдко выступающій въ печати.

Къ третьей категоріи мы отнесемъ поэтовъ новыхъ, начинавшихъ или развившихся въ ‚Вѣсахъ‘, причемъ нельзя не отмѣтить, что, за исключеніемъ одного-двухъ случаевъ, никогда не было появленій временныхъ, необъяснимыхъ. Обычно, будучи принятыми въ этотъ достаточно замкнутый кругъ, начинающіе поэты получали полную возможность, пребывая тамъ, крѣпнуть и развиваться. Къ этой категоріи мы причислимъ С. Ауслендера, С. Городецкаго (вскорѣ покинувшаго ‚Вѣсы‘), Н. Гумилева, Б. Садовскаго и С. Соловьева. Было бы несправедливою и неблагодарною скромностью со стороны пишущаго эти строки умолчать, что первый и долго единственный пріютъ для своихъ произведеній онъ нашелъ именно въ органѣ ‚Скорпіона‘. С. Ауслендеръ представленъ четырьмя рассказами (‚Записки Ганимеда‘, ‚Прекрасный Маркъ‘, ‚Корабельщики‘ и ‚Филимоновъ день‘), дающими намъ возможность ясно прослѣдить не только развитіе его дарованія, но и видоизмѣненіе его темъ и самаго метода. Н. Гумилевъ, болѣе выразившійся въ стихѣ, нежели въ прозѣ, далъ ‚Радости земной любви‘ и ‚Скрипку Страдивариуса‘; Б. Садовской— ‚Праздничный день‘ и ‚Изъ бумагъ князя Г.‘, и, наконецъ, С. Соловьевъ—довольно длинную ‚Повѣсть о несчастномъ графѣ Ригелѣ‘.

Остается упомянуть еще о переводахъ. Появлялись, главнымъ образомъ, драматическія произведенія Э. Верхарна (,Елена Спартацкая'), Т. ванъ-Лерберга (,Панъ', ,Они почували' и ,М-ле Косисъно'), Ф. Кроммелинка (,Ваятель масокъ'), С. Пшибышевскаго (,Вѣчная сказка') и О. Уайльда (,Sainte courtesane'); упомянемъ еще рассказы Ж. Мореаса, Р. де-Гурмона, Т. ванъ-Лерберга, О. Бирдслей, О. Уайльда, I. Iенсена, Яльмара, Сѣдерберга и др.

Дѣлая обзоръ, главнымъ образомъ, отечественной литературы, мы могли бы раздѣлить матеріалъ, данный ,Вѣсами' за послѣдніе четыре года, на четыре отдѣла. Къ первому принадлежатъ рассказы, гдѣ на первое мѣсто выдвигается какая-нибудь мысль (не поэтическая, а умственная, рациональная), идея, а живописи, фабулѣ, даже психологіи, придается значеніе служебное и второстепенное; таковы, на нашъ взглядъ, рассказы З. Гиппіусъ. Съ другой стороны мы имѣемъ рассказы, гдѣ для болѣе выгоднаго освѣщенія мысли автора или для болѣе свободнаго и причудливаго полета его воображенія (не фабулистическаго, но орнаментальнаго) пользуются исторической, экзотической, фантастической или утопической обстановкой. Отсюда происходятъ притчи, аллегоріи, утопіи и фантастическіе рассказы, причемъ колоритъ мѣстный и временный служитъ только для отдѣненія мысли или для капризнаго сочетанія играющихъ красокъ. Рассказы Вольтера, новеллы Уайльда и т. п. могутъ служить образцами этого рода произведеній. Помѣщенные въ ,Вѣсахъ', рассказы Сологуба, Гумилева, ,Записки Ганимеда' и ,Республика Южнаго Креста'—представляютъ намъ этотъ отдѣлъ. Сюда же отнесемъ рассказы Т. Лерберга, Бирдслея и Сѣдерберга.

Слѣдующіе два отдѣла представляются намъ тѣмъ значительнѣе, что они дали два произведенія капитальныхъ, освѣщающихъ не только настоящій моментъ, но и опредѣляющихъ до извѣстной степени будущее нашей литературы. Эти два произведенія, имѣющія громадное показательное значеніе, независимо отъ принадлежащихъ имъ, каждому въ отдѣльности, достоинствъ, — ,Огненный ангель' В. Брюсова и ,Серебряный голубь' А. Бѣлаго, причемъ путь, намѣчаемый Брюсовскимъ романомъ, есть, несомнѣнно, путь историческаго либо историко-символическаго повѣствованія съ богатой фабулой, сохраненіемъ временнаго и мѣстнаго колорита, исторической вѣрности и, кромѣ того, въ данномъ случаѣ—съ воспроизведеніемъ литературной формы современной описываемой эпохѣ. Хотя къ этому же устремленію принадлежатъ С. Ауслендеръ, Б. Садовской и С. Соловьевъ, но мы позволимъ себѣ ограничиться попыткой характеризовать только вышеупомянутый романъ, какъ произведеніе наиболѣе значительное и показательное.

Историческій интересъ ‚Огненнаго ангела‘ составляетъ широкая, яркая и полная картина нѣмецкой жизни XVI вѣка, можетъ быть, даже слишкомъ полная, потому что фабула и психологическіе конфликты героевъ настолько живо захватываютъ вниманіе, что его какъ бы не хватаетъ подчасъ на рѣдкія по мастерству и точности историческія страницы, посвященныя жизни прирейнскихъ и иныхъ нѣмецкихъ городовъ. Три главныхъ персонажа занимаютъ весьма центральное мѣсто, такъ что всѣ второстепенныя фигуры уходятъ очень на второй планъ. Между Рупрехтомъ, Ренатой и Генрихомъ происходитъ сложный психологическій романъ, рассказанный не спѣша и подробно, какъ освящено традиціями старинныхъ психологическихъ романовъ, начиная съ Боккачьевой ‚Фьяметты‘ или даже съ ‚Исповѣди‘ блаженнаго Августина. Избранная авторомъ форма автобіографическаго повѣствованія даетъ тѣмъ большій просторъ лирическимъ отступленіямъ, раздумьямъ, нѣсколько искусственнымъ сравненіямъ, уподобленіямъ и т. п. Но Брюсовымъ счастливо избѣгнуты и ненужности восторженно лирической риторики и отсутствіе внѣшняго дѣйствія, которыми страдаетъ вышеупомянутый итальянскій романъ. Наоборотъ, богатый, хотя и медленно, и подробно рассказанный, матеріалъ внѣшнихъ событій роднитъ разбираемое произведеніе съ романами фабулистическими, отличаясь отъ нихъ отсутствіемъ пестрыхъ неожиданностей и нѣкоторой схематичностью построения. Намъ кажется, что мы не ошибемся, предположивъ за внѣшней и психологической повѣстью содержаніе еще болѣе глубокое и тайное для ‚думющихъ уши слышать‘, но уступимъ желанію автора, чтобы эта тайна только предполагалась, только вѣяла и таинственно углубляла съ избыткомъ исполненный всяческаго содержанія романъ. При всемъ историзмѣ своемъ, ‚Огненный ангель‘ проникнутъ совершенно современнымъ пафосомъ и чисто Брюсовскою страстностью при спокойствіи и сдержанности тона, что держитъ все время вниманіе читающаго въ трепетномъ напряженіи, только слегка отпуская къ концу. Соединяя въ себѣ мастерскую ‚стилизацию‘ и несомнѣнную современность, интересъ историческій, фабулистическій и психологическій, овѣянное нѣкоей тайной и сохраняя большую ясность, написанное очень лично и съ эпической объективностью, это произведеніе можетъ считаться не только указательнымъ столбомъ одного изъ путей будущаго романа, но и цѣннымъ доказательствомъ цѣлесообразности этого пути и русскимъ образцомъ для путниковъ по дорогѣ историческаго романа.

Совсѣмъ другимъ, но также знаменательнымъ явленіемъ представляется намъ лучшее произведеніе А. Бѣлаго ‚Серебряный голубь‘. И не столько само оно, какъ намѣченный имъ путь широкой символично-реалистической картины современ-

ной Россіи, потому что не Дарьяльскій, не Катя, не сами голуби насъ тамъ интересуютъ, а изображеніе Россіи, какою она въ возможной широтѣ предстала изступленному и проникающему взору автора. Оттого не досадуешь на эпизодичность, длинноты, неоднократныя паденія, растерзанность, шаржъ,—но видѣніе слѣпигъ,—и всѣ досады забываются и даже почти не интересуешься судьбою Дарьяльскаго, Кати, и др., потому что важнѣе всего то общее, что даетъ Бѣлый: большое и острое чувство современнѣй Россіи. Это—то же стремленіе, что мы видимъ у А. Ремизова, гр. А. Толстого и въ нѣкоторыхъ вещахъ М. Горькаго. Въ ‚Серебряномъ голубѣ‘ соединились: то чувство Россіи, что пробивалось уже въ ‚Пеплѣ‘; доходящая то до экстажности, то до карикатурности гоголевской сатиры изступленность и—наиболѣе удачное примѣненіе тѣхъ принциповъ прозаической рѣчи, которыхъ такъ страстно, но не всегда плодотворно авторъ искалъ въ своихъ ‚Симфоніяхъ‘. Объ общей структурѣ романа трудно говорить, такъ какъ помѣщенное въ ‚Вѣсахъ‘ представляетъ только часть всего произведенія, хотя и законченную въ самой себѣ. Какъ-то не хочется говорить о техническихъ недочетахъ этой книги, такой ослѣпительной, подлинной, и терзающей и которую можно ненавидѣть, но къ которой нельзя относиться равнодушно всѣмъ русскимъ. Конечно, есть слабыя, очень слабыя мѣста (объясненіе съ Катей, да и вообще романъ Дарьяльскаго съ нею), но зато есть отдѣльные, почти классическіе въ своемъ родѣ, эпизоды (напр. ‚Евсейчъ‘); конечно, есть длинноты, романъ читается не легко, и языкъ, достигая иногда своеобразно красоты, порой безпомощно заплетается или комично высокопаренъ, но это какъ-то не представляется важнымъ, когда видишь подлинность, остроту и размахъ всего произведенія. Мы думаемъ, что въ этомъ неожиданномъ, свѣжемъ и значительномъ романѣ, кромѣ чувства Россіи, съ которымъ можно вѣдь и не согласиться, именно размахъ-то и плѣняетъ болѣе всего и не ослабѣвающей подъемъ пафоса.

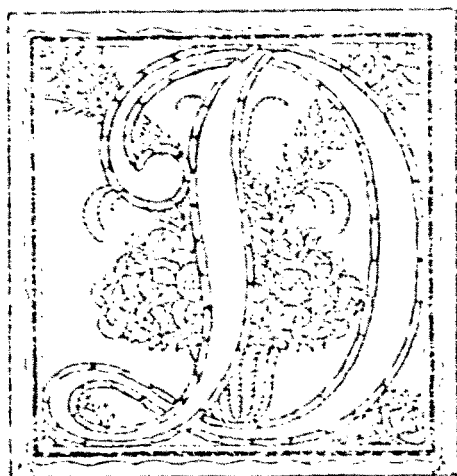
Но еще важнѣе намъ кажется самый фактъ появленія подобнаго романа, какъ указателя на другой возможный, желательный и многими чаемый путь. Мы далеки отъ мысли, что этими двумя путями исчерпываются всѣ будущія возможности романа. Несомнѣнно, всегда будутъ романы чисто-психологическіе и фабулистическіе; эти же два произведенія указываютъ на историческій романъ и символично-бытоописательную поэму.

Какихъ же похвалъ заслуживаетъ журналъ, давшій два такихъ капитальныхъ произведенія современной отечественной литературы? Кромѣ того, при ограниченномъ объемѣ ‚Вѣсовъ‘, въ два года помѣститъ два огромныхъ романа—

довольно смѣло. Но это качество (смѣлость), при строгой цензурѣ и испытаніи, всегда принадлежало скарпіоновскому органу: опредѣленность, отчасти фанатизмъ, большая и благородная смѣлость и горячность. Последнее качество служило причиной иногда явленій и не особенно тактичныхъ, когда излишекъ горячности, оставшіяся отъ борьбы съ врагами внѣшними, направлялся на враговъ внутреннихъ, и тотъ же А. Бѣлый или Эллисъ, уподобляясь гуманистамъ, писали инвективы, причемъ выраженія ,сволочь, идіотъ, пьяница, блудникъ, педерастъ, онанистъ, свинья, щенокъ, старая баба и т. д.' обильно украшали страницы разгнѣванныхъ ,стражей порога'. Но все это забывается, а неосцѣнимыя заслуги долго не только помнятся, но и живутъ въ живыхъ людяхъ.



ПОЭЗИЯ ВЪ 'ВЪСАХЪ'



О 1905 года, когда въ 'Вѣсахъ' появился беллетристическій отдѣлъ, въ русской символической поэзии царилъ хаосъ. 'Миръ Искусства' выдвигалъ, на-ряду съ Бальмонтомъ и Брюсовымъ, такую сомнительную поэтическую величину, какъ Минскій; 'Новый путь' печаталъ стихи Рославлева, Фофанова и др. Даже 'Скорпионъ', осторожный 'Скорпионъ', и тотъ не избѣжалъ общей участи: издалъ Бунина и въ 'Сѣверныхъ цвѣтахъ' помѣстилъ поэму того же Фофанова.

За всѣмъ этимъ слѣдила и злорадно хихикала критика, враждебная новымъ теченіямъ въ искусствѣ. Прежніе возгласы негодованія по поводу 'чужачества декадентовъ' сохранились только въ самыхъ захолустныхъ изданіяхъ, а въ болѣе видныхъ они замѣнились или указаніями на то, что 'декадентство' выдохлось, или заявленіями, что 'оно' никогда и не представляло изъ себя ничего существенно новаго.

Не знаю, намѣренно или нѣтъ, 'Вѣсы', вводя литературный отдѣлъ, всей своей дѣятельностью опровергали оба эти мнѣнія. Отъ этого стихи въ 'Вѣсахъ' дѣлятся на двѣ рѣзко, особенно впоследствии, разграниченныя группы: группу революціонеровъ и группу хранителей традиціи. Право на революцію сохранили за собой вожди, молодежи былъ поручень арьергардъ. Благодаря такому строю, вся колонна пріобрѣла стремительность, недоступную для теченій, гдѣ вожди должны одновременно направлять и сдерживать. Но это же и послужило причиной ея разстройства: нельзя, да и не слѣдуетъ, пройти весь миръ кавалерійской атакой...

Символизмъ угасалъ. Уже самые споры, возникшіе изъ-за опредѣленія этого, казалось бы, вполне выясненнаго литературнаго ученія, указывало на недовольство имъ въ кругу поэтовъ. Появились новыя задачи, особыя у каждаго мастера, и ихъ произведенія назывались символическими только за неимѣніемъ болѣе подходящаго названія.

Нѣсколько замѣчаній о поэтахъ, представленныхъ Вѣсами'.

К. Бальмонтъ, такой хрупкій, такой невещественный въ первый періодъ своего творчества, страстно полюбилъ вещи и выше всего поставилъ потенциально скрытую въ нихъ музыку. Въ своихъ эпитетахъ онъ не гонится за точностью; онъ хочетъ, чтобы не скрытыя въ нихъ представленія, а самый звонъ ихъ опредѣлялъ нужный ему образъ. Однако, и тутъ онъ, гдѣ можно, превращаетъ прилагательныя въ существительныя: безглагольный — безглагольность, лелѣйный — лелѣйность и т. д. Послѣдній примѣръ особенно характеренъ: глаголь 'лелѣять' онъ превратилъ въ прилагательное и потомъ сдѣлалъ изъ него существительное. Пренебреженіе къ глаголамъ — вотъ, что дѣлаетъ его послѣдніе стихи мертвенными и неподвижными, потому что поэзія есть мысль, а мысль — прежде всего движеніе. Какъ бы то ни было, его попытка имѣетъ громадный теоретическій интересъ, и со временемъ она будетъ оцѣнена по достоинству.

Брюсовъ, возстановившій въ Россіи, позабытое со временъ Пушкина, благородное искусство просто и правильно писать стихи, въ 'Urbі et Orbi' и 'Вѣнкѣ' давшій образцы классической чистоты и силы, въ 'Вѣсахъ', какъ Іаковъ, вступилъ въ бой со своимъ Богомъ. Онъ вводитъ въ поэтическій обиходъ ассонансы, пользуется впердактилическими римами, новыми строфами, повтореніями одной и той же строчки. Наконецъ, въ стихотвореніи 'Къ кому-то', начинающемся строкой 'Фарманъ, иль Райтъ, иль кто бъ ты ни былъ!', онъ вплотную подходитъ къ современности, которой такъ боятся поэты, и остается побѣдителемъ.

Далѣе слѣдуютъ: Вячеславъ Ивановъ, все поэтическое творчество котораго — сплошная революція, иногда даже противъ канонівъ, установленныхъ имъ самимъ; М. Кузминъ, со всей неожиданной смѣлостью своихъ темъ и пріемовъ, съ неслыханнымъ въ русской поэзіи словаремъ и со стихомъ, звучащимъ утонченно и странно; Андрей Бѣлый, пытающійся внести красочный импрессионизмъ своихъ юношескихъ произведеній въ самыя повседневныя переживанія.

Отдѣльно стоятъ З. Гиппіусъ, со своимъ застывшимъ на одной точкѣ мастерствомъ, и Ф. Сологубъ, и А. Блокъ, печатавшіе свои наиболѣе характерные стихи въ другихъ изданіяхъ.

Изъ молодыхъ поэтовъ, 'хранителей традицій', особенно выдвинуты 'Вѣсами': Сергій Соловьевъ, Борисъ Садовской и Викторъ Гофманъ.

С. Соловьевъ печаталъ въ 'Вѣсахъ' лучшія свои стихотворенія, въ которыхъ, подъ руководствомъ поэзіи Брюсова, онъ продолжаетъ работу А. Майкова, иногда даже превосходя послѣдняго чеканкой стиха и силой изобразительности. Борисъ Садовской поддерживаетъ воспоминаніе о традиціяхъ пушкинской

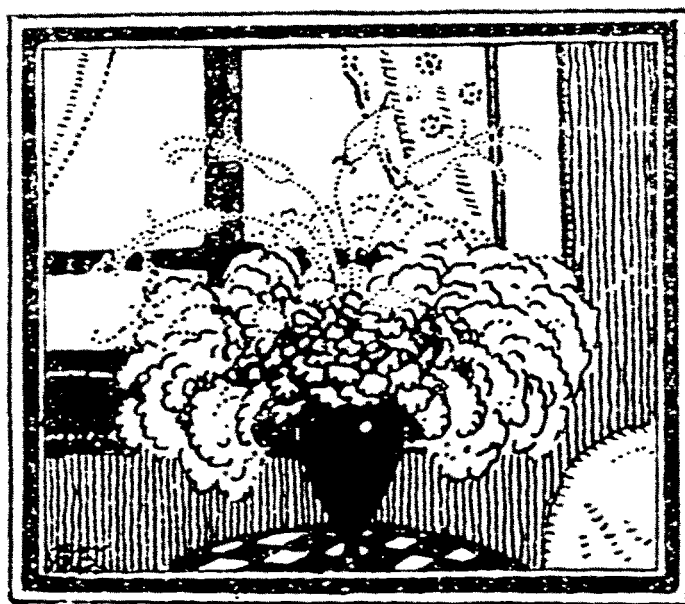
эпохи, учась у ея второстепенныхъ поэтовъ. Кажется, его совершенно не коснулся вѣяніе модернизма. Однако, сухая четкость ритмовъ и образовъ, вкусъ и благородное стремленіе къ работѣ надъ стихомъ обличаютъ близость поэта къ новому направленію, безъ котораго ему врядъ ли бы удалось освободиться отъ путъ реализма, такъ какъ по темпераменту онъ—не завоеватель.

Викторъ Гофманъ—ученикъ то Бальмонта, то Брюсова. Недаромъ въ юности онъ написалъ по стихотворенію-привѣтствію имъ обоимъ. Но это ученичество не пошло дальше заимствованія приемовъ и близости образовъ. Сквозь молодое любованіе утонченностями культуры проглядываетъ его собственное ощущеніе міра—томная, но подчасъ и острая чувственность. И жаль, что за послѣднее время онъ сталъ подражать серафическому Блоку.

Изъ рѣже печатавшихся въ ‚Вѣсахъ‘ можно отмѣтить Юрія Верховскаго,—поэта типа Бориса Садовскаго, но болѣе расплывчатаго, и книжнаго; и Одинокаго, поставившаго себѣ рядъ интересныхъ задачъ и серьезно работающаго надъ ихъ разрѣшеніемъ.

Нельзя сказать, что въ стихотворномъ отдѣлѣ ‚Вѣсовъ‘ не было серьезныхъ упущеній; таково, на примѣръ, замалчиваніе И. О. Анненскаго (за все время о немъ было, кажется, всего три замѣтки и ни одного его стихотворенія); непривлеченіе къ сотрудничеству П. Потемкина, одного изъ самыхъ своеобразныхъ молодыхъ поэтовъ современности; наконецъ, выдвиганіе за послѣдній годъ Элліса.

Но несмотря на всѣ промахи, исторія ‚Вѣсовъ‘ можетъ быть признана исторіей русскаго символизма въ его главномъ руслѣ.



Хронозиска



ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА ВО ЛЬВОВЪ

Именемъ народнаго героя Яна Килинскаго освященъ прелестный паркъ, расположенный на окраинѣ города Львова и занимающій значительную площадь ея. Паркъ единственный въ своемъ родѣ въ Европѣ: любопытный своею непосредственностью, свободно расположенными группами каштановъ и мелкаго кустарника, ярко сквозящими лужайками и сумеречными, прохладными тропинками, не нарушающими его самобытной простоты.

И въ этомъ паркѣ, бывшемъ лѣтъ пятнадцать тому назадъ мѣстомъ большой Галицкой выставки, въ сохранившемся отъ нея, къ сожалѣнію, безвкусономъ дворцѣ искусствъ устроена въ настоящее время выставка польскаго искусства (открыта 22 мая и продолжится до первыхъ чиселъ сентября).

Но... уже грустный плакатъ навѣваетъ сомнѣнія въ „удачности“ выставки, а ближайшее обозрѣніе ея, если воздержаться отъ общихъ разсужденій о положеніи современнаго польскаго искусства, позволяетъ ограничиться описаніемъ выставки въ нѣсколькихъ строкахъ.

Художественная выставка („Powszechna wystawa Sztuki polskiej“) организована подъ ближайшимъ руководствомъ вице-президента города Львова

г. Рутковскаго, лица, можетъ быть, и интересующагося искусствомъ, но, во всякомъ случаѣ, понимающаго его очень узко и потому не сумѣвшаго придать выставкѣ даже внѣшне привлекательнаго вида: отдѣлка и декорировка залъ въ стилѣ вѣнскаго Secession'a врядъ ли кому покажется умѣстной на польской національной выставкѣ, гдѣ, казалось бы, могли бы быть использованы собственные, оригинальные мотивы, тѣмъ болѣе при наличности талантливыхъ художественныхъ силъ „Польскаго Общества прикладнаго искусства“ (Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana“). Или—еще примѣръ: съ „центрального“ мѣста, при входѣ въ главный залъ, бросается, прежде всего, въ глаза невѣроятно грандіозный и столь же скучный холстъ Ковальскаго „Нападеніе волковъ“ (неужели это гвоздь?), использованный уже въ Мюнхенѣ въ видѣ устрашающей панорамы, и такъ далѣе... Правда, нѣтъ охоты перечислять всѣ упущенія и „ненужности“ до отдѣльной (!) комнаты съ персидскими коврами и японскою мебелью включительно.

Переходя изъ зала въ залъ, приходится признать выставку скорѣе слабой, чѣмъ удачной, тѣмъ болѣе, если отнести къ ней, какъ къ выставкѣ польскаго искусства за десять послѣднихъ лѣтъ: вѣдь такую обѣщали сдѣлать ее устроители.

Отсутствуют произведенія такихъ выдающихся польскихъ художниковъ, какъ недавно умершій Станиславъ Выспянской (названный только въ каталогѣ), а между тѣмъ мнѣ совершенно случайно пришлось видѣть собраніе его этюдовъ и законченныхъ холстовъ у друга покойнаго, архивариуса Краковскаго городского архива г. Хмѣля; имѣются они, по слухамъ, и у г. Новака (Краковъ), у г. Рачинскаго (Львовъ) и другихъ... Нѣтъ на 'всеобщей' польской выставкѣ Хелмонскаго, нѣтъ и Шимановскаго, нѣтъ или почти нѣтъ и многихъ другихъ (напримѣръ, Окунь представленъ однимъ этюдомъ).

Единственно отрадное явленіе—это комнаты направо отъ входа, занятыя, по преимуществу, товариществомъ польскихъ художниковъ 'Sztuka'.

Конечно, здѣсь необходимо отмѣтить: Т. Аксентовича, обычнаго, но изящнаго рисовальщика женскихъ портретовъ ('Рыжеволосая', 'Голубая лента'), Ю. Фалата, С. Филиевича (пейзажи), В. Яроцкаго, художника національно-бытового направленія, но понимающаго это содержаніе подъ совершенно новымъ угломъ зрѣнія, передающаго его живописующими средствами, красочника съ большимъ темпераментомъ ('По снѣгу', 'Мотивъ изъ Татарова', 'Въ церкви'), А. Карпинскаго (извѣстная по воспроизведеніямъ 'Дѣвочка съ японской куклой'), Георгія Лукомскаго (архитектурные пейзажи), Я. Мальчевскаго (единственная вещь, довольно мощно написанная, 'Элленай'), І. Мехоффера (яркіе витражи, триптихъ, 'Еигора Iubilans'— среди извивающихся линій буддійскихъ божествъ сидящая на диванѣ, улыбающаяся женщина), Т. Несѣловскаго (пастель 'Венера' въ васильковыхъ тонахъ), Ф. Паутча (портреты: Штаффа и жены художника), З. Пронашко (голубоглазые старикки фавны), Б. Рихтеръ-Яновскую (пріятные своею нѣжностью, шитые кусками матеріи этюды 'Рыбаки', 'Хаты въ снѣгу' и другіе), Ф. Рущица, И. Скотница

каго (забавная, уже извѣстная по репродукціямъ 'Почти что сказка') и, пожалуй, еще В. Водзиновскаго ('Деревенскій музыкантъ' наигрываетъ страстную, наивную мелодію затуманенной страстью дѣвушкѣ).

Безусловно интересны графическія работы И. Буковскаго (десять листовъ къ пѣснѣ 'Богородицы').

Скульптура хорошо представлена глубоко задуманными произведеніями К. Дуниковскаго ('Fatum', 'Женщины' и др.), Г. Куизка (любопытно 'Чудовище')...

Вотъ и почти все... Такъ слѣдуетъ-ли говорить, дополнять что-либо къ давно уже высказанному о Кржегѣ, которому отведена, однако, цѣлая комната, и о залахъ, расположенныхъ отъ входа направо, гдѣ развѣшаны, по большей части, Коссакъ, Мервартъ, Рейханъ, Стахевичъ, Стыки (отецъ и сыновья) и другіе польскіе Галкины, Крижицкіе, Рубо...

Жалко...—а выставка могла быть выдающейся по содержанію, и тѣмъ болѣе... устроенная во Львовѣ, въ паркѣ народнаго героя Яна Килинскаго.

Владиславъ Лукомскій.

ПИСЬМО ИЗЪ ЧЕХИИ

Этотъ маленькій народъ, который выработалъ въ себѣ самосознаніе только три поколѣнія тому назадъ, во всѣхъ отрасляхъ своей культуры страдаетъ отсутствіемъ традиціи, которая слѣдала невозможной какую бы то ни было логическую эволюцію. Почти во всемъ Чехи были принуждены слѣдовать иностраннымъ образцамъ; отсюда непостоянство и слабость основныхъ принциповъ, которая существуетъ у насъ до сихъ поръ и, вѣроятно, останется и въ будущемъ.

Отъ этого отсутствія традиціи страдаетъ въ Чехіи, главнымъ образомъ, живопись. Ея развитіе не было ни естественнымъ, ни логичнымъ; она

часто останавливалась, блуждала и возвращалась вспять; она беспомощна, не имѣетъ руководителей. А тѣ одинокіе искатели, что могли бы стать вождями нашей живописи, остались непонятыми и не пользовались вліяніемъ въ своей странѣ. М а п е s'омъ пренебрегали у насъ съ непростительной несправедливостью; его современники: С е г м á k, Р і n k a s, Р и г к у п é, которые въ шестидесятыхъ гг. первыми соприкоснулись съ французской школой, не нашли себѣ отклика на родинѣ. Отсюда тѣ пробѣлы въ нашей живописи, которые хочетъ заполнить современное поколѣніе, та отсталость, которую оно хочетъ побѣдить ускореннымъ развитіемъ. Въ сравнительно счастливомъ положеніи оказался у насъ только пейзажъ. Его развитіе двигалось неуклонно впередъ, благодаря нѣсколькимъ мастерамъ съ сильной индивидуальностью, которые стройно, хотя съ большими промежутками, продолжали дѣло своихъ предшественниковъ.

Первый изъ нихъ, А. К о s à g e k, былъ мелкимъ чиновникомъ въ имѣніи и потому находился въ постоянномъ общеніи съ природой, которую, несмотря на свои молодые годы,—онъ умеръ всего 29 л.,—любилъ серьезно и даже сурово. Въ своихъ послѣднихъ произведеніяхъ онъ далъ впервые синтезъ чешскаго пейзажа; его большая картина въ Новой Галлерей въ Прагѣ далека отъ театральнаго пафоса его современниковъ и является уже типично-чешской въ своемъ суровомъ величіи.

Послѣ К о s à g e k'а осиротѣлъ чешскій пейзажъ лѣтъ на двадцать. Наслѣдникомъ его является А. С h i t t u s s i.

Съ нимъ чешское искусство опять вступаетъ въ связь съ французскимъ, и эта связь не прекращается до настоящаго времени.

Послѣ первыхъ неудачныхъ опытовъ въ чешской академіи, въ Прагѣ, С h i t t u s s i 30 л. (въ 1878 г.) уѣхалъ въ Парижъ, и тамъ, въ разгарѣ борьбы съ импрессионизмомъ, онъ принялъ сторону фонтенеблоскихъ мастеровъ. Этотъ (по существу реакціонный) шагъ былъ плодотво-

ренъ для насъ въ данный эволюціонный моментъ. С h i t t u s s i далъ намъ интимный пейзажъ; онъ былъ переходной ступенью отъ стараго романтическаго пафоса къ реализму.

С h i t t u s s i былъ не только эпигономъ школы 1830 г.: его привлекало къ представителямъ этой школы одинаковое пониманіе природы и тотъ фанатическій пантеизмъ, который заставлялъ его думать, что разрѣзанное яблоко чувствуетъ боль. Какъ и Руссо, его ‚Богъ Отецъ‘, С h i t t u s s i любилъ исключительно природу; человѣкъ на ея фонѣ казался ему ненужнымъ пятномъ. Вернувшись, онъ первый разоблачилъ намъ красоту равниннаго края южной Чехіи, красоту высокаго сѣраго неба надъ большими прудами и пахучими полями клевера.

Онъ тоже умеръ для насъ слишкомъ рано, послѣ дѣятельности, длившейся всего десять лѣтъ. Но вліяніе его пережило его самого и рѣшительно подѣйствовало на младшее поколѣніе, которое въ девяностыхъ годахъ сгруппировалось въ пейзажной школѣ пражской художественной академіи. Во главѣ этой школы стоялъ профессоръ М а г а k; онъ былъ образцовымъ и старательнымъ преподавателемъ, но придерживался принциповъ старой сентиментальной вѣнской школы; въ его отдѣлѣ лучшіе отзывы получали романтики.

Въ молодыхъ художникахъ преобладали моральные основы С h i t t u s s i, но техника его оказалась недостаточной. Періодъ импрессионизма во всей Европѣ былъ уже въ это время законченъ, и для Чехіи тоже необходимо было вступить на путь исканія новыхъ формъ. Но молодое поколѣніе чешскихъ художниковъ оказалось захваченнымъ великимъ художественнымъ теченіемъ эпохи скорѣе инстинктивно, чѣмъ сознательно.

Къ счастью, былъ въ его рядахъ великій художникъ, который распространялъ вокругъ себя охранительное вліяніе, а самъ рвался впередъ съ устремленностью исключительнаго темперамента.

Antonín Slavísek (1870—1910 г.) былъ художникомъ „милостью Божіей“, однимъ изъ тѣхъ, кому отъ рожденія уже дано все то, къ чему всю жизнь напрасно стремятся другіе. Онъ, какъ и нашъ извѣстный Dvořák, могъ ходить въ церковь благодарить небо за свой талантъ; онъ былъ также самымъ счастливымъ изъ нашихъ художниковъ, такъ какъ могъ всецѣло отдаться живописи. Онъ и слышать не хотѣлъ о теоріяхъ; онъ былъ послѣдовательнымъ импрессионистомъ и презиралъ модернизмъ, считая его слишкомъ научнымъ. Однако, онъ не могъ уклониться отъ рѣшенія проблемъ, висѣвшихъ тогда въ воздухѣ, и справился съ ними со страстностью, которая была основной чертой его характера.

Онъ выступилъ въ послѣднихъ годахъ прошлаго столѣтія съ картинами родной природы, которыя отличались своеобразнымъ колоритомъ („Березовая роща“ въ 1897 г.). Вскорѣ онъ попытался самостоятельно разрабатывать проблемы свѣтовыхъ эффектовъ, похожія по замыслу на самыя смѣлыя картины Моне („Июньскій день“ 1898 г., „Красныя крыши“ 1900 г.).

Но уже въ 1902 г. вырабатывается у него индивидуальная техника. Въ суровыхъ окрестностяхъ Табора онъ хотѣлъ научиться опрощенію: онъ пишетъ худыхъ крестьянъ, суровыя обнаженные поля, и все это въ одноцвѣтной гаммѣ красокъ. Чехо-Моравскій край словно созданъ былъ быть родиной его творчества. Это далеко не „обѣтованная земля“: обнаженное плоскогорье, отданное во власть всѣмъ четыремъ вѣтрамъ; на немъ суровые скелеты изорванныхъ холмовъ окаймляютъ бѣдныя поля, которыя вспаханы людьми безъ помощи скота, а надъ всѣмъ этимъ высокое сѣрое небо, которое словно хочетъ смирить своимъ величіемъ тоску этой убогости.

Въ этой странѣ впервые почувствовалъ Slavísek душу родной почвы. Письма изъ Катепісек—это сплошной крикъ о красотѣ, которую открылъ здѣсь этотъ человѣкъ съ простой душой, этотъ мастеръ точнаго отобра-

женія суровой природы и людской убогости. Онъ пишетъ: „Здѣсь каждый словно сросся съ небомъ и землей“; онъ прокликаетъ во имя этой простоты утонченность вымученной техники модернизма и двигается впередъ, отдаваясь всецѣло руководству своихъ дѣтскихъ глазъ, которыя видѣли все такъ наивно и непосредственно. А эта громадная суровая картина, которую онъ привезъ изъ Катепісек, останется типичной художественной формулой этой „забытой Богомъ“ страны.

Slavísek не имѣлъ успѣха: его творчество было такой новой и неслышанной нотой въ чешскомъ искусствѣ, что ни общество, ни критика не могли его понять. Однако, непониманіе не смутило его: онъ три года подъ рядъ возвращался въ любимую мѣстность, пока не исчерпалъ ее окончательно.

Уѣзжалъ онъ изъ Праги ранней весной, а возвращался поздно зимой; большой городъ долго казался ему тюрьмой, гдѣ нельзя создать ничего свободнаго. Впрочемъ, онъ писалъ и въ Прагѣ уже съ 1900 г., но вначалѣ она его интересовала только „технически“; онъ осматривалъ опустѣлые уголки; ему нравился колоритъ старыхъ стѣнъ и черепичныхъ крышъ; какъ художникъ, онъ не обращалъ вниманія на людей, которые жили подъ этими крышами. Но со временемъ совсѣмъ исчезаетъ его враждебность къ большому городу.

Изъ безлюдныхъ закоулковъ онъ выходитъ на живую улицу, гдѣ мелькаютъ нестрыя платья людей; его начинаютъ интересовать красочные контрасты; наступаетъ страстная погоня за возможно бѣльшимъ оживленіемъ полотна.

Захваченный стихійностью большого города, Slavísek отрекается отъ своихъ недавнихъ симпатій къ деревнѣ.

Характерны въ этомъ отношеніи нѣкоторыя его „Ярмарки“ со своей массой огромныхъ сѣрыхъ зонтиковъ, „Аллея“ со свѣжими красочными пятнами дамскихъ нарядовъ, а въ особенности его громадный „Видъ Праги“. Въ этой картинѣ много драматизма.

Масса крышъ и башенъ, охваченныхъ объятіями Молдавы; надъ ними несется разорванная туча: вотъ-вотъ пробьется солнце и обольетъ своимъ золотымъ великолѣпіемъ этотъ опечаленный городъ.

Эта картина прямо панорамныхъ размѣровъ, и Slavicek одолѣлъ ее въ два приѣма: первый разъ онъ работалъ надъ ней 12, во второй разъ—9 дней. Онъ работалъ ‚вулканическими взрывами‘; такой способъ работы наиболѣе соответствовалъ его темпераменту.

Общество смѣялось надъ этой ‚растрепанной Прагой‘ (картина была выставлена два года тому назадъ на юбилейной выставкѣ), но теперь стоитъ этотъ великолѣпный апоѳеозъ родного города Slavicek’а между его лучшими произведеніями.

Лѣто 1908 г. было для Slavicek’а отдыхомъ послѣ страшнаго нервнаго напряженія, которое ему стоило ‚Видъ Праги‘. Зимой его ждала великая задача: послѣ синтеза большого города попытаться Slavicek дать синтезъ готики; онъ писалъ соборъ св. Витта.

Задача была для него новой: послѣ широко раскинутаго, панорамнаго ‚Вида Праги‘ тутъ нужны были конструктивная вѣрность и концентрація, къ которымъ Slavicek не привыкъ. А онъ и теперь хотѣлъ сдѣлать нѣчто великое: для гигантской грезы, которая не давала ему спать, ни одна форма не казалась достаточной. Онъ постоянно волновался, постоянно начиналъ вновь; огромное полотно, уже отчасти покрытое красками, осталось отъ этой трагической борьбы. Весной 1909 г. Slavicek оставилъ, на время, какъ думалъ онъ, это свое любимое дѣло. Но ему уже не пришлось снова приняться за свою картину. Болѣзнь заставила его поѣхать на югъ, въ Далмацію; тамъ случайно онъ сломалъ себѣ руку. Краткіе дни, проведенные на югѣ, онъ тоже посвятилъ труду; его ‚Красавица Марина‘ служитъ примѣромъ его умѣнія овладѣвать даже непривычными для себя мотивами.

Послѣ окончанія лѣченія онъ поѣхалъ въ чеш-

скую деревню Nemecké Rybné (Нѣмецкіе Пруды) и съ новой энергіей принялся за работу. Онъ началъ нѣсколько эскизовъ, но не могъ ихъ окончить; 10 августа послѣ купанья въ холодной водѣ рѣчки Здобницы его поразила параличъ; лѣвая сторона его тѣла стала совершенно неподвижной.

Послѣдовало полгода страданій. Процессъ выздоровленія казался Slavicek’у безконечно медленнымъ. Наконецъ, онъ началъ владѣть лѣвой ногой, но рука навсегда осталась парализованной.

Когда Slavicek всталъ съ постели, первой его мыслью было работать; онъ писалъ маленькіе тихіе уголки; онъ пробовалъ заняться живописью по фарфору. Все это было такъ же свѣжо и красочно, какъ все, что онъ писалъ раньше. Но его вѣра въ собственные силы была подорвана. Онъ не хотѣлъ довольствоваться компромиссомъ, суррогатомъ жизни: 1 января 1910 г. онъ покончилъ съ собой въ своемъ ателье выстрѣломъ изъ револьвера.

