

АПОЛЛОНЪ

МСМХІ





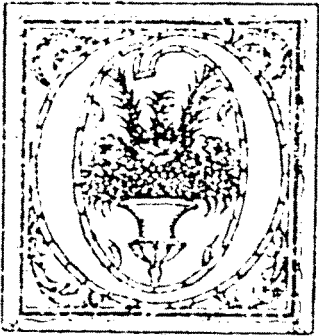
Босхъ. „Искушение Св. Антонія“.
(Прадо. Мадридъ).

Bosch. „Tentation de St. Antoine“.
(Prado. Madrid).

ДЕМОНИЗМЪ ИЕРОНИМУСА БОСХА

А. Трубиновъ

I



Имя Босха вызываетъ кошмаръ для того, кто хоть разъ видѣлъ его творенія. Правда, смотря на многія изъ нихъ, какъ бы заглядываешь въ записную книжку дьявола, куда внесены все виды мученій и казней, которыми сатана собирается угостить грѣшниковъ въ часъ судный.

Не случайно, что лучшія картины мастера были увезены въ Испанію, въ сумрачные покои Эскуріала. ‚Страшные Суды‘ и ‚Искушенія‘ пришлись по сердцу королю Филиппу. Въ адскихъ представленіяхъ, изображенныхъ художникомъ, ‚Южный демонъ‘ почерпалъ вдохновеніе для пытокъ устроенной имъ инквизиціи.

Какъ почти о всехъ раннихъ мастерахъ, мало свѣдѣній о Босхѣ. Мы не знаемъ точной даты его рожденія, которую нужно отнести къ срединѣ XV вѣка. Годъ его смерти, 1516-ый, сохранилъ старый документъ, равно какъ и настоящее его имя — не Босхъ, какъ онъ подписывалъ свои творенія, а ванъ Акенъ. Босхъ — простое сокращеніе отъ Герцогенбуша, по голландскому произношенію Гертогенбось, города, въ которомъ родился и провелъ всю жизнь художникъ.

До послѣдняго времени исторія искусства, давъ Иеронимусу пренебрежительный эпитетъ ‚смѣшного‘, забыла о немъ, какъ о первоклассномъ мастерѣ старой нидерландской школы. И теперь, когда написано столько изслѣдованій даже о мелкихъ художникахъ, Босхъ ждетъ своей монографіи.

Современникъ ванъ-эйковской школы, онъ пресмтвенно связанъ съ Оуватеромъ и мастеромъ Гертгеномъ изъ монастыря Святого Іоанна. Такъ, святой, изображенный Босхомъ на створкѣ Страшнаго Суда вѣнской Академіи, очень близокъ къ мечтательному Іоанну Гертгена въ Музеѣ Императора Фридриха въ Берлинѣ.

Босхъ выдѣляется среди современниковъ особымъ колоритомъ своихъ картинъ. Благодаря тому, что онъ работалъ въ одинъ пріемъ, никогда не трогая написаннаго, въ его произведеніяхъ вспыхиваютъ неожиданно-рѣдкія краски. Въ сапфировой дали раскрываетъ павлиньи крылья синій ангелъ, являясь на Патмосѣ юному апостолу; изумрудными кристаллами плещутъ райскіе фонтаны; бархатно-нѣжны гигантскія насѣкомыя и переливчато-чешуйчатые чудовища его кошмаровъ...

Колоритна и природа у Босха; она радуется свѣтлой свѣжестью и веселой зеленью. Босхъ умѣлъ не только передавать свѣты, но также и окраски адскихъ мра-

ковъ. Въ погонѣ за настроеніемъ и красочными пятнами онъ зажигалъ на своихъ картинахъ гигантскіе пожары. Босха можно назвать родоначальникомъ пейзажа. Онъ показалъ дорогу Патириру и Герри-де-Блессу, новыми же эффектами и заревами — ванъ деръ Неру и ванъ деръ Пулю.

Нужно также считать Босха родоначальникомъ бытовой и сатирической живописи. Картины его, какъ „Исцѣленіе сумасшедшаго“ и гравированныя композиціи, высмѣивающія пороки современниковъ, ставятъ его во главѣ самой старой группы нидерландскихъ жанристовъ, какъ Брейгель, Артсень, Гемскеркъ. Но, если въ этой отрасли огромная фигура Брейгеля заслоняла Босха, то есть другая область, въ которой нѣтъ ему равнаго, — область, въ которой, я думаю, мастеръ Иеронимусъ останется на вѣки „внѣ конкуренціи“. Я говорю о Босхѣ фантастѣ и создателѣ чертовщины. Подобныхъ гениально-бредовыхъ твореній не выявятъ теперь: такіе кошмары не смущаютъ больше міръ. Босхъ представилъ картину всѣхъ страховъ своего времени, всю ту философію, поэзію, науку, которыя погребены въ фоліантахъ инкунабуль и въ пергаментахъ манускриптовъ. Онъ воплотилъ бредовое міровоззрѣніе конца средневѣковья, исполненное волшебства и чертовщины.

Какъ передъ тѣмъ, чтобы потухнуть, огонь въ каминѣ вдругъ ярко вспыхиваетъ послѣднимъ языкомъ, такъ и наканунѣ Возрожденія прощальнымъ фейерверкомъ вдругъ разгорѣлись всѣ кошмары, страхи, ужасы самыхъ темныхъ столѣтій. Средневѣковью, чтобы отойти совершенно, нужно было еще разъ напугать міръ. И вотъ, чтобы уяснить творчество Босха, необходимо сдѣлать хотя бы набросокъ времени, въ которомъ онъ жилъ.





Босхъ. „Докъ“ (парадическѣ).
(Джурга.18).

Bosch. „Lenter“ (fragment).
(Escorial).



Homo sapiens, A. 1. 1.
Alpaca, Muzo, 1914.

Homo sapiens, A. 1. 1.
Alpaca, Muzo, 1914.



Бюст, Мезоэвние-Ка, Аммониди,
(Ум. садепа на Ронд).

Бюст, Мезоэвние-Ка, Аммониди,
(Ум. садепа на Ронд).



*Босхъ. Възль сѣча.
(Эскуріалъ).*

*Bosch. Le chariot de joir.
(Escorial).*



Босхъ. Лухъ (фрагментъ).
(Генуриа).
16

Bosch. La luxure (fragment).
(Escorial).



*Босхъ. Сцени въ Лютнова ала.
(Венеція Академія).*



*J. Bosch. Scènes de L'enter de Lute'.
(Académie de Venise).*



Museo. L'enter.
(Venetia, Accademia).



Museo. Le paradis.
(Venetia, Accademia).

Civetta. Le paradis.
(Academie de Venise).



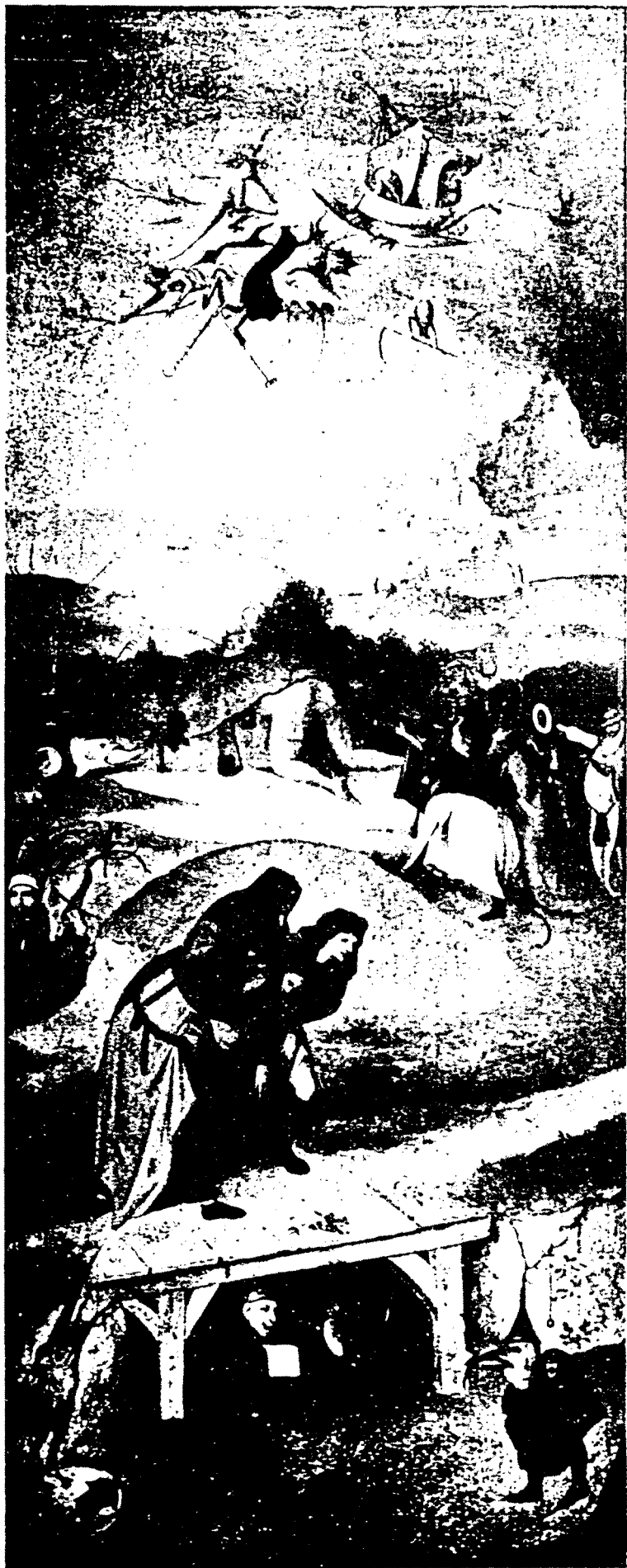
U. luteipes. Annapolis, Maryland.
(Myrtle at Epworth).

P. Braxton. La chute des dunes.
(Blaise de Bruxelles).



И. Епичев. «Привычка к смерти» (фрагмент).
(Иллюстрация к роману «Машинист».)

В. Брунелли. «Триумф в море» (фрагмент).
(Иллюстрация к роману «Машинист».)



Босхъ. Испытание
Св. Антонія.
(Прадо, Мадридъ).



Босхъ. Испытание
Св. Антонія.
(Прадо, Мадридъ).

Bosch. Tentation de
St. Antoine.
(Prado, Madrid).

Bosch. Tentation de
St. Antoine.
(Prado, Madrid).



Босхъ. „Адолъ“.
(Эскурйаль).

Bosch. „L'enter“.
(Escorial).