Это была самая большая потеря, какая только могла постичь въ наше время чешское искусство. Хотя талантъ Slavicek’а уже вполне опредѣлился и возможность основныхъ перемѣнъ была исключена, онъ не успѣлъ еще сказать намъ своего послѣдняго слова. Нельзя считать этимъ словомъ неоконченную картину, соборъ св. Витта: размахъ послѣднихъ лѣтъ обѣщалъ намъ дать художественныя произведенія большого стиля, какихъ мы не имѣли до сихъ поръ. Съ уходомъ Slavicek’а мы потеряли нашу самую прекрасную надежду.

Milos Jiraneč.

ВЫСТАВКИ ВЪ ГЕРМАНИИ

Въ Германіи еще весною начался оживленный сезонъ выставокъ. Онѣ открылись въ Дармштадтѣ, Майнцѣ, Баденъ-Баденѣ, Берлинѣ, Веймарнѣ, Регенсбургѣ, Метцѣ, Мюнхенѣ, Франкфуртѣ на Майнѣ.

Настоящая корреспонденція является обзоромъ первыхъ трехъ изъ этихъ выставокъ.

I

ДАРМШТАДТЪ

(Ausstellung des deutschen Künstler Bundes)

Въ новомъ выставочномъ зданіи, построенномъ всего два года тому назадъ архитекторомъ Альбиномъ Мюллеромъ, прислонившимъ его къ оригинальной башнѣ Ольдриха, вѣнчающей „колонию художниковъ“, открылась 12 мая новаго стиля (продолжится до 16 октября) выставка нѣмецкаго союза художниковъ (Ausstellung des deutschen Künstler-Bundes).

Трудно опредѣлить что представляетъ собою этотъ союзъ; въ него входятъ художники всѣхъ направленій, и на выставкѣ рядомъ съ такими картинами, къ счастью немногочисленными, какъ „солдаты и кухарка“ въ стилѣ Петербургскихъ художниковъ, украшающихъ Пассажъ, висятъ „Штуки“, сецессионисты и даже еще болѣе „лѣвые“ — художники берлинскаго „Salon des refusés“. (Этотъ салонъ только что образовался; теперь въ Берлинѣ его первая выставка).

Уровень картинъ довольно высокъ; онѣ не очень многочисленны, что гораздо пріятнѣе огромныхъ базарныхъ выставокъ, напр. Парижскаго Салона.

Почти у всѣхъ пейзажистовъ чувствуется вліяніе Франціи — вліяніе ванъ-Гога, Монэ, Сезанна.

Въ картинахъ Дрегера (Dreher) — много свѣта; онъ достигаетъ своихъ эффектовъ широкими мазками опредѣленныхъ тоновъ; особенно удаченъ его видъ Италіи (Спеція), видъ бирюзоваго моря и желтыхъ яркихъ скалъ. Молодой художникъ изъ Карлсруэ, Гриммъ, представилъ широкую долину, оживленную крестьянами и пасущимися стадами, изобразивъ на первомъ планѣ самого себя по поясъ, съ палитрой въ рукахъ; это — не банальный эффектъ

большого пейзажа съ маленькимъ автопортретомъ, или автопортрета, на которомъ главное мѣсто отведено пейзажу.

Куртъ Германнъ пишетъ совсѣмъ по французски: на его „Берлинской улицѣ въ снѣгу“ холстъ оставленъ почти сплошь незакрашеннымъ, небо протерто свѣтлыми перламутровыми красками; дома, стволы оголенныхъ деревьевъ — лишь нѣсколько лиловыхъ и желтыхъ штриховъ; но эти немногіе штрихи, проведенные умѣло и съ большимъ знаніемъ рисунка, вѣрно передаютъ желаемое настроеніе. Интересенъ Пехштейнъ (Pechstein) берлинскаго Salon des refusés; на его творчество повліялъ Гогенъ; кромѣ того онъ очевидно побывалъ на Востока: — его краски какія то нездѣшныя, пестрыя, какъ восточные ковры. Пехштейнъ изобразилъ негра и индійца. Какъ лоскутки матеріи, не сливаясь, лежатъ пестрые свѣты и тѣни. Его пейзажъ, являющій черную обмазанную смолой барку на синей рѣкѣ у зеленого берега, — весь цвѣтнсть. Не знаю, во что обратятся черезъ нѣсколько лѣтъ эти картины, когда, можетъ быть, поблекнутъ краски, но теперь онѣ интересны. Творчество художника — свѣже, молодо и дерзко, и потому нравится. Совсѣмъ à la Monet изобразилъ Рудольфъ Сигмундъ (Sigmund) „Арно осенью“. Желтая рѣка течетъ среди желтой отъ осени Тосканы. Отмѣчу еще Бергмана, художника нѣсколько въ принципахъ Коро, и импрессиониста Дитце. Почти при входѣ виситъ большая картина Бантцера (Bantzer); она изображаетъ „Семейство“. Женщина, идя по лугу, несетъ ребенка; передъ нею бѣгутъ и скачутъ два мальчика и двѣ дѣвочки. Картина свѣжа по краскамъ, и по пейзажу; небо и лугъ, усыянный цвѣтами, выдаетъ вліяніе старика Томэ. Въ картинѣ есть нѣсколько непріятная, нѣмецкая слащавость, но въ общемъ эта радостная группа веселыхъ дѣтей на весеннемъ лугу написана и скомпанована отлично. Напротивъ нея виситъ другое большое полотно, „Семья рыбака“ работы веймарскаго художника Нөгера. Это — обнаженные фигуры

въ природѣ; три мужскія и одна женская: отецъ, мать и два юноши-сына въ натуральную величину.

Великолѣпно написанныя красивыя тѣла дѣлятся на фонѣ вечерняго фіолетоваго неба и вечерняго фіолетоваго, уже сливающегося съ небомъ, моря. Заходящее солнце послѣдними красными лучами освѣщаетъ этихъ людей, и ихъ здоровыя, крѣпкія, почти античныя тѣла, принимаютъ теплую коралловую окраску.

Того же художника имѣется на выставкѣ картина меньшаго размѣра. На ней, представлены обнаженныя юныя мужскія и женскія фигуры среди лѣса въ лучахъ солнца.

Karl Hofe живетъ въ Парижѣ и видно, что его картины выходятъ изъ парижской мастерской: обѣ его вещи на выставкѣ—хороши. Въ его женщинахъ въ комнатѣ (такъ называется картина по каталогу) изображена красивая группа обнаженныхъ фигуръ; на 'Автопортретѣ' художникъ сидитъ въ мастерской, а рядомъ съ нимъ стоитъ, улыбаясь и изгибаясь, какъ кошка, красивая нагая натурщица.

Спиро тоже живетъ въ Парижѣ; онъ уже зрѣлый художникъ; но за послѣднее время совсѣмъ измѣнилъ свою технику и слѣдуетъ за молодыми. Его 'куртизанка', распростертая на постели, очевидно родственна 'Олимпіи' Манэ. Вся темная, какъ бы старинная — картина А. Faugé 'Ночь': передъ балаганомъ толпится народъ; въ свѣту лишь занавѣска на подмосткахъ, передъ которой пляшутъ Пьеро и розовая танцовщица. Ловко переданъ этотъ трудный эффектъ.

Изъ 'interieurs' недурны—Дрейдорфа: 'In meinem Hause'. Видно, что художникъ живетъ въ Бельгійи и помнитъ завѣты своихъ старыхъ сосѣдей. Я давно не видѣлъ интересныхъ 'interieurs' на заграничныхъ выставкахъ; на нашихъ—появляются гораздо лучшія картины въ этомъ направленіи, или можетъ быть подкупаютъ на нихъ комнаты старинныхъ дворцовъ и усадебъ, которые онѣ обыкновенно изображаютъ, подкупаютъ красота нашей исчезающей старины.

Изъ nature morte—хороши работы художницы Трюбнеръ, Ганса Брюльманъ, и въ особенности большое декоративное панно Орлика 'Stilleben mit dem Silberfasan'. На бѣлой скатерти и на пестромъ коврѣ разбросаны фрукты; въ вазѣ благоухаетъ огромный снопъ желтыхъ чайныхъ розъ (розы стилизованы въ духѣ французскаго художника Georges de Feure); въ корзинѣ лежатъ золотые ананасы и по нимъ, склонивъ голову и распустивъ длинный хвостъ, прохаживается шелковая, красивая птица—фазанъ.

Штукъ выставилъ въ претенціозныхъ рамкахъ нѣсколько своихъ произведеній и грустно видѣть, до чего они плохи. Его 'Афродита' какая то смѣсь Котарбинскаго и дурного Бакаловича. Мы далеко отошли отъ Штука и отъ Беклина. И какъ скоро; какъ недалеко, то время, когда репродукціи съ картинъ этихъ художниковъ украшали почти каждую квартиру.

Такъ же слабъ на выставкѣ Клингеръ со своими офортами, претенціозными и лишенными вдохновенія.

Изъ рисовальщиковъ нужно отмѣтить Преториуса, иллюстратора многихъ изданій (Insel Verlag и Hans von Weber въ Мюнхенѣ). Его рисунокъ на выставкѣ представляетъ въ четырехъ видахъ молодого человѣка, нѣсколько, растакверстаго, слишкомъ элегантнаго, какіе водятся въ Монте-Карло и въ тому подобныхъ мѣстностяхъ. Этого рисовальщика, а также и его брата Вилли, отличнаго пейзажиста-импрессиониста, въ Мангеймѣ тамошнимъ обществомъ изящныхъ искусствъ устроена маленькая выставка.

Скульптурный отдѣлъ—очень небольшой.

Отмѣчу работы Енгельгирта: раскрашенную деревянную группу 'Любовь' и 'Саломею'; мраморную фигуру съ позолотой, а также барельефы для кургауза въ Висбаденѣ Германа Гана.

Эти умѣло, съ большимъ вкусомъ скомпонованныя украшенія напоминаютъ древне-греческіе барельефы. Художникъ отлично проникся античнымъ міровоззрѣніемъ и радуется краси-

выми группами кентавровъ, быковъ, эфебовъ, старыхъ тритоновъ. Изъ скульптуръ, изображающихъ животныхъ нужно упомянуть кролика работы Мюллера Либенталя. Въ витринахъ разложено нѣсколько книгъ, напечатанныхъ въ частной типографіи Великаго Герцога (выписываю названіе этой типографіи по нѣмецки для библиофиловъ и любителей изящныхъ изданій: Ernst Ludwig Gresse, Privat Druckerei S. K. Hoheit des Grossherzogs von Hessen und bei Rhein). Эта типографія работаетъ и для извѣстнаго издательства: Insel-Verlag. Красивы пергаментные тисненные золотомъ переплеты, а также заглавныя буквы и листъ для 'Пѣсни Пѣсней' Соломона, работы Мюллера.

S. 7.

II

Баденъ-Баденъ (Deutsche Kunstausstellung)

Въ прошломъ году архитекторомъ Биллингъ, авторомъ интересной Kunsthalle въ Мангеймѣ, выстроено въ Баденъ-Баденѣ выставочное зданіе; и теперь въ этомъ модномъ курортѣ будутъ ежегодно устраиваться выставки. Въ прошломъ году былъ первый опытъ; выставка этого года, по счету вторая, гораздо интереснѣе предшествующей. На ней представлены не только новые мастера, но и художники прошлаго поколѣнія, именно: Ментцель, Фейербахъ, Беклинъ, Викторъ Мюллеръ. Нужно въ особенности отмѣтить ранніе пейзажи (1850 года) Беклина, представляющіе Италію, и мифологическія композиціи Виктора Мюллера, художника имѣвшаго такое сильное вліяніе на всю новѣйшую нѣмецкую школу и преимущественно на Ганса Тома и Лейбля. Послѣдніе также представлены на выставкѣ. Тома—хорошими пейзажами береговъ Рейна и портретомъ; Лейбль двумя портретами: своей сестры и рыжеволосаго мальчика, а также пейзажемъ въ манерѣ Коро.

Берлинскій Сецессионъ представленъ Либерманомъ, Слефогтомъ и Коринтомъ. Особенно хороша полная свѣта 'Игра въ теннисъ' Слефогта

и выразительныя 'Скачки' Либермана. Уде въ своихъ послѣднихъ работахъ сталъ манеренъ и не радуется вовсе.

Мюнхенскій Сецессионъ со своей главной группой 'Scholle' выставилъ работы Путца, Мюнцена (нагія фигуры) и Эрлера, автора фресокъ кургауза въ Висбаденѣ (красивый женскій портретъ). Очень оригинальна 'Весна' Гейне, художника изъ Симплициссимуса. Совершенно отдѣльно стоитъ сильно-красочный пейзажъ Орлика. Упомянуть можно еще Дилля, Степпеса, ученика Г. Тома, и Трюбнера.

Отдѣлъ скульптуры мало интересенъ.

Здѣсь назовемъ хорошо моделированную фигуру А. Фольца (его работы—памятникъ Бунзену въ Гейдельбергѣ, гдѣ особенно хороши лежащія по бокамъ лѣстницы фигуры), 'Танцовщицу' Климша, нѣсколько бронзъ фонъ-Гозена, наконецъ, обычную 'Танцовщицу' Штука и хорошія декоративныя работы берлинца Гауля. Графическій отдѣлъ содержитъ нѣсколько вещей Тома, Орлика, и др.

III

Майнцъ (Der Rhein im Bild)

Любовь нѣмцевъ къ Рейну главнымъ образомъ создана романтиками въ началѣ XIX вѣка. Ими воспѣта эта рѣка съ ея легендами и старыми прибрежными руинами и башнями. Интересно прослѣдить вліяніе этой любви, выразившееся въ литературѣ (достаточно упомянуть 'Лорелей' Гейне) и въ искусствѣ. Теперь, въ концѣ XIX вѣка и въ началѣ XX вѣка, это поэтическое обожаніе рѣки смѣнилось болѣе реальнымъ. Импрессионисты художники увидѣли то, что за башнями, легендами не видѣли романтики. Они увидѣли красоту Рейна самого по себѣ, красоту могучей рѣки, увидѣли свѣтъ, воздухъ, воду.

Потому идея устроить выставку пейзажей Рейна и показать, какъ новые художники понимаютъ его—очень интересна. Къ сожалѣнію выставка

„Rhein im Bild“, теперь открытая въ Майнцѣ, не оправдываетъ ожиданій.

Лучшее что на ней есть—офорты и литографіи Тома, пейзажи Трюбнера, представляющіе Гейдельбергъ, и полная настроенія картина А. Гримма, молодого художника изъ Карлсруэ, получившая первую награду. Она изображаетъ вечерній Рейнъ у Секингена. Упомянуть можно еще ученика Тома Альтгейма, выставившаго красивый свѣтлый пейзажъ спокойной и утренней рѣки „Майна“. Отдѣльное мѣсто на выставкѣ занимаютъ швейцарцы (Ригини, Коломба, Боссъ). Всѣ они испытали вліяніе главы школы, Ходлера.

Willy F. Storck.

ЗАМѢТКИ О НѢМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРѢ

книги, поступившія въ редакцію *)

19—20. Felix Braun: „Gedichte“. 1909. Leipzig. Haupt und Hammon. 67 p. „Novellen und Legenden“. 1910. Leipzig. Haupt und Hammon. 170 p. Занимаясь въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ критикой, мы ждали той минуты, когда великая радость, вѣнчающая трудъ критика, явится и намъ. Теперь она настала. Въ лицѣ Феликса Брауна предсталъ предъ нами,—мы пока еще не рѣшаемся сказать—геніальный,—во всякомъ случаѣ, крупный талантъ; явился новый поэтъ, на которомъ лежитъ печать совершенства, достойнаго удивленія. Было бы легко сказать, что въ его поэзій и прозѣ звучитъ иногда нота, напоминающая восторженнаго мечтателя Рильке; было бы нетрудно выслѣдить то или другое вліяніе,—но для чего? Вѣдь критика сохраняетъ свое значеніе лишь пока рѣчь идетъ о томъ, что не-свое, что не-художественно. Передъ лицомъ истиннаго поэта она должна смолкнуть и изучать его, его языкъ, его мелодію. Техника? Да, она, конечно, не совершенна, и можно было бы найти недостатки, въ особенности въ стихо-

*) См. „Аполлонъ“. № 8.

твореніяхъ Брауна,—но не лучше ли наслаждаться всей самобытной красотой этого истиннаго поэта? У него достаточно поэтической непосредственности и страстности, чтобы идти своей собственной дорогой, своей властной дорогой. Онъ не даетъ себя увлечь благозвучіемъ словъ; онъ ищетъ ихъ, придаетъ имъ форму, пересоздаетъ и творитъ ихъ,—и развѣ уже это—по Малларме—не лучшей признакъ геніальности? У него нѣтъ ума писателя, но у него ясная мудрость поэта. Онъ, какъ всякій юноша,—еще романтикъ и мѣстами сентименталенъ, меланхоличенъ, но всѣ его настроенія и жесты правдивы и пережиты. Изъ его стихотвореній только три совершенны, но каждое изъ остальныхъ содержитъ что-нибудь неожиданно и трогательно-прекрасное, и если они, какъ цѣлое, не совершенны и закончены, то только потому, что авторъ еще недостаточно умѣетъ отдѣлять случайное отъ существеннаго. Тѣмъ не менѣе, мы должны уже теперь признать его, какъ лирика, однимъ изъ первыхъ. Всѣ его легенды—сказки, лишены собственно реальности, но переданныя чарующе благороднымъ слогомъ. За исключеніемъ одной („Снятіе съ креста при свѣтѣ факеловъ“), онѣ также еще недостаточно совершенны и рассказаны; немного слишкомъ лиричны—и все-таки, съ какимъ чуднымъ наслажденіемъ слѣдишь отъ строки къ строкѣ за быстрымъ ростомъ его искусства. Кажется, какъ будто раздаются струнные звуки въ тѣнистой мглѣ деревьевъ и позади пылаетъ пурпуромъ вечерняя заря весны. Мы же сидимъ въ сумеркахъ комнаты и слушаемъ. Кто пойдеть со мной къ молодому королю, чтобы подать ему корону?

21. Julius Bab: „Der Schauspieler und sein Haus“. Vortrag. 1909. Berlin. Oesterheld u C^o. 47 p. Извѣстный драматургъ и театральнй теоретикъ Юлій Бабъ изложилъ нѣсколько своихъ идей въ видѣ лекцій, которая довольно интересна сама по себѣ, но дастъ мало новаго русской публикѣ, воспитанной на мастерской діалектикѣ такихъ наставниковъ, какъ Мейерхольдъ,

или учителей, какъ Ивановъ и Брюсовъ. Положимъ, и нѣмецкой публикѣ не дастъ она много больше послѣ всего того, что написано Георгомъ Фуксомъ и другими (впрочемъ о нихъ еще такъ мало знаютъ въ широкихъ кругахъ).

22. Max Koch: „August Graf von Platens Leben und Schaffen“. Biographie. 1910. Leipzig. Max Hesse. 480 p.

Каждому, кто интересуется богатымъ и выдержаннымъ искусствомъ одинокаго мученика, т. е. каждому, обладающему тонкимъ чутьемъ поэзи, мы рекомендуемъ этотъ первый исчерпывающій трудъ о Платенѣ, составляющій введение къ полному собранію его сочиненій которое появилось въ томъ же издательствѣ. Достаточно извѣстенъ тщательный и увѣренный способъ работы Макса Коха; но въ этомъ сочиненіи онъ, кромѣ того, высказалъ тепло и не колеблясь свою любовь къ разбираемому автору. Біографія читается легко, какъ хорошо написанный романъ.

23. J. M. R. Lenz: „Ausgewählte Gedichte“, herausgegeben von E. Oesterheld. 1909. Leipzig. Fritz Eckardt. 221 p.

Книга помимо довольно хорошаго выбора стихотвореній несчастнаго гениальнаго Ленца содержитъ еще написанное съ теплымъ чувствомъ, вступленіе въ которомъ дѣлается попытка освѣтить снова вызвавшее много споровъ отношеніе Гете къ Ленцу въ пользу послѣдняго. По нашему мнѣнію, работа показываетъ вкусъ и осведомленность. Эта книга хорошее введеніе къ Ленцу, на котораго недавно было обращено вниманіе публики одновременнымъ появленіемъ двухъ большихъ изданій. Мы укажемъ здѣсь только на одно изъ нихъ: на изданіе, выпущенное добросовѣстно и любовно докторомъ Францемъ Блеемъ.

24. „Das Lied vom Kinde“. Anthologie, herausgegeben von Theodor Herold. 1909. Leipzig. F. Eckardt. 281 p.

Антологія отборныхъ нѣмецкихъ дѣтскихъ стихотвореній, надо думать, должна была бы содержать богатое количество прекрасныхъ

стиховъ Гете, Brentano, Arnim, Heine; также изъ современныхъ поэтовъ нѣкоторые написали превосходные дѣтскіе стихи: Рильке, Фердинандсъ, Е. Германнъ, Браунъ и даже Демель. Настоящая книга не содержитъ никого изъ означенныхъ поэтовъ. Это винегретъ изъ чистодиллетантскихъ стиховъ; и немногія отрадные страницы теряются въ кучѣ посредственнаго и плохого. Лучше только стихи неизвѣстной намъ до сихъ поръ поэтессы Шарлотты Франке-Резингъ.

25. Gustav Schüller: „Balladen“. 1909. Leipzig. F. Eckardt. 137 p.

Также и въ этой книгѣ преобладаетъ ужасающій диллетантизмъ, хотя у автора, безъ сомнѣнія, — темпераментъ. Это — плохая поэзія по шаблону, написанная съ жаромъ. Смѣлый импрессионизмъ (мѣстами) и нѣсколько рискованныхъ картинъ не спасаютъ книгу... По случаю появленія ея мы вспомнили сборникъ стиховъ того же автора изъ 1904 или 1905 года „Звуки рожка“, въ которомъ было нѣсколько талантливыхъ стихотвореній.

26. Martin Boelitz: „Ausgewählte Gedichte“. 1908. Leipzig. F. Eckardt. 136 p.

Этими „избранными стихотвореніями“ авторъ, должно быть, подводитъ балансъ своему лирическому производству за много лѣтъ. Потому сдѣлаемъ то же самое. Передъ нами книга симпатичнаго филистера и читателя, поддавашагося чарамъ Лиліенкрона и принца Шенайхъ-Каролата, иногда же — чарамъ и менѣе выдающихся величинъ, какъ Буссе, и даже — Рильке (p. 18). Сравнительно сносное стихотвореніе на стр. 30 „Лѣсной принцъ“ только подтверждаетъ мысль, что талантъ вовсе не необходимое условіе, чтобы писать гладкіе стихи: этому можно научиться.

27. Michael G. Conrad: „Bismarck der Künstler“. Werdandi. Schriften des Werdandibundes. 1910. Leipzig. F. Eckardt. 27 p.

Кому это еще неизвѣстно, тотъ пусть знаетъ, что нѣсколько нѣмцевъ соединились въ нѣмецкій союзъ „Верданди“ и издають журналъ,

носящій такое же заглавіе, съ которымъ мы, къ сожалѣнію, не знакомы. Здѣсь намъ не приходится критиковать германфильскія тенденціи, но—одинъ изъ ихъ продуктовъ: настоящую книгу. Написана она такъ плохо, какъ это только могъ ея честный, всегда попадающій мимо, авторъ. Она представляетъ собою безвкусное возведеніе Бисмарка чуть ли не въ разрядъ святыхъ. Этому талантливаго человѣка дѣйствія многіе авторы хотятъ во что бы то ни стало объявить художникомъ, поэтомъ и Богомъ въсть чѣмъ еще, противъ чего самъ Бисмаркъ, безъ сомнѣнія, первый протестовалъ бы, такъ какъ у него было, конечно, больше вкуса, чѣмъ у всѣхъ восторженныхъ писаекъ, которые такъ глупо стараются его возвеличить.

28—29. Hermann Graf Keyserling: „Entwickelungshemmungen! Essai. 1909. Leipzig. F. Eckardt. 19 p. „Schopenhauer als Vorbilder“. Werdandibücherei Bd. II. 1910. Leipzig. F. Eckardt. 127 p.

Авторъ освѣщаетъ остроумно, можетъ быть немного съ идеалистической точки зрѣнія, но инструктивно два очень современныхъ вопроса. Замѣтная мѣстами пангерманистическая окраска этихъ книгъ, вопреки ожиданію, не портитъ общаго впечатлѣнія, наоборотъ, вноситъ мѣстами свѣжую ноту. Трактатъ о Шопенгауерѣ, написанный весьма серьезно и внушительно, можно только рекомендовать, такъ какъ здѣсь впервые одинъ изъ „молодыхъ“ осмѣливается предостерегать своихъ современниковъ отъ великаго философа.

30. Ernst Wachler: „Die Freilichtbühne“. Betrachtungen über das Volkstheater unter freiem Himmel. 1909. Leipzig. F. Eckardt. 54 p.

Авторъ описываетъ интересные опыты со своимъ театромъ на фонѣ природы въ Тале (Гарцъ), которые въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ являются осуществленіемъ исканій многихъ нѣмецкихъ поэтовъ, начиная съ Клопштока до графа Шака. Теоретическое изложеніе идеи не менѣе интересно, чѣмъ свѣдѣнія о достигнутыхъ результатахъ. Любопытно то об-

стоятельство, что наибольшимъ успѣхомъ для Вахлера пользовался „Сонъ въ лѣтнюю ночь“ Шекспира: ставили его около 20 разъ. Мы рекомендуемъ эту книгу всѣмъ, кто интересуется нашей борьбой за новый театръ.

31. Paul Friedrich: „Das Pfauenrad der Sphinx“. Prosa. Berlin. Axel Juncker. 138 p.

Странная книга, написанная восторженнымъ гражданиномъ, безсильнымъ журналистомъ, скептикомъ и отрицателемъ изъ слабости и—всетаки поэтомъ! Мы часто дѣлали попытку уяснить себѣ, подъ какимъ угломъ зрѣнія разсматривать творчество Фридриха, и все снова приходили къ заключенію, что этотъ поэтъ, какъ только начинаетъ писать, перестаетъ быть поэтомъ. Не подлежитъ сомнѣнію, что онъ гораздо умнѣе и, пожалуй, гораздо интереснѣе, чѣмъ всѣ тѣ многіе, которые нынѣ пишутъ гладкіе стихи,—но, когда онъ пишетъ, онъ становится несноснымъ, такъ какъ его слова остаются мертвыми и пустыми. Здѣсь происходитъ титаническая борьба врожденной геніальности съ абсолютной неталантливостью: трагическая борьба. Обсуждаемая книга,—мелкіе эскизы и арабески—которой авторъ хочетъ воспроизвести величіе неисчерпаемой жизни, благодаря своей безстильности—не художественна, и жестяной звукъ ея словъ, размѣщенныхъ безъ вкуса, не говоритъ намъ про то, что видѣли глаза автора и что переживало его сердце,—глаза и сердце, какъ намъ кажется, настоящаго поэта—геніальнаго, самонадѣяннаго и чудовищнаго, какъ Граббе...

32. Manfred Berger: „Alltag und Feier“. Gedichte. Berlin. Axel Juncker. 118 p.

Авторъ одинъ изъ тѣхъ, которыхъ критики, съ легкой руки выносящіе рѣшеніе, обыкновенно называютъ художникомъ формы, между тѣмъ, какъ они не усвоили никакой формы: Бергеръ не умѣетъ писать ни сонетовъ, ни гекзаметровъ. Повліялъ на него скорѣе всего, Гофман-сталь. Георгэ—онъ читалъ... Хотя мало внутренней мелодіи въ этой книгѣ, но есть еще надежда, что авторъ когда нибудь броситъ ры-

скать по чужимъ лѣсамъ. Графъ Э. Кейзерлингъ, написавшій введеііе къ этой книгѣ, допускаетъ одну ошибку, хотя онъ и очень сдержанъ въ своемъ приговорѣ: у Бергера еще нѣтъ ничего своего. Удачныя выраженія мы встрѣчаемъ рѣдко, хотя онъ тонко и задумчиво подходитъ къ вещамъ, тайну которыхъ часто какъ будто ощущаетъ, но найти словъ для выраженія ея пока еще не умѣетъ.

33. Winfried Lüdecke: ‚Die Blumen der Nacht‘. Gedichte. Berlin. Axel Juncker. 71 p.

Типъ эпигона, выраженный съ рѣдкой рельефностью. Читалъ много Демеля, также и Георгэ. Знаетъ Верлена, но, повидимому, только по переводамъ. Очевидно, читалъ и Оскара Уайльда, но понялъ такъ же мало, какъ Верлена и Георгэ. Есть ли талантъ, объ этомъ можно будетъ судить только по появленіи новой книги, когда ‚свое‘ займетъ мѣсто чужихъ вліяній. Музыкальное чутье въ немъ нельзя не признать, какъ и любовное отношеніе къ природѣ, хотя лишенное живой страстности.

34. Emil Faktor: ‚Jahresringe‘. Gedichte. Berlin. Axel Juncker. 83 p.

Безъ сомнѣнія, чрезвычайно симпатичный человекъ, нелишенный вкуса и глубины, жаль только, что онъ не поэтъ; онъ написалъ бы такіе хорошіе, задушевные стихи. Или, скорѣе, хорошо, что онъ не поэтъ, онъ пересталъ бы быть такимъ славнымъ человекомъ.

35. Anton Wildgans: ‚Herbstfrühling‘. Gedichte. 1909. Berlin. Axel Juncker. 73 p.

Молодой австріецъ выступаетъ впервые съ этой книжкой, которой нельзя отказать въ талантливости. Съ удовольствіемъ отмѣчаемъ въ ней вдумчивую культуру словъ. Отдѣльныя стихотворенія, большею частью, черезчуръ длинныя, и эпитеты не достаточно ясны, какъ напр., ‚усталые волоса‘. Значительное вліяніе на него имѣлъ Рильке, поучился онъ у Бодлера, и, если бы къ его красивой мелодіи присоединилась большая стройность передачи, то онъ написалъ бы хорошіе стихи.

36. Miriam Eck: ‚Caterina von Siena‘. Schauspiel in 6 Acten. 1909. Berlin. Axel Juncker. 123 p. Драматически хорошо задумано, но весьма плохо въ сценическомъ отношеніи исполнено. Доказываетъ лишній разъ, что одной психологической стороны еще недостаточно—для драмы. Святая Екатерина Сиенская, со своей мудростью и со своимъ экстазомъ, въ этой пьесѣ является черезчуръ ужъ въ видѣ туманной картины. Это вызываетъ въ одно время и разочарованіе, и недовольство. Въ поэтическомъ отношеніи пьеса имѣетъ кое-какія достоинства, особенно благодаря страстности всѣхъ характеровъ. Но для сцены пьеса не годится.

37. Kurt Münzer: ‚Der Weg nach Zion‘. Roman. Berlin. Axel Juncker. 604 p.

Принять эту книгу или не принять—найдется достаточно оснований, чтобы отвергнуть её и по существу, и по манерѣ, и по техникѣ: она прямо принуждаетъ къ субъективной оцѣнкѣ. Я прочелъ ее охотно и съ интересомъ, даже тамъ, гдѣ экзальтированный темпераментъ автора не уступаетъ Пушкинскому. Книга полна какой то странной эротикой, рассказанной хорошо, съ романтической окраской, и возвышающейся мѣстами до символизма. Предназначенное заключеніе книги катастрофой (инцестомъ) не производитъ отраднаго впечатлѣнія и кажется насильственнымъ. Длинные психологическіе этюды лишены убѣдительности.

38. Oscar Baum: ‚Das Leben im Dunkeln‘. Roman. 1910. Berlin. Axel Juncker. 431 p.

Авторъ этого романа слѣпой такъ же, какъ и его герой: поэтому надо думать, что здѣсь идетъ рѣчь о событіяхъ его собственной жизни. Уже съ самаго начала убѣждаешься, что книга рассказана хорошо, напоминаетъ немного романы Диккенса и не лишена юмора. Вступить въ этотъ новый, незнакомый для насъ міръ подъ руководствомъ слѣпого автора для насъ, зрячихъ, представляетъ большой интересъ, тѣмъ болѣе, что мы узнаемъ, что жизнь слѣпыхъ такъ же богата переживаниями, приключеніями и настроеніями, какъ и

наша, и во многомъ даже сложнѣе и интенсивнѣе. Полемиическія мѣста въ книгѣ непріятны, но не мѣшаютъ, такъ какъ они имѣютъ преимущество новизны.

Мы надѣемся, что намъ придется читать еще дальнѣйшія произведенія этого слѣпого пражскаго писателя.

39—40. Max Hochdorf: 'Dunkelheiten'. Novellen. Berlin. Egon Fleischel. 243 p. 'Das Herz des Little pu'. Roman. 1909. Berlin. Axel Juncker. 337 p.

Мало еще извѣстный авторъ, котораго, по нашему сужденію, можно смѣло уже теперь причислить къ лучшимъ нѣмецкимъ прозаикамъ. Его повѣсти—прелестные этюды о странныхъ людяхъ, преимущественно о женщинахъ, которыя изображаются съ оригинальной увѣренностью и благородствомъ выраженія. Неземной отзвукъ того, что по ту сторону грани, оттѣнокъ ирреальности въ вершеніяхъ убѣдительной судьбы привлекаетъ и пріятно удивляетъ. Мастерство языка приводитъ въ восторгъ, также—отрадная энергія выраженія и группировки событій. Романъ калѣки, современнаго карлика, который сначала служить клоуномъ въ циркѣ, потомъ достопримѣчательностью въ паноптикумѣ и, наконецъ, дѣлается пѣвцомъ папской капеллы, такъ хорошо написанъ, какъ это только возможно. Разсказъ полонъ увлекательныхъ приключеній. Демонизмъ и фатализмъ событій напоминаетъ иногда Гофмана, который служилъ не столько образцомъ, сколько воспитателемъ этого выдающагося романиста, произведенія котораго намъ кажутся одинаково значительными, какъ съ внѣшней, такъ и съ внутренней стороны.

41. Clara Viebig: 'Die heilige Einfalt'. Novellen. 1910. Berlin. Egon Fleischel. 253 p.

Двадцатая книга этой весьма извѣстной писательницы. Какой она была, такой и осталась ловкой писательницей натуралистическаго жанра, научившейся у французовъ. Разсказы въ большинствѣ случаевъ хорошо задуманы, но не всегда хорошо разработаны. Разсказъ про

священника безъ сердца представляетъ собою попытку углубиться—попытку, интересную, несмотря на неудачу.

42—43. Rudolf Hammon: 'Vikar Leonhard'. Ein Stück Lebensgeschichte. Neue Ausgabe. Leipzig. Haupt und Hammon. 153 p. 'Requiescat'. Erzählung. ibid. 125 p. 'Die Sünde wider den Geist'. Erzählung. Ibid. 1909. 110 p.

Въ этихъ трехъ книгахъ прежде всего бросается въ глаза постепенный ростъ автора по мѣрѣ ихъ появленія. Между тѣмъ какъ первый разсказъ изложенъ еще довольно неопытной рукой, третій написанъ уже блестяще. Авторъ занимается въ своихъ произведеніяхъ самой современной темой, религіозной борьбой нашей эпохи, которую онъ пережилъ, вѣроятно такъ же глубоко, какъ ее описываетъ. Немножко отталкиваетъ даже въ послѣдней книгѣ риторическій тонъ проповѣдника, но онъ находитъ себѣ противовѣсъ въ превосходномъ, внушительномъ и полномъ темперамента искусствѣ Гаммона, отъ котораго послѣ этихъ книгъ можно ожидать еще многого.

44. Charles Etienne: 'Ausgewählte Gedichte'. 1909. Leipzig. Haupt und Hammon. 31 p.

Очень хорошенькая тетрадка со стихами, съ очень немногими стихами... Что ихъ немного, это доказательство вкуса и серьезности, или, быть можетъ, поэтической строгости. Однако, не поступилъ ли бы авторъ лучше, если бы обождалъ года два? Тогда его первый сборникъ былъ бы полнѣе. И все таки несомнѣнно, что этотъ еще молодой, вѣроятно, поэтъ, насколько можно судить на основаніи двухъ дюжинъ стихотвореній, обладаетъ талантомъ, во всякомъ случаѣ—музыкальностью и живой способностью наблюдать.

Johannes von Guenther.

45. Dr. Eugen Heinrich Schmitt: 'Ibsen als Prophet'. Grundgedanken zu einer neuen Aesthetik. Fritz Eckardt. Leipzig. 401 p.

Передъ нами новѣйшая работа извѣстнаго нѣмецкаго мыслителя, скоро уже 40 лѣтъ тру-

двигаются въ области эстетическихъ и религиозно-философскихъ вопросовъ. Такая книга заслуживаетъ вниманія, тѣмъ болѣе, что она ставитъ себѣ задачей освѣтить великаго проповѣдника новой драмы въ его роли пророка. Однако, въ ней ничего не найдешь отъ Ибсена: все принесено здѣсь въ жертву теоріи, и въ Ибсенѣ авторъ хотѣлъ видѣть поэта въ духъ Карлейля.

W. Jensen.

ПИСЬМА ИЗЪ ИТАЛІИ

поэзія

Музы въ Италіи столь многорѣчивы, что можно почти упрекнуть ихъ въ излишней болтливости.

Каждый мѣсяць на столѣ критика набирается въ среднемъ до пятидесяти новыхъ стихотворныхъ сборниковъ, настолько похожихъ между собой, что впечатлѣніе одного почти стираетъ впечатлѣніе другого.

Въ общемъ наблюдается преобладаніе старыхъ формъ, одиннадцатисложныхъ и рифмованныхъ стиховъ, и такъ какъ даже наилучшая итальянская поэзія издревле склонна была облекаться въ одежду риторики, то и молодые поэты не умѣютъ отказаться отъ хламиды, которая, утравъ, въ концѣ концовъ, свои торжественныя складки, пріобрѣла скудный видъ мундира.

Среди наиболее значительныхъ произведеній молодой итальянской поэзіи я упомяну: Энрико Каваккіоли (*Enrico Cavacchioli*); Барюзовья Лягушки (*Raposcchie turchine*), Джанніетро Лучини (*Gian Pietro Lucini*); *Вьстрѣльте* (*Revolverate*), Альдо Паллацески (*Aldo Pallazzeschi*); *Поджигатель* (*Incendiario*), Амалія Гульельминотти (*Amalia Guglielminetti*); *Соблазны* (*Le Seduzioni*).

Первые три сборника были напечатаны издательствомъ, получившимъ уже широкую извѣстность въ космополитическомъ литературномъ

мѣрѣ: *Edizione Futuriste di Poesia*, и своимъ счастливымъ появленіемъ на свѣтъ обязаны меценатству Ф. Т. Маринетти (*Marinetti*). Барюзовья Лягушки — очаровательное собраніе чисто-италійскихъ пѣсень, кое гдѣ подпорченное странными и непристойными выраженіями. Въ книгѣ интересна почти исключительно ея форма. Это — волна чисто-тосканской мелодіи, стихъ — почти всегда хорошо найденный, образы — простые и яркіе, языкъ изящный и живой. Символизмъ книги менѣе определенный. Лягушечьи страсти, очевидно, все тѣ же страсти человѣческія, и тема, обработанная еще дѣдушкой Гомеромъ, далеко не нова. Молодой поэтъ безжалостенъ къ ДАнунціо и Пасколи. Онъ произагаетъ ихъ обоимъ своими стрѣлами, что, впрочемъ, невольно заставляетъ улыбаться, ибо, что ни говори, ДАнунціо и Пасколи — огромные художники, и нельзя ихъ такъ легко оквакать изъ ломбардскихъ болотъ, гдѣ родилась эта книга.

Нѣчто болѣе существенное представляетъ книга *Revolverate* Джанніетро Лучини, писателя, интереснаго образомъ жизни, которую онъ ведетъ въ скорбномъ уединеніи, а также — своей огромной гуманистической эрудиціей. Это — современный Леонарди, но обладающій гораздо меньшей эстетической силой и меньшей художественностью слова. *Revolverate* — произведеніе идеалиста школы Мадзини, дѣлающей изъ Республики (мечта, слишкомъ пустая въ Италіи) Богию собственной гниющей церкви. Лучини пишетъ свободнымъ стихомъ, но съ искусствомъ и вкусомъ подчасъ сомнительными. Образы его не всегда изящны, музыкальный ритмъ часто монотоненъ и жестокъ; кромѣ того манія ученыхъ цитатъ и употребленіе слишкомъ загасканныхъ словъ дѣлаютъ его произведенія не вполне пріятными и не всегда убѣдительными въ художественномъ отношеніи.

Гораздо больше художественнаго вкуса у Альдо Паллацески. Онъ — повстинѣ новый въ итальянской лирикѣ. Поэтъ онъ свободно, покоряясь душевной причудѣ, и отсюда — почти

анархическія формы и совершенно особенная ритмика. Эта поэзія кое-гдѣ отмѣчена вліяніемъ Матерлинка и Но, но, полная изысканности и уметвенной тонкости, она—истинная дочь нашихъ дней, вся напитанная аристократическимъ юморомъ и скептицизмомъ отчаянія. Мы не колеблемся сказать, что въ „Incendiarie“ есть стихотворенія, истинно-превосходныя по новизнѣ эффектовъ и глубинѣ символовъ; такія: „Regola del Sole“, „Lasciate mi diventare“, „Visita alla Contessa Pizzardi“, „Orologio“ и т. д.

Амалия Гувельминьотти,—молодая и прекрасная туринская поэтесса, добившаяся признанія у знатоковъ поэзіи сначала своими „Нерадивыми дѣвами“ (Vergini Follie), а въ настоящее время—своими „Соблазнами“ (Le Seduzioni). Ея лирика полна горечи и нелюбви къ людямъ. Она—та, которая идетъ одна, тѣмъ не менѣе, ея стихи одни изъ наиболее страстныхъ и полныхъ нѣги, которые женщина, будь она одинокая или нѣтъ, когда-либо писала. Она—тонкій и искусный мастеръ въ терцинахъ, излюбленномъ стихѣ безсмертнаго Данта, и достигаетъ ими часто изумительныхъ эффектовъ.

О другихъ произведеніяхъ поэтесъ minoris мы поговоримъ при ближайшей возможности... Какъ видно, молодые итальянскіе поэты не отдыхаютъ въ тѣни апельсиновыхъ деревьевъ...

ТЕАТРЪ

Упомянемъ объ успѣхѣ, который доставили Гектору Москино (Ettore Moschino) его „Тристанъ и Изольда“ и „Маленькая Царица Савская“; Сему Бенелли (Sem Benelli) „Любовь трехъ Царей“ (Amore dei Tre Re); Луиджи Рази (Luigi Rasi) „Комедія Чумы“ (La Comedia della Peste) и, наконецъ, что значительно всего, молодому А. Е. Морселли (Morselli) его „Оріонъ“ (Orione).

Москино—поэтъ граціозный, вносящій, довольно непринужденно, въ драму присущій ему элементъ легкаго лиризма.

„Тристанъ и Изольда“—вещь небольшого размаха. Только писатель высокой гениальности могъ бы, послѣ Рихарда Вагнера, приняться за эту знаменитую тему. Но, съ другой стороны, можно себя спросить, взялся ли бы Г. Москино, еслибы онъ обладалъ гениемъ Шекспира или В. Гюго, за разрѣшеніе этой огромной задачи. Но Г. Москино первый признаетъ, что онъ—лишь обладатель хорошаго литературнаго таланта, и что цѣль его—использовать поэзію, чтобы облагородить театръ, не слишкомъ отдавая его отъ толпы. Тотъ, кто написалъ „Маленькую Царицу Савскую“, конечно, не можетъ быть революціонеромъ театра. Эта послѣдняя комедія, больше чѣмъ „Тристанъ“, даетъ точное понятіе о возможностяхъ поэта, довольно бѣднаго по этическому и эстетическому содержанию, но не лишеннаго извѣстной изящности формы и нѣкотораго тонкаго идеализма.

Семь Бенелли, которому слишкомъ посчастливилось съ его „Ужиномъ Шутниковъ“ (Cena delle Beffe), представить римской публикѣ „Любовь трехъ Царей“. Но пьеса, хотя ее ожидали съ большимъ благоволеніемъ, имѣла лишь скромный успѣхъ, а третье дѣйствіе грозило даже проваломъ. Вокругъ этого, не слишкомъ высокаго качества, поэта создалась въ Италіи ужасная легенда, что нѣкій, такъ называемый знаменитый критикъ, хотеть непременно раздуть его значеніе, чтобы противопоставить его ненавистному Д'Анунціо. Дѣло-то въ томъ, что Семь Бенелли, несмотря на все свои потуги и на старанія своихъ беззастѣнчивыхъ покровителей не доходитъ ростомъ и до колѣнъ автора „Мертваго Города“, и „Любовь трехъ Царей“ служить, какъ нельзя лучше, доказательствомъ этого. Сюжетъ—до невыности условно—мелодраматиченъ (это подтверждается тѣмъ, что сейчасъ же отыскался музыкантъ, пожелавшій сочинить къ нему музыку). При чтеніи поэма кажется безусловно посредственной. Семь Бенелли пользуется одинадцатисложнымъ стихомъ съ особымъ мастерствомъ, но онъ не даетъ красивыхъ образовъ, и словес-

ная изобрѣтательность его крайне ограничена. Его поэзія, обязанная своимъ рожденіемъ природному воздуху Тосканы, не умѣетъ выразить даже въ малой степени Д'Ануицевскую опьяненность и трепеть божественной тайны, которая въ немъ выявляется. И все же онъ одинъ изъ тѣхъ молодыхъ, которые стремятся возвысить театр и заслуживаютъ одобреніе сильныхъ. Интересно отмѣтить, что С. Бенэлли дѣлаетъ школу даже среди старыхъ писателей. Такъ, Луиджи Рази, давній специалистъ по монологамъ, написалъ ‚Комедію Чумы‘ по флорентійскому типу, свойственному ‚Ужину Шутниковъ‘. Комедія веселая и легкая, несмотря на мрачное заглавіе, имѣла извѣстный успѣхъ благодаря живости дѣйствія и свѣжему языку.

А. Е. Морселли, молодой поэтъ почти совсѣмъ неизвѣстный, но давшій доказательство своей оригинальности нѣкоторыми опытами ‚о поэзіи‘, имѣлъ большой успѣхъ въ Римѣ своимъ ‚Оріономъ‘. Сюжетъ взятъ изъ извѣстнаго мѣта и остроумно перенесенъ въ современность при помощи удачныхъ сатирическихъ намековъ. Здѣсь нѣчто большее, чѣмъ скрытая ловкость приемовъ, съ которой Семъ Бенэлли умѣетъ угодить публикѣ. Здѣсь чувствуется глубина мысли, стремленіе оживить фантастически созданные образы дыханіемъ единой міровой жизни и изъ театра сдѣлать вѣчную школу нравовъ. Публика поняла все значеніе попытки и привѣтствовала въ лицѣ молодого Морселли серьезную надежду итальянской драмы.

живопись

На недавней выставкѣ blanc et noir, устроенной въ помѣщеніи Миланскаго Художественнаго Общества (Famiglia Artistica Milano)—одно изъ наиболѣе значительныхъ въ Италіи,—вниманіе публики останавливали и почти совсѣмъ поглощали двѣ залы художниковъ-футуристовъ (pittori futuristi). Повсюду произносились имена

новыхъ художниковъ Боччони, Каррѣ, Бонцѣгуи, Руссоло, и повсюду разгорались безконечные обсужденія и споры. Трубные звуки знаменитаго литературнаго манифеста, написаннаго поэтомъ Маринѣтти, не могли не вызвать громкаго эхо во всѣхъ лагеряхъ искусства. Первые музыканты задумались надъ истиннымъ значеніемъ этого революціоннаго клича, прозвучавшаго въ Миланской Симфонической Школѣ Свободнаго Стиха. Живописцы, со свойственной имъ страстностью свободнаго порыва, поспѣшили провозгласить свое Слово въ двухъ манифестахъ, которые должны были перевернуть все искусство кисти и красокъ. Мнѣ кажется, что будетъ интересно привести здѣсь, *in extenso*, мысли итальянскихъ художниковъ-футуристовъ (молодые художники, техника которыхъ признана даже самими ихъ врагами).

Россія—слишкомъ умственно живая страна, чтобы не заинтересоваться такимъ стремленіемъ къ разрушительству всѣхъ эстетическихъ нормъ. Живописцы-футуристы, побуждаемые настойчивой потребностью осуществлять художественную правду, не могутъ болѣе удовлетворяться формами и красками, какъ понимали ихъ до сихъ поръ. Жестъ, который они хотятъ воспроизвести на полотнѣ, не будетъ больше мгновеніемъ остановки въ процессѣ всеобщаго динамизма, но, наоборотъ, они будутъ воспроизводить само впечатлѣніе этого динамизма. Въ дѣйствительности все бѣжитъ, все быстро измѣняется. Передъ вами никогда не будетъ неподвижнаго профиля, но онъ будетъ непрерывно исчезать и появляться вновь. Отпечатлѣваясь нѣкоторое время на сѣтчаткѣ, двигающійся предметъ кажется умноженнымъ, и отдѣльные его элементы, раздѣлившись, спѣшатъ другъ за другомъ, подобно быстрымъ вибраціямъ, въ томъ пространствѣ, которое они пробѣгаютъ.

Такъ, у бѣгущей лошади уже не четыре ноги, но двадцать, и движенія, которыя онъ производитъ, имѣютъ видъ треугольниковъ. Слѣдовательно, портретъ, чтобы быть истинно-худо-

жественнымъ, не долженъ походить на модель; художникъ носить въ себѣ пейзажъ, который онъ затѣмъ закрѣпляетъ на полотнѣ. Желая изобразить фигуру, не ее нужно зарисовывать, но—окружающую ее атмосферу.

Пространство больше не существуетъ. Въдъ улица, залитая дождемъ и освѣщенная электрическими шарами, удаляясь, проваливается куда-то въ землю, и, хотя солнце отдѣлено отъ насъ милліонами верстъ, намъ кажется, что предметъ, находящійся передъ нимъ, вдѣланъ въ солнечный дискъ.

Кто еще сомнѣвается въ томъ, что всѣ предметы прозрачны, когда, въ настоящее время, наши чувства настолько обострились и утончились, что мы способны ощущать темныя медіаническія явленія? Почему же художникъ будетъ продолжать творить, не принимая въ расчетъ то, что наше утончившееся зрѣніе даетъ намъ результаты, аналогичные Рентгеновскимъ лучамъ? Подобными и еще другими примѣрами художники-футуристы, съ непоколебимымъ спокойствіемъ, доказываютъ правоту своихъ утверждений.—Вы ѣдете на трамваѣ; васъ окружаютъ шестнадцать человѣкъ; вы видите, что ихъ то одинъ, то десять, то четыре, то три; они стоятъ неподвижно или двигаются, входятъ или выходятъ, выскакиваютъ на улицу и исчезаютъ въ солнечномъ лучѣ, потомъ разсаживаются вокругъ васъ—и все это—вѣчные символы непрерывныхъ всеобщихъ вибрацій.

Случается, что, идя съ кѣмъ-нибудь по улицѣ, вы вдругъ видите на щекѣ собесѣдника лошадь, которая проѣзжаетъ въ отдаленіи. Наше тѣло входитъ въ диванъ, на которомъ мы сидимъ, обратно: диванъ входитъ въ насъ, такъ же какъ трамвай, проѣзжая мимо дома, входитъ въ него, а домъ, въ свою очередь, бросается ему навстрѣчу, и они сливаются. Но вотъ опредѣленіе безусловно ясное: до сихъ поръ художники всегда изображали предметы и людей, находящихъ передъ зрителемъ. Мы,—говорятъ футуристы,—по-

мѣстимъ зрителя въ центрѣ картины.

Дѣйствительно въ композиціи картинъ осталось еще очень много условнаго.

Футуристы говорятъ еще: подобно тому какъ во всѣхъ сферахъ человѣческой мысли темный и неподвижный догматизмъ уступаетъ мѣсто свѣтлому индивидуальному творчеству, нужно чтобы и искусство освѣтилось отъ академическихъ традицій животворящимъ и научнымъ теченьемъ. Оно должно высвободиться изъ подъ гнета прошлаго и отвѣчать умственнымъ запросамъ нашего времени. Новое панкосмическое сознаніе не позволяетъ болѣе разсматривать человѣка какъ центрѣ всемірной жизни. Человѣческое страданье столь же интересно для художника, сколько страданье электрической лампочки, которая содрогается и кричитъ въ самыхъ раздирающихъ красочныхъ выраженьяхъ; музыка линій и складокъ современной одежды такъ же его волнуетъ и такъ же полна для него символическаго значенья, какъ это было съ обнаженнымъ тѣломъ у древнихъ. Глазъ долженъ стать свободнымъ отъ застилающаго его покрыва атаквизма и культуры.

Средствомъ провѣрки пусть служитъ единственно природа, а не музей, и мы тогда всѣ увидимъ, что подъ нашей эпидермой не коричневыя извилины, но сіяніе желтаго, пыланіе краснаго и чувственные переливы зеленаго и голубого. Кромѣ того наше сильное ночное освѣщеніе удвоило жизнь красокъ; ночныя бдѣнія показали намъ, что лица наши не розовыя, но—то желтыя, то красныя, то зеленыя, то голубыя. Безстрашные художники новаторы излагаютъ свое евангеліе въ слѣдующихъ любопытныхъ аксіомахъ.

1) Презрѣніе ко всякому виду подражанія и восторженное одобреніе всякой попытки новшества.

2) Возстаніе противъ тираніи словъ ‚Гармонія и ‚Хорошій Вкусъ‘, какъ понятій слишкомъ растяжимыхъ, съ помощью которыхъ можно

было бы легко уничтожить произведенія Рембрандта, Гойи и Родэна.

3) Полное отрицаніе всякой художественной критики, какъ ненужной и зловерной.

4) Безпощадная борьба со всѣми уже использованными сюжетами, стремленіе изображать исключительно повседневную жизнь, жестокою, гордую, лихорадочную, стремительную.

5) Возвеличеніе и прославленіе имени 'Безумецъ', которымъ обычно думали заклеить и погубить новаторовъ.

6) Свободное выявленіе прирожденнаго намъ чувства дополнительныхъ красокъ, которыя соотвѣтствуютъ свободному стиху въ поэзіи и полифоніи въ музыкѣ.

7) Стремленіе передать ощущеніе всеобщаго динамизма.

8) Искренность и непосредственность при передачѣ природы.

9) Изобрѣтеніе вещественнаго лишеннымъ плотности подѣ влияніемъ движенія и свѣта.

10) Борьба противъ смоляныхъ красокъ, которыми обычно хотятъ придать оттѣнокъ древности современнымъ картинамъ.

11) Борьба противъ поверхностнаго и элементарнаго архаизма, который достигается намѣренной бѣдностью красокъ, и, который, подражая линейному рисунку египтянъ, сводитъ живопись къ безпомощному синтезу, дѣтскому и смѣшному.

12) Борьба противъ ложныхъ новшествъ сецессионистовъ и независимыхъ, которые основывали новыя академіи не менѣе бюрократичныя, чѣмъ старыя.

13) Борьба противъ изображенія нагого тѣла, которое такъ же наскучило въ живописи, какъ адюльтеръ въ литературѣ.

Все это можетъ быть очень оспариваемо, но не можетъ не быть интересно тѣмъ, кто въ искусствѣ чувствуетъ духъ обновленія, и еще интереснѣе—героическая поза, которую принимаютъ эти молодые художники, также какъ и поэты футуристы подѣ предводительствомъ Ф. Т. Маринетти. Эти послѣдніе

смѣло выступаютъ передъ большой публикой итальянскихъ театровъ, такимъ образомъ устраиваютъ цѣлый рядъ 'Batailles d'Hernani', изъ которыхъ они все чаще и чаще выходятъ побѣдителями, хотя бы и цѣной нѣкотораго видимаго мученичества. Обезсиленная реакція борется свистками и бомбардировкой, но новыя герои безстрашно вызываютъ на бой партеры Милана, Турина и Неаполя.

Будущее готовитъ еще новыя, не менѣе смѣлыя сраженія.

Paolo Buzzi.

ФУТУРИСТИЧЕСКІЯ ДРАМЫ НА ФЛОРЕНТИЙСКОЙ СЦЕНѢ

По яркимъ, всегда веселымъ улицамъ 'Прекрасной Флоренціи' развѣшаны объявленія, гласящія, что въ такой-то день труппа актеровъ Римскаго Аргентинскаго театра представитъ въ первый разъ во Флоренціи 'La Cena delle Vefie', драматическую поэму въ четырехъ дѣйствіяхъ Сама Бэнэлли. Дѣйствительно, флорентійцамъ обѣщалась новинка, постановка которой на римской сценѣ съ гордостью отмѣчена однимъ изъ братьевъ-футуристовъ, Паоло Буцци, въ его хроникѣ (Аполлонъ № 5), въ которой онъ даетъ свой отзывъ объ этой пьесѣ.

Маленькій театръ Politeama Nazionale, снаружи похожій на темнаго цвѣта круглый шатеръ, подпираемый тонкими желѣзными балками, внутри очень милостивъ: бѣлый, свѣтлый, съ большимъ отверстіемъ вверху, въ которое фамиллярно заглядываетъ луна во время представленія. Занавѣсъ сплошь покрытъ яркими объявленіями, а передъ поднятіемъ его въ партерѣ, обставленномъ простыми соломенными стульями, разгуливаетъ служащій съ подушками, шумно предлагая за двадцать центэзими обезпечить себѣ мягкое сидѣніе. Разнообразная публика въ свѣтлыхъ, довольно однообразныхъ туалетахъ, не спѣша, наполняетъ театръ; у каждой дамы свой вѣеръ, и

кажется, будто надъ толпой опустилась стая маленькихъ, быстро и безшумно хлопающихъ крыльями птичекъ. Наконецъ, полчаса позже назначеннаго времени, послѣ долгаго хлопанія въ ладоши и стучанія палками о землю, заль утихаетъ, и занавѣсъ поднимается...

Драма Сэма Бэнэлли взята изъ эпохи Лоренцо Великолѣннаго, но историзмъ ея, помимо костюмовъ, проявляется только въ именахъ и нѣсколько шаблонной 'зычности' всѣхъ персонажей. Главный недостатокъ пьесы въ неопредѣленности всѣхъ характеровъ и въ подчасъ слишкомъ грубыхъ и слишкомъ частыхъ эффектахъ. Главный герой—юноша въ красномъ, появленіе котораго публика встрѣчаетъ шумными аплодисментами, наиболее интересный и оригинальный изъ актеровъ. Онъ пытается создать изъ своей роли нѣчто опредѣленное, типичное. Его характеръ содержитъ въ себѣ ту двойственность шутки и трагизма, которая составляетъ главное содержаніе пьесы. Какъ ни странно, но онъ отдаленно напоминаетъ Тантриса послѣдняго дѣйствія. Онъ тоже—нѣчто вродѣ шута, но шутки его—истерика разбушевавшейся злобы, той самой злобы, которая сводитъ съ ума и обращаетъ въ жалкаго идіота его могучаго противника въ ту минуту, когда оба, думая, что мстятъ другъ другу, сами попадаютъ въ сѣти коварной женщины. Эта коварность, злоба, ядъ и кинжалы, все же подъ конецъ немного утомительные, даже у впечатлительныхъ итальянцевъ имѣли не очень большой успѣхъ, и хотя въ слишкомъ уже мрачныхъ мѣстахъ мы замѣчали нескрываемыя слезы на глазахъ не только чувствительныхъ сосѣдокъ, но и, очевидно, не менѣе чувствительныхъ сосѣдей, все же публика оцѣнила больше мѣста комическія, подчасъ очень удачныя, хотя попадающіяся, иногда очень некстати, въ самую интенсивно-трагическую минуту, или—ярко балаганнаго типа не въ гармоніи съ подобранымъ стилемъ всего остального.

Кромѣ *La Cena delle Beffe*, римская труппа представила другое произведеніе Сэма Бэнэлли:

Amore dei tre Re. Трудно сказать о впечатлѣніи, вынесенномъ изъ этой драмы, ибо впечатлѣнія она почти не производитъ, а если кое-какое и получается, то оно не ново (см. выше, ст. Paolo Buzzì).

Извѣстно, что молодые футуристы безусловно преклоняются передъ Габріэлле Д'Аннунціо и что для нихъ онъ, во всякомъ случаѣ, не меньше полу-бога. Но такое отношеніе всегда бываетъ опасно: ученикъ, слишкомъ близко подражая учителю, сталъ его повторять, и *Amore dei tre Re* постоянно вызываетъ въ памяти образы изъ Аннунціевскаго *Мертваго Города*. Хотя и время, и мѣсто дѣйствія совсѣмъ не тѣ, слѣпа здѣсь не молодая женщина, а старый рыцарь, любитъ не братъ сестру, а отецъ—жену сына, все же нѣкоторыя сцены или отрывки сценъ имѣютъ много общаго, а главное, то особенное, 'Аннунціевское' настроеніе, повторяется и здѣсь, на ряду съ другимъ, уже чуждымъ Д'Аннунціо воинственнымъ настроеніемъ меча, кинжала и яда, милымъ всякому истинному футуристу.

Остается добавить, что декорации и костюмы въ *Politeama Nazionale*, скромные и не претенціозные, не были лишены извѣстнаго вкуса въ красивомъ сочетаніи несложныхъ красокъ; такъ, одно время въ *La Cena delle Beffe* на сценѣ только малиновое и розовое съ однимъ небольшимъ чернымъ пятномъ, или въ *Amore dei tre Re*—у героини вмѣсто банальныхъ, бѣлокурыхъ волосъ—недлинные, густыя рыжія кудри; также интересны двѣ-три декорации средневѣковыхъ замковъ; напримеръ, въ *La Cena delle Beffe* комната въ башнѣ, круглая, съ массивной дверью на заднемъ планѣ, однимъ освѣщеннымъ окномъ слѣва и неправильно расположенными колоннами, или еще комната наверху башни въ *Amore dei tre Re*, съ огромнымъ, занимающимъ большую часть задняго плана, полукруглымъ окномъ на даль.

Говорить объ игрѣ, не разбирая ее основательно, почти не стоитъ: она очень не выдающаяся;

актеры, видимо, стараются удержаться отъ опасныхъ для итальянцевъ, слишкомъ большихъ рѣзокостей въ игрѣ. Наиболѣе же интересныи изъ нихъ, о которомъ уже упоминалось по поводу La Cena delle Beffe, стремится какъ будто къ чему-то новому, своему, и пластикой и своеобразнымъ гримомъ напоминалъ намъ школу Н. Н. Евреннова.

L'ARENA GOLDONI

ТЕАТРЪ ГОРДОНА КРЭГА ВО ФЛОРЕНЦІИ

Гордонъ Крэгъ, о которомъ много говорятъ послѣднее время въ Россіи, по поводу предполагаемой на будущій сезонъ постановки Гамлета въ Художественномъ театрѣ, какъ извѣстно, проводитъ большую часть года во Флоренціи, гдѣ издается его органъ—ежемесячный журналъ „The Masks“. Въ настоящее время г. Крэгъ отдыхаетъ гдѣ-то въ горахъ, въ окрестностяхъ Флоренціи; но онъ любезно предложилъ намъ черезъ своего секретаря осмотрѣть свой собственный театръ Arena Goldoni, который въ то же время служитъ помѣщеніемъ редакціи „The Masks“.

Глазамъ посѣтителя представляется столь же неожиданное, сколь очаровательное зрѣлище. На одной изъ узкихъ улицъ Флоренціи, не далеко отъ Римскихъ воротъ, вы останавливаетесь передъ старымъ, грязно-бѣлаго цвѣта домикомъ самаго обычнаго вида. На одной двери вывѣска кинематографа, рядомъ маленькая желѣзная дверь; вы дергаете веревку, висящую у двери и ждете; минутъ черезъ пять вамъ открываетъ мальчикъ-итальянецъ и ведетъ васъ узкимъ, темнымъ проходомъ черезъ дворъ,—двѣ-три ступеньки, и совершенно неожиданно передъ вами лежитъ маленькій открытый театръ, съ круглымъ оркестромъ, сценкой, каменными, заросшими травой ступеньками для зрителей и галереей наверху, поддерживаемой бѣлыми мраморными колоннами. Этотъ театръ, никому неизвѣстный и ниоткуда невидимый, спрятанный за обычный рядъ низкихъ домиковъ,—соб-

ственность г-на Крэга, приобретенная имъ у какой-то маленькой мѣстной труппы актеровъ. Здѣсь, въ этой дивной мастерской, за которую многие бы ему позавидовали, режиссеръ можетъ на свободѣ заниматься своими сценическими изученіями, можетъ производить опыты новыхъ постановокъ. Имѣя такое помѣщеніе, было бы соблазнительно примѣнить эти опыты и на дѣлѣ; но Крэгъ страдаетъ недугомъ, общимъ для всѣхъ новаторовъ: ему не хватаетъ людей, актеровъ, и онъ мечтаетъ въ будущемъ здѣсь же устроить школу новыхъ актеровъ, а пока, въ этой въ высшей степени поэтической обстановкѣ, онъ цѣлыми днями занимается съ передвижными ширмами и кукольными фигурками. И, кажется, самый большой скептикъ не можетъ не признать, что тотъ, кто сумѣлъ выискать и создать такой уголокъ, если бы даже онъ ничѣмъ себя до сихъ поръ еще не показалъ, тотъ общаетъ многое...

В. III.

ФУТУРИСТЫ

Группа итальянскихъ поэтовъ и художниковъ объединилась подъ названіемъ „футуристовъ“. И названіе, и программа страдаютъ неопредѣленностью. Кто же не думаетъ о будущемъ и кто можетъ его предсказать? Конечно, мы всѣ живемъ настоящимъ и соприкасаемся съ прошлымъ и будущимъ постольку, поскольку они входятъ въ это настоящее. Здѣсь опасно нарушать равновѣсіе, потому что прошлое безъ будущаго мертво и не дѣйствительно, будущее же безъ прошлаго беспочвенно, гадательно и неубѣдительно.

Дороже всего намъ соединеніе обоихъ въ настоящемъ, равнодушіе къ которому влечетъ неминуемо пессимизмъ, уничтоженіе дѣеспособности и омертвѣніе. Программа футуристовъ составлена пестро, случайно и противорѣчиво: запрещеніе обнаженности въ живописи на 10 л. (?), презрѣніе къ прошлому и возвеличеніе д'Аннунціо, націонализмъ, гибель Австріи, презрѣ-

ніе къ женщинамъ, закрытіе музеевъ и уничтоженіе Венеціи, какъ историческаго памятника. Въ смыслѣ положительныхъ тезисовъ только: футуризмъ, т.-е. вещь весьма неопредѣленная, авіація, фабрика. Все это изложено въ весьма крикливыхъ прокламаціяхъ, которыя разсыпаютъ даже съ колокольни Св. Марка. Устраиваются спектакли, выставки, процессіи съ барабаннымъ боемъ и обо всемъ этомъ предупредительно сообщается въ преувеличенныхъ выраженіяхъ посредствомъ брошюръ, манифестовъ, летучихъ листовъ и т. п.

Журналь же футуристовъ ‚Poesia‘ совмѣщаетъ въ себѣ такія имена, какъ П. Аданъ, А. де Ренье, К. Мандесъ, Ада Негри, Суинбернъ, Демель и изъ русскихъ—В. Брюсовъ, т.-е. достаточно разнородныя и если и совпадающія по своимъ тенденціямъ съ программю футуристовъ, то очень отчасти. На анкету же по поводу ‚vers libre‘, изданную отдѣльной книжкой, первоклассные поэты отозвались уклончиво и кратко (особенно д’Аннуцио и А. де-Ренье), и обширныя разсужденія прислали или второстепенные писатели, или экзотическіе (румыны, чехи), да нѣсколько ученыхъ журналистовъ, очутившихся въ не совсѣмъ ловкомъ положеніи. Среди сторонниковъ этого движенія есть люди, не лишенные таланта (напр., Маринетти), что намъ лично важнѣе всего, такъ какъ мы судимъ не по словамъ, а по дѣйствіямъ; что же касается саморекламной шумихи, мы готовы видѣть въ ней южный темпераментъ, мѣстные нравы и увлеченіе ‚манифестами‘, хотя бы и не продуманными. Значительнѣе ли оно школь ‚научной поэзіи‘, ‚инструменталистовъ‘, ‚идеистовъ‘, ‚машинистовъ‘, ‚фюмистовъ‘ и прочихъ,—какъ эти самыя школы готовы другъ друга, ссорясь, заклеить,—мы не знаемъ, да, признаться сказать, не особенно и задумываемся объ этомъ, такъ какъ поэтъ намъ важнѣе школы, и мы привыкли любить Ж. Морзаса и А. де-Ренье одинаково въ періоды ихъ принадлежности къ различнымъ теченіямъ. Что же касается вандальскихъ призывовъ къ разрушенію Венеціи и

музеевъ, мы увѣрены, что большинство поэтовъ, участвующихъ въ той же ‚Poesia‘, встали бы на ихъ защиту отъ ‚футуристской‘ толпы. Если это движеніе вызвано жизнью, конечно, оно видоизмѣнится и будетъ дѣйственно, если же выдуманно двумя-тремя недовольными головами, конечно, оно исчезнетъ. Если же оно выдвинетъ новые таланты, это будетъ лучше всего, независимо отъ того, будутъ ли они ходить съ барабаномъ по улицамъ Милана и пугать голубей съ колокольни Св. Марка своими прокламаціями, или сидѣть въ ‚башнѣ изъ слоновой кости‘, какъ Ст. Георге.

М. Кузминъ.

ПАРИЖСКІЙ ДИАЛОГЪ

О ВОЗВРАТѢ КЪ КЛАССИЦИЗМУ

— На этотъ разъ воспользуюсь нашей встрѣчей, чтобы спросить у васъ—правда ли, что словесность и художество стоятъ здѣсь подъ угрозой возвращенія къ классическому направленію...

— ‚Paris-Journal‘ такъ утверждаетъ по крайней мѣрѣ... Предположимъ пока, что это утвержденіе обосновано; во всякомъ случаѣ, оно послужило поводомъ къ любопытнѣйшей анкетѣ...

— Но что подразумѣваютъ въ ‚Paris-Journal‘ подъ словомъ ‚классическій‘? То ли, что вытекаетъ изъ ближайшаго словопроизводственнаго смысла этого выраженія: все предоставляемое на пользованіе въ классахъ, то-есть все ‚школьное‘? То, что входитъ въ составъ ‚избранныхъ отрывковъ‘? Увы! Вамъ извѣстно, какого рода соображенія нравственнаго порядка руководятъ составленіемъ сборниковъ избранныхъ отрывковъ, коль скоро дѣло идетъ о современныхъ писателяхъ...

— Вы какъ бы нарочно не хотите понять... Словомъ классическій ‚Paris-Journal‘ называется въ изящной словесности, преданіе XVII вѣка. Въ университетскихъ кругахъ, какъ вамъ извѣстно, господствуетъ убѣжде-

ніе, что изящная словесность и искусство при Людовикѣ XIV осуществили идеальное совершенство, и никакое уклоненіе отъ ихъ пріемовъ и способовъ невозможно безъ немедленнаго паденія... Поэтому вопросъ ставится такимъ образомъ: полагаете ли вы, что молодые наши писатели и художники, ради отрицанія всѣхъ усилій, предпринятыхъ со времени появленія Романтизма, хотятъ возвратиться къ слогу Буало и къ живописи Лебрена?

— Если вопросъ ставится такъ, то онъ ставится плохо. Во всякое время бывали безсильные люди, которые вели искусство къ художественной формѣ устарѣвшей, но, по крайней мѣрѣ, позволявшей ему быть пріятнымъ,—люди, которымъ представлялось большимъ преимуществомъ слѣдовать канону опредѣленному и избавляющему отъ всѣхъ непріятностей творчества. Какое намъ дѣло до того, что нѣсколько несчастныхъ,—я полагаю, что мы не желаемъ соперничать съ ними въ успѣхѣхъ у толпы,—неспособныхъ изобрѣсти выраженіе для современныхъ обликовъ жизни, предлагаютъ простое и чистое подражаніе Великому Вѣку? Вліяніе Гюго не восторжествовало ли надъ усиліями Ронсара? Не имѣлъ ли Гюго больше широкаго успѣха, чѣмъ Ронсаръ?

Но я хочу вѣрить, что здѣсь только недоразумѣніе о словѣ „классическій“. Всѣ слишкомъ склонны придерживаться значенія этого слова, которое ему придали, въ цѣляхъ борьбы, соратники Эриани—значеніе, имѣвшее лишь временную цѣнность. Въ 1830 году, когда *Boisigots* называли кого-либо „классикомъ“, они хотѣли сказать: сторонникъ закона трехъ единствъ, „благороднаго“ стиля и описательнаго иносказанія. Но не слѣдуетъ ограничиваться этимъ весьма суженымъ толкованіемъ слова; необходимо вернуть ему то значеніе, какое, вслѣдъ за Аристотелемъ Византійскимъ и Аристархомъ, ему придали наши писатели въ вѣкъ Возрожденія. Для нихъ классическое—это превосходное, законченное, упорядоченное. Въ ихъ сознаніи клас-

сическимъ являлся всякій художникъ, который, въ силу совершенства своего творчества, могъ служить образцомъ или, того лучше, урокомъ, указаніемъ, примѣромъ.

Не можетъ быть единого классическаго, вполне опредѣленнаго, свойственнаго данной эпохѣ, подобно тому, какъ не можетъ быть единого прекраснаго. Есть вообще Прекрасное и есть вообще Классическое, и все находится въ эволюціонномъ движеніи. Эволюція происходитъ сообразно ритму, который въ нарастающемъ усложненіи своемъ представляетъ черты чрезвычайнаго вѣшняго разнообразія. Элегія Ронсара—произведеніе классическое, но не въ томъ же родѣ, что Сказки Лафонтена. Последнія, въ свою очередь, отличны по духу своей классичности отъ Цвѣтовъ Эла Бодлера. Есть только одна общая черта у этихъ трехъ писателей, столь различныхъ,—это ихъ совершенство; именно въ виду этого совершенства мы ихъ и признаемъ классическими.

Итакъ, будемъ называть „классическимъ“ все то, что удовлетворяетъ основнымъ и вѣчнымъ требованіямъ Красоты; Красота же есть разнообразіе въ единствѣ. Искусство непрерывно обновляется, и оно должно обновляться. Но въ какой вѣщности оно бы ни проявилось, какою областью оно бы ни овладѣло, оно подчиняется тѣмъ же законамъ согласованія, порядка, равновѣсія, отчетливости въ выборѣ. Духъ этихъ законовъ находится въ Донъ Кихотѣ и въ Фаустѣ, въ Гамлетѣ и въ Мольеровскомъ Мизантропѣ, въ эллинскихъ храмахъ и въ готическихъ церквахъ, въ ваяніяхъ Фидія Микеланджело...

— Остановитесь! Мы не согласны. Классическое всегда прекрасно, да, но прекрасное не всегда классично... Признайте, что существуетъ Красота статическая и Красота динамическая, Красота въ неподвижности и Красота въ движеніи; я же признаю, что первая принадлежитъ классическому искусству, и что она особенно процвѣла въ средиземныхъ цивилизаціяхъ, тогда какъ вторая принадлежитъ, если хотите, романтизму и

преимущественно развилась въ сѣверныхъ странахъ.

— Напримѣръ, не правда ли, Софокль и Шекспиръ? Но, несчастный! вы не видите, что впадаете въ ту же ошибку, что и наши необузданные писатели 1830 г. Классическое искусство содержитъ движеніе, оно само—движеніе и порождаетъ его. Нѣтъ неподвижнаго искусства, такъ какъ всякое искусство направляется ко всемірнымъ цѣлямъ. Искусство эллиновъ ясно и спокойно въ своей совокупности, но отнюдь не неподвижно. Повторяю, классическое—едино; я признаю, что оно, въ разныхъ странахъ и въ разное время, проявляется въ двухъ формахъ, но эти формы неразлучны; онѣ взаимно дополняютъ и проникаютъ другъ друга. Въ то или другое время одна изъ нихъ уступаетъ и даже теряется, но съ тѣмъ, чтобы вскорѣ снова занять свое мѣсто. Не сомнѣвайтесь въ томъ, что въ словесности своей, по крайней мѣрѣ, Эллада имѣла обѣ формы классическаго: поэзію созерцательную и поэзію страстную. Эсхиль жилъ до Софокла...

А если вы попытаетесь противопоставить Софокла Шекспиру (но вы могли бы также противополжить Шекспира и Гёте), то мнѣ будетъ нетрудно доказать, какое тѣсное сродство, наблюдаемое даже въ мелочахъ и отбѣнкахъ, сближаетъ творцовъ ‚Эвменидъ‘ и ‚Макбета‘...

Да, искусство движется по двойственному пути; оно исходитъ изъ мысли или изъ дѣйствія; оно устремляется скачками или шагомъ, чертитъ прямую или рисуеъ узоры.

Чтобы быть классическимъ, оно должно быть гармоничнымъ, связнымъ во всѣхъ частяхъ своихъ. Помните ли, что Флоберъ писалъ Луизѣ Коле? ‚Не жемчугъ составляетъ ожерелье, а нить, на которую онъ нанизанъ‘. Коль скоро художественное произведеніе содержитъ эту нить, коль скоро въ немъ есть опредѣляющая, все приводящая въ порядокъ идея,— произведеніе является классическимъ.

Конечно, форма, основанная на созерцательности, болѣе чѣмъ та, которая воплощаетъ дѣйствіе, способна достигнуть совершенства. Но если, съ одной стороны, движеніе въ искусствѣ всегда находится подъ угрозой вырожденія въ суетливость и беспорядокъ, то, съ другой стороны, спокойное искусство легко впадаетъ въ косность и безсодержательность. Мы, французы, были косны и безсодержательны въ XVIII вѣкъ, когда всякій ничтожнѣйшій бездѣльникъ могъ выкроить себѣ трагедію въ пяти дѣйствіяхъ по образцу Расина. А въ недавнее время мы были суетливы и беспорядочны; наша суета и наше безначаліе именовались: натурализмъ и символизмъ. Будемъ всегда остерегаться лукавыхъ измышленій, столь обильныхъ во всѣхъ школахъ, которыя хотятъ увѣрить насъ, что слабость ихъ есть сила, а суетливость—движеніе и размахъ.

Больше содержится истиннаго, плодотворнаго движенія въ невозмутимости парнасцевъ, чѣмъ во взволнованности символистовъ. Хотя мысль (напримѣръ) Леконта де Лиля развивается нѣсколько медлительно и однообразно, она, тѣмъ не менѣе, простирается не менѣе далеко, чѣмъ мысль какого-нибудь Гюстава Кана (Kahn), а въ ширь она, наоборотъ, простирается гораздо дальше... Идеаль ея болѣе современенъ, болѣе безличенъ, болѣе безпристрастенъ, и, слѣдовательно, болѣе всеобъемлющъ.

Наше же поколѣніе вырабатываетъ ли свою гармонию? Я хотѣлъ бы, чтобы это было такъ: мы истомлены столькими непослѣдовательностями и несообразностями, столькими большими ухищреніями, такой распушенностью въ построеніяхъ..., и еще потому я хотѣлъ бы этого, что классическія эпохи являются всегда эпохами синтетическими... Но я хочу этого и все же сомнѣваюсь...

За исключеніемъ мелкихъ рабовъ преданія, посредственныхъ подражателей, никто изъ вновь приходящихъ къ намъ—замѣтите это—не хочетъ подчиниться какой бы то ни было дисциплине.

плинѣ, не хочетъ приводить въ порядокъ того, что онъ пишетъ, установить соразмѣрность... Никто больше не вѣритъ въ планъ. Наибольше одаренные полагаются на средства своего темперамента, отдаются безъ сопротивленія всѣмъ его излишествами и совершаютъ худшія преступленія противъ добраго вкуса... Миѣ кажется, что вполне утрачено умѣніе устанавливать равновѣсіе между нашимъ разумомъ и нашей чувствительностью. Конечно, это равновѣсіе всегда неустойчиво; но вчера перевѣшивалъ разумъ, а сегодня перевѣшиваетъ чувствительность, и, увѣряю васъ, это отнюдь не лучше... Изящная словесность сильно пострадала за время господства нервовъ... Она неврастенична...

Мы такъ много занимались самими собой и такъ мало занимались другими... Мы поставили свои личности выше своихъ твореній, и послѣднія мало отъ того выиграли. Мы очень много пережили въ этихъ нашихъ твореніяхъ, но слишкомъ мало заставили пережить другихъ. Время уже настало, чтобы наше волненіе изъ насъ самихъ передалось другимъ...