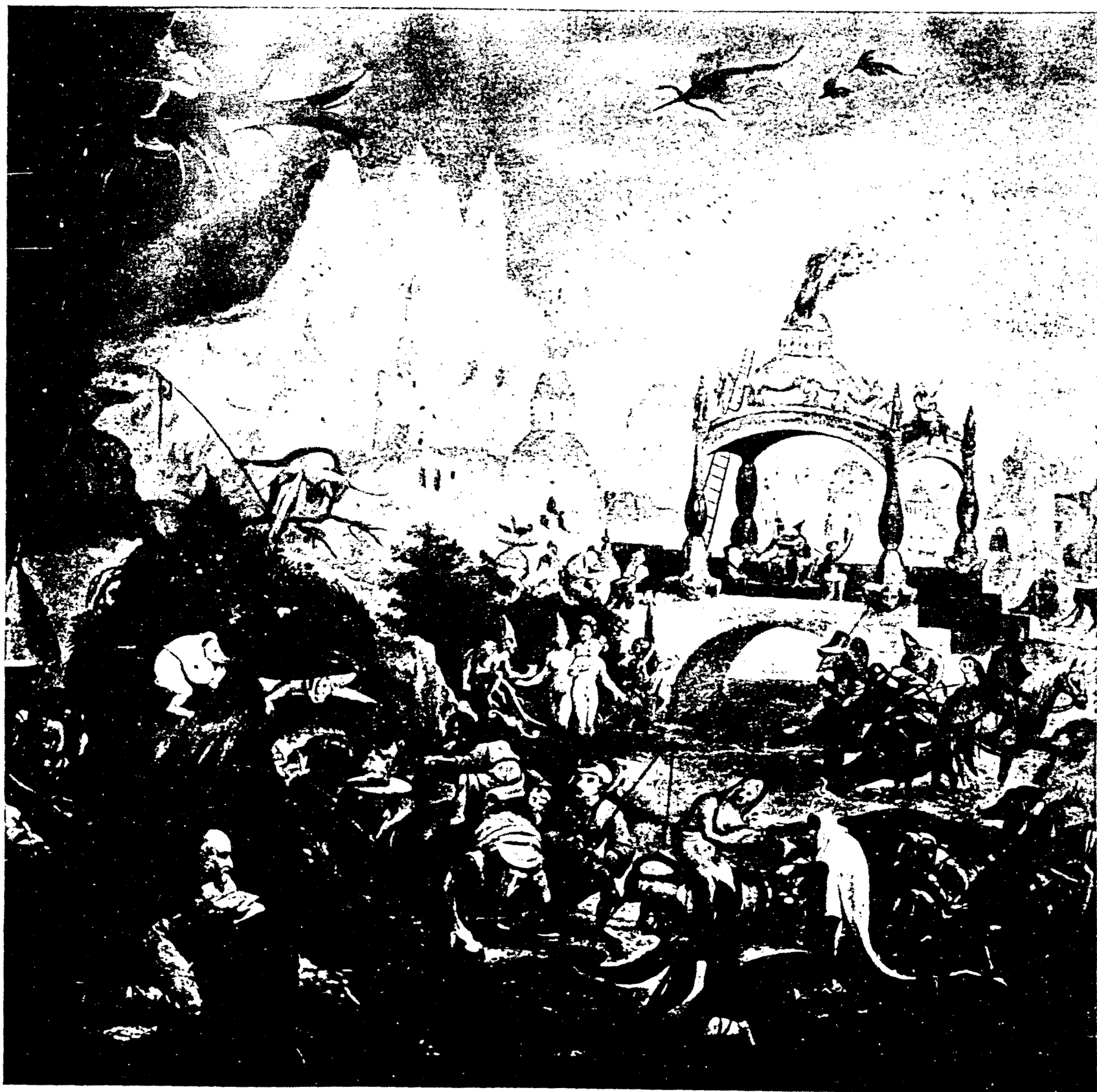
Босхъ. „Пайт“.
(Прадо. Мадридъ).

Bosch. „Le paradis“.
(Prado. Madrid).



Питеръ Хейсъ. „Аѳъ“.
(Прадо, Мадридъ).

Pieter Huys. L'enter.
(Prado, Madrid).



*Янъ Мандейнъ. Испытаніе Св. Антонія.
(Галерея въ Мюнхенѣ).*

*J. Mandyn. Tentation de St. Antoine.
(Musée de Munich).*



Босхем. Св. Иоанн на острове Патмосе.
(Музей Имп. Эрмитажа, Берлин).

Bosch. St. Jean sur l'île de Patmos.
(Musée de Berlin).

Босхъ родился въ Нидерландахъ въ срединѣ XV вѣка. Историки бургундскихъ герцоговъ красиво повѣствуютъ объ этомъ времени и, являя праздники, шествія, пиры, радушно сіяютъ миниатюры, иллюстрирующія ихъ хроники.

На дѣлѣ же это была кошмарная эпоха, какихъ мало въ исторіи. II бургундскій Дворъ, сіяя парчами, яхонтами, всеми богатствами міра, казалось расцвѣлъ въ лужѣ крови. Во все царствованіе Филиппа Добраго чередуются междуособныя войны, рѣзня, избіенія; горятъ колоссальныя пожары; народъ умираетъ отъ голода; болѣзни пляшутъ веселую пляску. Босхъ видѣлъ разруху родного города; каждая ночь освѣщалась зловѣщими заревами; на площади ежедневно воздвигались плахи и висѣлицы съ качающимися трунами; по утрамъ подымали на улицахъ зарѣзанныхъ людей. Какъ въ кошмарномъ бреду, жизнь была окружена постоянными страхами. Въ междуособной войнѣ разграбляются Брюгге, Гентъ, Динантъ, Лиежъ. Людовикъ XI вторгается во Фландрію, сжигаетъ запасы хлѣба, уничтожаетъ посѣвы; наконецъ, подходитъ мститель Императоръ и окончательно разоряетъ все, что еще уцѣлѣло послѣ короля.

Въ Голландіи возстаетъ Роттердамъ, Утрехтъ, Додрехтъ, Гага. Туда со смертью и пожарами тоже сбѣжитъ Максимилианъ. Въ окрестностяхъ Герцогенбуша пылаютъ селенія и кровавая иллюминація озаряетъ страну. Отбросы голоднаго войска образуютъ разбойничьи шайки; вооруженныя банды грабятъ, рѣжутъ, насилуютъ. Съ войной приходитъ чума; курносая смерть коситъ обильныя жатвы. За ней новыя ужасы бросаются на растерянное человѣчество. Появляются нервныя заблѣванія: Виттова пляска, странный ноктамбулизмъ, при которомъ больные блуждаютъ ночью по кладбищамъ и воютъ, и загадочная болѣзнь святого Михаила. Одержимыхъ ею властно влечетъ въ Брестанъ въ знаменитое аббатство, какъ колючая раковина лежащее на морскомъ пескѣ. Тѣ, которымъ не удастся это паломничество, умираютъ съ тоски. Наконецъ, какъ послѣднее бѣдствіе, впервые Европу посѣтилъ сифилисъ.

Среди ужасовъ крови, смерти, огня растерялась и хранительница благодати — церковь. Не находя просвѣта, ни опоры, она бросилась въ крайности — въ мистику и развратъ. Въ монастыряхъ она грезила райскими видѣніями и тамъ же устраивала адскія оргіи. Монастыри превратились въ ярмарки, рынки, въ публичныя дома — слова голландскаго мистика Жерсона. Такая жизнь священнослужителей повалила авторитетъ церкви. Какъ изъ прорванной сѣти, уловенныя души стали ускользать изъ нея и, неудовлетворенныя, искать новыхъ откровеній. Тогда появились среди искателей всевозможныя мистическія уродливыя секты. Странныя процессіи задвигались по городамъ: юродивые флагелланты, адамиты. Эти безумныя полунагіе изувѣры въ садическомъ изступленіи бичевали свое тѣло, такъ что капли крови летѣли въ толпу. Съ помутнѣніемъ вѣры стало казаться, что Богъ на время забылъ человѣчество, отдалъ его въ когти дьяволу. Все вѣрили въ сверхъестественное; властителей и богатыхъ окружили знахари-маги, звѣздочеты;

по городамъ шатались шарлатаны и египтяне, предсказатели будущаго, торговцы амулетами, занимавшіеся гаданіемъ, лѣченіемъ, волшебствомъ.

Не было человѣка, который бы не видѣлъ сатаны или привидѣнія, или сѣраго волка, или рогатой тѣни, не слышалъ бы въ сумеркахъ голосовъ въ лѣсу. И ночью въ замкахъ и хижинахъ только и говорили, что о козняхъ злого духа, и страхи толпились у скрипучихъ воротъ.

Въ этотъ вѣкъ всего чудеснаго явилось новое искушеніе — колдовство. Церковь увѣровала въ него и испугалась. Считая колдуновъ опасными врагами, папы разразились противъ нихъ буллами. Этимъ они какъ бы санкціонировали заблужденія, создавая догматы договора съ дьяволомъ, истиннаго существованія шабаша, сатанинскаго праздника, на которомъ пьютъ кровь дѣтей, кормятъ причастіемъ жабъ, поклоняются черному козлу, служатъ мессы на обнаженной женщинѣ вмѣсто алтаря и, упиваясь адскимъ зелиемъ, мѣшаютъ оргіино все развраты и все кощунства. И живые факелы — колдуны, колдуньи, сумасшедшіе, истерички — пылали на кострахъ. пытки не прекращались. Когда смотришь на орудія ихъ, выставленныя теперь въ витринахъ музеевъ Антверпена, страшно становится. Морозъ проходитъ по кожѣ, если подумаешь, что дѣлали съ этими ножами, пилами, иглами. Вотъ кошмарный вѣкъ Босха — вѣкъ войнъ, болѣзней, пожаровъ, галлюцинацій, чумы, голода, проказы, инквизиціи и волшебства. Не мудрено, что творчество Босха — кошмарное.

Я не знаю ни въ литературѣ ни въ искусствѣ произведеній, которыя производили бы столь безумно бредовое впечатлѣніе; въ которыхъ можно бы увидать такъ близко лякъ, услышать такъ внятно вопль средневѣковаго ужаса.





Босхъ. Деталь картины „Искушение Св. Антонія“.
(Прадо. Мадридъ).

Bosch. Détail du tableau „Tentation de St. Antoine“.
(Prado. Madrid).

Теперь войдемъ въ садъ средневѣковаго искусства.

Въ саду этомъ много цестрыхъ диковинныхъ цвѣтовъ, но многіе изъ нихъ ядовиты. Въ немъ свѣтитъ райское солнце, но часто окутываютъ его длинныя сумерки и мраки. Среди бѣлыхъ лилій пресмыкаются гады и много невиданныхъ звѣрей водится въ немъ. Цвѣты курятся, съ благовоіями поднимаются и ядовитые ароматы; одни возносятся въ звѣздные чертоги Бога, другіе таютъ у престола сатаны; въ дымахъ блистаетъ бѣлизна ангельскихъ крыльевъ и темнѣютъ очертанія вѣдьмъ, летящихъ на ночной шабашъ. По саду спокойно бродятъ въ парчахъ, мерцающія длинными шлейфами, прекрасныя дамы, а изъ-за ограды доносятся крики ужаса, смерти и проклятій. Они смѣшиваются съ псалмами, которые льются рядомъ въ темной капеллѣ, гдѣ горятъ яхонты радужныхъ стеколъ, гдѣ цвѣтные лучи изумрудными дымами стекаютъ по колоннамъ, падаютъ опаловыми лужами на полъ, и гдѣ опять въ углу притаился уродливый каменный дьяволъ.