— Однако... Символизмъ...

— Тссс... Пошадите его, молчите о Символизмѣ... Опросъ, произведенный Paris-Journal'емъ, показываетъ, что Символизмъ, въ изящной словесности, пользуется столь же малымъ почетомъ, какъ импрессионизмъ въ живописи... Его бѣлизна растаяла въ потокахъ нашего времени... какъ кусокъ сахара...

— Но не сказали ли вы еще недавно, что вся пишущая молодежь продолжаетъ всѣ его недостатки и промахи?...

— Вы во что бы то ни стало хотите доказать, что символизмъ имѣлъ вліяніе, хотя бы отрицательное?... Пусть такъ! Въ стремленіи своемъ навязать намъ существое, онъ заволокъ выраженіе этого существеннаго такой мечтой, такимъ туманомъ, что на время отвратилъ насъ отъ всякихъ новыхъ усилій и новыхъ исканій... Онъ вцѣпилъ въ горло лирикѣ и прервалъ ея дыханіе... Но чѣмъ, однако, замѣнилъ

онъ то, что называлъ ея широковѣщаніемъ, вербализмомъ? Неяснымъ шопотомъ, лепетомъ, часто болѣе старческимъ, чѣмъ непосредственнымъ. Большіе вопросы онъ замѣнилъ вопросами мелкими... Подъ предлогомъ возвращенія къ простотѣ, онъ удалился отъ напыщенности парнасцевъ, но для того лишь, чтобы впасть въ дѣланную изысканность. Я не неблагодаренъ: если, съ одной стороны, я считаю, что символизмъ принялъ собственную туманность за глубину, онъ не преминулъ, какъ сказала Брюнетьеръ, «возстановить въ поэзіи необходимость идеи», пользуясь для этого именно символомъ. Но символъ, послужившій для этой цѣли, былъ слишкомъ сложенъ и слишкомъ неясенъ, чтобы стать опорой.

Въ большинствѣ случаевъ этотъ символъ представлялъ не больше, чѣмъ ребячески притязательный гіероглифъ, пригодный для сокрытія обыденной мысли... пригодный для созданія обмановъ зрѣнія...

Конечно, я признаю, что рядомъ съ искусствомъ полного дневнаго свѣта, или за предѣлами этого искусства, есть еще искусство свѣтотѣни, что наравнѣ съ прямымъ, непосредственнымъ искусствомъ существуетъ еще искусство какъ бы косвенное, загадочное искусство, которое подъ видимостью безпорядка скрываетъ внутреннюю созвучность.

Но излишекъ неточности не представляетъ шага впередъ по сравненію съ избыткомъ точности. Нѣкоторый полумракъ можетъ быть весьма содержателенъ, но пустая темнота разочаровываетъ не меньше, чѣмъ самый пошлый свѣтъ. «Если кто-либо находитъ книгу непонятной, это еще не есть опроверженіе книги», — сказала весьма справедливо Ницше. Однако, необходимо, чтобы по болѣе основательномъ ознакомленіи съ книгой, она не поразила ничтожностью своего дѣйствительнаго содержанія.

Символизмъ, по правдѣ, раздражилъ наши умы, предлагая намъ загадки, ребусы; онъ заставилъ насъ раскрыть наши уши, которыя до того порядочно-таки облѣнились, и это останется его

неоспоримой заслугой, но новаго онъ намъ не много сказать. Онъ исполнилъ неблаго- дарное назначеніе придорожнаго столба-указа- теля, быть можетъ, вполне безсознательно или еще, пожалуй, по образцу мухи, которая па- хала; я же убѣжденъ, что мы достигли бы вер- шины горы и безъ того, логично продолжая путь, предначертанный Бодлеромъ.

Потомство не ласково къ обновителямъ, кото- рые не оставляютъ послѣ себя твореній... А по- слѣдовательные символисты не оставляютъ тво- реній, или оставляютъ такія, которыя черезъ сто- лѣтъ будутъ читаться только ради любопыт- ства,—напримѣръ, ‚Astrée‘ д’Юрфе или ‚Rayons Jaunes‘ Жозефа Делорма...

J. L. Charpentier.

НАШЪ БАЛЕТЪ ВЪ ПАРИЖѢ

Первый спектакль нынѣшняго сезона оправ- далъ безусловно всѣ ожиданія и обезпе- чилъ нашему балету столь же блестящій успѣхъ, какъ и въ прошломъ году. А между тѣмъ за- дача предстояла нелегкая, несмотря на без- предѣльное восхищеніе талантомъ нашихъ арти- стокъ, виртуозной техникой ихъ партнеровъ, искусствомъ декораторовъ и исключительнымъ дарованіемъ балетмейстера Фокина. Французы въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ остаются чрезвы- чайно требовательными, и всякій недостатокъ тутъ былъ бы отмѣченъ. Такъ, прежде всего въ отношеніи музыки. Надо знать исключительныя требованія парижской публики, чтобы оцѣнить весь тактъ и умѣніе, проявленные С. П. Дягиле- вымъ въ составленіи программы спектаклей. По- тѣмъ или другимъ причинамъ французы, т.-е. пуб- лика, руководимая музыкальной прессой, интере- суются только нашей ‚самобытной‘ музыкой. Все, что напоминаетъ итальянскую или нѣмецкую, школу подвергается сильной критикѣ. Чайков- скаго играютъ въ концертахъ, но упрекаютъ въ

подражательности. ‚Ангарь‘, ‚Степи‘ Бородина, ‚Половецкіе танцы‘, ‚Игоря‘—вотъ типъ того, что здѣсь любятъ изъ русской музыки. Я знаю со- отечественниковъ-музыкантовъ, которые этимъ возмущаются. ‚Помилуйте,—говорятъ они,—по- чему это французы загоняютъ насъ въ Азію и въ музыкѣ запрещаютъ намъ чувствовать себя европейцами?‘ Быть можетъ, потому, что эту безусловную самобытность легче оцѣнить, чѣмъ то сліянніе національныхъ мотивовъ съ итальян- ской трактовкой, которое встрѣчается въ ‚Онѣ- гинѣ‘ или ‚Русланѣ‘, и, быть можетъ, потому, что на этой почвѣ мы имъ, ихъ композиторамъ, не конкуренты, и восхищеніе тутъ становится совершенно свободнымъ отъ всякой зависти. Во всякомъ случаѣ, это фактъ, съ которымъ устроителямъ нашихъ спектаклей приходилось считаться. Такъ вотъ, съ точки зрѣнія музыки, недостатокъ самобытности былъ бы здѣсь под- черкнуть въ десять разъ болѣе, чѣмъ у насъ, въ Россіи. Съ точки зрѣнія постановки пред- стояла тоже нелегкая задача: превзойти самихъ себя, побить прошлогодній рекордъ. Одного лишь повторенія было безусловно недостаточно, потому что, какъ ни расположена къ намъ пу- блика, превосходство другой націи нелегко ей признать и въ самомъ театрѣ Grand Opera, гдѣ шли наши спектакли, есть сотни глазъ, и среди абонентовъ, и среди мѣстныхъ артистовъ, готовыхъ подмѣтить, что ‚въ общемъ это то же самое‘, и что ‚дальше они не идутъ‘.

Съ тѣмъ болѣе большимъ удовольствіемъ отмѣчаю, что задача безусловно выполнена, и что нашимъ артистамъ удалось показать и въ этомъ году нѣчто новое и интересное. Первый спектакль состоялъ изъ ‚Карнавала‘, ‚Шехерезалы‘ и ди- вертисмента. Не все тутъ одинаково удачно. ‚Карнавалъ‘ Бакста и Фокина на музыку Шу- мана въ оркестровкѣ Римскаго-Корсакова, Ля- дова, Черепнина и Глазунова, нѣсколько зна- комъ петербуржцамъ. На сценѣ Парижской оперы онъ не произвелъ того впечатлѣнія, которого можно было ожидать отъ его ‚романтическаго характера‘, особенно послѣ прошлогодней ‚Шо-

пеніаны'. Быть можетъ, сцена слишкомъ велика для этой интимной вещи. Не очень удаченъ былъ скрадывающій ее фонъ синихъ завѣсъ съ фризомъ 'modern style'. Поставленные въ глубинѣ два старомодныхъ дивана къ сожалѣнію, недостаточны для созданія стильной обстановки. Быть можетъ, правы и тѣ, которые говорятъ, что музыка Шумана не поддается оркестровкѣ. Это, конечно, чисто-фортепіанная вещь, интимная прелесть которой, будучи вынесена въ оркестръ, кажется нѣсколько бѣдной. Въ итогѣ, несмотря на прелестные костюмы Бакста и на мастерскую постановку танцевъ, 'Карнаваль' прошелъ монотонно, не-рельефно. Зато постоянный успѣхъ выпалъ на долю 'Шехеразады'. По моему личному вкусу и съ точки зрѣнія требованій, предъявляемыхъ парижской публикой, это безусловный шедевръ. 'Египетскія ночи', имѣвшія въ прошломъ году такой оглушительный успѣхъ, быть можетъ, богаты танцами, но зато тутъ партитура Римскаго-Корсакова даетъ несомнѣнный перевѣсъ. Что дѣлаетъ 'Шехеразиду' шедевромъ и лучшей вещью, которую до сихъ поръ удалось поставить Дягилеву,—это рѣдкое, рѣдчайшее впечатлѣніе, что не музыка написана на извѣстное хореографическое либретто, а гениальная симфоническая картина претворена въ гармонию линий и красокъ. Музыка сильнѣе мысли и выражаетъ больше, чѣмъ языкъ человѣка. Вотъ почему, должно быть, эта одноактная хореографическая драма производитъ такое глубокое и волнующее впечатлѣніе. Содержаніе ея очень несложно. Шаріаръ, царь Индіи и Китая, принимаетъ своего брата, царя другихъ странъ, и показываетъ ему свой гаремъ. Затѣмъ они уѣзжаютъ на охоту. Жены Шаріара, особенно его любимица Зобенда (г-жа Ида Рубинштейнъ), набрасываются на великаго евнуха съ просьбою открыть двери, за которыми находятся молодые невольники. Двери открываются, одинъ за другимъ выбѣгаютъ смуглые сыны Аравіи, стройные нубійцы; наконецъ, послѣднимъ, въ поразительныхъ золотыхъ шароварахъ, выбѣ-

гаетъ молодой негръ, любовникъ Зобенды (Нижинскій). Начинается поразительная, полная страсти фантазія, то уносящаяся въ вихрѣ пляски, то застывающая въ сладострастныхъ позахъ оргія. Оргія, поставленная такъ, какъ умѣеть ее ставить Фокинъ, но, кромѣ того, съ неподражаемымъ, незабываемымъ ритмомъ партитуры Римскаго-Корсакова. Какъ дивно красивъ блѣдный профиль Иды Рубинштейнъ среди этихъ смуглыхъ восточныхъ типовъ, какими воздушными, кошачьими прыжками приближается къ ней Нижинскій, въ какихъ невиданныхъ позахъ сплетаются ихъ гибкія тѣла! Ничего подобнаго я не видалъ не только въ здѣшней оперѣ, но и у насъ, въ домашней обстановкѣ нашего балета. Правда, у насъ нѣтъ Иды Рубинштейнъ, но, кромѣ того, должно быть, тотъ огонь, который чувствуется здѣсь во всѣхъ, можетъ быть внушенъ лишь сознаніемъ риска, необходимостью дать сраженіе и побѣдить. Да и не та администрація, не то отношеніе къ дѣлу... Но вотъ по этой нестрой толпѣ пробѣгаетъ трепеть... Шаріаръ вернулся, засталъ оргію, Зобенду—въ объятіяхъ невольника. Всѣ бѣгутъ, но поздно. Начинается кровавая расправа. Тутъ душатъ великаго евнуха, тамъ сверкаютъ обнаженные ятаганы, падаютъ смуглыя тѣла. Шаріаръ (Булгаковъ) ужасенъ и великолѣпенъ. Какое наслажденіе долженъ испытывать художникъ, видя это блѣдное лицо съ горбатымъ носомъ, эту черную какъ смоль бороду, видя на лбу воплощеніе восточнаго деспота далекихъ, легендарныхъ временъ! Остается сама Зобенда. Надъ нею тоже занесенъ мечъ, но въ глазахъ Шаріара ненависть смѣняется отблескомъ прежней страсти. Мечъ опускается въ сторону, Зобенда бросается съ жестомъ рабской покорности, съ обѣтомъ животныхъ наслажденій... Но братъ показываетъ на лежащій у ногъ трупъ невольника: ненависть вспыхиваетъ въ царѣ съ новой силой и по его знаку Зобендѣ подають кинжалъ, которымъ она и закалывается на его глазахъ.

Стоитъ ли говорить объ остальномъ, о дивертисментѣ, который на половину уже знакомъ по прошлому году? Въ немъ было много интереснаго: Гельцеръ и Вольнскій выступили съ большимъ успѣхомъ въ классическомъ *pas-de-deux*; мазурка, лезгинка, гопакъ прошли съ обычнымъ брѳо: полонецкіе танцы воскресили опять поразительную симфонію восточныхъ красокъ и рисунковъ.

Но успѣхъ дивертисмента, какъ и недочеты ‚Карнавала‘, совершенно ступшевывался передъ ‚Шехеразадой‘. Она, несомнѣнно,—новое откровеніе того художественнаго творчества, которое въ прошломъ году покорило Парижъ.

Этимъ все сказано о первомъ спектаклѣ нынѣшняго ‚русскаго сезона‘.

Третья новинка сезона, ‚Жарь-Птица‘, прошла, пожалуй, съ еще болѣе шумнымъ успѣхомъ, чѣмъ ‚Шехеразада‘, но успѣхъ на этотъ разъ такого рода, что въ немъ слѣдуетъ серьезно разобраться. Музыкальные критики и притомъ такіе видные, какъ Alfred Bruneau и Robert Brussel (‚Figaro‘), призѳтствуютъ партитуру Стравинскаго, какъ нѣчто такое, чего до сихъ поръ только и недоставало русскому балету. Противопологая ‚Жарь-Птицу‘ ‚Египетскимъ ночамъ‘, ‚Шопеніанѣ‘ и даже ‚Шехеразадѣ‘, какъ вещамъ, ‚заимствованнымъ‘ и только ‚приспособленнымъ‘ къ хореографическому искусству, они привѳтствуютъ блестящій опытъ самостоятельнаго творчества въ этомъ завоеванномъ нами жанрѣ.— ‚Наконецъ-то, — говорятъ они, — мы увидѣли вещь, въ которой музыка — не заимствованіе и не передѣлка, а нѣчто самостоятельное, созданное свободнымъ и сильнымъ вдохновеніемъ‘. Въмѣстѣ съ тѣмъ, и въ постановкѣ они привѳтствуютъ окончательное ‚отрѣшеніе отъ традицій‘ для созданія новыхъ формъ пластики.

Постараемся передать впечатлѣніе, производимое этой вещью, чтобы провѣрить отзывы

французской критики съ нашей собственной, русской точки зрѣнія.

Оркестръ начинается интродукціей въ монотонно-глухихъ тонахъ, очень вѣрно передающихъ дебютъ русскихъ сказокъ... Въ тридевятомъ царствѣ, въ тридевятомъ государствѣ жилъ-былъ Иванъ-Царевичъ...

Въ серединѣ интродукціи поднимается занавѣсъ, открывая пустую и полутемную сцену. Во мракѣ едва можно разсмотрѣть декорацию, изображающую какой-то фантастическій замокъ за каменной оградой и рѣшеткой въ сказочно-русскомъ стилѣ, вязью. Передъ оградой—дерево съ золотыми яблоками. Въ оркестрѣ продолжается тотъ же интересный, но еще неясный ‚хаосъ звуковъ‘. Но вотъ вылетаетъ Карсавина— ‚Жарь-Птица‘—и начинаетъ порхать вокругъ дерева. Затѣмъ проѳзжаетъ всадникъ на черномъ конѣ—символь ночи. Наконецъ, справа, съ какой-то стѣны, соскакиваетъ Иванъ-Царевичъ (Фокинъ).

Костюмъ Жарь-Птицы нельзя назвать удачнымъ. Во-первыхъ, она совсѣмъ не напоминаетъ птицу; во-вторыхъ, отсутствіе какого-либо газа или туникъ дѣлаетъ ее тяжелой. Оттого и танцы выходятъ тяжелыми... Наконецъ, Карсавина улетаетъ, оставляя въ рукахъ изумленнаго царевича одно лишь золотое перо.

На смѣну Жарь-Птицѣ выходятъ изъ дворца 13 царевенъ въ длинныхъ бѣлыхъ рубашкахъ съ распущенными волосами и, окруживъ дерево, начинаютъ перебрасываться яблоками. Танцы à la Дунканъ и, къ сожалѣнію, и по музыкѣ съ точки зрѣнія пластики довольно блѣдные. Иванъ-Царевичъ входитъ въ кругъ, конечно, влюбляется въ одну изъ царевенъ, хочетъ удержать ее, но въ это время проѳзжаетъ всадникъ на бѣломъ конѣ—символь утра и царевны убѣгаютъ въ заколдованный замокъ. Сцена освѣщается. Царевичъ распахиваетъ ворота, и навстрѣчу ему вылетаетъ цѣлый сонмъ уродовъ, кикиморъ и тѣлохранителей Кашея безсмертнаго. Съ этой минуты танцы принимаютъ тотъ бѣшенный характеръ, который

такъ удается Фокину; театръ становится настоящимъ калейдоскопомъ красокъ и линий... Когда Кашей набрасывается на царевича, чтобы превратить его въ камень, появляется Жарь-Птица и, парализуя злую силу, заставляетъ всѣхъ пуститься въ бѣшеный плясъ. Затѣмъ она указываетъ царевичу, гдѣ находится яйцо съ сердцемъ Кашея. Царевичъ разбиваетъ яйцо, Кашей гибнетъ, очарованіе спадаетъ и сцена завершается апоѳеозомъ освобожденныхъ вѣнцезей и царевенъ.

Послѣдняя часть, начиная съ появленія Кашея, по музыкѣ очень интересна и колоритна; она блещетъ оригинальностью темъ и оркестровки; она увлекаетъ своимъ бурными ансамблями; но отсюда до признанія ее новою эрою русскаго балета, пожалуй, еще далеко. Прежде всего подъ нее нелегко танцовать, и, можетъ быть, этимъ и объясняется отмѣченная нами слабость нѣкоторыхъ номеровъ. Затѣмъ, по темпераменту, она суха, а балетъ, по большей части, является выраженіемъ какой-либо эмоціи. Впрочемъ, это мое личное мнѣніе.

Сказанное выше достаточно объясняетъ, почему я не остановился на второмъ спектаклѣ, заключавшемъ въ себѣ вмѣстѣ съ 'Египетскими ночами' возобновленіе 'Жизели'. Какъ ни интересна 'Жизель' въ исполненіи Карсавиной и Нижинскаго, самъ по себѣ этотъ балетъ слишкомъ далекъ отъ требованій парижской публики, чтобы имѣть здѣсь прочный успѣхъ. Музыка его, сплошь составленная изъ отдѣльныхъ номеровъ, — прямой антитезисъ того, чего теперь здѣсь ищутъ. Постановка же, съ одной стороны, содержала въ себѣ урокъ, не очень-то пріятный для самолюбія французовъ, а въ то же время была недостаточно ярка, чтобы вызвать настоящее восхищеніе. Въ итогѣ 'Жизель' сыграла свою роль, какъ дополненіе программы нынѣшняго сезона. Она оставила прекрасное впечатлѣніе, потому что была дана между 'Шехеразадой' и 'Жарь-Птицей', но въ буду-

щемъ такихъ возобновленій слѣдуетъ остерегаться.

Надо-ли прибавить, что Карсавина и Нижинскій какъ нельзя лучше подходятъ къ заглавнымъ ролямъ Жизели? У той и у другого масса лиризма въ танцахъ, которому они на этотъ разъ могли дать полную волю. Ихъ личный успѣхъ былъ громадный, но два акта хореографическихъ номеровъ въ стилѣ 1811 года для современнаго Парижа — это слишкомъ много.

Подводя итогъ нынѣшнему сезону, нельзя не поздравить его организаторовъ. Имъ удалось нѣчто весьма трудное: побить рекордъ прошлаго года и притомъ не знакомыми уже, испробованными вещами, а совершенно новыми. За это русское искусство можетъ сказать горячее 'спасибо' и С. П. Дягилеву и его главнымъ сотрудникамъ Фокину и Баксту. Рисунки Бакста къ 'Шехеразадѣ' куплены здѣшнимъ Музеемъ Декоративныхъ Искусствъ. Фокинъ показалъ себя снова 'единственнымъ въ своемъ родѣ', неистощимымъ творцомъ пластической красоты. Завидный успѣхъ выпалъ на долю Стравинскаго. Мало кто изъ композиторовъ можетъ похвастаться такимъ дебютомъ и притомъ гдѣ-же? Въ Парижской Большой Оперѣ! Если прибавить сюда успѣхъ Головина въ 'Жарь-Птицѣ', то получается впечатлѣніе поразительной мощи русскаго искусства. И эта мощь была въ цѣломъ оцѣнена лучше и тоньше, чѣмъ по отношенію къ 'Жарь-Птицѣ'. Отмѣтивъ то, что мнѣ кажется увлеченіемъ французской критики, я не могу не остановиться на другомъ поразительно отрадномъ и цѣнномъ для насъ отзывѣ. Какъ прошлогодніе спектакли вызвали восторженную эпиталаму Ж. Бланша, такъ нынѣшній сезонъ можетъ считаться увѣнчаннымъ статьею Абель Боннара въ 'Figaro' *).

Такая статья не пишется по заказу, потому что она представляетъ не расточеніе похвалъ, а

*) № 169, 18 Juin, 'Le Ballet Russe'.

открытие фактовъ, знаменательныхъ для даннаго искусства,—фактовъ, которые, быть можетъ, ускользають отъ самихъ художниковъ и тѣмъ болѣе достойны освѣщенія! Первый фактъ, отмѣченный Боннарромъ, это ориентировка нашего декоративнаго искусства въ сторону фантазіи. Русскіе художники,—говоритъ онъ,—поняли ту новую роль, которая выпала имъ на сценѣ: быть творцами друго-го, нереальнаго міра. Они поняли, что декорация должна не напоминать намъ виѣшній, матеріальный міръ, а, наоборотъ, помочь намъ освободиться отъ него. Мы идемъ въ театръ именно потому, что намъ надоѣла проза жизни; такъ не для того же, чтобы найти ея имитацию! При подъемѣ занавѣса декорация должна быть для нашего воображенія звукомъ кимваловъ, который пробуждаетъ весь оркестръ. Она должна дѣйствовать на фантазію, а не на память. Русскіе художники знаютъ это и дѣйствуютъ на насъ одной или двумя красками, которыя, какъ музыкальные тоны, являются лейтмотивомъ постановки. Какъ это вѣрно схвачено! Припомнимъ огненно-кирпичный тонъ храма въ ‚Египетскихъ ночахъ‘, малиновый шатеръ Грознаго въ ‚Псковитянкѣ‘ и, наконецъ, малахитовый фонъ дворца въ ‚Шехеразадѣ‘!

Развѣ эти тона не опредѣляютъ сразу настроеніе, развѣ они не важнѣе, чѣмъ историческая правда рисунка? Нельзя отказать себѣ въ удовольствіи цитировать продолженіе этой мысли. ‚Рамка становится огненной гранью, раздѣляющей два царства, и намъ начинаетъ казаться, что тамъ, на сценѣ, другая, болѣе богатая, насыщенная красками атмосфера. Декорация находитъ свое живое продолженіе во всѣхъ костюмахъ и аксессуарахъ; всѣ детали подчинены цѣлому, все содѣйствуетъ ансамблю, не такъ, какъ на французской сценѣ, гдѣ каждый работаетъ за себя, по своему вкусу,—и въ итогѣ получается впечатлѣніе такой силы, такой блестящей композиціи, какую никогда не можетъ дать дѣйствительная жизнь. Мнѣ кажется,—заключаетъ Боннарръ,—что ника-

кое зрѣлище не можетъ обладать такой магической силой, какъ ‚Шехеразада‘.

Вотъ первый фактъ, въ которомъ есть и поразительно вѣрная оцѣнка, и важное указаніе для нашихъ художниковъ. Второй—это отношеніе нашихъ танцевъ къ жизни. Если постановка нашихъ балетовъ восхищаетъ художника своимъ отрѣшеніемъ отъ матеріальной дѣйствительности, то самые танцы поражаютъ той непосредственностью, той близостью къ чувственной жизни, которая почти совсѣмъ исчезла въ странахъ старой культуры. ‚У насъ танцы потеряли свой смыслъ,—говоритъ Боннарръ,—мы—слишкомъ цивилизованы, слишкомъ воспитаны, слишкомъ сдержаны... Мы потеряли привычку выражать свои чувства тѣлодвиженіями; едва проскакиваетъ что-то въ нашей мимикѣ или словахъ, а скоро единственнымъ выразителемъ останутся у насъ глаза. Потому-то и жесты наши обѣднѣли, сократились, опадаютъ какъ засохшіе сучья деревъ... Какая же радость, какое наслажденіе найти въ этомъ балетѣ воскрешеніе человѣческаго тѣла съ безконечнымъ разнообразіемъ его жестовъ! Жизненные чувства не замыкаются болѣе въ узкихъ предѣлахъ лица, а снова охватываетъ все тѣло, и человѣкъ становится на минуту живымъ символомъ переживаемаго имъ счастья или горя, ненависти, гнѣва или любви. Вотъ, что мы находимъ въ пресловутыхъ вакханаліяхъ, которыхъ никто не въ правѣ назвать безстыдными... Онѣ отвѣчаютъ прямому назначенію танца—служить художественнымъ выраженіемъ нашихъ чувствъ...‘

Но это еще не составляетъ всей сущности русскаго балета. Рядомъ съ этими танцами есть другіе, служащіе какъ бы дополненіемъ нашей мысли, пластическимъ выраженіемъ поэзіи. Таковы, на примѣръ, танцы Шопеніаны. Они дають выходъ накопившимся въ насъ поэтическимъ влеченіямъ. ‚Мы зачастую бываемъ утомлены словесными образами,—говоритъ Боннарръ,—фразами и словами. Насъ шокируетъ неточность послѣднихъ, когда они слишкомъ широки, рѣз-

кость,—когда они слишком точны. И вотъ тутъ выступаетъ хореографія въ своей новой роли. Она намѣчаетъ все, не выражая ничего въ законченной формѣ. Она передаетъ то, чего мы не можемъ выразить на словахъ. Она становится какимъ-то призрачнымъ искусствомъ. Танецъ становится воплощеніемъ мечты, минутной реализаціей всѣхъ возможныхъ актовъ и жестовъ...

Танецъ, какъ выраженіе чувства и продолженіе мечты... Да, это схвачено очень вѣрно, и это явленіе отвѣчаетъ совершенно особой стадіи въ развитіи художественнаго темперамента. Очень можетъ быть, что онъ и правъ, что этой особой стадіи мы и обязаны появленіемъ такихъ дарованій, какъ дарованіе Фокина. Тѣмъ лучше для насъ. Значитъ, это дарованіе не единичное, исключительное явленіе. Значитъ, оно обѣщаетъ еще богатую будущность нашему балету. Только надо культивировать искусство въ этомъ направленіи...

Съ этой точки зрѣнія такой отзывъ, какъ статья Боннара, представляется вдвойнѣ цѣннымъ. Онъ вѣнчаетъ успѣхъ сегодняшняго дня и открываетъ лучезарные виды на будущее. Онъ доказываетъ, что, на ряду съ матеріальнымъ успѣхомъ и увлеченіемъ моды, наше искусство нашло въ Парижѣ поразительно тонкое и проникновенное пониманіе. Такой результатъ заслуживаетъ быть занесеннымъ въ золотую книгу русскаго искусства.

И. Костылевъ.

О ЛАТЫШСКОЙ ЛИТЕРАТУРѢ

Сдѣлавъ въ № 4 „Аполлона“ краткій и весьма общій обзоръ состоянія новѣйшей латышской литературы, я перехожу къ разбору книгъ отдѣльныхъ авторовъ, причемъ для удобства и полноты картины я не ограничусь книгами,

вышедшими за послѣдній годъ, но буду говорить и о болѣе давнихъ. На этотъ разъ я остановлюсь на книгахъ Райниса, В. Эглита и Вирзы. Изъ трехъ упомянутыхъ авторовъ раньше всѣхъ выступилъ и пользуется наиболѣе прочной славой Райнисъ (Janis Pleeksans-Rainis). Содержаніе его поэзіи, какъ я уже въ прошлый разъ упомянулъ, характеризуется Прометеевской борьбой за страдающую часть человѣчества, а иногда нѣсколько уже: за трудовой классъ, его чаянія и цѣли. При чтеніи первой книги стиховъ „Далекіе отзвуки снѣга вечера“ („Tahlas poskanas ilā wakarā“), очень разнообразной мотивами творчества, часто слышится саркастическая ѣдкая сатира на современный строй и вообще на 19 вѣкъ и призывъ къ героизму и подвигу. Даже на всѣ явленія природы авторъ переноситъ ту же борьбу сильныхъ и слабыхъ: природа то обливается слезами росы, то разражается праведными раскатами грома. Стихъ твердъ, формулировка мыслей ясна и кратка до скупости. Четверостишья чередуются съ восьми- и девятистишьями, излюбленнымъ и, кажется, оригинальнымъ размѣромъ автора, построеннымъ по схемѣ: 4, 3 и 2 строки со слѣдующимъ чередованіемъ, иногда нѣсколько модифицированнымъ, мужскихъ и женскихъ рифмъ: abab, aba, cc. Мелодичности, а иногда даже и поэтичности, мало, зато выступаетъ ясность и пластичность рисунка. О самомъ стихѣ можно было бы еще сказать, что онъ иногда нѣсколько черствъ и неподвиженъ, а въ римахъ—отмѣтитъ злоупотребленіе дактилическихъ словъ съ римой лишь послѣднихъ третьихъ слоговъ: тяжело-вѣсный и немзыкальный способъ римованія.

Но такая характеристика стиха Райниса была бы односторонней, ибо на ряду съ пластичнымъ, но не мелодичнымъ стихомъ, у него встрѣчается и мелодичный, и этотъ стихъ начинаетъ преобладать во второй его—„Тихой книгѣ“ („Klūfā grahmata“), являющейся прямымъ продолженіемъ и развитіемъ идей первой. Но между обѣими книгами—существенная разница

въ самомъ способѣ творчества. Если первая книга еще почти цѣликомъ—въ природѣ и на ея поверхности, то вторая уже въ сердцѣ ея, въ мистическихъ глубинахъ человѣческаго духа и человѣческихъ страданій. Первую книгу оживляютъ лирическія отступленія, очень нѣжныя, въ область Эроса и фантазій, довольно разнообразныя индивидуальныя переживанія и само богатство красокъ природы; вторая, напротивъ, вся выдержана въ черныхъ и темныхъ, мѣстами кровавыхъ тонахъ. Такъ какъ пластика природы исчезаетъ, то соотвѣтственно измѣняется и стихъ въ болѣе подвижный, мягкій и мелодичный, но сохранивъ прежнія—краткость, простоту и ясность выраженія. Такъ, что если разнообразіе художественнаго матеріала въ этой книгѣ и уменьшилось, то качество его въ общемъ повысилось. Обѣ книги являются одними изъ самыхъ серьезныхъ и строго написанныхъ книгъ нашей литературы.

Первой книгой В. Эглита съ точки зрѣнія хронологіи творчества являются его рассказы, вышедшіе въ 1907 г. отдѣльной книгой подъ заглавіемъ ‚Въ голубой темницѣ‘ (*Silâ Zeetumâ*). Судьба этихъ рассказовъ интересна. Имѣя тотъ же зародышъ, какъ и вторая его книга ‚Элегія‘ (*Elegijas*),—только послѣдняя съ ясно развитой психологіей и идейной стороной,—эти рассказы въ свое время вызвали всеобщее одобреніе, между тѣмъ какъ упомянутая вторая книга не понравилась. Разница между ними въ способѣ творчества и въ степени выявленности общаго имъ содержанія, которымъ является разрывъ съ бытомъ и природой въ сторону индивидуально-мистическихъ переживаній, за предѣлы голубой темницы. Только первая книга все таки еще въ ея предѣлахъ, межъ тѣмъ какъ вторая—всцѣло уже внѣ ихъ. Изъ 8 рассказовъ и 3 эскизовъ первой книги большинство рассказовъ посвящено деревенской жизни и природѣ, проходящей передъ глазами читателя со всею ея красочностью и богатствомъ. Хозяева, батраки, деревенская интеллигенція, художники изъ ея среды, а въ

2, 3 рассказахъ и городъ—вотъ главное содержаніе рассказовъ, причѣмъ постоянно встрѣчается типъ безпокойнаго, то оторваннаго отъ среды, то непонятаго ею героя. Несомнѣнное достоинство этой книги—огромное вдохновеніе, сплошь разлитое въ ней и трепещущее дыханіемъ жизни, оживляющимъ и придающимъ новый блескъ и оправданіе нѣкоторымъ съ формальной точки зрѣнія, быть можетъ, недостаточно художественнымъ приѣмамъ. Способъ письма въ большинствѣ случаевъ реалистически импрессионистическій, но иногда переходитъ въ символизацию. Хотя самъ авторъ, въ предисловіи, сомнѣвается въ непреходящемъ значеніи этой книги, какъ ‚незрѣлой‘, со стороны формы и содержанія, но несомнѣнная художественность и густота настроеній многихъ описаній природы, живость рассказа, богатство и разнообразіе типовъ и обиліе всюду разбросанныхъ мыслей всегда сохраняютъ интересъ къ ‚Голубой темницѣ‘ Эглита, являющейся первымъ шагомъ въ творествѣ автора. Въ ней уже чувствуется мѣстами орлиный взмахъ крыльевъ его позднѣйшихъ произведеній, къ сожалѣнію еще не вышедшихъ отдѣльными изданіями.

‚Элегія‘ сразу поражаютъ отсутствіемъ внѣшней природы и прежняго импрессионистическаго способа творчества. Вся книга—индивидуальныя настроенія, мѣстами мистическія и трудно понимаемая вслѣдствіе ихъ сложной символики. Книга разбита на главы соотвѣтственно цикламъ внутреннихъ переживаній подъ заглавіями, дающими нѣкоторое понятіе о ихъ содержаніи: ‚Взглядъ Медузы‘, ‚Сатурналин‘, ‚Лабиринтъ‘, ‚Олимпиада‘ и т. д. Вообще эта книга показываетъ рядъ метаморфозъ въ индивидуальномъ развитіи автора—отъ самыхъ тяжелыхъ сомнѣній и мистическихъ провидѣній, черезъ область Эроса, борьбу, переоцѣнку цѣнностей, къ болѣе уравновѣженному состоянію и выходу на лоно природы, но уже постигаемой сквозь призму личныхъ переживаній и проникнутой ими. Со-

отвѣтственно съ этимъ замѣтно и постоянное измѣненіе стиха. Начальный ‚vers libre‘ безъ строго опредѣленнаго ритма и числа стопъ, постепенно модифицируясь и перемежаясь съ опредѣленными ритмами, къ серединѣ книги переходитъ въ строгіе ямбическіе и дактилическіе размѣры. Прежнее бурное вдохновеніе въ этой книгѣ какъ бы исчезло: оно ушло на выработку стиха и вновь постепенно освобождается по мѣрѣ того, какъ авторъ овладѣваетъ имъ. Такова самая общая картина книги ‚Элегій‘. Частью же она носитъ гномическій характеръ, заключая въ себѣ, въ короткихъ сжатыхъ строфахъ, формулировку внутреннихъ переживаній и столь же сжатую характеристику современныхъ писателей и общества и рѣзко выраженное къ нему отношеніе, частью же является лирикой собственной души то терзаемой любовной страстью и муками сомнѣній, то нѣсколько успокоенно-задумчивой среди природы. Тона преобладаютъ густые и темные, какъ на потемнѣвшихъ холстахъ древнихъ мастеровъ, мѣстами тяжеловатые. Картины всѣ обдуманы, ни одного импрессионистически-брошеннаго штриха; жаль только что мѣстами портитъ впечатлѣніе нѣкоторое несоотвѣтствіе образовъ и неясность сложной символики. Стихъ въ противоположность господствующему у насъ пластическому, но немелодичному стиху; мелодиченъ, ритмиченъ и разнообразенъ. И вообще, если эта книга въ нѣкоторыхъ піесахъ и страдаетъ формальными дефектами, то въ смыслѣ содержанія и художественныхъ богатствъ она является богатѣйшимъ вкладомъ въ нашу литературу.

Еще нѣсколько словъ о монографіи В. Эглита ‚Порукъ‘ (Poguks‘). Я не въ состояніи дать полной картины развитія идей и мыслей этой небольшой книги (на это потребовалось бы много мѣста), я только отмѣчу проницательность и глубину сужденій, ясное пониманіе эпохъ и ихъ отличительныхъ свойствъ и большую начитанность объективнаго ума, и безъ того способнаго къ широкимъ и глубокимъ обоб-

щеніямъ. Читателю становится яснымъ не только идейное и внутреннее развитіе разбираемаго автора, какъ художника, но и среда и вся масса постороннихъ (на первый взглядъ, быть можетъ далекихъ) вліяній, вся человеческая основа, всѣ подземные корни и почва, изъ которой вырастаетъ цвѣтъ поэзіи Порука.

Столь же рѣзкой критикой, какъ газетной, такъ и журнальной, и даже негодованіемъ былъ встрѣченъ небольшой томикъ прекрасныхъ и въ большинствѣ совершенныхъ стиховъ Вирзы— ‚Кубокъ‘ (Bikers‘). Предлагалось даже совершить нѣчто въ родѣ средневѣковаго аутодафе съ этой книжкой, вся вина которой въ томъ, что въ ней открыто говоритъ страсть— съ такой поэтической силой, въ такихъ яркихъ и смѣлыхъ образахъ, что нѣкоторая— можетъ быть большая—часть пьесъ достойна стать на ряду съ произведеніями міровыхъ пѣвцовъ страсти... Но фактъ такого непониманія слишкомъ обыченъ, чтобы на немъ останавливаться; поэтому перейду къ самому сборнику. Изъ приблизительно 80 стихотвореній большая половина—совершенна по стилю, яркости и оригинальности. Въ остальныхъ—чувствуется рука еще немного неопытнаго художника, хотя встрѣчаются прекрасныя, законченныя строфы. Вирза поэтъ страсти и тѣла, и отдается имъ ‚космически‘, по выраженію В. Эглита (въ его предисловіи къ сборнику). Онъ поэтъ страсти, то мечтательно-романтичной, весенней, то знойной, требовательной и властной, а иногда и кошмарной. Страсть—главный мотивъ и главное содержаніе этой книги, а пѣвецъ весь въ ея чарахъ. Стихъ звонокъ, четокъ, мелодиченъ, разнообразенъ. Формой, за исключеніемъ немногихъ случаевъ, авторъ владѣетъ вполне, даже такой сравнительно сложной, какъ форма сонета и терцинъ.

В. Дамбергъ.

ЗАМѢТКИ О РУССКОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКѢ

XXX и XXXI сборники ‚Знанія‘ (СПБ. 1910), ц. по 1 р.

Ольга Некрасова. Утро жизни, ром., т. I (СПБ), ц. 1 р. 50 к.

Е. Нагородская. Гибель Діониса (СПБ. 1910), ц. 1 р. 50 к.

Тэффи. Юмористическіе рассказы (изд. Шиповникъ, 1910), ц. 1 р. 25 к.

Юрій Слезкинъ. Картонный король („Прогрессъ“, СПБ. 1910), ц. 1 р.

Евг. Чириковъ. Пльнь страстей (Московское книг-во. 1910), ц. 1 р. 25 к.

Айзманъ. Рассказы, т. II (изд. ‚Знаніе‘, СПБ. 1910), ц. 1 р.

Уже давно единственный интересъ сборниковъ ‚Знанія‘ составляютъ появляющіяся тамъ произведенія М. Горькаго. Послѣ нѣкотораго паденія въ сборникѣ 29-омъ, ‚Городокъ Окуровъ‘ достигаетъ большой высоты въ двухъ слѣдующихъ выпускахъ, почти не опускаясь. Оттого ли, что при воспоминаніяхъ о жизни прошлой (эпизодъ ‚Городка‘— ‚Матвѣй Кожемякинъ‘ происходитъ лѣтъ 40 тому назадъ) авторъ не былъ принужденъ тенденціозно описывать современную Россію, на которую издавна онъ можетъ смотрѣть пристрастно; оттого ли, что это ближе его таланту (вспомнимъ ‚Ому Гордѣева‘, дѣтство въ ‚Троихъ‘); оттого ли, наконецъ, что эти части написаны въ болѣе счастливую минуту,—но помѣщенное въ 30-мъ и 31-мъ сборникахъ принадлежитъ не только къ лучшимъ страницамъ Горькаго, но и вообще къ очень примѣчательнымъ произведеніямъ бытоописательной литературы, которой былъ такъ богатъ прошлый годъ (‚Серебряный голубь‘ А. Бѣлаго, повѣсти гр. А. Толстого, ‚Неуѣмный бубень‘ А. Ремизова). Интересно, что философомъ этой повѣсти и вообще крѣпкимъ элементомъ, противопоставляемымъ ‚русской розни‘, является т а т а р и н ъ Шакирь. Мы не можемъ не видѣть въ этомъ отголоска неискоренимой мечты о ‚добродѣтельномъ ди-

карѣ‘, мечты, имѣющей значеніе единственно какъ мечта, едва ли плодотворной и бодрящей. Какъ на Западѣ послѣ живительныхъ негритянокъ и индіанокъ явились чисто-экзотическія таитянки, такъ у насъ неудавшихся Толстовскихъ мужиковъ, Горьковскихъ босяковъ смѣнили татары, чукчи, лопари, ямкарки (Сб. ‚Знанія‘, XXXI) и проч. инородцы. Но каждый разъ все съ меньшей увѣренностью смотришь на ново-явленнаго обновителя. Можно надѣяться, что скоро переберутъ безуспѣшно все народы и племена и будутъ сами устраиать свою жизнь, не ожидая спасительнаго дикаря, которому бы приносились въ жертву культурныя наслѣдства. Слѣдуетъ отмѣтить, что 30-ый сборникъ составленъ очень цѣльно, хотя и неожиданно по содержанию, такъ какъ въ трехъ произведеніяхъ изъ четырехъ дѣло идетъ о растлѣніи малолѣтнихъ (‚Городокъ Окуровъ‘, ‚Заяць‘, ‚Двѣ лѣстницы‘). Конечно, этихъ темъ касаются съ обличительными цѣлями, но аккордъ получается, тѣмъ не менѣе, достаточно непредвидѣнный для сборниковъ ‚Знанія‘. Мы не знаемъ зачѣмъ помѣщенъ блѣдный и незначительный посмертный набросокъ Гарина, гдѣ мамка на силуетъ гимназиста, такъ какъ онъ еще не представляетъ историческаго интереса и ужь конечно, не имѣетъ никакого художественнаго значенія. Длинная повѣсть г-жи Никифоровой съ неоднократными насиліями слишкомъ похожа на ‚Зимній день‘ Лѣскова, причемъ содержаніе или, вѣрнѣе, краски этого и у Лѣскова растянутого произведенія тутъ разбавлены развѣ въ шесть къ явной невыгодѣ повѣсти.

Г-жа Некрасова одушевлена самыми благородными стремленіями и на 374 стр. I-го тома своего романа, кромѣ рассказа о невѣроятныхъ злключеніяхъ своей героини, доказываетъ съ удивительной горячностью вредъ усиленно гимнастики, дѣтскихъ баловъ и катанія на конькахъ для дѣвушекъ, достигшихъ половой зрѣлости. Попутно мы узнаемъ, что въ женскихъ учебныхъ заведеніяхъ ученицы моютъ тольк

шею и грудь, но не ноги, и никогда не ходятъ въ баню,—вообще много полезныхъ свѣдѣній. Только напрасно облекать эту проповѣдь педагогической гигиены (науки очень почтенной) въ форму длиннѣйшаго романа, написаннаго невѣроятно напыщеннымъ ораторскимъ языкомъ съ назидательными отступленіями на каждомъ шагу.

Не встрѣчая въ ней отпора ни въ смыслѣ физической силы, ни въ смыслѣ жалобы, Агнія стала смотрѣть на нее съ торжествующимъ презрѣніемъ, какъ на безконечно малую и ничтожную величину. „Мужской инстинктъ шель навстрѣчу тому, что становилось неизбежнымъ“. Пошлость и обыденщина тѣмъ и ужасны, что онѣ незамѣтно, тончайшею пылью входятъ и заволакиваютъ собою все свѣтлое, се прекрасное. „О! матери и воспитательницы“ и т. д. Все сплошь написано такимъ стилемъ. Въ виду почтенности тезисовъ можно было бы посовѣтовать разослать эту книгу „матерямъ и воспитательницамъ“, при условіи, что онѣ—женщины не смѣшливья, терпѣливья и не предъявятъ къ автору никакихъ художественныхъ требованій. Кромѣ нихъ, едва ли кого-нибудь заинтересуетъ этотъ романъ.

Второй женскій романъ (Е. Нагородской) насъ неожиданно утѣшилъ. Написанный въ непривычной для русской публики манерѣ французскихъ романовъ, живо и ярко, тактично и смѣло касаясь очень опасныхъ и современныхъ вопросовъ, онъ, кромѣ того, производитъ впечатлѣніе большой пережитости. Мы не беремся утверждать, что все описанное пережито, но если есть выдумка, то она такъ правдоподобна, что впечатлѣнія не нарушаетъ, въ чемъ мы видимъ особенную заслугу автора. Не считая мелкихъ, нѣсколько дешевыхъ, „эстетичностей“ и самаго заглавія, такъ незаслуженно придающаго нѣкоторую претенціозность этой живой книгѣ, мы не замѣтили особенныхъ погрѣшностей и противъ вкуса. Помимо всего этого, книга г-жи Нагородской читается съ боль-

шимъ интересомъ, что по нашимъ временамъ уже немало значитъ. Мы можемъ только привѣтствовать автора.

Юморъ г-жи Теффи не принадлежитъ къ англійскому и еще менѣе къ американскому юмору. То-есть онъ не исходитъ отъ фантастическаго неправдоподобія или явной нелѣпости шаржа, а основывается лишь на карикатурномъ и подчеркнутомъ изображеніи бытовыхъ или типическихъ сценъ. Это тотъ же русскій юморъ, что мы встрѣчаемъ въ сценкахъ Лейкина, Горбунова и въ первыхъ рассказахъ Чехова. Почти все рассказы написаны въ видѣ сценъ, будто предполагалось чтеніе съ эстрады. Мы не знаемъ, будетъ ли авторъ пробовать свои силы въ другихъ родахъ прозы, но и практикуя этотъ, онъ можетъ дать пріятный вкладъ въ подобную литературу, имѣя наблюдательность, веселость и литературный языкъ.

Юрїи Слезкинъ, обладая несомнѣннымъ дарованіемъ, выступаетъ безъ барабаннаго боя и не желаетъ быть во что бы то ни стало новымъ и оригинальнымъ. Намъ это кажется очень успокоительнымъ признакомъ, тѣмъ болѣе, что мы не можемъ вспомнить ни одного русскаго автора, на кого бы г. Слезкинъ походилъ. Эти крошечныя миниатюры, всегда остро взятая, даже когда онѣ реалистичны, имѣютъ свою новизну и свое очарованіе. Съ удовольствіемъ мы можемъ замѣтить, что языкъ рассказовъ 1908—1910 годовъ замѣтно проще и крѣпче, чѣмъ таковой же отрывковъ, помѣченныхъ болѣе ранними годами. Хотя многіе рассказы („Дама въ синемъ“, „Госпожа“, „Нѣмой“, „Новелла“) имѣютъ законченную и острую фабулу, но нѣкоторые кажутся слишкомъ подготовительными набросками. Характеръ свѣжести и нѣкоторой капризности подчеркивается еще вступленіемъ, романтическимъ и удачно задуманнымъ, которое служитъ какъ бы виѣшной рамкой всей книги. Рассказы украшены художникомъ Ващенко и изданы изящно.

Кто бы могъ подумать, что г. Чириковъ будетъ ‚стилизовать‘, будетъ подражать модернистамъ, декадентамъ, стилизаторамъ и прочимъ ‚мальчикамъ безъ штановъ‘, какъ онъ когда-то самъ не особенно печатно, но въ печати выразился?

Однако, послѣдняя книга г. Чирикова насъ убѣждаетъ въ томъ, что авторъ самъ пожелалъ стать въ положеніе, столь имъ осмѣянное.

Нужно сознаться, что эта попытка не увѣнчалась успѣхомъ и дала самые плачевные результаты. И если г. Чириковъ ‚Плѣномъ страстей‘ думаетъ дать урокъ А. Ремизову, а претенціозными, безвкусными ‚миніатюрами‘ еще кому-нибудь, то онъ ошибается, потому что урокъ отъ этой книги, и довольно жестокой, можетъ получить только самъ авторъ. Невѣроятнымъ языкомъ рассказанная длинная канитель о монахѣ еще не дѣлаетъ легенды, а придуманные безъ вкуса отрывочки не дѣлаютъ ‚миніатюрь‘.

Разказы же, какъ всѣ разказы Чирикова—не хуже, не лучше. Скорѣй хуже. Славянскій языкъ ‚Плѣна страстей‘ напоминаетъ духовныя рѣчи свѣтскихъ дамъ Лѣскова. ‚А вы и одного часа не возмогостели побдѣти‘. Вѣроятно, кромѣ автора, многіе сочтутъ эту книгу ‚новымъ словомъ‘, но къ новому слову она имѣетъ такое же отношеніе, какъ картинка съ конфетной коробки къ головкамъ Грѣза.

Что намъ сказать о разказахъ Айзмана? Марка издательства вполне добропорядочная, погромы есть,—и... ‚плыви моя гондола!‘. Можетъ быть, мы ошибаемся и Айзманъ—всероссійскій писатель, какъ Шоломъ-Ашъ—всемірній геній, но пока мы предпочитаемъ оставаться при особомъ мнѣніи.

М. Кузминъ.

Федоръ Сологубъ. Собраніе сочиненій Томъ I, V. СПБ. Изд. ‚Шиповникъ‘. Цѣна по 1 р. 50 к.

Сергѣй Соловьевъ. Апрѣль. Вторая книга стиховъ. Москва. К-во ‚Мусагетъ‘. 1910 г. Ц. 2 р.
Николай Морозовъ. Звѣздныя пѣсни Москва. К-во ‚Скорпионъ‘. 1910 г. Цѣна 1 р. 50 к.
Н. Брандтъ. Нѣтъ мира міру моему. Стихи Кіевъ. 1910 г.

Сергѣй Гедройць. Стихи и сказки. СПБ 1910 г. Цѣна 2 р.

Много написалъ Сологубъ, но, пожалуй, еще больше написано о немъ. Такъ что, можетъ быть, лишній трудъ писать о немъ еще. Но у меня при чтеніи критикъ на Сологубъ всегда возникаютъ странные вопросы, неумѣстные простотой своей постановки. Какъ же такъ Преемникъ Гоголя—а не создалъ никакой особой школы; утонченный стилистъ—а большинство его стихотвореній почти ничѣмъ не отличается одно отъ другого; могучій фантастъ—только Недотыкомку, Собаку, да звѣзду Маирмы и помнимъ изъ его видѣній! Отчего это происходитъ, не знаю и не берусь отвѣтить, но попробую рассмотреть поэзію Сологуба съ точки зрѣнія общихъ требованій, предъявляемыхъ къ поэтамъ.

Образы Сологуба... но какіе могутъ быть образы, если поэтъ сказалъ, что есть только ‚Я‘, единственная реальность, создавшая міръ. И неудивительно, что этотъ міръ только пустыня, въ которой нечего полюбить, потому что полюбить—значитъ почувствовать что-либо выше и лучше себя, а это невозможно по заданію. Словно сквозь закопченное стекло смотритъ поэтъ вокругъ себя. Красокъ нѣтъ, да линіи какъ-то подозрительно стерты: свѣтъ зари у него холодный и печальный, жизнь блѣдная, день—ясный, бездна—нѣмая. Слова благородный, но зато какой невыразительный сравните его хотя бы со словаремъ Брюсо

или Бальмонта; я эи говорю объ Ивановѣ или Анненскомъ, у которыхъ прилагательное своей глубиной и красочностью совершенно подавляетъ существительное.

Нежеланіе рисовать и лѣпить особенно сказывается въ Сологубовскихъ рѣчахъ; въдѣ рѣча въ стихѣ то же, что уголь въ пластикѣ: она—переходъ отъ одной линіи къ другой и, какъ таковая, должна быть внѣшне неожиданна, внутренне обоснована, свободна, нѣжна и упруга. А Сологубъ, рѣчуя одинаковыя формы глаголовъ или прилагательныхъ, принимая окончанія такихъ словъ, какъ ‚гаданія‘, ‚вѣщанія‘, за дактилическія рѣчмы, невольнo обезкрыливаетъ свой стихъ.

Сила Сологуба, какъ поэта, въ томъ, что онъ былъ и остался единственнымъ послѣдовательнымъ декадентомъ. Все, ранящее больное сознаніе, удалено изъ его стиховъ; его образы минутны и исчезаютъ, оставляя послѣ себя чуть слышную мелодію, можетъ быть только аромать. Для этого онъ изображаетъ вещи не такими, какими ихъ видить, и больше всего любитъ ‚то, чего на свѣтѣ нѣтъ‘. Его муза — ‚ангелъ сновъ не видѣнныхъ, на путяхъ неиденныхъ‘, который, какъ рыцарскій щитъ съ гербомъ, держитъ въ рукахъ ‚книгу непрочтенную съ тайной запрещенною‘. И, конечно, больше всего онъ говоритъ о смерти, этотъ, очевидно, ни разу не умиравшій, хотя любящій утверждать противное, великій поэтъ-мистификаторъ.

Разные паѳосы бываютъ у поэтовъ: паѳосъ любви, страданія, мудрости, силы. Сергѣй Соловьевъ избралъ для себя паѳосъ благосостоянія. Говоря про Кіевъ, онъ восклицаетъ:

„Не сюда ль Царьградскіе владыки
Слали драгоценные дары?
Въ теремахъ не умолкали клики,
Шумные и хмѣльные пиры“.

Вотъ о Россіи:

„Вся Россія—хлѣбъ и небо.
Сотни верстъ—одно и то-жь:
Золотыя волны хлѣба,
Вѣтромъ зыблемая рожь“.

Вотъ о помѣстьяхъ графа Равенсвуда:

„Ни одну заповѣдную древною ель
По дубравамъ не тронулъ враждебный
топоръ,

И далеко, на рынкахъ, извѣстна форель
Изъ твоихъ полноводныхъ озеръ“.

Вотъ объ античной Греціи:

„Испачкавшись землею и золотымъ навозомъ,

Руками крѣпкими, какъ бѣлая кора,
Сжимаешь ты сосцы упрямымъ дикимъ
козамъ,

И струи молока звенятъ о дно ведра“.

Онъ любитъ книги, больше старыя, но не читать ихъ, а любоваться ими въ какой-нибудь маленькой, но изысканной библіотекѣ, или захватить какую-нибудь съ собою въ лѣсъ, чтобы какъ-нибудь оправдать свои мечтательныя блужданія. Видно, что онъ не читатель, потому что всѣ его книжные образы—и Іоанна д’Аркъ, и Ричардъ Львиное Сердце, и Іоаннъ Креститель только безпомощный пересказъ событій, извѣстныхъ изъ исторіи и легендъ.

Какъ истинный земляной человѣкъ, онъ чувствененъ. Вся наивная этотичность XVIII вѣка съ его ‚красавицами, которымъ не болѣе четырнадцати лѣтъ‘, ‚персями‘ и другими ‚завѣтными красами‘ заняла не послѣднее мѣсто въ его стихахъ. Но зато тамъ, гдѣ надо проявить болѣе серьезное отношеніе къ любви, онъ едва ли не ученикъ Апухтина.

Радостна въ немъ подлинная близость къ Византіи. Въдѣ черезъ Византію мы, русскіе, наследуемъ красоту Эллады, какъ французы наследуютъ ее черезъ Римъ. И часто греческія идилліи и элегіи, разыгрывающіяся на подмосковныхъ лужайкахъ, являются личнымъ завоеваніемъ поэта Сергѣя Соловьева и имѣютъ свою, особенную, остроту.

Сравнительно съ первой книгой Сергѣя Соловьева, его стихъ совершенствуется, но скорѣе по пути нѣжности и пѣвучести, чѣмъ мѣдной кованности, какъ о томъ мечтаетъ самъ

поэтъ. Досадно только небрежное подчасъ отноше-
ніе къ русскому языку. Такія выраженія, какъ
'устныя розы', 'фавнъ свиряетъ въ пѣвучій
стволь', 'зелень земли сладостнотравная'—все
это только непонятый Вячеславъ Ивановъ.

Трахъ, трахъ, трахъ!
Та-ра-рахъ!
Кто гремитъ
На горахъ?
Это богъ
Барамбогъ
'Бсть бобы и горохъ!
Ой ты богъ
Барамбогъ!
Ты не 'бшь
Весь горохъ!
На свой пиръ,
Командиръ,

Пригласи ты весь міръ.

Что это? Пародія на Ивана Рукавишникова?
Нѣтъ, это стихи Николая Морозова. Это его
юморъ. А вотъ и серьезные стихи:

Искалъ онъ къ правдѣ путь далекій
Въ юдоли лжи и пошлыхъ дѣлъ.
Его окутала мракъ глубокой,
А съ неба свѣточъ не горѣлъ.
и. т. д.

Вотъ собственно звѣздные:

На лазурной гемисферѣ,
Тамъ, гдѣ Млечный путь блеститъ,
Появился въ атмосферѣ
Надъ землею метеоритъ.
и. т. д.

Неужели въ почтенныя лѣта автора можно дебю-
тировать книгой стиховъ, имѣя подобный запасъ
образовъ, приемовъ и закристаллизованныхъ
переживаній? Или это та научная поэзія, о кото-
рой столько говорятъ во Франціи Ренэ Гиль и его
сторонники? Нѣтъ, тамъ все построено на
исканіи синтеза между наукой и искусствомъ,
а въ стихахъ Николая Морозова мы не видимъ

ни того, ни другого. Одно великолѣпное пре-
зрѣніе къ стилю, издѣвательство надъ требо-
ваніями вкуса и полное непониманіе задачъ
стиха, столь характерныя для русскихъ поэ-
товъ-революціонеровъ конца XIX столѣтія, да
развѣ еще шаблонность переживаній, тупость
поэтического воспріятія и безцеремонность въ
обращеніи съ вѣчными темами—вотъ стихи
Морозова.

И съ горькимъ упрекомъ хочется сказать это-
му герою нашихъ дней, шлиссельбургскому
узнику, ученому и врагу царей отъ лица опле-
вываемой справа, попрекаемой слѣва, робко
притаившейся современной русской поэзіи:

Зачѣмъ вы посѣтили насъ
Въ глуши забытаго селенья?...

Главная отличительная черта стиховъ Николая
Брандта—это ихъ прозаичность. Пока прозаична
мысль, образъ, съ этимъ еще можно мириться:
авторъ, какъ кажется, достаточно уменъ и начи-
танъ, чтобы не попытаться замаскировать этотъ
недостатокъ, свойственный многимъ и болѣе
крупнымъ поэтамъ, но зато прозаизмъ его вы-
раженій часто слишкомъ мучителенъ: онъ такъ
и влечетъ захлопнуть эту маленькую книжку,
чтобы больше ужъ не открывать. Какъ бы со-
знавая это, Николай Брандтъ иногда впадаетъ
въ противоположную крайность и пишетъ вещи,
имѣющія вкусъ даже не сахара, а сахарина.
Такова его 'Поэма въ символахъ, Черезъ
Жизнь.'

Темы его банально-декадентскія съ уклономъ
къ парнализму, отъ котораго, впрочемъ, еще
такъ далекъ этотъ, едва ли не первый по за-
бавной неловкости выраженій, стихотворецъ:
Проклятіе Евы, Александрійскій палачъ, Пляска
Саломен, Сонъ мазохиста, Мандрагора, Печаль
Сатаны и т. д.

Но у него попадаются хорошія строчки, иногда
даже строфы. Вотъ, на примѣръ, начало стихо-
творенія 'Сизифовъ Трудъ':

Вдавась пятой въ песокъ, до боли стис-
нувъ зубы,

Напрягши мускуловъ желѣзные узлы,
Косматый великанъ, толкая камень гру-
бый,

Пытается вскатить его на верхъ скалы'.

Забавно отмѣтить, что оглавленіе книги напе-
чатано въ видѣ чашн. Очевидно, и у Ивана Ру-
кавишника, написавшаго нѣсколько «фигур-
ныхъ стихотвореній», нашлись не только поклон-
ники, но и подражатели.

Зачѣмъ пишутъ поэты? На этотъ вопросъ не-
трудно отвѣтить: одни, чтобы рассказать лю-
дямъ что-нибудь новое, добытое ими самими:
идею, образъ, чувство, все равно; другіе ради
чистаго наслажденія творчествомъ, такимъ бо-
жественно-сложнымъ, радостно-труднымъ. Но
зачѣмъ пишутъ не поэты, зачѣмъ пишетъ, на-
примѣръ, Сергѣй Гедройцъ?

Это не дѣлнной мысли раздраженіе', потому
что мыслей въ его стихахъ нѣтъ, есть только
общія мѣста; тщеславіе тоже врядъ ли; онъ
только съ трудомъ подражаетъ плохимъ по-
дражателямъ Апухтина. Что же? Что же?

Слогъ его ужасенъ; у самого Владиміра Гор-
дина нѣтъ такого слога:

Засыпая отъ думъ безысходной тоски,
Твое имя вчера я шепталъ.

И пришелъ ты ко мнѣ изъ безвѣстной
дали,

Изъ прозрачнаго свода небесъ вышины
Ты сошелъ, лишь тебя я призывалъ'.

Засыпать отъ думъ тоски, твое (вмѣсто твоѣ),
дали (вмѣсто дали), сводъ небесъ вышины —
развѣ все это по-русски? И такъ на каждой
страницѣ. Все случайно въ этой книгѣ, зыбкой
и вязкой, какъ топкое болото: въ ней можно
перемѣнить всѣ прилагательныя, переставить
строфы, изъ нѣсколькихъ стихотвореній сдѣ-
лать одно и наоборотъ.

Въ книгѣ есть и картинки, такія же ненужныя
и безцвѣтныя, какъ и стихи.

И. Гумилевъ.

ПЕТЕРБУРГСКІЕ ТЕАТРЫ

О. В. ГЗОВСКАЯ

Дать полную, исчерпывающую характеристи-
ку дѣятеля молодого, быстро развивающа-
гося и непрестанно измѣняющагося—задача не-
выполнимая и совершенно бесполезная, но уло-
вить и запечатлѣть тѣ главныя черты его да-
рованія, которыя уже опредѣлились или только
угадываются,—всегда и очень заманчиво. Гово-
рить же объ артисткѣ О. В. Гзовской, которую
мы готовы признать едва ли не первой среди
молодыхъ русскихъ артистокъ и первая не-
удовлетворенность которой таитъ цѣлый міръ
еще не раскрытыхъ передъ зрителемъ чувствъ
и настроеній,—говорить о г-жѣ Гзовской—со-
всѣмъ по особенному привлекательно.

Молодость, живость, неподдѣльная веселость,
исключительное, очень благородное умѣніе дер-
жаться на сценѣ, блестящее подлиннаго вдохно-
венія и остроумія, вдумчивая игра, въ которой
видна большая работа, не та, которая утомляетъ
излишней мелочностью и своею напряжен-
ностью убиваетъ нѣжный ароматъ бессозна-
тельнаго творчества, но которая усноканваетъ,
ласкаетъ,—все это отдѣльныя частности краси-
ваго образа артистки умной и не по-русски
культурной. Но есть въ этомъ образѣ другія
черты, которыя нѣсколько тревожатъ. И первая
изъ нихъ—однообразіе.

Не то, чтобы Гзовская не была изобрѣтатель-
на, нѣтъ: выдумки у нея довольно, и пользуется
она ею умѣло, съ пониманіемъ совершеннаго
мастера, съ такимъ тонкимъ чувствомъ мѣры,
что ни одна роль ея, несмотря на очень тща-
тельную отдѣлку, не бываетъ перегружена де-
талями или сценическими «трюками» (отъ чего
такъ легко не удержаться въ пьесахъ ея ре-
пертуара),—но она въ различныхъ роляхъ не-
рѣдко повторяетъ—и любитъ дѣлать это—тѣ
пріемы, которые ей наиболее по душѣ. И то,
что они—самые выигрышные, самые удачныя,
тѣ, въ которыхъ хочется видѣть именно для дан-
ной роли характерную, индивидуальную част-

ность, это и создаетъ впечатлѣніе однообразія, вызывающаго скуку, неудовольствіе, даже злобу. Ибо, если готовъ мириться, покуда повторенія эти случаются въ безразличныхъ нѣмецкихъ пьесахъ, покуда Эрика (Семнадцатилѣтніе) смѣется громкимъ, чуть-чуть рѣзкимъ и такимъ отличительнымъ смѣхомъ Тен (Среди цвѣтовъ), то, когда встрѣчаешь ихъ въ роляхъ серьезныхъ и характерныхъ, начинаешь громко протестовать. Строишь различныя личности, а видишь одно лицо; въ программахъ—разныя эпохи, національности, возрасты, а на сценѣ—все та же очаровательная нѣмочка, кельнерша или дикарка. И хочется спросить: да создаетъ ли она людей? Знаетъ ли она, что такое творить образы? Или она только играетъ роли?... И кажется, что пока—эта тайна искусства еще закрыта для нея... Словно для Гзовской весь образъ уже данъ авторомъ въ роли, въ ея словахъ и ремаркахъ, а на долю артистки остается только украсить его виѣшней игрой; словно игра рождается не изъ даннаго образа, здѣсь, на сценѣ, впервые воплощаемаго, а живетъ отдѣльно, служа лишь нарядной оболочкой для чужой, не связанной съ нею души... Оттого такъ безпомощна Гзовская въ драматическихъ или интимныхъ сценахъ, оттого рассыпаются на мелкіе кусочки самыя интересныя и сложныя роли ея репертуара.

Есть одна пьеса, которая особенно ясно показываетъ это отсутствіе внутренняго постиженія и то, какъ оно обезцѣниваетъ и разрушаетъ технику, въ иныхъ случаяхъ безукоризненную. Мы говоримъ о ‚Путаницѣ‘ Юр. Бѣляева. Можетъ быть, Гзовская и очень хорошо играла ее, но вѣдь это было совсѣмъ не то, что надо. Что такое Путаница?— ‚Золотая театральная пыль... душа стараго водевиля... та, которая своимъ дыханіемъ воскрешаетъ этотъ милый 1840-ой годъ... знающая такъ много чудесныхъ сказокъ и одна съ сѣденькой бабушкой слышащая тѣ, что нашептываетъ зимній вѣтеръ въ трубѣ‘...— вотъ она—Путаница, не совершенно, но достаточно опредѣленно представленная

авторомъ. Что же дала Гзовская? Молодую, разбитую дамочку, скорѣе бойкую и даже вульгарную провинціалку, чѣмъ изящную парижанку, сомнительную вдовушку, нисколько не вѣрящую своимъ рассказамъ, которыми она забавляетъ своихъ слушательницъ, но лишь затѣмъ, чтобы потрунить надъ ними, хотя она имъ—родная сестра... и это Путаница?.. Но причемъ же тогда старый водевиль? Причемъ 1840-ой годъ? Въмѣсто тонкаго и поэтичнаго, стильнаго рисунка—грубоватыя мазки. А какой костюмъ! Какая неподвижность въ прологѣ! Неожиданно обнаружилось даже отсутствіе легкости, изящества, хотя какой-нибудь волшебности, и вмѣсто того—грузность и очень подозрительный вкусъ... А Юрій Бѣляевъ послѣ перваго представленія ‚Путаницы‘ поднесъ г-жѣ Гзовской вѣеръ Асенковой... Жалко г-на Бѣляева...

Если въ ‚Путаницѣ‘ мы имѣли полное пренебреженіе къ стилю, непониманіе его или нежеланіе передать его, то въ ‚Цезарѣ и Клеопатрѣ‘ мы видѣли интересную попытку стилизаціи посредствомъ сохраненія одной-двухъ характерныхъ чертъ, и вытянутые, сжатые пальцы играли здѣсь главную роль. Но г-жа Гзовская забыла что всякая стилизація требуетъ исполненія нѣкоторыхъ условій, и избранная ею требуетъ прежде всего устраненія всѣхъ для иныхъ стилей индивидуальныхъ и отличительныхъ деталей,—въ той же смѣси изъ жестовъ, интонацій манеръ, въ которую облекла артистка роли ‚нильской змѣйки, дикой кошки‘, всѣ напоминанія и подчеркиванія Египта оказывались совершенно ненужными, виѣшними привѣсками.

Всѣ эти дефекты, разбитые по разнымъ пьесамъ словно для демонстраціи были собраны воедино и наглядно представлены въ устроенныхъ г-же Гзовской ‚Вечерахъ мелодекламации, мелопластики и античныхъ (или: изящныхъ, какъ глаголютъ другія объявленія) танцевъ‘. Здѣсь ужъ не было и намека на творчество, на искусство была мастерская артистки, весь сценическій механизмъ, но въ разобранномъ видѣ. Всѣ интона

ціи, нюансы, детали, которыя прежде хотѣлось считать присущими опредѣленнымъ ролямъ, оказывались здѣсь живущими своей, самостоятельной жизнью, нисколько не связанной съ текстомъ стихотворенія, не подсказанной имъ. Когда же началась „мелопластика“, хотѣлось скорѣе уйти изъ зала, такъ какъ та разногласица, которая возникла между музыкой, словами, интонаціями и жестами, стала совсѣмъ нестерпимой. И тѣ красивые, съ греческихъ вазъ скопированные жесты, которыя нѣтъ-нѣтъ да и попадались, не только не радовали, но своей необоснованностью и случайностью сердили и раздражали.

Внѣшній характеръ дарованія Гзовской особенно ярко сказался въ ея танцахъ. Внутреннимъ свѣтомъ не озаренные, не рожденные никакой творческой волей и ею не развиваемые, болѣе или менѣе красивые, хотя и тяжеловѣсные, механически смѣняющіе другъ друга позы и жесты—вотъ ея танцы. И лучше всего удавались ей моменты самые спорные—комическіе... Если мы обратимся къ ея репертуару, мы въ немъ найдемъ какъ бы внѣшнее подтвержденіе нашей характеристикѣ. Дѣйствительно, въ немъ, кажется, нѣтъ ни одной большой русской пьесы и ни одной веселой французской комедіи, словно для артистки недоступны покуда серьезность и глубина русскихъ характеровъ, словно она лишена французской легкости и изящества, и на ея долю остались только плоскія нѣмецкія да приличныя англійскія пьесы... Но, конечно, Гзовская на этомъ не остановится: ея молодость и талантъ потребуютъ дальнѣйшаго развитія, и въ какомъ направленіи пойдетъ оно? Если ей, какъ артисткѣ чисто-комедійной, безусловно необходимо приобрѣтеніе совершенной легкости, то все же дѣйствительнаго величія достигнетъ она, только обнаруживъ и раскрывъ въ себѣ тѣ силы, что, мы вѣримъ, еще дремлютъ въ ея душѣ. И поэтому приглашеніе Гзовской Московскимъ Художественнымъ театромъ на роль Офеліи, такое смѣлое, имѣющее какъ будто мало основаній и мало надеждъ,

можетъ, въ случаѣ удачи, явиться поворотнымъ пунктомъ въ ея дѣятельности, и мы должны горячо привѣтствовать его: оно можетъ подарить намъ великую артистку...

Евгеній Зюско-Боровскій.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ ПЕТЕРБУРГА

СМЕРТЬ А. И. КУИНДЖИ

Умеръ Архипъ Ивановичъ Куинджи. Смерть его горячо оплакивается группой художниковъ, которыя многимъ обязаны покойному. Куинджи все свое состояніе, накопленное за его долгую жизнь, завѣщаль „на пользу искусства“. Выйдетъ ли что-либо изъ благихъ намѣреній А. И., или оставленные имъ деньги не найдутъ полезнаго примѣненія, все же такое пожертвованіе крупной суммы въ помощь художникамъ—явленіе, совершенно исключительное среди полного безразличія къ искусству въ наше время. Къ тому же, со смертію Куинджи ушелъ послѣдній живой человекъ изъ плеяды старой Академіи. Куинджи всегда, когда могъ, просто и безхитростно, но съ рѣдкимъ прямотушіемъ и еще болѣе рѣдкой откровенной безцеремонностью говорилъ правду всѣмъ своимъ нерадивымъ и безразличнымъ ко всему товарищамъ по Академіи. Если и не всегда слова его были убѣдительны, а мысли культурны, то все же даже въ его нѣскольکو примитивныхъ сужденіяхъ таилась большая моральная сила. Какъ художникъ, Куинджи не выступалъ уже давно; его простой и ясный здравый смыслъ подсказалъ ему, какъ трудно съ малыми свѣдѣніями, пройдя школу людей его воспитанія и времени, идти теперь впереди большихъ художниковъ. И самолюбивый, всегда правдивый, не могущій лгать, Куинджи понялъ, что ему лучше не выступать, оставивъ за собой славу того когда-то новаго свѣжаго, что онъ внесъ въ русскую живопись 1880-хъ годовъ. Нынѣшней осенью друзья покойнаго устраиваютъ выставку работъ Куинджи, найденныхъ въ его мастерской послѣ его смерти.

Изъ другихъ ближайшихъ выставокъ обѣщаютъ быть интересными выставки отдѣльныхъ художниковъ, которыя начнутся (въ помѣщеніи редакціи „Аполлона“), начиная съ 1-го октября.

МУЗЕИ

Рѣдко когда въ жизни петербургскихъ музеевъ можно отмѣтить что-либо новое. „Сонное царство“ нашихъ художественныхъ хранилищъ рѣдко оживляется и большею частью пребываетъ въ спячкѣ. Тѣмъ необычайнѣе и отраднѣе тѣ реформы, что совершаются за послѣднее время въ Эрмитажѣ и музеѣ Александра III. Въ первомъ изъ нихъ особенно много новостей. Энергичная дѣятельность недавно назначеннаго директора, графа Д. И. Толстого, принесла въ нѣсколько мѣсяцевъ то, о чемъ только мечталось многіе годы. Куплено за 250 т. рублей превосходное собраніе голландскихъ и фламандскихъ картинъ П. П. Семенова-Тяншанскаго! Въ этой замѣчательной коллекціи находится около 700 картинъ, писанныхъ художниками часто не полно представленными, а иногда и отсутствующими въ Эрмитажѣ. Цѣль долготѣяго собиранія П. П. Семенова была — заполнить пробѣлы эрмитажной коллекціи, и потому это новое приобрѣтеніе особенно важно. Столь же существенна покупка превосходнаго „Св. Севастьяна“ П. Перуджино, находившагося у маркизы Кампанари въ Римѣ и извѣстнаго петербургскимъ любителямъ по выставкѣ „Старыхъ Годовъ“. За картину заплачено 100 тыс. франковъ. Наконецъ, надо отмѣтить передачу въ Эрмитажъ великолѣпнаго серебра и фарфора дворцовыхъ кладовыхъ. Эта единственная въ своемъ родѣ коллекція будетъ помѣщена въ бывшихъ залахъ „Галереи Петра Великаго“, перенесенной въ Академію Наукъ. Устройство и размѣщеніе коллекціи будетъ закончено къ осени, равно какъ и переноска Галереи драгоценностей въ „Залъ камей“, гдѣ всѣ дивныя сокровища будутъ выставлены съ подобающей имъ пышностью.

Въ области внутренней, научной жизни Эрмитажа также чувствуется оживленіе. Приступлено къ переработкѣ и переизданію каталога картинъ, который будетъ составленъ по образцу недавно вышедшаго каталога Берлинскаго Фридрихъ-музеума, т.-е. иллюстрированъ репродукціями всѣхъ безъ исключенія картинъ. Въ настоящее время уже приступлено къ снятію фотографій. Въ первую часть каталога Эрмитажа войдутъ итальянская и испанская школы. Текстъ каталога также будетъ совершенно переработанъ. Недавно посѣтившій Петербургъ извѣстный итальянскій ученый Фриццони сдѣлалъ множество интересныхъ переименованій и открытій въ галереѣ Эрмитажа. Среди самыхъ „сенсационныхъ“ надо отмѣтить находеніе до сихъ поръ неизвѣстной картины Лоренцо Лотто. Въ музеѣ Александра III новый хранитель П. И. Нерадовскій также приступилъ къ цѣлому ряду реформъ. Переведены изъ Эрмитажа всѣмъ ненужныя тамъ работы русскихъ художниковъ: бюсты Шубина и статуэткі Козловскаго. Возбуждено ходатайство о передачѣ изъ Академіи Художествъ ряда интереснѣйшихъ картинъ и скульптуръ. Богъ вѣсть, почему скрывающихся въ темнотѣ и нечистотѣ академическаго музея. Будемъ надѣяться, что Академія пойметъ цѣлесообразность перенесенія въ музей Александра III этихъ сокровищъ русскаго искусства. Наконецъ, П. И. Нерадовскимъ выработанъ подробный планъ перевѣски и перестановки картинъ и статуй въ музеѣ, такъ, какъ теперешняя система не имѣетъ ни историческаго, ни эстетическаго основанія.

Въ музеѣ Академіи Художествъ производится починка моделей разныхъ зданій, построенныхъ лучшими русскими архитекторами. Эти модели долгое время находились въ темномъ и недоступномъ посѣщенію публики помѣщеніи. Въ настоящее время модели приводятся въ порядокъ и скоро будутъ выставлены. Подробное описаніе и исторія ихъ будутъ напечатаны въ одномъ изъ ближайшихъ номеровъ журнала „Старые Годы“.

НОВЫЯ ИЗДАНИЯ

За послѣднее время вышло нѣсколько новыхъ изданій по искусству.

Къ юбилею Царскаго Села вышло, вслѣдъ за великолѣпной монографіей съ текстомъ Александра Бенуа, другое, менѣе значительное, но все же очень полезное изданіе—Путеводитель по Царскому Селу, составленный С. Н. Вильчковскимъ. Эта недорогая по цѣнѣ книга полезна каждому.

Вообще, русское искусство за послѣднее время все болѣе и болѣе интересуется изслѣдователей, и цѣлый рядъ монографій посвящается русскимъ мастерамъ и общимъ вопросамъ исторіи русскаго искусства и эстетики. Вышелъ III-ій выпускъ 'Исторія русскаго искусства' Игоря Грабаря, превосходный по иллюстраціямъ и тексту. Съ нетерпѣніемъ ожидаемъ послѣдующіе выпуски, гдѣ должны развернуться интереснѣйшія и до сихъ поръ совсѣмъ неизслѣдованныя страницы нашего прошлаго.

Въ Москвѣ вышла монографія К. Кузьминскаго 'Художникъ-иллюстраторъ П. М. Боклевскій'. Книга написана довольно толково, но стоило ли посвящать цѣлое изданіе этому пошловатому и весьма посредственному рисовальщику? Къ тому же книга очень нехудожественна по внѣшности.

Болѣе удачна монографія В. Никольскаго о Суриковѣ, съ хорошо написаннымъ текстомъ и отлично выполненными иллюстраціями. Жаль только, что плоха обложка, а также -слишкомъ мало репродукцій.

'Старые Годы' вышли двойнымъ номеромъ, посвященнымъ великолѣпному 'Останкину'—подмосковной гр. А. Д. Шереметева. Рядъ снимковъ и двѣ статьи (И. Грабаря и П. П. Вейнера) даютъ полное и яркое впечатлѣніе объ этомъ дивномъ имѣніи—одной изъ немногихъ уцѣлѣвшихъ затѣй прежнихъ русскихъ помѣщиковъ. Слѣдующій тройной номеръ журнала будетъ

цѣликомъ посвященъ усадьбамъ старой Россіи. Въ иностранной прессѣ можно также отмѣтить нѣсколько статей о русскомъ искусствѣ. Въ одномъ изъ послѣднихъ номеровъ 'Studio' помѣщена замѣтка о выставкѣ 'Союза' и рядъ репродукцій съ работъ Александра Бенуа, В. Сѣрова, Коненкова и проч. Въ 'Bulletin de l'Art' и въ нѣсколькихъ другихъ изданіяхъ статьи о выставкахъ русскихъ художниковъ, организованныхъ редакціей 'Аполлона' въ Парижѣ и въ Цюрихѣ.