Босхъ, впитавъ всѣ чары средневѣковья: поэзію, легенды, страхи, вѣрованія, разцвѣлъ махровымъ цвѣткомъ. Народные страхи ада, чисто дѣтскую чертовщину — онъ довелъ до тончайшихъ садическихъ видѣній. Смотря на нихъ, дѣлается холодно, пугаетъ его безуміе. Недоумѣвающе останавливается зритель передъ его картинами: „Откуда это?“ Но корни творчества Босха глубоко въ среднихъ вѣкахъ. Чтобы убѣдиться, стоитъ развернуть старыя манускрипты, посмотрѣть на кружево готическихъ соборовъ, гдѣ среди благовѣщеній и апостоловъ извиваются змѣи, гримасничаютъ черти, пугаютъ химеры; стоитъ прочесть въ старыхъ книгахъ старыя легенды. Босхъ родствененъ миниатюристамъ, скульпторамъ, рассказчикамъ средневѣковья. Смѣшеніе религіознаго, смѣшного, волшебнаго, циничнаго и дьявольскаго — встрѣчается у всѣхъ нихъ. Поражаетъ и неимоверное количество экзотическихъ и фантастическихъ звѣрей. Часть звѣрника своего Босхъ видѣлъ въ природѣ, другую онъ сотворилъ фантазіей, вдохновленный bestiariis. Уже Геродотъ, Помпоній Мела, Плиній, Гезіодъ, Тертуліанъ говорятъ о звѣряхъ съ человѣчьей головой, о рогатыхъ людяхъ, о челоуѣкѣ съ птичьимъ туловищемъ, о людяхъ съ двумя лицами. Но bestiarii — самое волшебное, что было когда либо написано. Ихъ мало читаютъ, эти книги, но для любителей чудеснаго, сказочнаго, курьезнаго онѣ драгоценнѣйшій кладезъ. Основой для нихъ послужила книга Physiologus, составленная во второмъ вѣкѣ. Она предназначалась для школьнаго обученія и описывала нѣкоторыя породы звѣрей, растений и камней. Каждому звѣрю придавалось символическое значеніе: Христа, дьявола, церкви. Съ теченіемъ времени Physiologus сталъ терять символическій смыслъ и, удѣляя все больше мѣста естественной исторіи, превратился въ средневѣковыя энциклопедіи, трактующія о самихъ фантастическихъ звѣряхъ.

Средневѣковыя люди вѣровали въ этотъ волшебный звѣринецъ — въ полипа, имѣющаго туловище женщины и рыбій пятнистый хвостъ, въ корулея съ человѣчьимъ страшнымъ лицомъ, съ тѣломъ тюленя и съ клещами омара, въ морскаго дракона —



*Босхъ. Испытаніе Св. Антонія.
(Музей въ Брюсселѣ).*

*Bosch. Tentation de St. Antoine.
(Musée de Bruxelles).*



*Босх. Рождество Христово.
(Кельнський музей).*

*Bosch. La Nativité.
(Musée de Cologne).*

чешуйчатая о лщера съ рыбьей головой и лапами грифа. Но не удивительно это, когда еще теперь въ соборѣ въ Метцѣ благоговѣнно показываютъ искусственнаго, сдѣланнаго изъ картона и крокодиловой кожи дракона, якобы убитаго святымъ епископомъ.

Много общаго между звѣрями бестиаріевъ и зоологическимъ садомъ Босха. Тамъ и здѣсь излюбленными животными являются: левъ, единорогъ, пантера, гидра, сирена, слонъ, обезьяна, китъ, драконъ. Драконъ, описанный въ средневѣковой поэзіи такъ: „онъ огромный звѣрь въ мірѣ, и обитаетъ въ Еѳіопіи; онъ вылѣзаетъ изъ своей пещеры, паритъ въ выси плавно большими взмахами; отъ этого воздухъ вокругъ него свѣтится, какъ огненный“.

Несомнѣнно, что на созданіе этой зоологической фантастики огромное вліяніе имѣли и рассказы путешественниковъ. Съ XIII вѣка нидерландцы ѣздили въ Азію и привозили домой диковинные рассказы. Въ нихъ далекія страны сіяли радугой цвѣтовъ и камней и были населены волшебными народами и сказочными звѣрями. Путешественники встрѣтили маникора, питающагося человѣчьимъ мясомъ, имѣющаго красное лицо, желтые глаза, шею скорпіона; базилика, царя змѣй, столь ядовитаго, что онъ свѣтился ядомъ своимъ и этимъ исходящимъ отъ него свѣтомъ отравлялъ растенія и птицъ. Спутники Магеллана нашли на счастливыхъ островахъ Полинезіи въ лучахъ солнца райскую птицу. Природа, украсившая ее изумрудными отблесками и сверканіями золотого топаза, дала ей только крылья, и потому — вѣчная странница голубого эфира и игрушка солнца, — райская птица не могла опуститься на землю.

Послѣ открытія Америки еще болѣе размножились чудесные рассказы. Народъ фламандскій любилъ фантастику. Явились удивительныя описанія заморскихъ странъ и чудесъ міра, звѣзднымъ дождемъ разсыпались въ нихъ диковинки. При всеобщемъ увлеченіи фантастическимъ легко понять, какое представленіе могли имѣть Босхъ о невѣдомыхъ земляхъ, и какъ эти рассказы въ его разгоряченномъ мозгу превращались въ удивительныя чудеса. Какихъ только тварей не создалъ онъ! Въ геніальномъ убоудствѣ Босхъ перемѣшалъ все царства природы, даже растительный міръ и неодушевленные предметы. У отвратительныхъ рыбъ его вырастаютъ тонкія дѣтскія ручки, огромная голова бѣжитъ на толстыхъ ногахъ и невозможно описать чудовища, которое угрожаетъ молоткомъ Святому Антонію.

Мечтая о далекихъ царствахъ, онъ создалъ восхитительный экзотическій садъ. Въ картинахъ „Рай“ и „Смертные грѣхи“ Босхъ чарующе поражаетъ. Вдали за кущами деревьевъ, передъ которыми Богъ стоитъ въ присутствіи первыхъ людей и нескончаемыхъ мелкихъ звѣрюшекъ, виднѣется хрустальное озеро; дивный фонтанъ искрится, холмы волнуются на противоположномъ берегу, стаи безчисленныхъ птицъ овѣваютъ крыльями причудливыя скалы. Вотъ готовая декорація для какого нибудь балета или новѣйшей фееріи! Эта бѣшеная фантазія, эта геніальная лег-

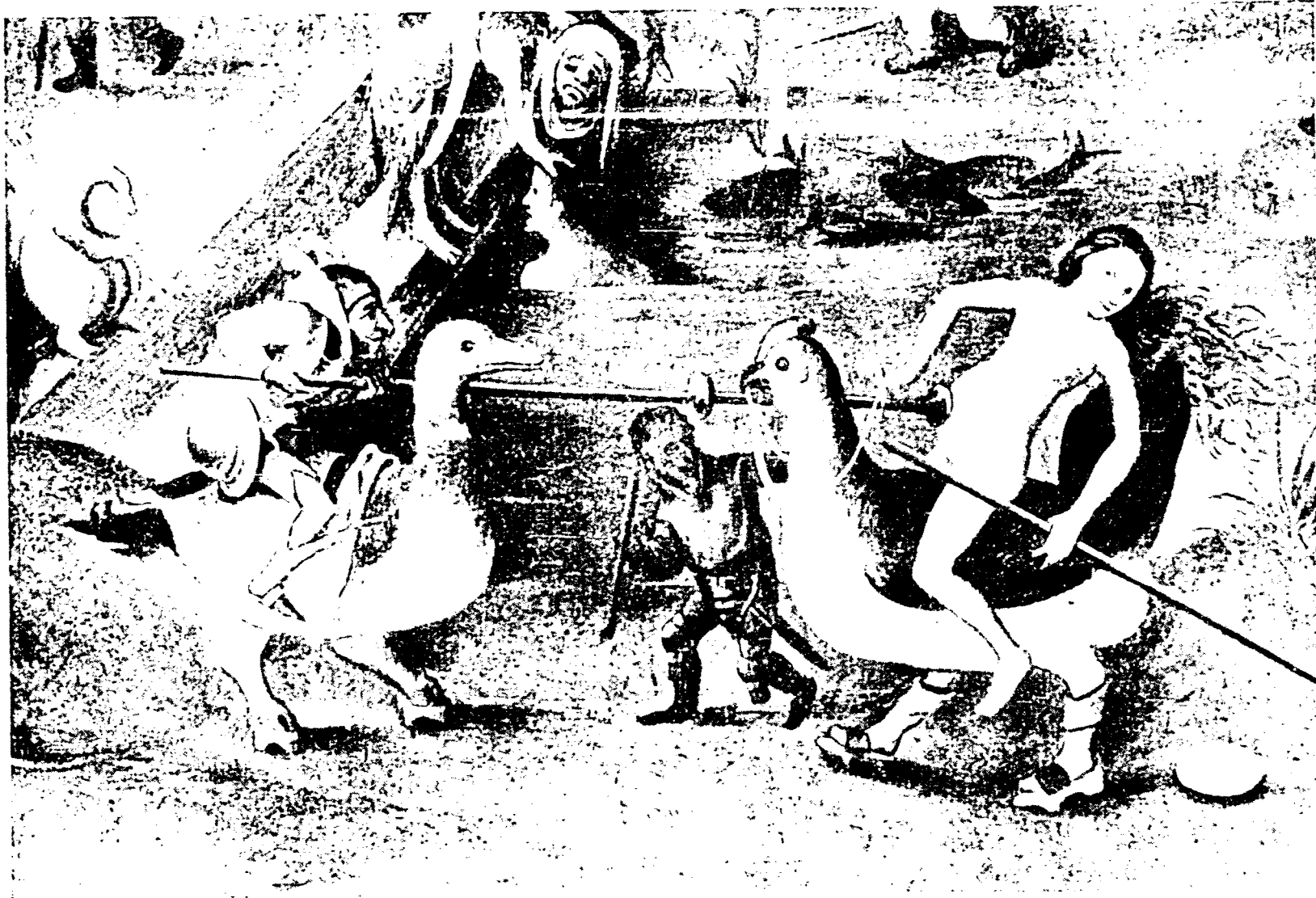
кость импровизаціи невѣроятныхъ неожиданностей — ставить Босха во главѣ всѣхъ фантастовъ міра. Онъ — апокалипсиченъ и бредъ его столь же геніаленъ, какъ божественный бредъ апостола на Патмосѣ.

Босхъ не поражаетъ сразу, у него нѣтъ большихъ фигуръ, какъ у Мемлинга, которыя останавливаютъ зрителя, передъ корчащимися грѣшниками страшныхъ судовъ. Передъ Босхомъ можно пройти, не останавливаясь, но уже если остановиться и начать разсматривать, то удивленіямъ нѣтъ конца. Композиція его — всегда неожиданная; постоянно изъ за угла ждутъ самые удивительные сюрпризы. Кажется, разглядѣлъ все, но присматриваешься еще и открываются новыя чудеса, словно вертись калейдоскопъ. Вотъ, какъ таранъ, давя людей, движется два гигантскихъ уха съ торчащимъ между нихъ ножомъ, что придастъ цѣлому какой то фаллическій видъ; вотъ въ разбитомъ яйцѣ пируютъ монстры, въ гигантскомъ черепѣ повисли летучія мыши. Изъ гитары торчитъ арфа. На ея струнахъ виситъ, какъ бы запутавшись въ паутинѣ, нагой человѣкъ и извлекаетъ изъ нея пѣсни ужаса... Фантастическій фонтанъ бьетъ въ „Раѣ“, фонтанъ изъ хрустальныхъ шаровъ, колючихъ растений, молосковъ, и бѣсовское рондо скачетъ вокругъ бассейна, гдѣ купаются женщины. На верблюдахъ, гіенахъ, пантерахъ, оленяхъ, свиньяхъ, медвѣдяхъ кружатся всадники; одни несутъ при этомъ птицъ, рыбъ, ягоды, другіе кувиркаются на спинахъ везущихъ ихъ животныхъ, принимаютъ самыя циничныя позы. Въ геніальномъ предвидѣніи Босхъ какъ бы прозрѣлъ всѣ усовершенствованія техники; въ его картинахъ являются летательныя машины, чуть ли не автомобили.

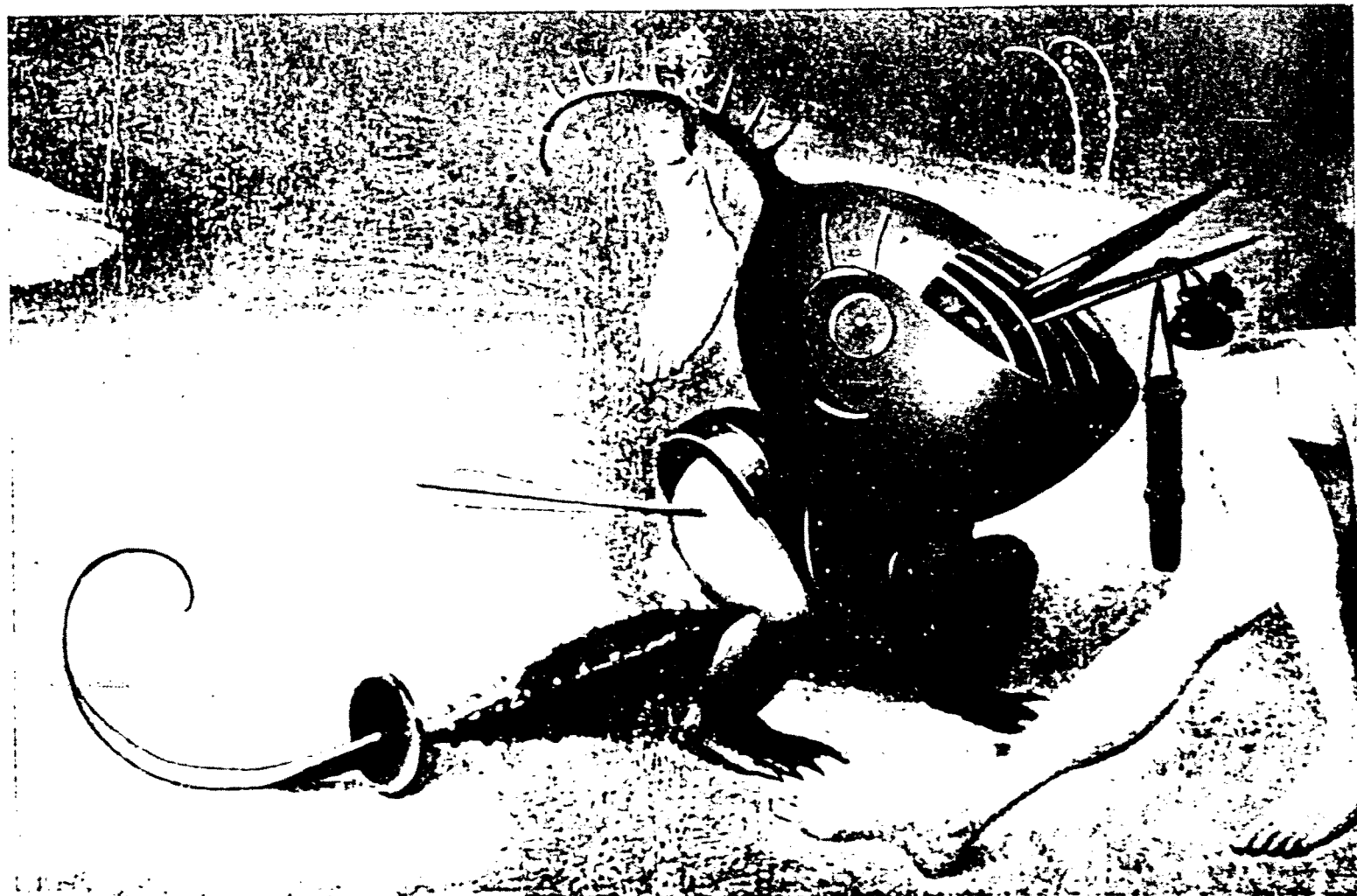
Но, такъ сказать, „спеціальность“ Босха — чертовщина. На всѣхъ его картинкахъ гдѣ нибудь да сидитъ злой духъ подъ личиной своей, или принявъ видъ монстра или диковинки. Такъ, въ кельпскомъ поклоненіи младенцу Христу пастухъ — колдунъ сказки; съ его лукавымъ лицомъ явится дьяволъ искушать святаго Антонія. Недаромъ старые писатели звали Босха *le faiseur de diables*, — не изобразителемъ сатаны, а именно творцомъ чертовщины и адскихъ бѣсовъ. Сатана, прекрасный, гордый отверженный ангелъ, не появляется въ его твореніяхъ; скачутъ лишь легионы чертей и нечистя.

Но представленіе, которое имѣли о дьяволѣ въ XV вѣкѣ, было именно такое. Чертъ пересталъ быть единымъ грознымъ судьей, зломъ природы, — теперь чертъ можетъ шутить, балагурить, облачаться въ священныя ризы, благословлять, обращаться въ женщину, чтобы соблазнить монаховъ. Народъ свыкъся съ нимъ, даже полюбилъ его отчасти, — полюбилъ за то, за что полюбилъ и смерть. Смерть и чертъ — всѣхъ уравниваютъ: они бросаются и на короля, и на монаха, и на знатную даму, — не щадятъ никого.

Но въ то же время черта боятся, такъ какъ знаютъ, что онъ не только проказникъ, весельчакъ, мазурикъ въ карты, забавникъ, но тоже и поджигатель, и убійца, и отвратитель, наконецъ — адскій судья, который будетъ мучить и поджаривать въ аду.



Питер Хейс. Деталь картички „Ад“.
(Прадо, Мадрид).
Босх. Деталь картички „Ад“.
(Эскурιάль).



Pieter Huys. Détail du tableau „L'enfer“.
(Prado, Madrid).
Bosch. Détail du tableau „L'enfer“.
(Escorial).



*Босхъ. Деталь картины „Искушение Св. Антонія.“
(Прадо, Мадридъ).*

*Bosch. Détail du tableau „La tentation de St. Antoine“.
(Prado, Madrid).*

А кто не зналъ ужасовъ Страшнаго Сула, кто не видалъ при входѣ въ церковь каменныхъ чертей и змievъ, пожвращающихъ грѣшниковъ, кто не слыхалъ проповѣдей, грозящихъ вѣчнымъ огнемъ, кто не читалъ описаній загробныхъ пытокъ! Множество книгъ того времени сохранили намъ ‚видѣнія‘ будущей жизни. Карлъ Лысый, монахъ Угетинъ, Св. Патрикій сподобился узрѣть рай и адъ. Въ особенности адъ. Босхъ оцѣнялся этими бредами и явился для нихъ желаннымъ и гениальнымъ иллюстраторомъ. Согласно видѣнiю Тондаля, онъ раздѣлилъ свое пекло на долины, довѣряя апостолу Петру, онъ погрузилъ блудниковъ головой внизъ въ ледяное озеро, а блудницъ повѣсилъ за волосы на деревья надъ жупеломъ.

Мистическiя галлюцинации Босхъ освѣтилъ огнемъ своего воображенiя и создалъ кошмаръ, превзошедшiй все видѣнное и слышанное. Пытки онъ довелъ до гениальности, къ мукамъ примѣшалъ патологическiй ядъ садизма. Получилось иѣчто больное, колючее. Съ какимъ то сладострастiемъ вырисовывалъ онъ нагiя юныя тѣла и, какъ бы находя въ этомъ источникъ наслажденiя, подвергалъ ихъ утонченнымъ мукамъ, словно вѣдьма, которая разложивъ на мертвой рыбѣ доску съ острыми длинными шипами катаетъ по нимъ нагого юношу. Въ картинахъ Босха адскiе гады пытаются людей за грѣхъ любострастiя. Женщина рисовалась ему подругой дьявола. Она являлась грѣховной соблазнительницей, за ласки которой назначены вѣчныя муки. Потому любовная мечта Босха, воплощенная имъ въ картинѣ Luxuria, не иѣжная элегiя старыхъ Liebespaar, а кошмарный апофеозъ неизвѣданныхъ ласкъ, болѣзненныхъ объятiй. Свои любовныя грезы Босхъ пропустилъ сквозь призму горящаго мозга и онѣ разложились странной эротической радугой. Luxuria являетъ гирлянду обнаженныхъ фигуръ, тонкихъ, длинныхъ, какъ лилiи; здѣсь дѣвушки прекрасны русалочьей прелестью, призывно-обольстительной и грѣховной, съ ними любезничаютъ нагiе юноши, цѣлуютъ ихъ въ какихъ то невѣдомыхъ цвѣтахъ, ласкаютъ таинственными ласками, увиваются загадочными фруктами, играютъ въ странныя игры. Огромный хрустальный одуванчикъ на чудесномъ стеблѣ заключилъ обнимающихся любовниковъ; тонкiя руки и ноги, какъ щупальцы, показываются самымъ неожиданнымъ образомъ: изъ раковины, захлопнувшей влюбленныхъ, изъ странныхъ яблокъ, со дна спокойнаго озера. А вдали опять стаи нагихъ дѣвушекъ, и стаи птицъ, и сиренъ, и негритянокъ. Вся картина — ткань узоровъ переплетенныхъ тѣлъ. И все это, перемѣшанное съ ядовитыми ягодами, сладострастными звѣрьми и рыбами, крысами, бабочками, хрустальными шарами, развертывается волшебнио среди декорацiи безумнаго пейзажа.

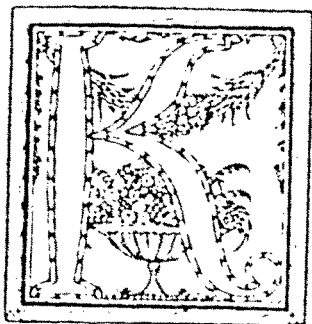
Этотъ сказочный бредъ, эти вѣдкiя картины, эта острота кошмара и неожиданныхъ галлюцинацiй создали Босху послѣдователей. И они своими адскими картинами, простились со средневѣковьемъ. ‚Бѣсовское дѣйствiе‘ Босха нашло откликъ у величайшаго фламандца Брейгеля. Въ его ‚Триумфѣ смерти‘ звучатъ аккорды босховскихъ мелодiй, слышится эхо кошмарнаго вѣка болѣзней, войнъ, голода, страховъ волшебства.

Другіе два послѣдователя мастера Иеронимуса: Питеръ Хейсъ и Чиветта внесли новый элементъ — романтическій. У Хейса въ „Адской симфоніи“ клонятся мохнатые деревья, бушуетъ вѣтеръ и пламя и, кажется, въ злобщей темнотѣ — земля трясется. У Чиветты романтиченъ адъ — длинный гротъ корридоромъ, въ концѣ котораго свѣтится божественный свѣтъ. Янъ Мандейнъ тоже завелъ хорювь чертей и нечисти. Но ни у одного изъ учениковъ не было гениальнаго страха Босха. Правда, измѣнилось и время, прошла кошмарная ночь. То, что выстрадалъ Босхъ представилось смѣшной игрушкой; жемчужныя искры его пылающаго воображенія обратились въ карнавалъ; тонкія видѣнія — въ забавныя чудачества. Въ бредовомъ вѣкѣ все было страшно, потомъ все сдѣлалось смѣшнѣе. И какъ при солнцѣ трудно напугать разсказами, отъ которыхъ ночью стало-бы жутко, такъ и адскія представленія послѣдователей Босха не звучали уже кошмарно.