Община св. Евгеніи выпустила новую серію открытыхъ писемъ съ картинъ Рѣпина, К. Маковского и проч.

УРОДСТВА

Несмотря на мертвый сезонъ, петербургскіе 'уродователи' продолжаютъ дѣйствовать'. Ужасающе безвкусно покрашенъ Инженерный Замокъ, въ какой-то приторной розовой съ сѣрымъ топь. Прекрасная постройка Бренна сильно теряетъ отъ такой окраски. Столь же неудаченъ цѣтъ, выбранный для Главнаго Штаба.

Настанетъ ли время, когда наши казенныя учрежденія, ремонтируя или перестраивая свои зданія, будутъ обращаться за совѣтомъ къ культурнымъ архитекторамъ?

Н. В.

'ЗОЛОТОЕ РУНО'

Одинъ за другимъ прекращаютъ существованіе наши настоящіе художественные журналы. Недавно угасло послѣ четырехлѣтняго существованія 'Золотое Руно'. И все-таки потребность въ подобныхъ изданіяхъ назрѣла, чѣмъ и объясняется ихъ непрерывное возникновеніе! Съ внѣшней стороны они фатально обречены на неуспѣхъ, такъ какъ всегда стоятъ

выше уровня большой публики. Они встречаются враждебно и общей печатью и толпою, они высмеиваются, и в то же время ими, несомненно, интересуются, их рассматривают, с ними считаются. Внимательная враждебность—залогъ возникающаго интереса. Сила истиннаго художества такова, что дѣйствуетъ облагораживающе помимо воли и сознанія. Въ самомъ фактѣ существованія нашихъ передовыхъ изданій ихъ крупная заслуга, помимо ихъ боевой роли. Велика заслуга и меценатства, безъ участія котораго, вѣроятно, еще долго будутъ невозможны подобныя изданія. Весь ансамбль, даже техническое совершенство, специфически-художническая заботливость о внѣшности, столь все еще у насъ новая, можетъ быть, не менѣе важны, чѣмъ текстъ, содержаніе, направленіе, ибо убѣдительно и непосредственно говорятъ о благородствѣ художества.

Могутъ быть несовершенны достиженія, слишкомъ подчеркнуто эпатированіе средней публики, ошибочны детали, но не ошибочно въ подобныхъ изданіяхъ главное—подлинный духъ искусства, который ихъ проникаетъ.

„Золотое Руно“, появившись въ 1906 году, въ разгаръ крупныхъ политическихъ событій, когда обществу, какъ у насъ принято думать, бываетъ „не до искусства“, въ первомъ номерѣ заявило слишкомъ широкую и общую программу, развернуло знамя, богато даже золотомъ украшенное, но не вполне опредѣленнаго рисунка. Въ составѣ сотрудниковъ сказывалось наслѣдіе „Міра Искусства“, передовыхъ художественныхъ и философскихъ изданій. Неудобный форматъ, не всегда хорошаго вкуса, золото—роскошь мѣстами въ печатаніи даже текста, параллельный французскій текстъ—все это было не вполне удачно, но самая внимательная заботливость объ усовершенствованіи и большей строгости художественной внѣшности началась чуть ли не съ первыхъ номеровъ и привела къ несомнѣнной художественности изданія послѣднихъ лѣтъ.

О чисто-художественной сторонѣ изданія, думается, не можетъ быть двухъ мнѣній. Наибольше талантливые художники съ установившейся уже репутаціей, талантливая молодежь приняли дѣятельное участіе въ журналѣ. Художественныя иллюстраціи, виньетки, заставки и пр., появившіяся у насъ только съ появленіемъ „Міра Искусства“, помимо прекрасныхъ графиковъ этого журнала, своеобразно разрабатывались еще цѣлымъ рядомъ молодыхъ художниковъ, отчасти впервые выступившихъ въ „Золотомъ Руно“, каковы, напр., Крымовъ, П. Кузнецовъ, Ларионовъ, В. Миліотн, Сануновъ, Уткинъ, Ульяновъ и др. Огромное количество тщательныхъ репродукцій и притомъ часто въ краскахъ дало богатую галерею снимковъ съ картинъ и произведеній русскихъ и иностранныхъ мастеровъ, а также—народнаго искусства, причемъ нерѣдко цѣлые номера посвящались отдѣльнымъ художникамъ или воспроизведенію мало извѣстныхъ у насъ образцовъ своеобразнаго чужеземнаго творчества. Укажу, напр., на интереснѣйшіе снимки подъ общимъ названіемъ „Старо-персидское искусство“ въ 3—4 номерахъ за 1908 г. Наконецъ, была дана поистинѣ превосходная коллекція портретовъ-факсимиле литераторовъ и художественныхъ дѣятелей работы наибольше выдающихся художниковъ.

Не буду касаться чисто литературной стороны изданія, произведеній стиха и прозы, среди которыхъ въ продолженіе 4 лѣтъ было немало выдающихся, подписанныхъ извѣстными именами. Журналъ носилъ боевой передовой характеръ, но нельзя сказать, чтобы физиономія его была ярка и опредѣленна.

Четыре года существованія „Золотого Руна“ были очень бурными: часто мѣнялся составъ редакціи, афишированно уходили и иногда возвращались назадъ сотрудники... Уже очень скоро выразилась тенденція отмежеваться отъ „Міра Искусства“, стремленіе „пересмотрѣть основы эстетическаго міровоззрѣнія“, внести но-

вую идейность. Но переходъ отъ импрессионизма къ символизму и къ новой идейности оказался не по силамъ руководителямъ журнала.

Крупная эпоха перелома въ характерѣ русской живописи, выразившаяся дѣятельностью ‚Мира Искусства‘, слишкомъ еще близка. Произошла неизбѣжная перспективная ошибка. Странно сводить роль ‚Мира Искусства‘ къ формулѣ ‚эстетизма‘ и ‚историзма‘, когда главный путь былъ въ теоретическомъ установленіи самобытныхъ основъ живописи, продолжающемся и понынѣ. Отсюда уже рядъ детальныхъ ошибокъ, узкопартийная, почти личная несправедливость, приведшая въ прошломъ году къ уходу цѣлаго ряда крупныхъ художниковъ и писателей изъ состава сотрудниковъ ‚Золотого Руна‘ и выразившаяся особенно по отношенію къ одному изъ главныхъ дѣятелей ‚Мира Искусства‘, Александру Бенуа. Перепечатаніе, на примѣръ, въ послѣднемъ № журнала извѣстнаго ‚подпольнаго листка‘, какъ его называли, напечатаннаго какимъ-то самозваннымъ представителемъ ‚молодежи‘, едва ли извинительно: художественный журналъ долженъ быть выше и шире, допустимъ даже, искренней и страстной партийности въ оцѣнкѣ такихъ крупныхъ художественныхъ дѣятелей, какъ Александръ Бенуа, именно современное значеніе котораго, думается, подчеркивается недавними нападками на него съ разныхъ сторонъ.

‚Золотое Руно‘ возникло въ эпоху общаго, еще дѣющагося великаго поворота въ развитіи искусства, а потому его обособленная теоретичность не кажется обоснованной и ярко опредѣленной. Но боевая передовая дѣятельность журнала была нужна и во многомъ почтенна. Самый первый № былъ посвященъ Врубелю. Врубель и Борисовъ-Мусатовъ съ самаго начала были совершенно правильно признаны источниками новѣйшихъ теченій и развѣтвленій въ нашей живописи. Въ сильной степени, благодаря журналу, были выяснены фізіономіи нѣкоторыхъ нашихъ молодыхъ, талантливыхъ художниковъ.

И, что особенно важно, было удѣлено огромное вниманіе новѣйшей иностранной, главнымъ образомъ французской, живописи. Помимо многочисленныхъ репродукцій, статей русскихъ авторовъ, укажу на рядъ очень интересныхъ статей, писемъ и замѣтокъ такихъ авторовъ, какъ Морисъ Дени, Матиссъ, Шарль Морисъ, Гогенъ, Ван-Гогъ и др. Дѣятельность журнала иллюстрировалась и устраивавшимися имъ выставками, изъ которыхъ особенно замѣчательны выставка 1908 г., представленная въ многочисленныхъ репродукціяхъ въ 7—9 номерахъ журнала за этотъ же годъ, и выставка 1909 г. Здѣсь впервые русская публика могла познакомиться съ хорошо подобранными произведеніями новѣйшихъ французскихъ художниковъ и могла дѣлать интересныя параллели и сравненія съ образцами новѣйшей русской живописи.

Насколько ‚Золотое Руно‘ исполнило свою миссію, насколько эта миссія была важна и опредѣленна, рѣшить вполне—дѣло будущаго.

Но подобныя изданія, хотя бы только при личной высотѣ ихъ художественнаго уровня, необходимы и, какъ я сказалъ, своевременны, несмотря на матеріальный неуспѣхъ. Жалобы на преждевременное прекращеніе, на равнодушіе публики бесполезны. Подобныя изданія всегда были, будутъ и должны быть шапками не по Сенькѣ. Отсутствіе оппортунизма компромиссовъ—ихъ привлекательная и въ то же время естественная черта. Но, можетъ быть, главная ихъ миссія не въ опредѣленной теоретичности и не въ партийности, а въ томъ, чтобы художественно отражать и выявлять развитіе современнаго сложнѣйшаго искусства, показывать безконечныя развѣтвленія—благодаря недавнему торжеству индивидуализма—его задачъ.

А. Ростиславовъ.

МУЗЫКАЛЬНАЯ БИБЛИОГРАФІЯ

С. И. Танѣевъ. — Контрапунктъ строгаго письма. М. 1909. Ц. 2 р.

А. Д. Рудневъ. Мелодіи монгольскихъ племенъ. Изд. Русскаго Географическаго Общества, 1909 г.

Нѣсколько мѣсяцевъ тому назадъ вышла изъ печати книга С. И. Танѣева, 'Контрапунктъ строгаго письма'. Этотъ выдающійся ученый трактатъ возбудилъ громаднѣйшій интересъ среди теоретиковъ и композиторовъ, ищущихъ практическаго примѣненія изложенныхъ въ книгѣ мыслей и выводовъ. Несовершенство подраздѣленій, недостатокъ существенныхъ и обиліе ненужныхъ правилъ въ сочиненіяхъ большинства теоретиковъ, вотъ что заставило Танѣева взяться за этотъ капитальный трудъ. Для того, чтобы по возможности сократить число общихъ правилъ и сдѣлать, такимъ образомъ, ученіе о контрапунктѣ болѣе простымъ и доступнымъ, авторъ прибѣгаетъ къ весьма остроумному приему примѣненія элементарныхъ алгебраическихъ дѣйствій ко всевозможнымъ контрапунктическимъ комбинаціямъ. Одной изъ существеннѣйшихъ страницъ этого труда является введеніе, гдѣ авторъ рисуетъ картину различія между контрапунктомъ и гармоніей двухъ стилей, стараго и новаго. Указывая на важную роль, которую сыграла въ исторіи музыки замѣна ладовъ мажоромъ и миноромъ, говоря о гармоническихъ планахъ композицій въ связи съ формой ея, Танѣевъ обращаетъ особое вниманіе на значеніе тональности въ новѣйшей музыкѣ. Въ произведеніяхъ ладоваго стиля, тональность, собственно говоря, отсутствуетъ. Во второй половинѣ XVIII и первой половинѣ XIX вв., когда власть тональности была почти неограниченная, форма достигла высшей опредѣленности (Бетховенъ). Но во второй половинѣ XIX в., когда хроматизмъ громко заявилъ о правахъ своихъ, тональность стала все больше и больше отодвигаться на задній планъ. Танѣевъ какъ бы пред-

видитъ возникновеніе третьяго стиля (хроматическаго), имѣющаго сходство съ первымъ (ладовымъ) въ смыслѣ отсутствія тональности. (Замѣтимъ кстати, что этотъ взглядъ раздѣляетъ, повидимому, одинъ изъ новѣйшихъ русскихъ теоретиковъ, Яворскій, который предполагаетъ существованіе множества хроматическихъ ладовъ). Такъ какъ уничтоженіе тональности ведетъ къ разложенію формы, которая мало-по-малу теряетъ гармоническую логику и связность, то Танѣевъ особенно налегаетъ на контрапунктъ (свободнаго письма), какъ на единственную связующую и формирующую силу въ музыкѣ будущаго.

Вся книга раздѣлена на двѣ части: I—Контрапунктъ вертикально подвижный, куда относятся, между прочимъ, часто употребляемые на практикѣ контрапункты октавы, децимы и дуодецимы; II—Контрапунктъ горизонтально-подвижный, связанное ученіе о которомъ дано Танѣевымъ впервые въ исторіи музыкально-теоретической литературы. Начало I-ой части посвящено музыкальной 'алгебрѣ' и условнымъ знакамъ. Это—самое скучное мѣсто всей книги, своего рода 'пассьянсъ', не продѣлавъ котораго, невозможно, однако, практически одолѣть всего того, что предлагаетъ авторъ въ дальнѣйшихъ главахъ. Въ противоположность этому по существу дѣла 'введенію', 4-ая глава книги ('правила контрапункта простаго') является чрезвычайно интересной и важной для теоретика. Особый интересъ ея—въ прогрессивности, которую проявляетъ здѣсь Танѣевъ по сравненію съ такими теоретиками позднѣйшаго времени, какъ Рихтеръ, Беллерманъ, мнѣгія 'воспрещенія' которыхъ по мнѣнію Танѣева совершенно не оправдываются практикой композиторовъ эпохи строгаго письма. Московскій профессоръ приводитъ много любопытныхъ примѣровъ, гдѣ подъ прикрытіемъ медленныхъ проходящихъ и вспомогательныхъ нотъ передъ нами появляются различныя диссонирующіе аккорды, производящіе на слухъ впечатлѣніе совершенно самостоятельныхъ гармоническихъ образованій.

Нѣкоторыя страницы посвящены разсмотрѣнію гармоническихъ сочетаній, гдѣ мы находимъ самыя разнообразныя разрѣшенія диссонансирующихъ аккордовъ, могущія получиться только контрапунктическимъ путемъ. Этотъ фактъ, конечно, нѣсколько измѣняетъ обычный взглядъ на ученіе о гармоніи и нерѣдко ставитъ послѣднюю въ зависимость отъ контрапункта, а не наоборотъ.

Остроумное введеніе математическихъ символовъ въ сложное ученіе о контрапунктѣ дало автору возможность сократить до minimum'a и значительно упростить изложеніе и анализъ всевозможныхъ полифоническихъ комбинацій, въ чемъ легко убѣдиться, сравнивая книгу Танѣева, напр., съ трудомъ Габерта (*Die Lehre von dem doppelten und mehrfachen Kontrapunkt*), гдѣ на сотни съ лишнимъ страницъ выведены правила (для 46 случаевъ двойного контрапункта), помѣщающіяся у Танѣева на маленькой цвѣтной таблицѣ.

На практикѣ авторъ предлагаетъ, между прочимъ, современнымъ композиторамъ обратить вниманіе на интересные контрапункты секунды, септимы, ноны и кваттордецимы, обращеніе съ которыми теряютъ свою трудность, благодаря безграничной возможности употребленія хроматическихъ знаковъ и свободному пользованію диссонансами. Все это можетъ быть и вѣрно; въ подобныхъ разсужденіяхъ авторъ опирается на примѣръ изъ *„Кашея“* Р.-Корсакова (стр. 48 клавиря); а между тѣмъ авторъ указанныхъ Танѣевымъ тактовъ едва ли руководился хотя бы безсознательно танѣевскимъ методомъ контрапунктической композиціи. Въ этихъ прекрасныхъ шести тактахъ скрывается скорѣе гармоническая подкладка, чѣмъ контрапунктическая. То же самое и съ еще большимъ вѣроятіемъ приходится утверждать и о „цитатѣ“ Танѣева изъ *„Камаринской“* Глинки.

Переходя къ разсмотрѣнію второй части сочиненія, озаглавленной *„Контрапунктъ горизонтально-подвижный и вдвойнѣ подвижный“*, необходимо еще разъ отмѣтить, что до Танѣева

еще никто не предвидѣлъ возможности теоретически обосновать разные случаи передвиженія голосовъ съ одного тактоваго времени на другое. Вичентини (XVI в.) въ своемъ трактатѣ *„L'antica musica“* останавливается лишь на нѣсколькихъ примѣрахъ горизонтального контрапункта, называя его контрапунктомъ съ паузами и безъ паузъ. Въ XIX в. Праутъ и Риманъ впервые упоминаютъ о существованіи горизонтального передвиженія и приводятъ анализы трехъ фугъ Баха. С. Танѣевъ многими примѣрами доказываетъ, что горизонтально-подвижный контрапунктъ довольно часто примѣнялся въ практикѣ композиторовъ эпохи строгаго письма. Находя широкое поле его примѣненія и въ наши дни (каноническія имитаціи, фуги), Танѣевъ посвящаетъ ученію объ этомъ контрапунктѣ послѣдніе два отдѣла своей книги. Чтобы вполне облегчить читателю возможность пользоваться выводами соответствующихъ формулъ, авторомъ приложены въ концѣ книги двѣ цвѣтныя таблицы интерваловъ (при разныхъ вертикальныхъ „показателяхъ“).

Какова же общая музыкально-культурная цѣнность труда Танѣева? Эта книга имѣетъ прежде всего огромное историческое значеніе, особенно тѣ главы ея, гдѣ авторъ открываетъ множество особенностей „строгаго стиля“, упущенныхъ изъ вида другими теоретиками. Кромѣ того, замѣчательное сочиненіе Танѣева интересно и важно еще и въ томъ смыслѣ, что здѣсь на протяженіи 400 страницъ ясно, точно и систематично, притомъ въ рамкахъ вполне научной и совершенно оригинальной теоріи изложено все то, чему въ теченіе 4-хъ вѣковъ удѣлялись сотни огромныхъ томовъ. Въ примѣненіи на практикѣ книга Танѣева имѣетъ огромное значеніе для учащаго. Ею можетъ навести она на многіе очень интересные выводы и обобщенія. Значительно меньшая роль предназначена этому сочиненію въ развитіи слуха ученика (я разумѣю упражненія въ объемѣ, предложенномъ Танѣевымъ), что находится, впрочемъ, въ зависимости отъ типа его способностей. Если уче-

никъ чувствуетъ склонность къ полифонической музыкѣ,—книга Танѣева можетъ быть ему только полезна. Если же въ дарованіи ученика преобладаетъ тенденція къ гомофоніи или же полифоніи современно-оркестрового типа, то контрапунктическая гимнастика, въ предлагаемомъ Танѣевымъ объемѣ, можетъ ученику подчасъ оказать даже дурную услугу, совсѣмъ засушивъ и обезличивъ его талантъ. Извѣстно, что Р.-Корсаковъ и Глазуновъ, технику которыхъ самъ Танѣевъ считаетъ безукоризненной, хотя и проходили контрапунктъ строгаго письма, но далеко не въ томъ объемѣ, какъ это совѣтуетъ Танѣевъ, и главное развитіе своего мастерства основали на ознакомленіи съ лучшими образцами творчества предшествовавшихъ композиторовъ. Такихъ примѣровъ можно привести много, не говоря уже о гениальномъ Вагнерѣ, совершенно перевернувшемъ психику нашего музыкальнаго воспріятія. Конечно, еще преждевременно говорить о бесполезности 'строгаго стиля' для учащагося, но что этому стилю теперь не нужно удѣлять столько времени и вниманія, какъ удѣлялось ему раньше, объ этомъ въ настоящее время не можетъ быть двухъ мнѣній. Тѣмъ не менѣе, отдавая должное превосходной книгѣ Танѣева, историческое значеніе которой неоспоримо, нельзя не привѣтствовать ея появленія въ свѣтъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и выразить надежду, что маститый композиторъ-теоретикъ не ограничится однимъ этимъ трудомъ. Какъ было бы хорошо, если бы С. И. Танѣевъ такимъ же образомъ освѣтилъ и обобщилъ вопросы музыкальных формъ.

П. Львовъ.

Небольшая книжка г. Руднева съ приведенными въ ней многочисленными напѣвами монгольскихъ народностей содержитъ, кромѣ интереснаго этнографическаго матеріала, много чрезвычайно любопытнаго и для музыканта,

умѣющаго цѣнить сокровища народнаго музыкальнаго творчества въ ихъ чистомъ, не искаженномъ видѣ. Въ этомъ трудѣ въ высшей степени съ большой заботливостью и серьезнымъ знаніемъ дѣла собранъ и систематизированъ разнообразный мелодическій матеріалъ, представленный въ малодоступныхъ изданіяхъ специальной литературы, въ забытыхъ миссіонерскихъ отчетахъ и, наконецъ, въ не опубликованныхъ рукописныхъ коллекціяхъ.

Но составитель сборника не ограничилъ своей задачи однимъ собираніемъ уже до него записанныхъ мелодій. Значительное количество г. Рудневъ съ яркими признаками музыкальной наблюдательности записано самимъ г. Рудневымъ голосомъ калмыцкихъ и бурятскихъ бардовъ въ время его научныхъ экскурсій въ земли монгольскихъ кочевниковъ.

Разнороднымъ текстамъ монгольскихъ напѣвовъ отвѣчаетъ и разнообразіе ихъ мелодическаго рисунка. Скорбные и радостные мотивы сѣвернаго характера складомъ и ладами рѣзко отличаются отъ суровыхъ, угловатыхъ мелодическихъ формъ буддійскаго богослуженія или шаманскаго заклинанія. Но въ тѣхъ и другихъ любители музыкальной экзотики найдутъ много новаго, неожиданнаго и, во всякомъ случаѣ, совершенно непохожаго на ту чарующую слухъ 'восточную мелодику, которая имъ знакома по созданіямъ нашихъ композиторовъ. Такъ, въ разсмотрѣнныхъ мелодіяхъ мы напрасно стали бы искать характернаго признака восточной (арабской) гаммы—гармоническую минорную гамму. Частично всего мотивы монгольскихъ напѣвовъ построены на натуральномъ минорѣ (эолийскій ладъ) или на пятитонной послѣдовательно звуковъ, что повидимому объясняется вліяніемъ сосѣдней китайской культуры. Оригиналы также причудливые ритмы этихъ мелодій и богатое разнообразіе фіоритурныхъ украшеній. Предпосланный музыкальнымъ записямъ объяснительный текстъ въ сжатомъ, нѣсколько сухомъ, изложеніи знакомитъ читателя

имѣющейя литературой по монгольской музыкѣ, а также съ отличительными особенностями пѣсеннаго склада отдѣльныхъ племенъ. Любопытны, между прочимъ, свѣдѣнія, сообщаемыя о характерѣ исполненія монголами своихъ пѣсенъ. Указавъ на то, что исполненіе монгольскихъ мелодій европейскими пѣвцами, привыкшими пѣть подь аккомпанементъ темперированнаго фортепіано, рѣдко достигаетъ точности въ передачѣ большинства пѣсенъ, требующихъ натурального строя, авторъ замѣчаетъ, что постоянное portando (слиянiе звуковъ въ переходахъ), особенно въ протяжномъ пѣніи, и неопредѣленное tremolando (горловыя трели) очень затрудняютъ запись и воспроизведеніе мелодій. Въ похвалу составителю сборника слѣдуетъ еще сказать, что мелодіи даны безъ гармонизаціи. Важно, однако, быть увѣреннымъ, что такое указаніе, хотя и отрицательнаго свойства, явится для лицъ, серьезно интересующихся памятниками народной музыки, лишь подтвержденіемъ цѣнности собранной г. Рудневымъ богатой мелодической коллекціи.

А. II.

ROSSICA

Вышли изъ печати юбилейные каталоги двухъ передовыхъ нѣмецкихъ издательствъ: Inselverlag въ Лейпцигѣ и Альберта Лангена въ Мюнхенѣ, издателя ‚Simplicissimus‘. Каталогъ Inselverlagъ обнимаетъ всѣ изданія фирмы за десятилѣтіе ея существованія, 1899—1909 г.г., среди которыхъ находятся по одному тому сочиненій Короленко, Лермонтова, Чехова въ переводѣ М. Феофанова и тургеневскіе ‚Стихи въ прозѣ‘ въ переводѣ Т. Комихау. Кромѣ того, Inselverlagъ выпустилъ полный, не сокращенный переводъ ‚Изъ міра отверженныхъ‘ Мельшина. Въ каталогѣ Лангена за пятнадцать лѣтъ существованія издательства перечислены слѣдующіе русскіе авторы: Л. Андреевъ (1 томъ), Достоевскій (3 т.), М. Горькій (4 т.), Л. Н. Тол-

стой (6 т. преимущественно религіозно-философскихъ сочиненій) и Чеховъ (5 т.).

Въ 5 выпускѣ изданія ‚Die Gallerieen Europas‘ (Лейпцигъ, Е. А. Земанъ) воспроизведенъ въ краскахъ портретъ персидскаго принца Муртаза-Кули-Ханъ кисти Боровиковскаго, находящійся въ музеѣ Академіи Художествъ въ С. Петербургѣ.

Молодой польскій историкъ Maciej Lorek выпустилъ изслѣдованіе объ отношеніяхъ Екатерины II къ католической церкви подь заглавіемъ ‚RosciŃ katoliki i Katarzyna II (1772—1784)‘.

Въ польскихъ выпускахъ журналовъ ‚Die Kunst‘ (№ 10) и ‚Die Kunst für Alle‘ (№ 20) помѣщена репродукція въ краскахъ съ картины Юр. Рѣпина ‚Великій вождь‘ (I), выставленной въ лѣтнемъ Сецессионѣ въ Мюнхенѣ. Въ статьѣ о выставкѣ, однако, художникъ вмѣстѣ съ гг. Касаткинымъ и Фешинимъ трактуются, какъ ‚ein paar ungefährliche exotische Gäste‘.

Курьезнымъ способомъ Константинъ Сомовъ попалъ въ швейцарскіе художники! Въ выпускѣ издательства ‚L'Art et le Beau‘, посвященномъ современнымъ швейцарскимъ живописцамъ, подь заглавіемъ ‚Hodler et les Suisses‘, воспроизведенъ автопортретъ К. А. Сомова 1903 г. и значится какъ автопортретъ Коломби.

Р. Е.

КНИГИ, ПОСТУПИВШІЯ ВЪ РЕДАКЦІЮ

Изд. ‚Пантеонъ‘. Спб. 1910:

Любовная лирика XVIII в. Ц. 2 р.

Гюйде Монассанъ. Полное собраніе сочиненій, т. IX и X по 1 р.

Ад. Шамиссо.—Петеръ Шлемиль, чудесная исторія. Перев. Потемкина.

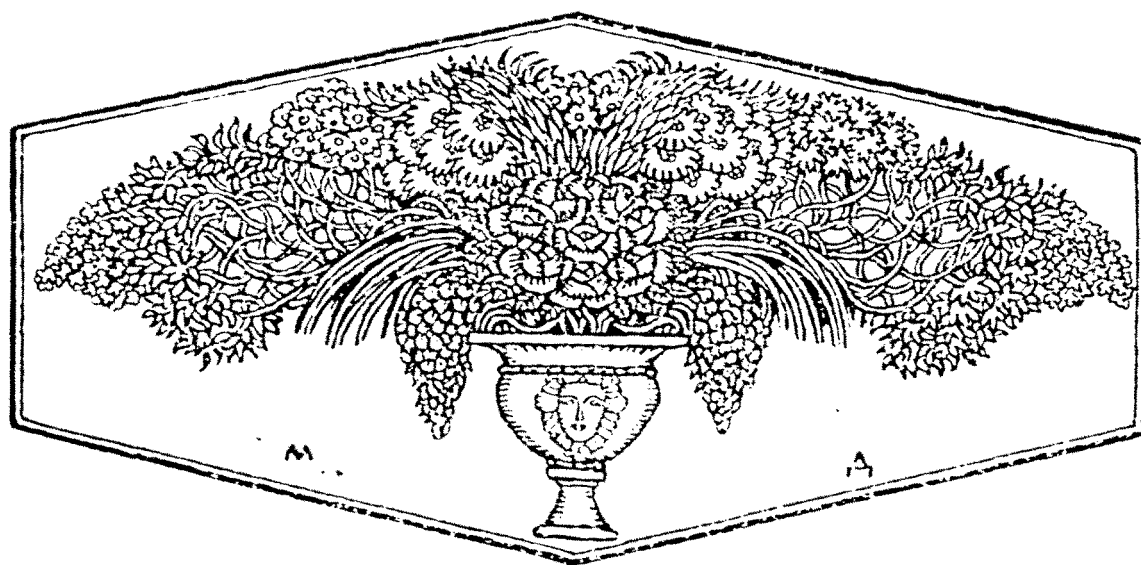
Изд. ‚Скорпіонъ‘, М. 1910.

К. Бальмонтъ. Змѣиные цвѣты. Ц. 3 р.

Ник. Морозовъ. Звѣздныя пѣсни. Ц. 1 р. 50к.

Литературной

А Л Ъ М А Н А Х Ъ



КОНИ БУРЬ

Ржали громы по лазури,
Разоржались кони бурь
И, дождавшись громкой бури,
Разрумянили лазурь.

Громы, рдѣя, разрывали
Крѣпость мраковъ, черный кругъ,
Въ радость радуги играли,
Воздвигали рдяность дугъ.

Завершивъ свой подвигъ трудный,
Ливень струй освободивъ,
Міръ растеній изумрудный
Весь прикрыли мглою гривъ.

И промчались въ небѣ взрытомъ,
Арку радуги зажгли,
И ушли, гремя копытомъ...
Чу, послѣдній громъ вдали.

ВЪ ЗАРЕВѢ ЗОРЬ

Съ сердцемъ-ли споришь ты? Милая! Милая!
Съ тѣмъ, что пѣвуче и нѣжно, не спорь.
Сердце я. Греза я. Воля я. Сила я.
Вмѣстѣ одѣнемся въ зарево зорь.

Вмѣстѣ мы встрѣтили свѣты начальныя.
Вмѣстѣ одѣнемся въ черный покровъ.
Но не печальныя, будемъ зеркальныя,
Въ заревѣ зорномъ мерцающихъ сновъ.

Ш О Р О Х И

Шорохъ стеблей, еле слышно шуршащихъ,
Четкое въ чашахъ чириканье птицъ,
Сказка о дѣвахъ, въ заклятіи спящихъ,
Шелестъ сѣдыхъ обветшавшихъ страницъ.
Лепетъ криницы въ лѣсистомъ просторѣ,
Сонныя воды безшумныхъ озеръ,
Взоры и взоры въ нѣмомъ разговорѣ,—
Чей это, чей это, чей это хоръ?

Не узнаешь,
Не поймешь,
Это волны,
Или рожь,
Это лѣсъ
Или камышъ,
Иль съ небесъ
Струится тишь.
Или кто-то
Точить ножъ.
Не узнаешь,
Не поймешь.
Видны взоры,
Взоръ во взоръ,
Слышны споры,
Разговоръ.
Слышны вздохи,
Да и нѣтъ,
Въ сѣромъ мохѣ
Алый цвѣтъ.
Таешь. Таешь?
Что-жъ ты? Что-жъ?
Не узнаешь,
Не поймешь.

Отблескъ зеркальный дальной Луны,
Ландышъ вѣнчальный, вздохъ тишины,
Это—влюбленность Весны.

Жаркой гвоздики лики кругомъ,
Красные вскрики, жаръ надъ цвѣткомъ,
Это есть Лѣто съ огнемъ.

Танецъ багряный пьяныхъ листовъ,
Яркія раны, тонъ холодовъ,—
Осень, и вдовій покровъ.

Бархатный иней, синяя тьма,
Льдяности линій, тишь, терема,
Это—царица Зима.

О. МАНДЕЛЬШТАМЪ

* *
*

Медлительнѣе спѣшный улей,
Прозрачнѣе окна хрусталь,
И бирюзовая вуаль
Небрежно брошена на стулѣ.

Ткань, опьяненная собой,
Изнѣженная лаской свѣта,—
Она испытываетъ лѣто,
Какъ бы нетронута зимой.

И—если въ ледяныхъ алмазахъ
Струится вѣчности морозъ—
Здѣсь—трепетаніе стрекозъ,
Быстроживущихъ, синеглазыхъ.

* *
*

Имѣю тѣло: что мнѣ дѣлать съ нимъ,
Такимъ единымъ и такимъ моимъ?
За радость тихую дышать и жить
Кого, скажите, мнѣ благодарить?
Я и садовникъ, я же и цвѣтокъ,
Въ темницѣ міра я не одинокъ.
На стекла вѣчности уже легло
Мое дыханіе, мое тепло.
Запечатлѣтся на немъ узоръ,
Неузнаваемый съ недавнихъ поръ.
Пока мгновенія стекаетъ муть,
Узора милаго не зачеркнуть.

* *
*

Истончается тонкій тлѣнь.
Фиолетовый гобелень.
Къ намъ на воды и на лѣса
Опускаются небеса.
Нерѣшительная рука
Эти вывела облака,
И печальный встрѣчаетъ взоръ
Отуманенный ихъ узоръ.
Недоволенъ стою и тихъ
Я—создатель міровъ моихъ,
Гдѣ искусственны небеса
И хрустальная спитъ роса..

* *
*

Она еще не родилась—
Она—и музыка, и слово,
И, потому, всего живого
Ненарушаемая связь.

Спокойно дышать моря груди—
Но, какъ безумный, свѣтелъ день,
И пѣны блѣдная сирень—
Въ мутно-лазоревомъ сосудѣ.

Да обрѣтутъ мои уста
Первоначальную нѣмоту,
Какъ кристаллическую ноту,
Что отъ рожденія чиста.

Останься пѣной, Афродита,
И слово въ музыку вернись!
И сердце сердца устыдись,
Съ первоосновой жизни слито.

* *
*

Невыразимая печаль
Открыла два огромныхъ глаза,
Цвѣточная проснулась ваза
И выплеснула свой хрусталь.

Вся комната напоена
Истомой—сладкое лекарство,
Такое маленькое царство
Такъ много поглотило сна.

Немного красного вина,
Немного—солнечного мая—
И упоительно-живая
Тончайшихъ пальцевъ бѣлизна...

I

ДВА ПОЛЮСА

Отъ Тьмы поставлены сатрапами,
Тіары запрокинувъ въ высь,
Два Полюса, какъ сфинксы, лапами,
Въ граниты льдистые впились.
Глядятъ, какъ шхерами и фьордами
Слагаются, сдвигаясь, льды;
И окровавленными мордами
Мерцаютъ въ сумракѣ воды.
И, средь сіяній электрическихъ
Вращая тусклые зрачки,
Ждутъ, чтобъ до зарослей тропическихъ
Опять низринуть ледники.
И какъ удавъ кольцомъ медлительнымъ
Чаруетъ жертвъ, такъ насъ пьянитъ
На компасѣ путеводительномъ
Ихъ плавно пляшущій магнитъ.
И сквозь горѣніе бесплодное,
Бушующее бытіе
Все чудится его холодное,
Его тупое остріе.

II

ТАНЕЦЪ МАГНИТНОЙ ИГЛЫ

Le pôle attire à lui sa
fidèle cité.

Тютчевъ.

Этотъ городъ блѣдный вѣнценосный—
Въ скользкихъ и гранитныхъ зеркалахъ
Отразилъ Владыку силы косной:—
Полюсь и Его застывшій прахъ.
И въ холодномъ мраморѣ прозрачномъ
Обнаженныхъ сѣверныхъ ночей
И въ закатахъ, съ ихъ отливомъ мрачнымъ
Явленъ ликъ Его вѣнцомъ лучей.
То предъ Нимъ—какъ передъ тягой лунной—
Вдругъ отъ моря, вставшаго стѣной,
Влагой побурѣвшей и чугунной
Бьетъ Нева смущенная отбой.
Повелѣвъ Магниту—легкимъ танцемъ
Вколыхнуть покой предвѣчныхъ силъ,
Это Онъ въ отвѣтъ протуберанцамъ
Ледъ безплодный кровью оросилъ.
И когда стояли декабристы
У сената,—дико-весела
Заплясала, точно бѣсъ огнистый,
Компаса безумнаго игла.
Содрогнувшись отъ магнитной бури
Передъ дальнимъ маревомъ зарницъ
Черезъ столѣтье снова morituri
Съ крикомъ ‚ave‘ повергались ницъ.
Намагнитивъ страсти до каленья,
Утоливъ безумье до красна,
Раскололись роковыя звенья
Вѣчно-тяготѣющаго сна.

И опять недвижно стрѣлка стала,
И, свернувшись, огненная мгла
У Его стального пьедестала
Лавою застывшею легла.
Но неслышно прыгая тѣнями
Въ сѣрой слизи каменныхъ зеркаль,
Вѣютъ электрическими снами
Марева, какъ перья опахаль.

III

СВЕРШЕНИЕ

И онъ настанетъ—часъ свершенія,
И за луною въ свой чередъ
Кругъ ежедневнаго вращенія
Земля усталая замкнетъ.
И, обнаживши серебристыя
Породы въ глубяхъ спящихъ рудъ,
Отъ полюсовъ громады льдистыя
Къ остывшимъ тропикамъ сползутъ.
И вотъ—весной уже не зелены—
Въ парчѣ змѣящихся лавинъ
Въ ночи безмолствуютъ расщелины
Волнообразныхъ котловинъ.
Лишь кое-гдѣ межъ льдами зыбкими,
Пригрѣтыя лучемъ луны,
Мхи, лишай ростками липкими
Вскарабкались на валуны.
А надъ другою половиною—
Сама уже уставъ пылать—
Томится кладбищемъ-равниною
Лазури огненная гладь.

Тамъ привидѣнными костлявыми
Привставъ, безкровныя цвѣтки
Впились колючками корявыми
Въ солончаковыя пески.
Да надъ изсякнувшими руслами—
Ненужный никому металлъ—
Въ пластахъ кусками заскорузлыми
Сверкаетъ золото средь скалъ.
Да межъ гранитными обвалами,
Гдѣ прилипились слизняки,
Шевелятъ щупальцами алыми
Оранжевыя пауки.
И грѣясь спинами атласными
И сонно пожирая слизь,
Они одни глазами красными
Въ свѣтило желтое впились.

Н. КАРПОВЪ

ЗАМОКЪ СМЕРТИ

Въ сѣдыхъ изломахъ стѣнь зубчатыхъ,
На сѣрыхъ пятнахъ древнихъ плитъ
Кудрями травъ зеленоватыхъ
Холодный вѣтеръ шевелить.
На кровляхъ башенъ мохъ пушистый
Густой щетиною растеть
И паутиной серебристой,
Какъ шелкомъ, затканъ темный входъ.
Высокій валъ поросъ осокой,
Покрываетъ ряской воды рва,
Въ провалѣ башни одинокой
Гнѣздо свила себѣ сова.

Въ глухую полночь мостъ подъемный
Во мглѣ уныло заскрипитъ,—
И блескъ лампы замокъ темный
Влекущимъ свѣтомъ озаритъ.
Тамъ дѣва въ залѣ башни хмурой
Огонь въ полночный часъ зажжетъ,
Сидитъ у темной амбразуры,
Въ зловѣщей часъ кого-то ждетъ.
Пушистымъ мѣхомъ горностая
Подбитъ ея цвѣтной нарядъ.
На ней корона золотая,
Въ коронѣ яхонты горятъ.
Устало шепчетъ заклинанья,
Ведетъ минутамъ долгимъ счетъ,
Заслышитъ тяжкое бряцанье
И конскій топотъ у воротъ.
Влекомый призрачною тайной,
Увидя свѣтъ среди руинъ,
Въ угрюмомъ замкѣ гость случайный—
Войдетъ суровый паладинъ.
Видѣньемъ сладостнымъ смущенный,
Уронитъ на полъ арбалетъ
И взоромъ дѣвы опьяненный,
Забудетъ рыцарскій обѣтъ.
Губами жаркими коснется
Безумный дѣвическихъ губъ,—
И дѣва тихо засмѣется
И оттолкнетъ холодный трупъ.
Погаснетъ прорѣзь амбразуры,
И башня темная заснетъ,—
У входа только конь понурый
Тревожно и призывно ржетъ.