НИКОЛАЙ ПЕТРОВИЧЪ КРЫМОВЪ

И. Муратовъ



КРЫМОВЪ еще очень молодъ, — онъ родился въ 1884 году. Не прошло и семи лѣтъ съ тѣхъ поръ, какъ онъ началъ заниматься живописью. Не преждевременно ли, поэтому, писать о немъ? не лучше ли подождать, когда его дарованіе достигнетъ полного расцвѣта?

Такое соображеніе было бы применимо къ большинству сверстниковъ Крымова, но оно едва ли вѣрно по отношенію къ нему. Въ томъ, что уже сдѣлано имъ, можно видѣть нѣчто большее, чѣмъ опыты многообѣщающаго молодого художника. Всѣ его произведенія такъ интересны и значительны, что передъ ними нѣтъ надобности думать о будущемъ. Не слѣдуетъ ли на этотъ разъ отрѣшиться отъ обычныхъ мыслей о судьбѣ юнаго художника, и не лучше ли прямо подойти къ его картинамъ? Современная художественная критика слишкомъ окрашена психологизмомъ; она больше занята художниками, чѣмъ ихъ произведеніями. Ихъ вкусы, симпатіи, стремленія, ихъ внутренняя жизнь — ясны для нея, чѣмъ ихъ картины. Между тѣмъ, у картинъ есть своя жизнь, своя судьба, своя исторія, не всегда явно связанная съ жизнью и судьбой ихъ авторовъ. Мы часто смотримъ на дѣятельность художника, какъ на процессъ раскрытія его индивидуальности. И часто упускаемъ изъ вида, что рядъ написанныхъ имъ картинъ осуществляетъ развитіе нѣкоей творческой идеи, не имѣющей отношенія къ его психологическимъ признакамъ. Старое искусство ставитъ естественныя границы нашему психологическому любопытству, — немногое извѣстно о давно жившихъ художникахъ, и лучшіе изъ нихъ не любили подчеркивать въ картинахъ своихъ эмоцій. Для всѣхъ занимающихся современнымъ искусствомъ было бы нелишнимъ придерживаться методовъ художественной исторіи. Было бы полезно помнить рѣшительное утвержденіе ея, что главнымъ предметомъ художественно-критическаго изслѣдованія является картина, а не что либо иное.

Здѣсь также хотѣлось бы говорить не столько о Крымовѣ, сколько о его картинахъ. Въ результатѣ шестилѣтней дѣятельности этого молодого художника образовался живописный циклъ изъ нѣсколькихъ десятковъ картинъ съ эскизами къ нимъ и вариантами. Этотъ циклъ представляетъ большой художественный интересъ. Онъ выражаетъ путь художника, проникнутаго инстинктивнымъ тяготѣніемъ къ важнѣйшимъ задачамъ пейзажной живописи и рѣшающаго ихъ съ подлинной архаической свѣжестью наблюденія, ума и воображенія. Значеніе Крымова — въ этой странно изолированной отъ эклектизма эпохи позиціи, занятой имъ. Къ его холстамъ можно подойти безъ посредства окружающей его среды

и даже безъ посредства его индивидуальности. Они должны служить темой небольшого критическаго этюда прежде всего потому, что въ нихъ можно прочесть нѣчто изъ общихъ законовъ искусства пейзажа.

Вопросъ же о томъ, почему именно Крымову суждено было оживить традиціи пейзажа, представляется имѣющимъ лишь второстепенное значеніе. Можно удовлетвориться простой ссылкой на его исключительную природную одаренность. Жизнь Крымова и годы его воспитанія, все равно, объяснили бы слишкомъ немногое. Онъ родился въ Москвѣ и въ Москвѣ живетъ почти безвыѣдно. Его отецъ, Петръ Алексѣевичъ, былъ также живописцемъ, ученикомъ Зарянки, занимавшимся преподаваніемъ рисованія въ московскихъ гимназіяхъ. Какъ показываютъ немногія сохранившіяся въ семьѣ работы Петра Алексѣевича, онъ умѣлъ писать отлично, — бережно и любовно. Отецъ Крымова умеръ, когда сынъ едва успѣлъ начать свои занятія живописью. Юноша могъ научиться у него лишь тому, какъ надо вникать въ изображаемый предметъ, какъ видѣть его точно и подробно. Въ 1904 г. Крымовъ поступилъ на архитектурное отдѣленіе Московской школы живописи, ваянія и зодчества, и пробылъ тамъ три года. Еще до поступленія въ школу, онъ началъ рисовать съ натуры и по памяти. На ученической выставкѣ 1904 года онъ выставилъ первую свою картину. Съ этого момента мы можемъ оставить въ сторонѣ его личность и его жизнь и обратиться всецѣло къ его произведеніямъ.

Первая картина Крымова изображала воду съ отражающеюся въ ней луной и деревья, расположенныя кругомъ. Въ этомъ пейзажѣ не было еще сознательнаго отношенія къ искусству. Съ воспоминаніемъ о лунѣ, отражающеюся въ водѣ, о деревьяхъ, растущихъ въ кружокъ, у молодого художника было соединено воспоминаніе о хорошей созерцательной минутѣ, затронувшей его полудѣтское воображеніе. Онъ захотѣлъ удержать это воспоминаніе въ живописи. Средства изображенія были покамѣстъ не важны для него, ему было все равно, на какомъ языкѣ высказаться. Картину свою, Крымовъ писалъ такъ, какъ писали вообще ландшафты съ луной, послѣ Левитана. Простота темы привлекала его, — предметовъ изображенія немного, они всѣ на перечетъ и ясно расположены. Въ такомъ же родѣ, Крымовъ сталъ работать и дальше. На выставкахъ Московскаго Товарищества, весной 1905 и 1906 гг., въ рядѣ его пейзажей, повторялись и развивались черты первой картины. Они обратили на себя вниманіе своимъ чистымъ и живымъ лиризмомъ, умѣніемъ художника брать совсѣмъ простую маленькую тему и глубоко пропитывать ее своимъ чувствомъ. И чувство было несложно, но оно вліяло на другихъ своей сильной сгущенностью. Ничего чужого, показнаго и неискренняго не было въ духѣ этихъ картинъ. Но живописи, онѣ были безразличны; по-дѣтски равнодушно употреблялъ Крымовъ приемы, воспріятыя бессознательно на пути жизни. Мотивы туманныхъ утрѣ и лунныхъ ‚серебряныхъ‘ ночей преобладали у него, какъ наиболѣе наглядно выразившіе его тогдашнее душевное состояніе.



И. И. Крылатов. Дача (масло - 1910).



И. И. Кривоноз, «Дети» (гравюра),
(Собр. Л. В. Муромовой, Москва).

Н. Крымов, «Le torré» (dessin),
(Collect. de Mme Mouratoff, Moscou).

Осенью 1906 года, въ Москвѣ, состоялась выставка акварелей и рисунковъ существовавшего тогда Общества имени Леонардо да Винчи. Рисунки Крымова, цвѣтными карандашами, бывшіе на этой выставкѣ, указывали на нѣкоторый поворотъ въ его „способѣ видѣть“. Сдѣланные пунктирной манерой, они указывали на пробужденіе въ художникѣ особаго интереса къ приемамъ изображенія. Къ его лиризму примѣшалось общее для всѣхъ современныхъ живописцевъ, послѣ импрессионистовъ, желаніе передать природу, — прежде всего передать воздухъ и свѣтъ. Особенностью Крымова было то, что это желаніе соединилось у него съ прежнимъ тяготѣніемъ къ простотѣ, какъ бы краткости выраженія. Въ этихъ рисункахъ много наблюдательности, хотя уже не прежней дѣтской наблюдательности „для себя“. Теперь его наблюденія служатъ желанію передать другимъ подмѣченное имъ въ природѣ. Но еще усилилось при этомъ стремленіе высказываться сжато и ясно. Примѣры удивительнаго художественнаго лаконизма представляютъ его остро извлеченные изъ природы рисунки для книги Ремизова — „Посолонь“, сдѣланные около того же времени.

Черты, проявившіяся въ рисункахъ 1906 года, выступаютъ и въ картинахъ Крымова на весеннемъ „Союзѣ“ 1907 года. Здѣсь была туманная „Лунная Ночь“ и туманная „Ракета“, но и „Бѣлая статуя“, и „Терраса“, и зимній этюдъ при солнцѣ оказались тоже погруженными въ бѣлый серебристый туманъ. Въ этомъ выразилось не столько личное чувство Крымова, сколько аналитическое наблюденіе свѣта и воздуха. Зимній этюдъ, находящійся нынѣ въ Третьяковской галереѣ, лучше всего выражалъ новыя для художника аналитическія тенденціи. Настойчивая мысль о передачѣ свѣта видна въ немъ почти такъ же явно, какъ въ работахъ Игоря Грабаря. Успѣхъ, который имѣлъ этотъ этюдъ, казалось, предвѣщалъ дальнѣйшій путь художника. Ничто, повидимому, не мѣшало ему разрабатывать дальше свои способности аналитическихъ наблюденій...

Три вещи выставленныя имъ нѣсколько позднѣе, въ томъ же году, на выставкѣ „Голубой Розы“, были похожи, по первому впечатлѣнію, на только что описанныя. Онѣ также были окутаны серебристыми весенними парами. Художникъ продолжалъ находиться подъ слишкомъ отчетливымъ зрительнымъ впечатлѣніемъ весенняго солнца и воздуха. Однако, въ нихъ было уже и другое. „Къ веснѣ“, является въ сущности первой настоящей картиной, написанной Крымовымъ. Весна выражена въ ней не только лирическимъ чувствомъ, не только наблюдательно подмѣченнымъ и вѣрно переданнымъ состояніемъ свѣта и воздуха. Крымовъ выражаетъ здѣсь весну тѣмъ, что группируетъ въ картинѣ признаки весны съ такой намѣренностью, съ какой не даетъ ихъ дѣйствительность. Онъ начинаетъ выбирать и комбинировать предметы, онъ уже не столько передаетъ природу, сколько создастъ міръ по новому и по своему. Мысль о картинѣ беретъ у него верхъ надъ наблюденіемъ природы и впечатлѣніями жизни. Весенняя суeta разныхъ существъ, собранныхъ имъ на маленькомъ пространствѣ вокругъ крыши, говоритъ, что онъ

больше озабоченъ объективной убѣдительною момента, чѣмъ лично убѣжденъ въ его реальной правдѣ. Онъ понимаетъ теперь, что лирической смыслъ не менѣе важенъ для картины, чѣмъ формальный.

„Къ веснѣ“ и другіе пейзажи, бывшіе на „Голубой Розѣ“, указывали, что Крымовъ не останется въ тѣсныхъ границахъ анализа и передачи явленій природы. Вѣрный инстинктъ пейзажиста замѣтно увлекалъ его къ строительству формъ, къ композиціи. Кто бы, однако, могъ ожидать, что этотъ инстинктъ проявится такъ скоро и съ такой силой, какъ это случилось въ теченіе послѣдующаго лѣта и осени и какъ это дано было увидѣть на „Союзѣ“ весной 1908 года! „Горный ручей“, и песчаные берега, и откосы явились для всѣхъ полной неожиданностью. Отъ прежняго Крымова въ нихъ осталась лишь тонкая серебристая целена, но и она исчезла въ пейзажахъ, выставленныхъ около этого же времени на выставкѣ „Вѣнокъ“, — „Май“, „Сосны“. Въ этой группѣ картинъ художникъ съ удивительной рѣшительностью и твердостью перешелъ отъ болѣе или менѣе случайныхъ наблюденій природы къ пейзажу, гармонически построенному изъ отдѣльныхъ мотивовъ. Затруднительно было бы сказать, въ какой странѣ могъ увидѣть художникъ такіе пейзажи. Они представляютъ собой композиціи изъ реальныхъ формъ, какъ бы отвлеченныхъ отъ дѣйствительности. Свободно распоряжаясь ими, художникъ создалъ особенный міръ, существующій благодаря его искусству и для насъ. Онъ сумѣлъ подчинить эти песчаные обрывы и вѣтвистыя раскидистыя деревья законамъ своего искусства, и логика этихъ законовъ убѣдительна для насъ. Крымовъ такъ неожиданно и внезапно обнаружилъ большое мастерство въ композиціи! Тонкость чувства не ушла изъ его картинъ, какъ показываютъ „Двѣ радуги“ (автотипія даетъ лишь очень приблизительное представленіе о пейзажѣ), но лиризмъ художника все таки скрылся въ глубину подъ напыломъ новыхъ формальныхъ задачъ. „Горный ручей“, „Сосны“ и „Май“ могутъ служить примѣрами декоративнаго пейзажа. Декоративное совершенство первой изъ этихъ картинъ таково, что ей непременно слѣдовало бы находиться въ одномъ изъ нашихъ національныхъ музеевъ.

Перемѣна, происшедшая съ Крымовымъ въ теченіе 1907 года, не такъ удивительна, какъ это кажется на первый взглядъ. На его тяготѣніе къ „построенному“ пейзажу уже указывала „Весна“ на выставкѣ „Голубой Розы“. Лаконизмъ рисунковъ къ „Посолони“ еще раньше предсказывалъ въ немъ художника, владѣющаго своей способностью наблюденія, а не подчиняющагося ей слѣпо. Теперь предстоитъ объяснить новую, не менѣе поразительную, перемѣну въ его творчествѣ за годъ, протекшій отъ „Союза“ 1908 до „Салона“ (устр. С. Маковскимъ) и „Союза“ 1909 года. Эти быстрыя перемѣны заставили многихъ укорять Крымова въ манерности. Но, взглянувъ лучше, мы поймемъ, что здѣсь дѣло не въ исканіи только новой манеры. Инстинктъ художника продолжалъ вѣрно направлять его, и идея его творчества продолжала развиваться въ сторону положительныхъ задачъ пейзажной живописи. Слѣдующій фазисъ ея былъ развитіемъ въ противоположную сторону.

Большая заслуга художника въ томъ, что въ разрѣшенныхъ такъ легко пейзажахъ 1907 года онъ увидѣлъ исходную точку для движенія въ обратномъ направленіи. Работы 1908 года, выставленныя Крымовымъ на очередномъ „Союзѣ“, были встрѣчены всей критикой, какъ свидѣтельство увлеченія художника „игрушечнымъ“. Живыя существа, въ такомъ количествѣ населяющія эти картины, въ самомъ дѣлѣ напоминаютъ игрушки или куклы маріонеточнаго театрика. Такое впечатлѣніе оставляютъ — „Быкъ“, „Гроза“, „Стадо“, „Площадь“. Сравнивая эти картины съ предшествовавшими, можно замѣтить во первыхъ, что онѣ мало пейзажны, — движеніе и, такъ сказать, драматическое дѣйствіе между стихійными силами и живыми существами составляютъ главное ихъ содержаніе. Во вторыхъ, за исключеніемъ „Площади“, напоминающей тональностью и плоскостнымъ характеромъ „Горные ручьи“, — онѣ мало декоративны. Все это показываетъ неудовлетворенность художника декоративными замыслами и проникающимъ его чувствомъ спокойствія. Холодность отвлеченно построенныхъ композицій заставила его отклониться въ обратную сторону. Въ выраженіи онъ ищетъ темперамента, въ природѣ — движенія. Вѣтеръ гонитъ тучи, клонитъ деревья и подымаетъ придорожную пыль въ такихъ картинахъ, какъ „Стадо“, „Быкъ“, „Гроза“. Жизнь привлекаетъ его и вмѣстѣ съ нею — живыя, осязательныя формы. Около того же времени Крымовъ дѣлаетъ даже попытку фигурной живописи, пишетъ удачный портретъ своей сестры. И „игрушечность“ фигурокъ въ его картинахъ тоже понятна. Игрушка отъ дѣтскихъ лѣтъ говоритъ нашему воображенію не только путемъ зрѣнія, но и путемъ осязанія. Человѣчки и коровки сдѣланы у Крымова теперь такъ, что ихъ хочется взять въ руки и ощутить ихъ матеріальное существованіе. Примитивность ихъ формъ — результатъ врожденнаго художнику лаконизма въ передачѣ чувства, слѣдствіе любви его къ кратчайшему пути выраженія. Черезъ годъ послѣ того Крымовъ пришелъ къ такимъ, во многомъ совершеннымъ, пейзажамъ, какіе были на „Союзѣ“ 1910 года. За протекшіи промежутки онъ выставилъ еще на выставкѣ „Современнаго Искусства“. Тамъ было нѣсколько вещей переходнаго характера: „Послѣ дождя“, картина напоминающая яркостью лирическаго чувства юношескія работы, и превосходный по живописи „Берегъ моря“, приближающійся къ декоративнымъ пейзажамъ 1907 года, „Игра въ кости“, примыкающая къ типу 1908 года. Напротивъ, все выставленное на „Союзѣ“ 1910 года носило одинъ выдержанный характеръ. Это были снова чистые и строгіе пейзажи, оживленные немногими фигурками. Въ нихъ видна серіознѣйшая работа надъ живописнымъ изображеніемъ формъ природы. Менѣе удачны тѣ картины, въ которыхъ замѣтны слѣды прежняго аналитическаго наблюденія солнца и свѣта (напр., „Сарай“). Зато въ картинѣ „Дѣвочка съ коровой“ и въ „Лѣтнемъ полднѣ“ Крымовъ достигъ большого мастерства живописи. Онъ отвѣчаетъ здѣсь за каждый дюймъ своихъ картинъ, и поверхность ихъ чрезвычайно красива. Густая и крѣпкая живопись, остро почувствованныя краски и до угловатости просто взятая формы далеки отъ скользящаго, „невѣсомаго“ впечатлѣнія декоративныхъ пейзажей 1907 года.

Живые соки чувствуются теперь во всѣхъ деревьяхъ Крымова и въ коричневой землѣ, на которой они прозреваютъ. Осозательность предметовъ выражена здѣсь безъ посредства „игрушки“, она дается силой, глубиной живописи, ея напряженнымъ вниманіемъ къ признакамъ вещественности.

Формальнымъ совершенствомъ, Крымовъ не превзошелъ пока своей прошлогодней маленькой картины — „Лѣтній полдень“. Но картины нынѣшняго года или, вѣрнѣе, двѣ изъ нихъ — „На зарѣ“ и „Дорога“ — заключаютъ въ себѣ и нечто новое и чрезвычайно важное. Превосходная композиція и преувеличенно острые краски „На зарѣ“ еще не составляютъ главной характеристики этой картины. Съ необычайной свѣжестью выражено здѣсь пробужденіе природы въ то время, когда человѣкъ — маленькій настухъ — еще спитъ. Въ часъ разсвѣта міръ кажется волшебнымъ; кто видитъ его такимъ, тотъ приближается къ тайной жизни природы, скрытой по большей части отъ человѣческаго сознанія. Чувство этой жизни удержано Крымовымъ въ обѣихъ картинахъ — „На зарѣ“ и „Дорога“. Оно придаетъ имъ особый внутренней трепетъ, котораго были лишены даже прошлогодніе пейзажи. Это уже не прежняя юношеская и отрывочная лирическая впечатлительность. Сознаніе одухотворенности лѣса, земли, неба, способность слышать ихъ голоса, умѣніе читать въ нихъ созидающія силы жизни, — не въ этомъ ли древняя человѣческая мудрость? И для художника-пейзажиста, въ этомъ — высшее содержаніе его искусства.

Обнаружившееся въ послѣднихъ картинахъ Крымова чувство ставитъ его на ряду съ такими настоящими мастерами пейзажа, какъ старые голландцы и французскіе художники, работавшіе въ лѣсу Фонтенбло. Дороже всего въ Крымовѣ бессознательная его преданность художественной идеѣ, уже столько разъ оправданной въ вѣкахъ. О достиженіяхъ его говорить рано, но пора теперь же отмѣтить на примѣрѣ этого искренняго и даровитаго художника явленіе истины въ пейзажномъ искусствѣ. Указанные здѣсь этапы его пути ведутъ отъ выраженія случайныхъ эмоцій къ аналитическому наблюденію природы, затѣмъ къ работѣ надъ формой. Формальные задачи включаютъ въ себя композицію, преодоленіе вещественности, глубину и силу живописнаго изображенія. Все это завершается, особымъ, проникающимъ всю природу влїаніемъ одухотворенности. Въ сущности, таковъ единственный путь отъ обособленности человѣческаго сознанія къ сліянью съ міромъ — къ тому душевному прозрѣнію, благодаря которому родилось искусство Греціи и Возрожденія.



И. И. Кривоноз. На дороге (март - 1910).

И. И. Кривоноз. На дороге (март - 1910).



11. 11. Кривонос, "Зем пацыеў" (стат. 10 - 1907).
(Собр. Г. Кривоноса, Москва).

N. Krymoff, "Deux arcs-en-ciel (huile)".
(Collect. de M-r Kriwenkoff, Moscou).

СПИСОКЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ НИКОЛАЯ ПЕТРОВИЧА КРЫМОВА.

1904 — 1910.

Техника — масл. краски, кромѣ особо указанныхъ случаевъ.

Мѣстонахожденіе всѣхъ вещей — Москва.

Названія картинъ.	Собственники.
1904. Пейзажъ съ луной. Вечернее молчаніе. Морозныя сумерки.	
1905. Рождественская ночь. Вечеръ въ паркѣ. Серебряная ночь. Веселый день. Изъ окна. Окно.	г-жа Корсини. А. А. Яенискій.
1906. Рисунки цвѣтными карандашами. Рисунки къ книгѣ „Посолонь“ А. М. Ремизова. У бѣлой статуи. Ракета. Съ верхней террасы. Зимній этюдъ. Лунная ночь. Солнечный день. Къ веснѣ. Весенній вечеръ. Ранняя птичка.	г. Мейнгардтъ. И. А. Морозовъ. И. П. Трояновскій. Третьяковская галерея. А. П. Боткина. В. О. Гириманъ. И. П. Рябушинскій. Д. П. Рябушинскій.
1907. Горный ручей. Лѣтняя пора. Двѣ радуги. Песчаные берега. Сосны. Май.	И. П. Каютова. Д. Д. Плетневъ. г. Кривенковъ.
1908. Портретъ сестры художника. Стадо. Быкъ. Гроза. Площадь. Трактиръ. Послѣ дождя. Игра въ кости. Извозчикъ. Берегъ моря.	г-жа Корсини. Е. П. Лосева. Г. В. Власовъ. Ө. Ө. Коммиссаржевскій. г. Кривенковъ.