ЦАРЬ ШЕДОМА

Въ ожиданіи разсвѣта одиноко сидѣлъ я среди прибрежныхъ песковъ Мертваго моря. Надъ землею носились еще призраки ночи, и ярко горѣла на черносиней небесной равнинѣ своимъ переливнымъ огнемъ планета Иштаръ. Я сидѣлъ неподвижно и ждалъ. Вдали, въ сторонѣ Іерихона, негромко выли шакалы. Тихою иѣжной дремотой вливалась мнѣ въ душу южная ночь...

Но вотъ съ береговъ Іордана донесся протяжный крикъ кулика, и въ лицо мнѣ пахнуло дыханіемъ утра. Я поднялъ слегка отяжелѣвшую голову. Все вокругъ меня было объято туманомъ. Восточная часть неба сѣрѣла, готовясь стать свѣтлой, потомъ порозовѣть и, подъ конецъ, облиться алою кровью зари. Становилась замѣтной темная даль повитаго утренней дымкою озера... И, по мѣрѣ того, какъ свѣтлѣло небо и прояснялась водная гладь, клочья тумана надъ нею дѣлались тоньше и легче. И одна изъ колыхавшихся надъ водою струекъ тумана, завитки которой были похожи на очертанія древняго старца въ льняныхъ одеждахъ, съ рогатой тиарой на головѣ, подплыла совсѣмъ близко къ мѣсту, гдѣ я сидѣлъ. Я могъ разглядѣть даже лицо неожиданно мнѣ явившейся тѣни. Строги были черты и горда осанка выплывшаго прямо изъ водъ Мертваго моря блѣднаго облика.

— Не призракъ ли ты царя здѣшнихъ мѣстъ, одного изъ царей проклятой Богомъ страны?—обратилъ я къ нему свой тайный вопросъ.

И, становясь все яснѣй, такъ отвѣчала длиннобородая тѣнь въ широкихъ свѣтлыхъ одеждахъ.

— Да, я былъ здѣсь царемъ, но не понимаю тебя, чужеземецъ, про кого изъ боговъ ты говоришь? Много изъ нихъ приходило въ нашу долину, много отъ насъ уходило; иные благословляли городъ шедомлянъ, иные его проклинали. Вплоть до гибели нашего царства мы жили съ ними, по большей части, согласно...

— Старецъ, ты, вѣроятно, забылъ про того великаго грознаго бога, который разрушилъ вашу страну и пролилъ надъ нею это горькосоленое озеро? Или тебѣ неизвѣстно имя Йяхве?—произнесъ я, старательно выговаривая это гебрское слово.

— Йяхве!.. Дѣти Лилитъ, сыны пяти городовъ долины Сиддимъ, не поклонялись этому богу. Мы почитали только ее, нашу великую Мать съ зеленымъ огнемъ горящихъ страстью очей. Только ей воздавали мы почести, и всякій потомокъ Евы, попавшій въ нашу страну, долженъ былъ принести жертву нашей богинѣ или быть принесеннымъ ей въ жертву.

— Вы и поплатились за это. Развѣ можно было сердить безнаказанно бога, чье одѣяніе застилаетъ все небо, кто трижды въ ночи рыкаетъ какъ левъ, Владыку Воинствъ, который разрушилъ всѣ ваши храмы, дворцы и дома!

— Сейчасъ же замѣтно, что ты мало знаешь боговъ. Всѣ они грозны, если ихъ разсердить. Столицу мою уничтожилъ совсѣмъ не Йяхве, а три огненныхъ бога (хотя, быть можетъ, онъ имъ помогаль). Они сожгли дворецъ мой и обратили въ пустыню даже окраины нашей земли. Эти боги вели себя вовсе не такъ, какъ подобаешь гостямъ...

— Но вѣдь вы хотѣли обидѣть вашихъ гостей?!

— Развѣ это обида, жертва зеленоглазой Лилитъ!? Всѣ нефилимы, пролетая надъ нашей долиной, долгомъ считали попасть въ ея храмъ. Я могъ бы тебѣ назвать имена тайно влетавшихъ туда офанимовъ, но не хочу. Къ чему нарушать довѣріе этихъ крылатыхъ геніевъ свѣта!..

Тѣмъ же троимъ мы не причинили вреда. Я приказалъ отвести ихъ въ сады при дворцѣ. Развѣ это обида?! Тамъ накормили бы ихъ плодами, хлѣбомъ и мясомъ, дали бы имъ въ волю вина и сока арбузовъ. Садъ не тюрьма и не ровъ, наполненный гадами; тамъ обитали всѣ любимыя мною животныя... Послѣ же—этихъ божественныхъ путниковъ ждалъ храмъ нашей Праматери и одного изъ нихъ ложе въ царскомъ дворцѣ. Развѣ это обида?! О такомъ почетѣ мечтали всѣ наши дѣвы и юноши.

— Ты позабылъ старикъ, что одно лишь прикосновеніе плоти могло ихъ разгнѣвать, а ты и народъ твой задумали вмѣстѣ насиліе.

— Мнѣ ли не знать природы боговъ, эѳирныхъ и огненныхъ духовъ?! Я не скажу, чтобы людскія объятія были непріятны безсмертнымъ. Горько рыдали двѣ дочери жившаго въ нашей странѣ чужеземца, который принялъ этихъ

трехъ кочующихъ духовъ въ домъ свой, когда рефаимы стражи моей увели отъ нихъ гостей ко мнѣ во дворецъ... Я хорошо помню этихъ троихъ. Старшій былъ широкоплечъ, мраченъ, черноволосъ, и гнѣвъъ былъ запечатлѣнъ на его прекрасномъ, гордомъ какъ у бога Раману лицѣ.

Другой былъ моложе и глядѣлъ на меня съ презрительнымъ смѣхомъ. Кудры его были волнисты, свѣтлы, а уста какъ бутонъ темнопунцовой благоухающей розы. Строго глядѣли его синія очи. Но не сталъ я бороться съ нимъ взорами, ибо меня привлекалъ только третій... ахъ, этотъ третій! Сперва я принялъ его за воплощеніе кроткой богини дѣвичьихъ грезъ. Онъ стоялъ предо мною покорный, тихій и улыбался...

И правую руку мою съ двурогимъ жезломъ простеръ я къ нему, чтобы лишитъ его силы, а лѣвой держался за амулеты моей царской одежды. Я стражамъ своимъ повелѣлъ привести его ко мнѣ ввечеру... Ибо я никогда не боялся боговъ и кочующихъ духовъ... Я, потомокъ Лилитъ, царь Шедомъ, дѣлившій съ бессмертными кровь мой и ложе... Копьеносцамъ моимъ приказано было охранять этихъ странниковъ отъ посягательствъ народной толпы, буйные крики которой уже долетали ко мнѣ во дворецъ.

И вотъ настала вечеръ. Зловѣщимъ огнемъ отпылала заря. Мѣрно стуча мѣдью котурнъ на шестипалыхъ ногахъ, привели ко мнѣ грозные видом рефаимы младшаго плѣнника. Мы съ нимъ остались съ глазу на глазъ. Ахъ, къ чему я тогда снялъ съ моей обнаженной груди мой талисманъ, зачѣмъ не оградилъ волшебной чертой мое золотое, на львиныхъ лапахъ стоящее ложе!..

Приготовясь къ принесенію жертвы, я подошелъ къ плѣнному отроку, руки свои возложилъ ему на плечи. Онъ же съ грустною улыбкой прошепталъ:

— Ты такъ хочешь погубить себя и свое царство?

И почувствовалъ я, что огненна природа его, но не утратился, готовый къ свершенію таинствъ Лилитъ.

— Отойди, есть еще время,—произнесъ онъ опять,—или покараютъ тебѣ двое тѣхъ, что со мной.

Но засмѣялся я, ибо онъ былъ во власти моей, и ничто, думалъ я, не могло отвлечь меня отъ свершенія жертвы: ни вопли толпы, ни мелькавшій вверху по стѣнамъ отблескъ занимавшагося пожара.

Увы, я не зналъ, что пожаръ тотъ былъ роковымъ!

Ибо двое собратій отрока не могли допустить свершенія жертвы. Они были злы на народъ мой за то, что онъ желалъ посягнуть на ихъ красоту. И вотъ, по слову двухъ гнѣвныхъ боговъ, ярый огонь палъ съ темнаго неба на кровлю нашего города. Безсильны были его отворотить охранявшіе крышу терафимы. Вслѣдъ за тѣмъ застучали какъ градъ, поражая скотъ и людей, раскаленные камни.

И враждебные духи окрестныхъ ущелій, какъ рой москитовъ, слетѣлись принять участіе въ общемъ разгромѣ... Вотъ запылалъ потолокъ мой. Изъ кедровъ Гермона сложенъ былъ онъ, и концы ихъ обернуты были золотыми листьями... Зловѣщій смѣхъ аннунаковъ донесся ко мнѣ, и сами они струйками дыма наполнили опочивальню мою. Ибо не могли ихъ удержать строгіе лики длиннобородыхъ изваяній херуби, тщетно оберегавшихъ врата...

Но не отпустилъ я плѣнника моего, такъ какъ не зналъ, дѣйствительный то пожаръ или обманывающее чувства колдовство.

И лишь когда зашипѣли кровью жертвъ окропленные стѣны покоевъ и огонь пробился сквозь полъ, понялъ я, что то было враждебное пламя, сведенное съ неба двумя плѣнными духами.

Пламя, пожравшее дворецъ мой, испепелявшее храмы и хижины.

Но я не боялся его, и когда, наполнивъ покой мой, огонь охватилъ также и ложе, а полный таинственной прелести отрокъ какъ бы растаялъ въ немъ и улетѣлъ отъ меня навсегда, я снова поспѣшно надѣлъ амулеты и по горѣвшей лѣстницѣ вышелъ на кровлю дворца.

Огни, змѣясь, убѣгали изъ-подъ ногъ у меня, не смѣя обжечь любимца Лилить, у кого на груди была доска изъ волшебныхъ камней, а на устахъ слова заклинаній.

Взоры мои окинули море пожара, снѣдавшее городъ, уши были наполнены воплемъ шедомлянъ, воемъ ихъ женъ и плачемъ младенцевъ. Вдали точно такъ же дымились Адма, Хамара и Севоимъ...

Бѣлыя птицы летали, кружась вмѣстѣ съ искрами, надъ кровлями храмовъ. Демоны пламени дарили мнѣ, проносясь, свой поцѣлуй. Огненно было пыльное дыханіе ихъ. Кривлялись въ дыму съ факелами въ лапахъ своихъ злые бѣсы, которыхъ призывали на помощь себѣ плѣнные странники. Они хохотали, радуясь гибели сильныхъ, концу народа Лилить.

И, простерши руки свои, простоялъ я, сколько могъ, безъ движенія, и тихо шепнулъ съ волненіемъ въ сердцѣ тайное страшное слово. Дважды его повторивъ, воззвалъ я потомъ, обращаясь къ Зикья-Дамкинъ, зеленогрудой землѣ: — Услышь меня, Многострадальная! Жрецъ первородной дщери твоей умоляетъ тебя: не допусти забвенія славныхъ!.. Не хочу я пережить исчезновеніе народа моего. Отвори врата источниковъ бездны и вновь прими меня въ утробу твою, вмѣстѣ со всѣми погубившими насъ!

И, услышавъ меня, загрохотала въ отвѣтъ Зикья-Дамкинъ, и вся долина Сиддимъ со всѣми ея городами, нивами и садами, храмами и виноградниками, людьми и животными, геніями враждебными и благосклонными, духами самками и самцами, и со мной, повелителемъ сильныхъ, погрузилась въ земныя темныя нѣдра.

И теперь маслянисто-ѣдкія волны колышутся тамъ, гдѣ бѣлые голуби кружились нѣкогда надъ зигурратами храмовъ...

Старикъ былъ взволнованъ. Дрожало, колеблясь въ утреннемъ воздухѣ, его полупрозрачное, бахромой окаймленное царское платье. Дрожали очертанія согбеннаго тѣла. Рука нервно перебирала курчавую длинную бороду.

— А тѣ три бога тоже погибли?—задалъ я собесѣднику тихій вопросъ.

— Они... право, не знаю. Я не видалъ ихъ съ тѣхъ поръ. Но если они и спаслись, то знай, что я былъ единственный царь, который держалъ ихъ въ плѣну. Пусть обрядъ въ честь зеленоокой богини остался не совершеннымъ. Таинство это свершено будетъ инымъ, болѣе сильнымъ, магомъ, который подобно тебѣ придетъ въ лѣтнюю ночь мечтать подъ шопоть этихъ кустарниковъ на берегъ нашего моря... Прощай!

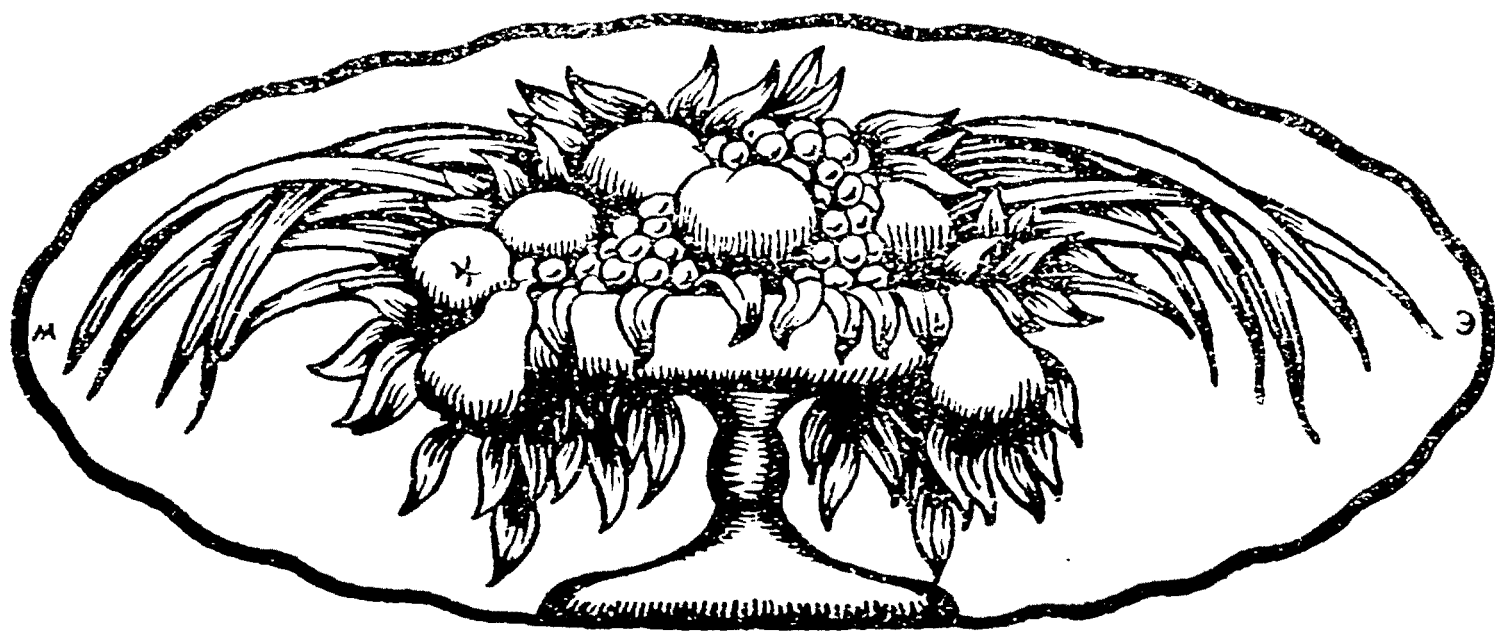
Старецъ склонился и напечатлѣлъ мнѣ на лбу свой поцѣлуй, отъ котораго я вздрогнулъ и... пробудился.

Передо мною блистала серебряно-свѣтлая гладь Мертваго моря. Потустороннія скалы алѣли отъ ласкъ рубиново-алой зари.

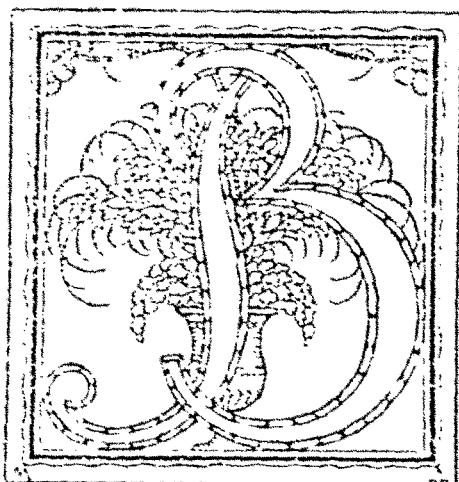
Тихо что-то шептали темнозеленыя вѣтви высокихъ кустарниковъ, и качались на нихъ смущавшіе взоръ розовато-тѣлеснаго цвѣта плоды... Съ береговъ Іордана несло пѣніе проснувшихся птицъ.

Сзади, съ дороги, слышался топотъ и скрипъ колесъ о камень. Потомъ донесся ко мнѣ приближавшійся шорохъ шаговъ и звучный голосъ черногорца кавасса:

— Мы за вами, господинъ. Пора ѣхать въ монастырь Юанна Крестителя.
— А я вздремнулъ тутъ немного,—произнесъ я, вытирая со лба, бровей и усовъ слѣды солоноватой росы и направляясь слѣдомъ за нимъ къ экипажу. Усѣвшись тамъ противъ впавшаго въ дѣтство стараго трактирщика изъ Симферополя и его пожилой словоохотливой родственницы, я отдался судьбѣ, которая влекла меня вмѣстѣ съ ними вдоль береговъ Иордана, мимо кивавшихъ вѣтвями кустовъ со смущавшими взоръ странной формы плодами.



ПРЕДИСЛОВІЕ КЪ ‚МУЗАМЪ‘ ПОЛЯ КЛОДЕЛЯ



Въ Россіи имя Поля Клоделя было до сихъ поръ упомянуто лишь нѣсколько разъ но, хотя оно и принадлежитъ къ величайшимъ именамъ современной поэзіи, этого нельзя поставить въ упрекъ русской литературѣ, потому что и во Франціи это имя еще не произносится на страницахъ большихъ журналовъ и широкой читающей публикѣ совершенно неизвѣстно, что является лучшей рекомендаціей для чистоты его генія, не принявшаго въ себя никакой посторонней примѣси, не отмѣченнаго ни однимъ пятномъ вульгарности. Въ настоящее

время Клоделя знаютъ и цѣнятъ лишь немногіе мастера слова.

Эта непризнанность не является ни случайностью, ни несправедливостью, ни неожиданностью.

Она истекаетъ изъ основныхъ свойствъ его творчества и его личности.

О жизни его извѣстно мало. Онъ родился во Франціи въ 1870 г. Юношей онъ посѣщалъ Маллармэ. Вскорѣ онъ покинулъ Францію и уѣхалъ въ Китай, откуда онъ возвращался въ Европу рѣдко и на короткіе сроки. Первые книги были изданы имъ въ Китаѣ и не поступали въ продажу. Лишь совсѣмъ недавно въ трехъ томикахъ изданія Mercure de France было собрано почти все, написанное имъ.

Это ‚L'Arbre‘—томъ, въ которомъ собрано пять его драматическихъ произведеній.

Книга его философскихъ статей—‚L'Art poétique‘.

И ‚Connaissance de l'Est‘—поэмы въ прозѣ о Китаѣ.

Въ эти тома не вошли только прозаическій переводъ Эсхилова ‚Агамемнона‘ (изданный въ Фу-чеу), ‚Hymne de Saint-Sacrement‘ и ‚Les Muses‘,—ода, появившаяся въ 1905 году въ журналѣ ‚Vers et Prose‘.

Предлагая читателямъ переводъ ‚Музы‘, мы считаемъ необходимымъ предпослать ему нѣсколько комментариевъ, такъ какъ вообще произведенія Клоделя,

по выражению Реми де Гурмона, являются ,ликеромъ, немного крѣпкимъ для висковъ нашего времени', а ,Музы'—едва ли не одной изъ самыхъ трудныхъ страницъ этого труднаго автора.

Появленіе ,Музы' четыре года назадъ прошло незамѣченнымъ во французской литературѣ, и только у очень немногихъ вырвались восклицанія восторга.

,Я люблю,—писалъ тогда Вьеле Гриффинъ,—опьянѣніе этого танца словъ, который широко и свободно бьетъ о землю подошвами сандалій и ступаетъ по водамъ и по воздуху матеріальной стопой. Если мы прочтемъ эту оду безъ задней критической мысли и вновь перечтемъ ее, чтобы изслѣдовать строй ея красоты, то мы почувствуемъ себя обогащенными удивительнымъ гимномъ, сильными новой увѣренностью, и на языкѣ нашемъ останется вкусъ сочныхъ и здоровыхъ плодовъ сада вѣчнаго'.

Питающій свою душу тремя подземными ключами: восточной сокровенной мудростью, католицизмомъ и эллинскимъ архаизмомъ, воспитавшій свою мысль на Эсхилъ, Плотинъ и Лао-Тзе, въ данномъ произведеніи Клодель являетъ себя исключительно со стороны эллинизма.

Свою вѣтвистую и широкошумную мысль онъ замыкаетъ здѣсь строгой и сложной формулою Пиндаровой лирики, которая, подходя внутренне къ сложному и полнозвучному складу его ума, получаетъ въ рукахъ его новую, необычайно жизненную, сосредоточенную и сдержанную силу.

Къ ,Музамъ' можно примѣнить слова Отфрида Мюллера о композиціи одъ Пиндара:

,Что сказать о планахъ этихъ поэмъ, подобныхъ лабиринтамъ, гдѣ читатель, надѣющійся ежеминутно найти нить, которая дастъ ему пониманіе произведенія, видитъ каждое мгновеніе выходъ, замыкающійся передъ нимъ? Начиная свою поэму, онъ весь переполненъ высокой идеей о судьбѣ побѣдителя; онъ чувствуетъ себя ослѣпленнымъ наплывомъ образовъ и мыслей, которые брызжутъ во всѣ стороны. Онъ не пытается—что было бы мало поэтично—прямо выразить главную идею; онъ развертываетъ одну за другой, никогда не теряя изъ виду общаго, отдѣльныя системы тутъ же возникающихъ мыслей.

Такъ, развивая нѣкоторое время одинъ порядокъ мыслей и давая имъ то форму миѳа, то форму поученія, онъ вдругъ останавливается, хотя еще не дошелъ до точки, гдѣ примѣненіе сказаннаго къ побѣдителю становится ясно для читателя, и беретъ другую нить, которую онъ, быть можетъ, оставитъ немного спустя, чтобы взять третью, и обыкновенно только въ концѣ онъ собираетъ всѣ эти различныя нити и соединяетъ ихъ въ единую, изъ которой смыслъ

всей поэмы встаетъ для насъ съ полной ясностью. Переплетая съ искусствомъ различные порядки идей, Пиндаръ не позволяетъ своимъ поэмамъ раздѣляться на отдѣльныя и независимыя части, которыя могли бы имѣть значеніе сами по себѣ, и достигаетъ того, что держитъ напряженнымъ вниманіе читателя, который лишь въ самомъ концѣ открываетъ ту цѣль, къ которой вели всѣ эти перепутанныя дороги.

Самъ Пиндаръ выражаетъ это говоря, что восхваляющіе гимны перелетаютъ, какъ пчела, отъ одной темы къ другой и называетъ ихъ то вѣнками, сплетенными изъ разнообразныхъ цвѣтовъ, то лидійскими діадемами, расшитыми звуками всѣхъ оттѣнковъ.

Замѣняя нравственную дидактику Пиндара сложной и утонченной идеологіей европейскаго ума, насыщеннаго всѣми богатствами восточныхъ религіозныхъ построеній, Клодель въ законахъ древней лирики находитъ форму, необыкновенно полнозвучную и подходящую къ воплощенію современной мысли.

Онъ находитъ единство въ ослѣпительномъ соединеніи звуковъ, цвѣтовъ и образовъ, которые связаны между собою не внѣшними очевидными связями, а нѣкоей подсознательной логикой внутреннихъ соотвѣтствій, которыя, посредствомъ цѣлаго ряда быстрыхъ и ускользящихъ впечатлѣній, создаютъ въ душѣ законченную и четкую мысль—образъ.

Клодель взялъ у Пиндара методъ его вдохновенія и претворилъ въ немъ пламя новой европейской мысли. Изъ закона лирическаго разнообразія и краткости, онъ создалъ совершенно новый, необычайно пластическій и точный методъ для уловленія отвлеченныхъ идей.

„О, грамматикъ! Въ стихахъ моихъ не ищи путей, ищи ихъ сосредоточія“,—говоритъ онъ. Вотъ ключъ его метода.

Онъ идетъ къ конечной цѣли по различнымъ дорогамъ, сразу со всѣхъ сторонъ: не дойдя до конца по одной, онъ бросаетъ ее и ведетъ другую издали и съ другой стороны, въ томъ же направленіи, такъ что срединная мысль оказывается какъ бы заключенной внутри обширнаго круга радіусовъ стрѣмящихся къ ней, но не достигающихъ, что даетъ мысли читателя то устремленіе, которымъ онъ самъ переносится черезъ недосказанное, и единое солнце вдругъ вспыхиваетъ въ концѣ всѣхъ путей, которые кажутся ослѣпленному сознанію уже не дорогами, а лучами срединнаго пламени.

Эти сложнѣйшія построенія цѣлой Пиндаровской поэмы Клодель осуществляетъ иногда на пространствѣ одной строфы или одного періода, что придаетъ его стилю необычайную краткость и энергію.

Возьмемъ, какъ примѣръ, строфу ‚Музы‘, посвященную Клію. Средняя и конечная мысль такова: Клію-муза исторіи записываетъ лишь ту тѣнь, что человѣчество оставляетъ за собою. Первый радіусъ: Клію съ пишущимъ остриемъ въ рукѣ, подобная той, что ведетъ счеты. Затѣмъ огромный скачекъ—и путь съ иной стороны: ‚Говорятъ, что тотъ пастухъ былъ первымъ живописцемъ, который, разглядывая на скосѣ скалы тѣнь своего козла, углемъ обвелъ рогатое пятно‘. Но мозгъ читателя, уже вспомнившій граціозную и банальную легенду о возникновеніи живописи, снова обманутъ: для Клоделя важна сейчасъ не идея живописи, а идея тѣни. Это устремленіе прерывается поэтому вопросомъ: что же такое перо?—И здѣсь новый скачекъ, молниеносный полуотвѣтъ на недоговоренный вопросъ, заключенный въ скобки: ‚Не подобно ли оно тѣни на солнечныхъ часахъ?‘, который переноситъ насъ въ новый кругъ представленій о внутреннемъ времени, какъ бы о томъ, что лишь осознанное съ перомъ въ рукахъ отмѣчаетъ часъ въ нашей душѣ, вѣтъ же этого нѣтъ представленія о времени.

Послѣ скобокъ назрѣвшій вопросъ о перѣ заканчивается: ‚Что такое перо, какъ не острие человѣческой тѣни, движущееся по бѣлой бумагѣ?‘.

Вставка въ скобкахъ обманула насъ: она породила представленіе о солнечныхъ часахъ, и этотъ подсознательный образъ уже подхваченъ и сталъ первенствующимъ; самъ человѣкъ является тѣмъ мѣднымъ треугольникомъ, который отбрасываетъ тѣнь на доскѣ солнечныхъ часовъ, и пишущее перо—лишь острие этой тѣни.

И мысль забѣгаетъ впередъ по намѣченному пути и дѣлаетъ выводъ: значитъ, не въ человѣкѣ, а гдѣ-то за его спиной источникъ свѣта, и лишь падающей тѣнью бытіе его свидѣтельствуется на землѣ. Здѣсь вспоминается Платонова пещера и тѣни, видимыя узниками на противоположной стѣнѣ ея.

Но, пока читатель думаетъ объ этомъ, Клодель наноситъ два удара, одинъ за другимъ, двѣ мысли неожиданныя и въ то же время мудро подготовленныя всѣмъ предыдущимъ:

‚Пиши, Клію, каждому явленію сообщай характеръ подлинности‘ и за тѣмъ, безъ всякаго перерыва, на той же строкѣ: ‚Нѣтъ мысли, которой наша собственная непрозрачность не оставила бы возможности записи‘.

Теперь радіусы стремятся со всѣхъ сторонъ и опредѣляютъ своими направленіями идеальную точку, находящуюся въ ихъ средоточіи: ‚Ты—наблюдательница! Ты—руководительница! Ты, записывающая нашу тѣнь!‘, и главная мысль встаетъ, какъ солнце, въ тяжеломъ золотомъ ореолѣ исходящихъ отъ нея идей. Этотъ же чисто логическій, сложный и сосредоточенный методъ творчества,

выявленный нами на примѣрѣ одной строфы, проходить черезъ все произведение цѣликомъ, и всѣ отдѣльныя части Оды Музамъ находятся въ такомъ же органическомъ и скрытомъ соотвѣтствіи другъ къ другу и къ цѣлому, какъ эти отдѣльныя части одного періода. Это создаетъ, разумѣется, большую сложность построения, для пониманія которой необходима руководящая нить. Ее мы попытаемся дать въ настоящемъ предисловіи.

Въ заглавіи, подъ именемъ ‚Музы‘ (Ода) значится: ‚Саркофагъ, найденный по дорогѣ въ Остію. Лувръ‘. Этотъ античный саркофагъ, на одной сторонѣ котораго изображены девять Музъ, а на другихъ—Эрато, предлагающая вопросъ Сократу, и Калліона, протягивающая восковыя дощечки Гомеру, вакханки, сатиры, грифоны, играющія волчицы и маски по угламъ, былъ найденъ въ усыпальницѣ семьи Акціевъ, находился сначала въ Капитолійскомъ музеѣ, а затѣмъ Наполеономъ Первымъ былъ перевезенъ во Францію.

Вмѣстѣ съ саркофагами, найденными на виллахъ Медичи и Пакко, этотъ луврскій саркофагъ, украшенный музами, является важнѣйшимъ археологическимъ документомъ для опредѣленія ихъ свойствъ и взаимоотношенія, превосходя при этомъ упомянутые совершенствомъ исполненія и полнотой композиціи.

Всѣ девять музъ встаютъ на одной изъ сторонъ этого саркофага, каждая съ своими атрибутами, каждая несущая въ себѣ откровеніе своей мысли, и въ то же время связанныя въ одинъ порывъ единствомъ общаго движенія.

‚Хочу рассказать,—воскликаетъ Клодель,—въ какомъ движеніи я увидалъ ихъ остановившимися, и какъ онѣ сплетались одна съ другой и не только тѣмъ что каждая рука сжимала протянутые къ ней пальцы‘.

Ставя себѣ исключительно эту задачу—дать глубочайшую идею сосредоточ хоровода девяти Музъ (‚Ничто не могло бы возникнуть, если бы васъ не было девять!‘),—Клодель не останавливается на археологическихъ спорахъ объ именахъ отдѣльныхъ музъ, возникшихъ относительно этого саркофага, и въ нѣкоторыхъ случаяхъ, руководимый одной психологической правдой, называетъ ихъ, совершенно произвольно, смѣшивая, на примѣръ, Эрато съ Эвтерпой. Эти подробности могутъ быть уловимы лишь для тѣхъ, кто имѣетъ это саркофагъ передъ глазами.

Согласно именамъ, даннымъ Клоделемъ, музы на луврскомъ саркофагѣ встали въ такомъ порядкѣ слѣва направо: Клію, Талія, Терпсихора, Эрато, Глиминія, Мнемозина, Эвтерпа, Уранія и Мельпомена.

Весь стиль саркофага говоритъ о смѣшеніи Діониса и Аполлона, и мы являемся мостомъ отъ одного къ другому, что скрыто уже въ самомъ происхожденіи корня ихъ имени отъ *μῦσα*—безуміе или *μῦσις*—пророчество.

Въ первой же строкѣ своего гимна Клодель отмѣчаетъ и безуміе и пророчесственность, скрытую въ музахъ:

„Девять музъ и Терпсихора посерединѣ! Узнаю тебя, Сивилла, узнаю тебя, Мэнада! Обращеніе къ Терпсихорѣ подчеркиваетъ ту же мысль, ибо танцемъ Діонисово безуміе превращается въ Аполлоновъ строй, такъ какъ „что случилось бы съ хоромъ безъ танца? Кто иная созданіемъ безвыходныхъ фигуръ могла бы двинуть восемь неукротимыхъ сестеръ вмѣстѣ, чтобы собрать вино быющаго ключемъ гимна?“.

Вся первая строфа оды проникнута дыханіемъ Діонисійской ярости, воплощенной въ Терпсихорѣ, но ярости, уже преображенной и сдержанной: она вся порывъ, ея лицо „пламенѣетъ ликованіемъ оркестра“, но въ ней то Аполлоническое движеніе, которое „не нарушаетъ гармоніи линій“; ни одна складка ея одежды не дрогнетъ, и лишь приподнятая рука „нетерпѣливая ударить первую мѣру“ приподымается и одна выдаетъ то внутреннее волненіе, которое сейчасъ прорвется звукомъ „тайной гласной“, изъ которой рождается слово.

Безуміе музы—это утрата земного и низшаго разума ради утвержденія въ глубинахъ духа. Безъ этого безумія невозможно было бы то единство, которое заставляетъ Клоделя, воскликнуть, охвативъ взглядомъ весь барельефъ: „Девять музъ, и ни одной нѣтъ лишней для меня“. Напрасно онъ пытается назвать ихъ по именамъ; ихъ нельзя расчлениить, какъ нельзя расчлениить законченную вполнѣ фразу, и надо всѣми чувствами пока преобладаетъ чувство безусловнаго единства. Этотъ „лубокъ живыхъ женщинъ“ является ему „глубочайшимъ механизмомъ рѣчи“—„фразой матерью“, въ которой все держится и живетъ такимъ соотвѣтствіемъ и разновѣсіемъ частей: „Ничто не могло бы возникнуть, еслибы васъ не было девять!“.

Но творческій вопросъ, обращенный поэтомъ къ подсознательнымъ своимъ безднамъ, вырвался, и его не вернуть: „Онъ навсегда довѣрилъ его вѣщущему хору неугасимаго эхо“. Изъ чьихъ устъ прозвучитъ отвѣтъ, кто первая проснется въ глубинѣ души? Полимнія ли, пробуждающая вещи ихъ именами? Уранія—геометрическая мысль, схожая съ Афродитой? Или Талія—охотница, наблюдательница жизни? Въ молчаніи молчанія первымъ слышится вздохъ Мнемозины, ибо въ памяти гнѣзятся творческіе корни духа; память—отвѣсъ духа; „она—связь того, что внѣ времени съ временемъ, воплощеннымъ въ словѣ“; „она—соотношеніе, выраженное прекраснымъ числомъ“.

„Тебѣ, Мнемозина, эти строфы и вспыхнувшее пламя внезапной оды!“.

Этимъ восклицаніемъ заканчивается вступительная часть, главная мысль ко-

торой—это тайна возникновенія художественнаго произведенія изъ творческаго вопроса, брошеннаго въ живой механизмъ Девяти.

Теперь произведеніе начинаетъ рождаться: ‚изъ глубины ночи поэма бьетъ во всѣ стороны сверкающими трезубцами молній‘. Но гдѣ вспыхнетъ она солнцемъ? О чемъ она будетъ говорить? Поэтъ не хочетъ связать себя никакимъ планомъ; его цѣль—отдаться вольному потоку всѣхъ девяти теченій. Поэтому, едва онъ произноситъ имя Одиссея (‚Намъ предстоитъ согласовать задачу болѣе трудную, чѣмъ твой возвратъ, терпѣливый Одиссей!‘), какъ его мысль отвлечена въ сторону стройными громадами трехъ величайшихъ поэмъ, вдохновленныхъ музами: Одиссеей, Энеидой и Божественной комедіей, которыя онъ вызываетъ въ нѣсколькихъ ослѣпительныхъ образахъ и вновь возвращается къ требованію безграничной лирической свободы: ‚Прочь все это: всякая указанная дорога скучна намъ... Пусть не будетъ рабымъ мой стихъ, но такимъ, какъ морской орелъ, который ринулся на большую рыбу, и ничего не видно, кромѣ ослѣпительнаго вихря крыльевъ и ключевъ пѣны!... Здѣсь предѣлы вліянія ‚Нимфъ питающихъ и невидимыхъ‘, музъ, рождающихъ порывъ къ творчеству и жажду безграничной свободы. Начинается воплощеніе и съ нимъ первыя узы: ‚Вы не покинете меня, умиряющія Музы?‘.

Вотъ первая изъ нихъ ‚подательница, неутомимая Талія‘, рыщущая въ чело-вѣческихъ заросляхъ. Поэтому въ одной рукѣ у нея пастушій посохъ (*pedum*), а въ другой—комическая маска ‚рыло жизни‘—‚западня уподоблений‘—‚пре-вращающая формула‘.

И рядомъ съ нею Кліо ‚наблюдательница и руководительница‘, муза исторіи, ‚записывающая нашу тѣнь‘.

Послѣ музъ вдохновляющихъ чередъ музъ вдохновенныхъ—‚работницъ внутренняго звука‘.

Святая пламенница духа Эвтерпа подымаетъ большую беззвучную лиру—сложный приборъ плѣненія мысли, похожій на сручье ткача,—инструментъ, который помогаетъ произносить рѣчи и составлять фразу, который помогаетъ вдохновенію и опредѣляетъ соотношеніе и тождество.

Этотъ логическій приборъ приводитъ мысль къ еще болѣе простому и древнему инструменту мысли—къ циркулю Ураніи.

Есть бездны, которыхъ не осилить ни прыжку Терпсихоры, ни діалектикѣ Эвтерпы—‚нуженъ уголь, нуженъ циркуль, который властно раскрываетъ Уранія‘, и нѣтъ такой системы мыслей, подобной группѣ отдаленнѣйшихъ звѣздъ, которую нельзя было бы измѣрить расходящимися вѣтвями циркуля,

устремленными изъ одной точки, какъ протянутой рукой. Циркуль—знакъ числа, скипетръ ритма: и поэтъ не споетъ свою пѣсню, если не будетъ въ ней мѣры'. Ты, грамматикъ!'—восклицаетъ въ этомъ мѣстѣ Клодель, обращаясь мысленно къ своему творчеству,—въ стихахъ моихъ не нищи путей, нищи ихъ сосредоточія'. Эта мысль (которую мы уже комментировали выше) вызываетъ образъ Трагедіи, являющейся средоточіемъ путей, ведущихъ со всѣхъ концовъ міра. Клію, записывающая пути судьбы, стоитъ на одномъ концѣ хоробода; Мельпомена—преображеніе судьбы въ единомъ мгновеніи—на другомъ.

Трагедія—разрѣшеніе ряда судебъ и случайностей въ единой объединяющей формулѣ. Когда опредѣленъ знакъ и часть дѣйствія, Парки во всѣхъ концахъ міра вербуютъ чрева, которыя родятъ актеровъ, имъ нужныхъ', и предназначенные судьбой актеры, входятъ въ міръ, связанные съ неизвѣстными фигурантами, которыхъ они еще узнаютъ и которыхъ они не узнаютъ никогда, съ тѣми, которые выступаютъ въ прологѣ, и съ тѣми, что явятся лишь въ послѣднемъ актѣ'. Созданіе поэмы подобно развитію трагическаго процесса въ человѣчествѣ: мысли ничего не знаютъ другъ о другѣ, но связаны тайными нитями, и поэтъ—предводитель, хора долженъ обучить ихъ какъ актеровъ, такъ, чтобы каждая появлялась и уходила, когда надо.

Такъ проходитъ передъ слушателями весь хоръ музъ: рождающая Мнемозина; выявляющая Терпсихора; наблюдательница Талія; записывающая Клію; Эвтерпа, мѣряющая вселенную мыслью; Уранія, измѣряющая ея пропорціи числомъ, и трагическое сосредоточіе жизни—Мельпомена.

И вотъ наступаетъ чередъ той, которая стоитъ въ самой серединѣ хора, обернутая съ ногъ до головы покрываломъ, какъ пѣвица. Полимнія—муза человѣческаго голоса. Когда человѣкъ самъ становится инструментомъ и смычкомъ,—гѣло очищается отъ своей глухоты, и сознающій себя звѣрь звенитъ въ переливахъ его крика'. Пѣсня этой музы голоса творитъ словомъ. Какъ Господь творя міръ, называя каждую вещь, говорилъ: 'да будетъ', такъ поэзія Полимнія говоритъ каждой вещи—'да пребываетъ' и въ сладостномъ перечисленіи, возвѣщая имя каждой вещи, именемъ таинственно утверждаетъ ее въ самой ея сущности.

Поэтъ долженъ умѣть сказать то, что каждая вещь 'хочетъ сказать'.

'Есть неистощимое торжество жизни; есть цѣлый міръ, который долженъ быть восполненъ; есть ненасытимая поэма, которую суждено читать сборами всѣхъ жатвъ и всѣми плодами.

— Землѣ я оставляю эту задачу; самъ же улетаю къ пространству, открытому и пустому'.

Этими словами заканчивается повѣствовательно-философская часть оды, и подъ ногами читателя одинъ за другимъ разверзаются два лирическихъ провала.

Утомленная отвлеченіями мысль возвращается къ самой конкретной изъ музъ—къ Терпсихорѣ. Терпсихора безумна и пьяна не чистой водой и не воздухомъ вершинъ, а краснымъ виномъ и алыми розами, липкими отъ меда. Вся горячая, вся умирающая, вся истомившаяся, она протягиваетъ руку поэту. Муза становится женщиной. Только что отвлеченныя функціи музъ объединялись найденнымъ именемъ, звучащимъ въ голосъ Полимиіи; теперь совершается воплощеніе, болѣе полное и совершенное: творчество становится женственностью, мраморъ становится плотью, богиня шепчетъ слова страсти:

‘Слишкомъ, слишкомъ долго ждать! Возьми меня! Развѣ ты не понимаешь, что желаніе мое отъ тебя? Возьми меня, потому что я не могу больше...’

Поэтъ чувствуетъ физическое прикосновеніе ея руки къ своей рукѣ, и отъ этого прикосновенія распадается видѣніе; онъ остается одинъ, отвергнутый, брошенный во вѣкъ—посрединѣ міра.

Тогда въ порывѣ тоски, охваченный одиночествомъ, онъ подымаетъ послѣднюю завѣсу души. Срединное пламя страданія, къ которому со всѣхъ сторонъ вели пути всѣхъ музъ. И античный саркофагъ, и сложный механизмъ творческаго восторга, и ритмическія соотношенія одной музы къ другой—забыты. Въ ожившемъ мраморѣ Терпсихоры скользнуло нѣчто слишкомъ личное, слишкомъ интимное, слишкомъ человѣческое. Это уже не Терпсихора. Вликъ ея онъ узналъ черты той, которая была съ нимъ на кораблѣ, когда онъ покидалъ Европу, и явилась ему ‘Музой въ морскомъ вѣтрѣ, косматою мыслью на носу корабля’.

Они были одни другъ съ другомъ, потерянные въ чистомъ пространствѣ, гдѣ самая почва—свѣтъ. Они плыли на востокъ; а на западѣ, въ той сторонѣ, отъ куда они плыли, разгоралось каждый вечеръ ‘заревое, насыщенное всѣмъ и стоящимъ, Троя реальнаго міра, охваченная пламенемъ’.

Эта смутная мысль о Европѣ, которую онъ покидаетъ, какъ Эней, на кораблѣ, ‘нагруженномъ грядущими судьбами Рима’, вырываетъ у сдержаннаго строгаго Клоделя гордое самопризнаніе:

‘Я—фитиль мины, тлѣющей подъ землей. Этотъ тайный огонь, который мечетъ, развѣ не запылаетъ онъ въ вѣтрахъ? Кто вмѣститъ великое человѣческое пламя?’

Но экстазъ любви вдругъ прерывается словами: ‘О обида! О возмездіе!’ Ч произошло? ‘Развѣ не чувствуешь ты моей руки на своей?—И онъ, дѣйствитель-

почувствовалъ ея руку на своей рукѣ... И, обернувшись, увидѣлъ, что онъ отвергнутый, брошенный, одинъ посрединѣ міра.

„Эрато! Ты глядишь на меня, и я читаю приговоръ въ твоихъ глазахъ... Отвѣтъ и вопросъ въ твоихъ глазахъ“...

Имя Эрато произносится впервые въ послѣднихъ строкахъ оды. Она изображена въ хороводѣ Девяти, но Клодель намѣренно ни разу не назвалъ ее; даже ея лиру онъ передалъ въ руки Эвтерпы. Но на боковомъ рельефѣ саркофага есть отдѣльное изображеніе Эрато, о которомъ было упомянуто. Она стоитъ передъ Сократомъ, опершись на алтарь; на голову ея закинуть край одежды, и руки, и станъ ея, и часть алтаря покрыты складками широкой хламиды. Сократъ приподнялъ руку и какъ бы вопрошаетъ ее. Она, обернувшись въ полъ-оборота, пристально смотритъ ему въ глаза тѣмъ вопрошающимъ и упорнымъ взглядомъ, въ которомъ уже заключенъ отвѣтъ,—взглядомъ, пластически передающимъ тотъ внутренній и какъ бы чужой голосъ, который четко и ясно даетъ отвѣтъ въ глубинѣ души въ то мгновеніе, когда вопросъ осознанъ до конца.

Эрато—муза философіи, но она же муза любви.

„Тебѣ судьба вручила жребій влюбленныхъ,—говоритъ поэтъ Аполлоній,—твоими заботами смягчаются неукротимыя души дѣвственницъ, отъ имени Эрата твое благозвучное имя“...

Раскрываются три послѣднія ступени творчества: слово, женственность, любовь. Такимъ образомъ, вотъ порядокъ въ которомъ для Клоделя раскрывается тайна единства музъ („Ничто не могло бы существовать, если бы васъ не было Девять!“):

Мнемозина — память; Талія—наблюденіе; Кліо—запись; Эвтерпа—діалектика; Уранія—ритмъ; Мельпомена—трагическое единство; Полимнія—поэзія; Терпсихора—женственность; Эрато—любовь *).

*) Слѣдуетъ отмѣтить, что въ этой системѣ Клоделемъ совершенно упущено имя Калліопы, музы эпической поэзіи и старшей изъ музъ для древнѣйшихъ греческихъ поэтовъ. Клодель Калліопу замѣнилъ Мнемозиной и имѣлъ, думается, на это внутреннее право, такъ какъ въ своемъ дѣленіи на мѣсто внѣшняго проявленія музъ онъ ставилъ повсюду ихъ творческую сущность: хороводъ девяти не могъ бы представить для него совершеннаго единства, если бы въ немъ отсутствовала скорбная муза времени—Мнемозина.

МУЗЫ *)

(Ода)

Саркофагъ, найденный по дорогѣ въ Остію. Лувръ.

Девять Музъ и Терпсихора посерединѣ!
 Узнаю тебя Мэнада! Узнаю тебя Сивилла!
 Не жду, что ты чашу или собственную грудь,
 Кумійская, судорожно сожмешь ногтями въ вихрѣ золотыхъ листьевъ!
 Но эта толстая флейта, издырявленная устьями для пальцевъ, указываетъ,
 Что не нужна она тому дыханію, которое преисполнило тебя,
 Дѣва, и взневолило вспрянуть.
 Не шелохнется: отъ выи ничто не нарушаетъ дивныхъ складокъ твоей
 одежды, до самыхъ ступней ею укрытыхъ.
 Но знаю, о чемъ говорить эта голова, обернутая въ сторону, это движеніе
 страстное и сдержанное, это лицо, которое слушаетъ, все пламенѣя ликова-
 ніемъ оркестра.
 Только руку не могла ты сдержатъ! Она приподнялась, сжатая,
 Нетерпѣливая яростно ударить первую мѣру.
 Тайная гласная! Одухотвореніе возникающаго слова! Переливъ голоса, кото-
 рому все, что имѣетъ душу, созвучно!
 Терпсихора, нашедшая танецъ! Что случилось бы съ хоромъ безъ танца? Кто
 нная созданіемъ безвыходныхъ фигуръ могла бы двинуть
 Восемь неукротимыхъ сестеръ вмѣстѣ, чтобы собрать вино бьющаго клю-
 чемъ гимна?
 За кѣмъ, если бы, сызначала не утвердившись въ глубинѣ духа ты, — звенящая дѣва,
 Не утратила земного и низшаго разума, пламенѣя крыломъ гнѣва, какъ соль,
 что трещить въ огнѣ, —
 Соизволили бы войти дѣвственные сестры?
 Девять Музъ! И ни одной нѣтъ лишней для меня!
 На этомъ мраморѣ я вижу всѣхъ девять. Направо, Полимнія, и налѣво отъ
 алтаря, на который ты облокотилась!

*) Переводъ съ французскаго Максимиліана Волошина.

Высокія дѣвы, равныя ростомъ, строй краснорѣчивыхъ сестеръ!
Хочу повѣдать въ какомъ увидѣлъ ихъ движеніи остановившихся и какъ
переплетались онѣ одна съ другой.
И не только тѣмъ, что каждая рука
Сжимала протянутые къ ней пальцы!
Прежде всего тебя я узналъ, Талія!
Съ той же стороны я узналъ Клію, я узналъ Мнемозину, я узналъ тебя, Талія!
Я узналъ тебя, замкнутое согласіе девяти Нимфъ, сокровенныхъ ключей!
Фраза—мать! Потайная пружина рѣчи, клубокъ живыхъ женщинъ!
Творческое присутствіе! Ничто не могло бы возникнуть, если бы васъ не
было девять!
И вотъ вдругъ, когда новый поэтъ преисполненъ внятнымъ возростаніемъ
Темнаго ропота всей жизни, связанной пуповиной съ потрясенной основой,
Порывъ
Разрываетъ узы и дыханіе само неволитъ сжатая челюсти,
Разверзается хороводъ Девяти съ единымъ крикомъ.
Теперь онъ не можетъ дольше молчать. Вопросъ вырывается самъ собою
какъ у поденщицъ, опьянѣвшихъ среди конопли,
Онъ навсегда довѣрилъ его
Мудрому хору неугасимаго эхо!
Никогда всѣ Девять не снятъ вмѣстѣ. Но, прежде чѣмъ великая Полимнія
выпрямляется во весь ростъ,
Это или Уранія обѣими руками раскрываетъ циркуль, схожая съ Афродитой,
Когда та поучаетъ, напрягая лукъ, Эрота;
Или улыбчивая Талія, большимъ пальцемъ ноги тихо бьетъ мѣру, или въ
молчаніи молчанія
Мнемозина вздыхаетъ...
Старшая, та, которая не говоритъ! Старшая, которой нѣтъ возраста! Мнемо-
зина, которая не говоритъ никогда.
Она слушаетъ. Она созерцаетъ.
Она напоминаетъ (будучи внутреннимъ зрѣніемъ духа).
Чистая, простая, ненарушимая! Она вспоминаетъ самое себя.
Она отвѣсъ духа! Она соотношеніе, выраженное прекраснымъ числомъ.
Она несказанно поставлена

На самомъ пульсѣ бытія.

Она внутреннее время; бьющій ключемъ кладъ и перенятый ключъ.

Сплавъ того, что не время, съ времени воплощеннымъ въ словѣ.

Она не будетъ говорить. Ея дѣло не говорить. Она совпадаетъ.

Она владѣетъ, она помнитъ, и всѣ сестры внимательны къ движенію ея вѣкъ.

Тебѣ, Мнемозина, эти строфы и вспыхнувшее пламя внезапной оды.

Такъ неожиданно изъ сердца ночи, моя поэма бьетъ во всѣ стороны сверкающими трезубцами молній!

И никто не можетъ предвидѣть, гдѣ, внезапно, задымится она солнцемъ:

На дубѣ ли, на мачтѣ ли корабля, или въ скромномъ очагѣ, какъ звѣзду, расплавляя горшокъ?

О моя нетерпѣливая душа! Мы не станемъ возводить лѣсовъ, мы не двинемъ, мы не спустимъ никакой Триремы

На шумящія мѣрными строфами волны великаго Средиземнаго моря, Усыпаннаго островами, изысканнаго мореходами, окруженнаго пристанями всѣхъ народовъ!

Намъ предстоитъ согласовать задачу болѣе сложную,

Чѣмъ твой возвратъ, терпѣливый Одиссей!

Всѣ дороги утеряны! Безъ срока гонимый и вспомошествоваемый Богами по горячимъ слѣдамъ, не видя отъ нихъ ничего, кромѣ, иногда, Ночью, золотого луча на парусѣ и, на мгновение, въ торжествѣ утра Сверкающаго лика съ голубыми глазами, чью то голову вѣнчанную сельдереемъ, Вплоть до того дня, когда ты остался одинъ!

Какую вынесли борьбу мать и сынъ на Итакѣ, тамъ,

Пока ты штопалъ свою одежду, пока ты вопрошалъ Мертвыхъ,

До того дня, когда длинный Феакійскій корабль привезъ тебя домой, околдованнаго глубокимъ сномъ.

И тебя тоже, пусть и горько это,

Миѣ надо покинуть и берега твоей поэмы, Эней, между двухъ міровъ протершей свои первосвященныя воды!

Какая тишина посреди вѣковъ въ то время, когда позади родина и Дидона пылаютъ въ сказочномъ пламени!

Ты изнемогаешь, гребецъ! Ты падаешь, Палинуръ, и рука твоя не правитъ больше кормиломъ.

И вначалѣ ничего не было видно, кромѣ безкрайнаго зеркала водъ, но
вдругъ пробѣжала неизмѣримая борозда,

И дрогнули воды, и цѣлый міръ отображенъ на волшебной ткани.

И вотъ въ великомъ лунномъ сіяніи

Тибръ встрѣчаетъ корабль, обремененный судьбами Рима.

Но теперь, текучую покидая поверхность моря,

О Флорентійскій риѳмотеорець! мы не поидемъ за тобою шагъ за шагомъ
въ твоихъ изслѣдованіяхъ,

До самаго подымаясь неба, спускаясь до самаго Ада,

Какъ тотъ, кто утвердивъ на логической почвѣ ногу, твердый дѣлаетъ шагъ
впередъ.

И точно осенью, когда идешь среди стаи маленькихъ птичекъ

Вихри тѣней и образовъ взвиваются подъ твоими пробуждающими шагами.

Прочь все это! Всякая указанная дорога скучна намъ! Всякая лѣстница по
которой надо ступать!

О ты душа! Поэма творится не изъ этихъ буквъ, которыя, какъ гвозди, вби-
ваю я, а изъ бѣлыхъ пространствъ остающихся на бумагѣ.

О ты душа! не надо заранѣе составлять плана! О моя дикая душа, будемъ
вольными и готовыми,

Какъ длинныя и рвущіяся ленты ласточекъ въ тѣ дни, когда безгласный
звучитъ призывъ осени.

О моя нетерпѣливая душа, подобная неискусному орлу! (какъ сумѣемъ мы утвер-
дить хотя бы единый стихъ?) Орлу, который не умѣетъ даже свить себѣ гнѣзда!

Да, не будетъ же рабскимъ стихъ мой! Но, такимъ какъ морской орелъ, что
ринулся на большую рыбу,

И ничего не видно, кромѣ ослѣпительнаго вихря крыльевъ и ключевъ пѣны!

Но вы не покинете меня, умѣряющія Музы!

И ты тоже, подательница, неутомимая Талія!

Ты, ты не живешь подъ кровомъ! Но какъ охотникъ въ полѣ заросшемъ
голубой медункой

Слѣдитъ, не видя ея, за своей собакой въ заросляхъ, такъ легкой трепетъ травъ земли

Указуетъ всегда настороженному глазу твой чуткій слѣдъ;

О, рыщущая въ кустарникахъ, тебя справедливо изображаютъ съ этимъ по-
сохомъ въ рукѣ!

А другою рукой (готовая пролить оттуда неугасимый смѣхъ), какъ бы изучая страннаго звѣря,

Ты держишь огромную маску, рыло жизни, трофеей смѣшной и страшный. Теперь ты сорвала ее, теперь овладѣваешь ты великой тайной комедии, за-падной угодобленій, превращающей формулой.

Но Клію съ пишущимъ остріемъ въ трехъ пальцахъ ждетъ, поставленная у угла лоснящагося ковчега,

Клію, писецъ души, подобная той, что ведетъ счеты.

Говорятъ, что тотъ пастухъ былъ первымъ живописцемъ,

Который, наблюдая на скосѣ скалы тѣнь своего козла,

Углемъ взятымъ изъ костра обвелъ рогатое пятно.

А что же такое перо, подобное указателю на солнечныхъ часахъ,

Какъ не остріе нашей человѣческой тѣни, движущееся по бѣлой бумагѣ?

Пиши Клію! Каждому явленію сообщай характеръ подлинности! Нѣтъ мысли

Которой наша личная непрозрачность не оставила бы возможности записи

О наблюдательница! О путеводительница! О ты, записывающая нашу тѣни

Я называлъ нимфъ кормилицъ; тѣхъ которыя не говорятъ; тѣхъ которыя скрив-

ются; я называлъ Музъ вдохновляющихъ, и теперь я назову Музъ вдохновенных

Ибо поэтъ, подобный дудѣ въ которую дуютъ,

Между мозгомъ и ноздрями для зачатія, подобнаго ѣдкому сознанию запах

Раскрываетъ свою душу не иначе, какъ малая птичка,

Когда, готовая пѣть, все свое тѣло она наполняетъ воздухомъ до самыя нѣдры своихъ костей.

Но теперь я назову великихъ Музъ понимающихъ.

Вотъ съ мозолью въ складкѣ ладони:

Одна съ рѣзцомъ, и другая, которая растираетъ краски, и еще другая, ка-
всѣми членами связана она со своими ладами,

— Но онѣ—онѣ работницы внутренняго звука, отголосокъ личности, нѣ
отвратимое,

Онѣ излученіе глубочайшаго а, сила темнаго золота,

Которое мозгъ сосетъ отъ самого дна внутренностей, какъ жиръ, и про-
даетъ въ самыхъ оконечностяхъ членовъ.

Онѣ то, что не терпятъ нашего усыпленія. Вздохъ болѣе полный, ч
признаніе, которымъ во снѣ преисполняетъ наше сердце имя избранниц

О драгоценное, дадимъ ли ускользнуть тебѣ? Которую изъ Музъ назову я внезапно, чтобы поймать и удержать ее?

Вотъ та, которая держитъ лиру своими руками, вотъ та, которая держитъ своими дивными пальцами лиру,

Похожую на сручье ткача, сложный приборъ плѣненія,

Эвтерпа съ широкимъ поясомъ, святая пламенница духа, воздымающая большую беззвучную лиру.

Вещь, что помогаетъ произносить рѣчи, клавицымбаль, который поетъ и творитъ фразу,

Одной рукой лиру, похожую на основу натянутую на станкѣ, а другою своею рукою

Налагая бряцало, точно челнокъ.

Ни одного прикасанія, которое всю мелодію цѣлкомъ не несло бы въ себѣ.

Перелейтесь черезъ край золотые звоны, пышный оркестръ! Брызги заражающее слово! Пусть новое слово, какъ озеро кипящее родниками

Выступитъ изъ всѣхъ расщелинь! Слышу, цвѣтетъ одна нота съ необоримымъ краснорѣчіемъ!

Она пребываетъ, (и лира въ твоихъ рукахъ),

Пребываетъ, какъ взмахъ, на которомъ напишется вся пѣснь.

Нѣтъ, ты не та что поетъ, ты сама пѣсня въ тотъ мигъ, когда она рождается,

Дѣйственность души сложившаяся въ звукахъ собственного слова!

Изобрѣтеніе дивнаго вопроса! Внятная бесѣда съ нестоющимъ молчаніемъ!

Никогда не покидай моихъ рукъ семиструнная лира, приборъ, опредѣляющій соотношеніе и тождество!

Пусть все вижу я между твоихъ въ мѣру натянутыхъ струнъ! И землю съ ея огнями, и небо съ его звѣздами!

Но не достаточно намъ лиры и звучной рѣшетки ея семи натянутыхъ нервовъ.

Бездны, которыя высокій взглядъ

Забываетъ, смѣло переходя отъ одной точки къ другой,

Твоимъ порывомъ, Терпсихора, не осилить, не усвоить ихъ діалектическому прибору.

Нуженъ уголь, нуженъ циркуль, который властно раскрываетъ Уранія, циркуль съ двумя прямолинейными вѣтвями,

Что сходятся лишь въ той точкѣ, откуда онѣ вырываются.

Нѣтъ такой мысли, какъ внезапная планета желтая или алая надъ овидью духа,
Нѣтъ такой системы мыслей, какъ Плеяды,
Совершающія свое восхожденіе по движущемуся небу,
Разстояніе которыхъ нельзя было бы измѣрить циркулемъ, вычисливъ каж-
дое соотношеніе, какъ протянутой рукой.
Ты не нарушаешь молчанія. Ни къ чему не примѣшиваешь ты шума человѣ-
ческаго слова. О поэтъ, ты не споешь хорошо
Пѣсню, если не будетъ въ ней мѣры.
Но голосъ Твой необходимъ въ хорѣ, когда приходитъ твой чередъ.
Грамматикъ! въ стихахъ моихъ не ищи путей, ищи сосредоточія!
Мѣра! Обойми пространство заключенное между этими одинокими огнями.
Да не вѣдаю я того, что говорю! Да буду я лишь единой нотой въ трудѣ!
Да изникну я въ своемъ собственномъ движеніи! (Лишь слабый нажимъ руки,
чтобы направить).
Свою тягу да поддержу я самъ, какъ тяжелая звѣзда сквозь вскипающій гимнь.
А по другую сторону длиннаго ларя пустого емкостью человеческого тѣла
Поставлена Мельпомена, подобная вождю войскъ и основанію городовъ.
Ибо съ трагическимъ ликомъ, какъ шлемъ приподнятымъ надъ ея лицомъ,
опершись на колѣно, нога на кубическомъ камнѣ, она созерцаетъ сестеръ;
Кліо на одномъ поставлена концѣ, Мельпомена стоитъ на другомъ.
Когда Парки опредѣлили дѣяніе и знакъ, что отмѣнится на циферблатѣ
времени, какъ часъ, выкладками его числа,
Тогда во всѣхъ концахъ міра вербуютъ онѣ Чрева,
Которыя родятъ актеровъ имъ нужныхъ,
Въ назначенный срокъ; и тѣ родятся
Вовсе не съ отцами своими схожіе, но тайнымъ узломъ связанные
Съ неизвѣстными фигурантами, съ тѣми которыхъ они узнаютъ и съ тѣми
которыхъ не узнаютъ никогда, съ тѣми, что выступаютъ въ прологѣ и с
тѣми, что явятся лишь въ послѣднемъ актѣ.
Такъ и поэма вовсе не сгустокъ словъ, не только
Тѣ явленія, которыя обозначаетъ она, но сама она знакъ, мыслимое дѣяніе
Создающее
Время необходимое для его разрѣшенія,

Въ употребленіе чловѣческому дѣйствию, изученному въ его пружинахъ и тяготѣніяхъ.

А теперь, предводитель хора, надо собрать твоихъ актеровъ, чтобы каждый изъ нихъ игралъ свою роль, появляясь и уходя, когда надо.

Цезарь подымается въ преторію, пѣтухъ поетъ на своей бочкѣ; ты ихъ слышишь, ты хорошо понимаешь ихъ обоихъ

Въ одно и то же время и классическія привѣтствія и латынь пѣтуха;

Оба необходимы тебѣ, ты сумѣешь заставить дѣйствовать ихъ обоихъ; все сумѣешь ты использовать въ хорѣ.

Хоръ вокругъ алтаря

Завершаетъ свое развитіе: онъ останавливается,

Онъ ждетъ, и появляется вѣстникъ увѣчанный лавромъ, и Клитемнестра съ сѣкирой въ рукѣ, ноги въ крови супруга, пятой наступивъ на ротъ чловѣка,

И Эдипъ съ вырванными глазами, отгадчикъ загадокъ,

Встаетъ въ Оиванскихъ воротахъ!

Но сверкающій Пиндаръ своему ликующему хору не оставляетъ паузы иной, Чѣмъ избытокъ свѣта и это молчаніе, изъ него пейте!

О великій день игры!

Ничто не можетъ остаться въ сторонѣ, все входитъ туда одно за другимъ.

Ода чистая, какъ прекрасное нагое тѣло, все сверкающее солнцемъ и елеемъ,

Приводитъ за руку всѣхъ боговъ, чтобы включить въ свой хоръ,

Чтобы встрѣтить триумфъ полнотою смѣха, чтобы въ громъ крыльевъ встрѣтить побѣду

Тѣхъ, кто силою своихъ ногъ, по крайней мѣрѣ, преодолѣли тягу коснаго вещества.

И теперь, Полимнія, ты что стоишь посрединѣ сестеръ, обернутая длиннымъ покрываломъ, какъ пѣвица,

Опершись на алтарь, опершись на налой,

Довольно ожиданій, теперь ты можешь начать новую пѣсню! Теперь могу услышать твой голосъ, о мой единственный!

Сладокъ ночной соловей! Когда властная и вѣрная скрипка начинаетъ,

Тѣло вдругъ очищается отъ своей глухоты, и всѣ нервы на клавиатурѣ нашего чувствующаго тѣла натягиваются

Въ совершенномъ строѣ, какъ подъ гибкими пальцами настройщика.

Но когда онъ самъ подастъ голосъ, когда человѣкъ самъ становится инструментомъ и смычкомъ,
Когда сознающій себя звѣрь звенить въ переливахъ его крика,
О фраза Альта мощная и вѣрная, о вздохъ Герцнейскаго лѣса, о труба надъ Адриатикой!
Менѣе глубинно звучить въ васъ первичное золото, чѣмъ это проникающе самую человѣческую сущность.
Золото, или внутреннее сознаніе, которымъ каждая вещь владѣетъ сама въ себѣ
Скрытое въ нѣдрахъ стихіи, ревниво на днѣ Рейна хранимое Никсой и Ни белунгомъ!
Что такое пѣсня, какъ не повѣсть о самомъ себѣ, которую каждый
Творить во внутренней оградѣ, шопоть кедра и фонтана?
Но твоя пѣсня, о Муза поэта,
Это не жужжаніе медуницы, не лепеть ручья, не райская птица на гвоздичномъ деревѣ!
Но какъ Господь святой сотворилъ каждую вещь, такъ твоя радость въ знаніи имени,
И какъ онъ сказалъ среди молчанія: „Да будетъ!“ такъ ты любвеобильная ты повторяешь согласно тому, какъ онъ именовалъ,
Точно ребенокъ читающій по слогамъ: „Да пребываетъ!“
О прислужница Божья милости полная!
Ты утверждаешь въ самой сущности, ты созерцаешь каждую вещь въ Своемъ сердцѣ, въ каждой вещи ты ищешь: „Какъ сказать ее?“
Когда Онъ творилъ вселенную, когда Онъ распредѣлялъ въ красотѣ игр
Когда Онъ распахнулъ двери огромному торжеству,
Нѣкая часть наша все видя вмѣстѣ съ нимъ ликовала въ его твореніи.
Бдительность въ его трудовомъ днѣ, дѣйственность въ его субботу.
Такъ, когда ты говоришь, поэтъ, въ сладостномъ перечисленіи
Каждой возвѣщая имя вещи,
Какъ отецъ ты таинственно ее именуешь въ самой сущности, и такъ ж
какъ нѣкогда ты участвовалъ въ ея твореніи, такъ теперь ты сотруднишь въ ея существованіи.
Каждое слово—повтореніе.
Такова пѣсня, которую ты поешь въ молчаніи, таково блаженное согласіе,

Котораго соединеніе и раствореніе ты читаешь въ самомъ себѣ. Поэтому, Поэтъ, я не скажу что ты получаешь какой то урокъ отъ природы, ты самъ налагаешь свой порядокъ.

Ты созерцатель всѣхъ вещей!

Тебѣ нравится называть ихъ по именамъ, одну за другой, чтобы увидѣть что онѣ отвѣтятъ тебѣ.

О Виргилій подъ наметомъ винограднымъ! Земля широкая и плодоносная
По ту сторону ограды не была ли тебѣ коровой,
Благослонно научающей человѣка донть молоко ея вымени.

Но съ первыхъ же словъ, о Латинянинъ,

Ты будешь законодательствовать: Ты повѣствуешь обо всемъ. Онъ тебѣ объясняетъ все, Кибела, онъ излагаетъ твою плодоносность,

Онъ поставленъ на мѣсто природы, чтобы сказать, что она думаетъ! Вотъ весна слова! Вотъ температура лѣта!

Вотъ изъ вина прозябло золотое дерево! Вотъ во всѣхъ удѣлахъ твоей души
Разрѣшается геній подобно зимнимъ водамъ!

И я—я рождаю плугомъ и времена года сурово работаютъ надъ моей землей, крѣпкой и трудной.

Земной, плотный

Я обреченъ жатвамъ, я подчиненъ землешеству.

У меня свои дороги отъ одной овиди до другой; у меня свои рѣки; во мнѣ свои водораздѣлы.

Когда древнее полярное Семизвѣздье встаетъ за моимъ плечомъ

Въ полночь ночи, я умѣю сказать ему то же слово, у меня есть земная привычка его сопутствія.

Я раскрылъ тайну. Я умѣю говорить. Если я захочу, сумѣю сказать вамъ то, что каждая вещь ,хочетъ сказать'.

Я посвященъ въ молчаніе; есть неистощимое торжество жизни, есть цѣлый міръ, который долженъ быть восполненъ, есть поэма ненасытимая, которую намъ суждено полнить сборами жатвъ и всѣми плодами земли!

— Землѣ оставляю я эту задачу; самъ же улетаю въ Пространство, раскрытое и пустое.

— О мудрыя Музы! Мудрыя, мудрыя сестры! И ты сама, пьяная Терпсихора! Какъ мыслили вы уловить эту безумную, удержать ее за одну и за другую руку,

Связать ее гимномъ, какъ птицу, что поетъ лишь въ клеткѣ?
О музы, терпѣливо изваянная на крѣпкой гробницѣ, живья, трепещущія
Что мнѣ до прерваннаго ритма вашего хора? Я отнимаю отъ васъ мою без-
умную, мою птицу!
Вотъ та, кто пьяна не чистой водой и не воздухомъ вершинъ!
Опьяненіе, какъ отъ краснаго вина и вороха розъ. Брызжетъ виноградъ подъ
голою стопой! большія цвѣты липкіе медомъ!
Монада, обезумѣвшая тимпаномъ, вакханка, остолбенѣвшая въ гремящемъ
бѣгѣ подъ пронзительныя крики дудокъ!
Вся горящая! Вся умирающая! Вся истомившаяся! Ты протягиваешь мнѣ
руку, ты раскрываешь уста,
Ты раскрываешь уста, ты глядишь на меня окомъ полнымъ желанія: Друга!
Слишкомъ, слишкомъ долго ждать! Возьми меня! Что намъ дѣлать здѣсь?
Сколько времени еще будешь ты равномерно занятъ между моихъ мудрыхъ
сестеръ,
Какъ хозяйинъ среди толпы работницъ? Мои мудрыя, мои дѣятельныя сестры!
А я, я горяча и безумна, я нетерпѣлива и обнажена!
Что тебѣ еще дѣлать здѣсь? Поцѣлуй меня! Идемъ.
Разорви, сорви всѣ путы! Возьми меня, свою богиню, съ собою!
Не чувствуешь ты на своей рукѣ моей руки?
(И дѣйствительно я почувствовалъ ея руку на моей рукѣ!)
,Развѣ не понимаешь ты моей тоски и что желаніе мое отъ тебя? Этотъ
плодъ надо съѣсть намъ, и великій костеръ зажжется изъ нашихъ душъ!
Слишкомъ долго!
Слишкомъ долго! Возьми меня, потому что я не могу больше! Слишкомъ
долго! Слишкомъ долго ждать!
И взглянулъ я и вдругъ увидалъ я, что я одинъ.
Отторгнуть, отвергнуть, покинуть,
Безъ долга, безъ цѣли, снаружи—посерединѣ міра,
Безъ правъ, безъ силъ, безъ причинъ, безъ возврата.
,Развѣ не чувствуешь ты моей руки на твоей рукѣ' (И воистину я чувств-
валъ ея руку на моей рукѣ).

О подруга моя на кораблѣ! (Ибо въ годъ, который былъ этимъ,
Когда я увидѣлъ, что листва вянетъ и начинается пожаръ міра,

Чтобы избѣжать смѣны временъ, свѣжимъ вечеромъ явилась миѣ заря, осенняя весна неподвижнаго свѣта,
И я пошелъ за нею, какъ войско которое отступая, все сжигаетъ за собою,—
Впередъ до самаго сердца мерцающаго моря!)
О подруга моя! Ибо не было около насъ міра,
Чтобы указать намъ мѣсто наше въ сочетаніяхъ его многообразнаго движенія,
Но оторванные отъ земли, мы были одни другъ съ другомъ,
Жители этой черной движущейся пылинки, потонувшіе,
Потерянные въ чистомъ пространствѣ, гдѣ самая почва—свѣтъ.
И каждый вечеръ сзади, въ томъ направленіи, откуда мы покинули берегъ—
на Западѣ
Мы видѣли то же зарево,
Насыщенное всѣмъ вспрянувшимъ настоящимъ, Трою реальнаго міра, охваченную пламенемъ!
А я, какъ тлѣющій фитиль мины, заложеной подъ землей, этотъ тайный огонь, который меня точитъ—
Развѣ не запылаетъ онъ въ вѣтрахъ! Кто вмѣститъ великое человѣческое пламя!
Вѣдь ты сама моя подруга, твои длинныя русыя волосы въ морскомъ вѣтрѣ,
Ты не могла удержать ихъ связанными на головѣ; они плаваются! Тяжелыя кольца
Скатываются по твоимъ плечамъ, великое ликование
Подымается и все исчезаетъ въ лунномъ сіяніи!
А звѣзды, не подобны ли онѣ головкамъ сверкающихъ булавокъ, и все зданіе міра, не построено ли оно изъ блеска столь же хрупкаго,
Какъ царственная прическа женщины, готовая распуститься подъ гребнемъ.
О подруга моя! О Муза въ морскомъ вѣтрѣ! О косматая мысль на носу корабля!
О обида! О возмездіе!
Эрато! Ты глядишь на меня, и я читаю рѣшеніе въ твоихъ глазахъ!
Я читаю вопросъ, я читаю отвѣтъ въ твоихъ глазахъ! Отвѣтъ и вопросъ въ твоихъ глазахъ!
Радость, которая подымается въ тебѣ отовсюду какъ золото, какъ огонь въ соломѣ!
Отвѣтъ въ твоихъ глазахъ! Отвѣтъ и вопросъ въ твоихъ глазахъ!

СОДЕРЖАНІЕ

	СТР.
Stefan Wierzbicki—Современная польская живопись	5
А. Ростиславовъ—Ренессансъ русской церковной архитектуры	20
Валерій Брюсовъ—О ,рѣчи рабской', въ защиту поэзи	31
М. Кузминъ—Художественная проза ,Вѣсовъ'	35
Н. Гумилевъ—Поэзія въ ,Вѣсахъ'	42

ХРОНИКА

В. Лукомскій—Художественная выставка въ Львовѣ—1; М. Jirapek—Письмо изъ Чехіи—2; S. T., Willy F. Storsck—Выставки въ Германіи—5; Joh. von Guenther, W. Jensen—Замѣтки о нѣмецкой литературѣ—9; Paolo Buzzzi, В. Ш.—Письма изъ Италіи—14; М. Кузминъ—Футуристы—20; J. L. Charentier—Парижскій діалогъ—21; Н. Костылевъ—Нашъ балетъ въ Парижѣ—25; В. Дамбергъ—О латышской литературѣ—30; М. Кузминъ—Замѣтки о русской беллетристикѣ—33; Н. Гумилевъ—Письма о русской поэзи—35; Евг. Зноско-Боровскій—О. В. Гзовская—38; Н. В.—Художественная жизнь Петербурга—40; А. Ростиславовъ—,'Золотое Руно'—43; А. Н., П. Львовъ—Музыкальная библіографія—45; Rossica—48; Книги, поступившія въ редакцію—48.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ АЛЬМАНАХЪ

К. Бальмонтъ, О. Мандельштамъ, М. Зенкевичъ, В. Карповъ—Стихотворенія	3
Ал. Кондратьевъ—Царь Шедома, рассказъ	13
Paul Claudel—Музы, ода (въ переводѣ и съ предисловіемъ Максимилиана Волошина)	19

Иллюстраціи внѣ текста:

Автотипіи: St. Wyrpianski—Мастерская художника, Пейзажъ, Соборъ въ Краковѣ, Лучники; J. Mehoffer—Портретъ, Царевна; J. Malczewski—Элленай; Т. Axentowicz—Семья художника; F. Ruszczyk—Старый домъ; E. Zak—Въ Бретани; W. Jagoski—Въ деревенскомъ костелѣ; L. Wyszolkowski—Бѣлыя розы; K. Dupikowski—Голова старухи; Ed. Wittig—Вызовъ; A. Slavisek—Уединеніе, Видъ Праги.

Обложка, надписи и заглавныя буквы—М. В. Добужинскаго; фронтиспись—Л. Бакста; виньетки на стр. 19, 41, 18—М. Эбермана, на стр. 34, 44—В. Бѣлкина.

Литт. н. 14122 6891.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЕЖЕМЕСЯЧНИКЪ

‘АПОЛЛОНЪ’.

Цѣна въ годъ	9	руб. безъ доставки и	10	руб. съ дост. и пересылкой.
„ „ 9 мѣс.	7	„ „ „ „ „	8	„ „ „ „ „
„ „ 6 „	5	„ „ „ „ „	6	„ „ „ „ „
„ „ 3 „	3	„ „ „ „ „	3	р. 50 к. „ „ „

За границу въ годъ . 12 „ и въ полъ года 7 „ съ дост. и пересылкой.

Отдѣльные выпуски въ продажѣ 1 р. 25 коп.

При подпискѣ въ конторѣ, допускается разсрочка платежа.

Всѣ подписчики 1910 г. могутъ получать въ Главной Конторѣ, предъявляя подписной билетъ, первыя книжки по 1 р. за книжку.

Контора открыта ежедневно отъ 11 до 4 ч., редакция—по вторникамъ и пятницамъ отъ 3 до 5 ч. дня.

Журналъ выходитъ каждое 15-ое число, начиная съ октября 1909 г., выпусками въ 10—11 печатныхъ листовъ формата малаго in—4^o.

Адресъ конторы и редакціи: С.П.Б. Мойка, 24, кв. 6. Тел. 109—12. Отдѣленія: въ Москвѣ—кн. магаз. ‚Образованіе‘, Кузнецкій м., 11; въ Кіевѣ—кн. магаз. Л. Идзиковскаго, Крещатикъ (представитель для Кіева), и Сандомирскій, Владимірская, 49 (представитель для Кіевского района); въ Одессѣ—кн. магаз. ‚Одесскихъ Новостей‘, Дерибасовская, 20; въ Вильнѣ—Сѣверо-Западное Агентство, Большая ул., 56; въ Ковно—кн. маг. Рутскаго, Николаевскій пр.; въ Ровно—кн. маг. Р. Гальперина (представительство для Юго-Западной Волыни); въ Минскѣ—Г. Д. Серманъ, Губернаторская ул., д. Гурвичъ, противъ Гор. Управы; въ Бѣлостокѣ—кн. маг. І. Когана; въ Варшавѣ—кн. т-во ‚Орось‘, Нов. Свѣтъ, 70 (представительство для Царства Польскаго); въ Саратовѣ—кн. маг. ‚Основа‘, Нѣмецкая ул. Розничная продажа, кромѣ того, во всѣхъ книжныхъ магазинахъ и на станціяхъ жел. дор.

Десятый номеръ ‚Аполлона‘ выйдетъ 15 сентября 1910 г.

Въ помѣщеніи редакціи устраиваются періодическія выставки картинъ, литературные и музыкальные вечера (по пригласительнымъ билетамъ).

Редакторъ-издатель Сергѣй Маковскій.