1909. Лѣтній полдень.

Сараи.

Закатъ.

Дѣвочка съ коровой.

1910. Эскизъ декораций къ пьесѣ Островскаго:

„Не было ни гроша да вдругъ
алтынъ“.

Заря.

На дорогѣ.

Туча.

Березовая роща.

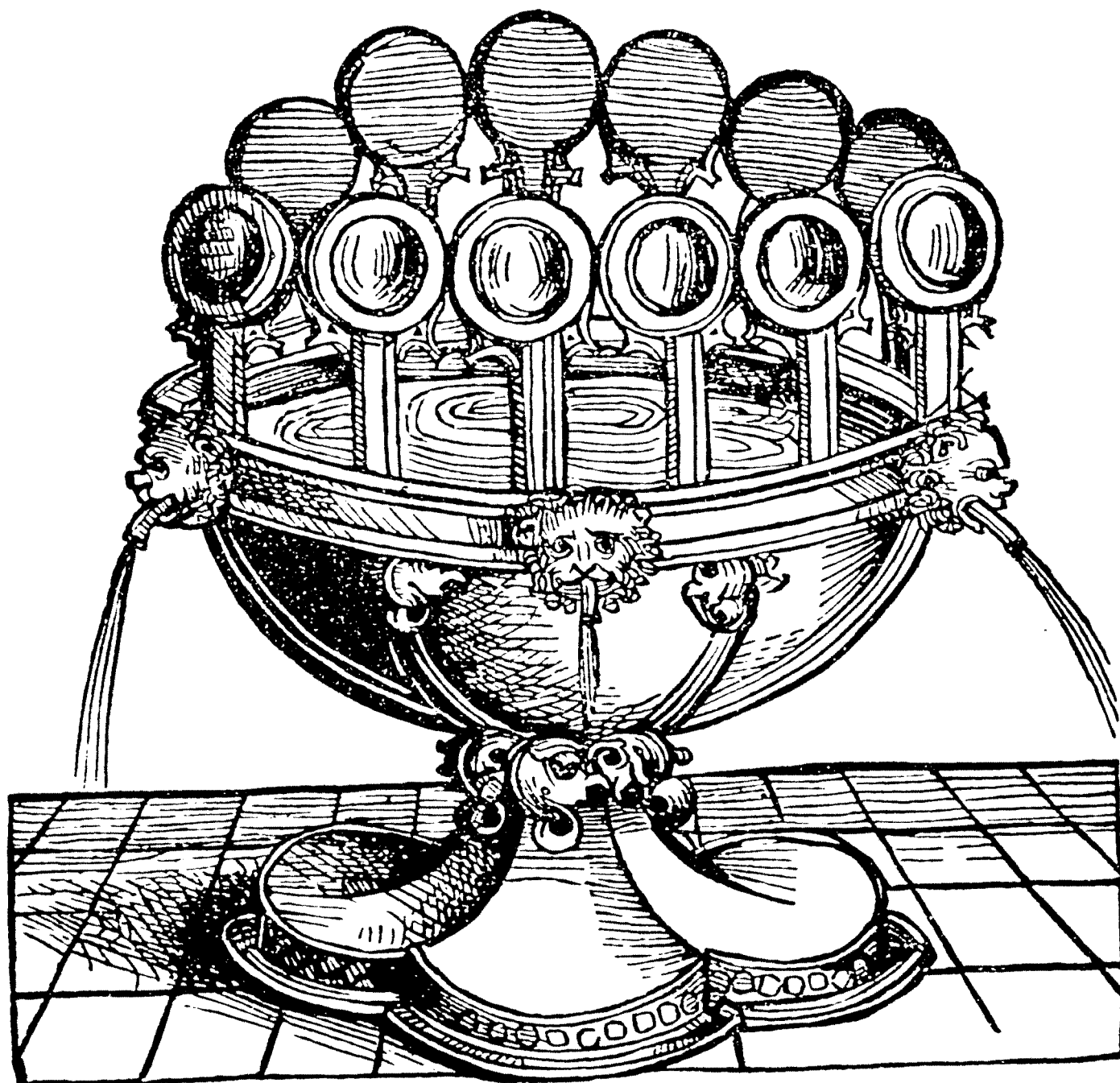
Е. П. Лосева.

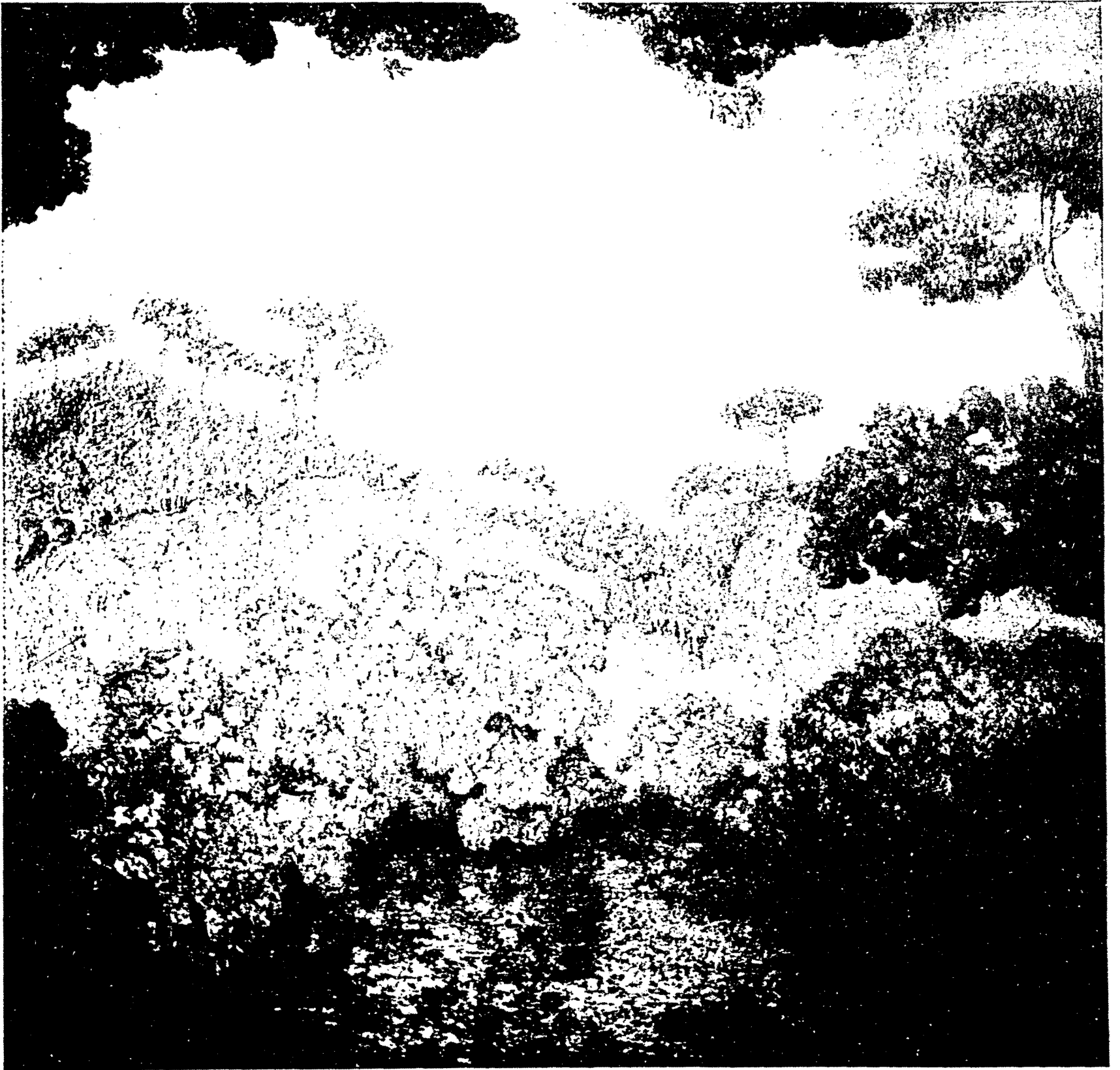
Третьяковская галерея.

г. Морозовъ.

Е. П. Лосева.

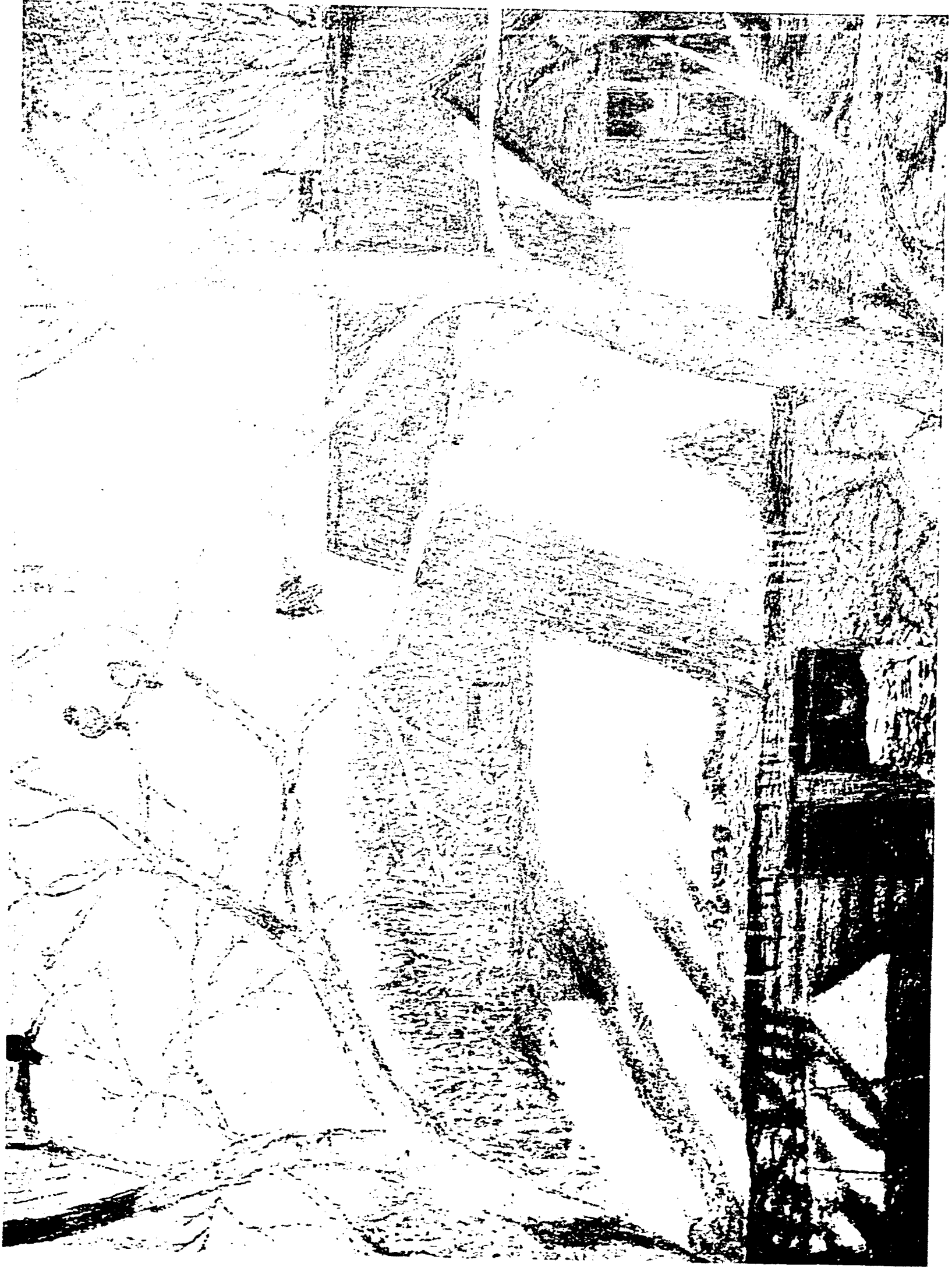
г. Карповъ.





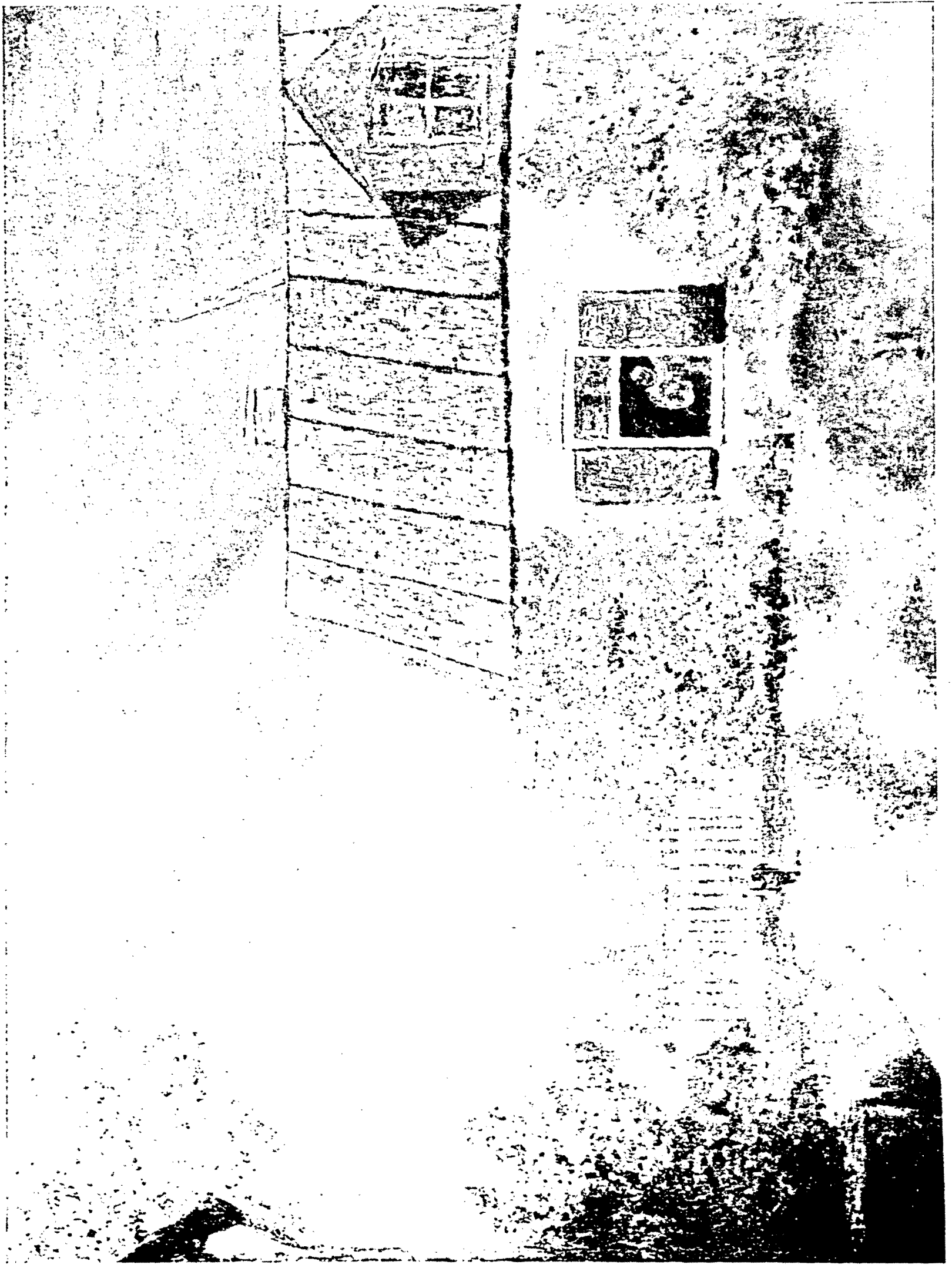
И. И. Крымовъ. Сосны (масло - 1907).

N. Krymoff. „Pins“ (huile).



И. И. Крымов, *Къ акени чарко - 1000.*
(Собр. И. И. Крымов, Москва).

И. И. Крымов, *Къ акени чарко - 1000.*
(Собр. И. И. Крымов, Москва).



И. И. Кривичев. Дом до моста (масло - 1908).
(Собр. Г. Б. Вассона, Москва).

Н. Крымов. После полуночи.
(Собр. де М. Вассона, Москва).



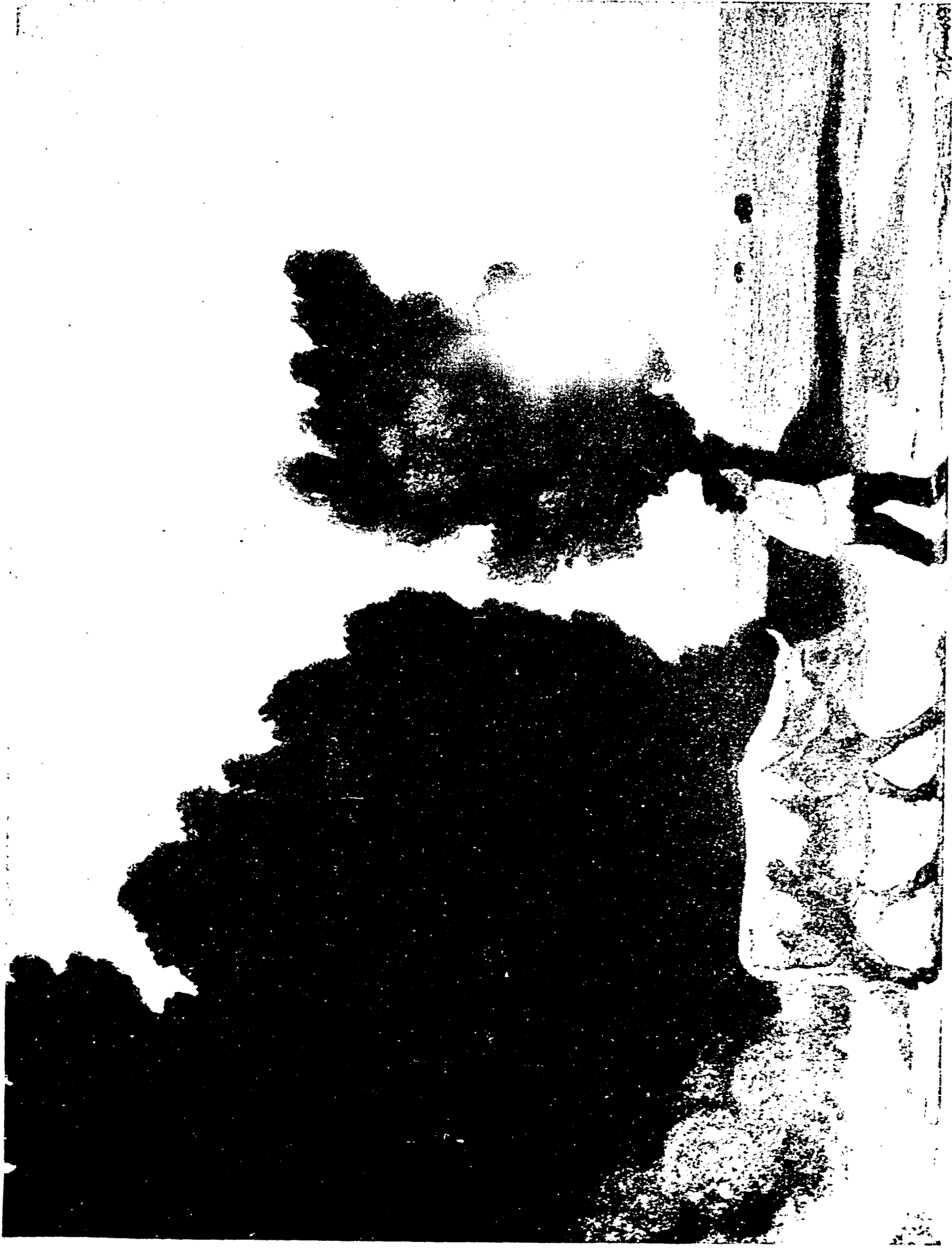
И. И. Кривоног. «Смута» (1908).

Н. Крымов. «Le troupeau (huile)».



И. И. Кривоноб, „Площаць“ (1968).

Н. Кривоноб, „Площаць“ (1968).



И. И. Крыжовник. "Апрель на берегах Каспия".
Журнал "Мир", 1911 г.

И. И. Крыжовник. "Полдень в долине".
Журнал "Мир", 1911 г.



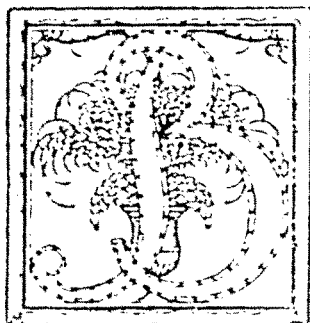
11. II. Кривомон, Саватт (мале-мале)
Кривомон, Саватт (мале-мале)



*И. И. Крыжанов. На заре (масло - 1910).
(Собр. Е. И. Лоссеой, Москва).*

*Н. С. Сымов. Л'эбэр д'эплет.
(Собр. де М. де Лоссеой, Москва).*

Д-ръ Евгеній Шмитцъ



СЯКАЯ статья, въ которой авторъ захочетъ бросить общій взглядъ на современное ему искусство какого нибудь народа, будетъ имѣть рѣзкій оттѣнокъ субъективности. Однако, до известной степени, можно достигъ общепризнанныхъ положеній даже по отношенію современнаго искусства; онѣ могутъ быть добыты съ помощью исторической перспективы, дающей возможность отыскать пути историческаго развитія, которые соединяютъ

прошлое съ настоящимъ...

Явленіемъ, которое можно назвать ближайшей исходною точкой для современной нѣмецкой музыки, мы должны признать Рихарда Вагнера. Вліяніе его на всѣ области музыкальнаго творчества такъ велико, что даже то немногое, что не затронуто имъ, выдѣляется именно этой независимостью отъ Вагнера. Прежде всего онъ — реформаторъ оперы. Но его вліяніе, въ противоположность прежнимъ композиторамъ (напр. Глюку), не ограничилось одной этой областью; во всѣхъ родахъ музыки вызвалъ онъ столь коренную перемѣну, какой не было никогда за всю тысячелѣтнюю исторію нашего искусства. Вліяніе Вагнера не ограничилось и его народомъ: итальянцы, французы и вообще всѣ націи, имѣющія представителей новой музыки, идутъ по его пути; въ Россіи, на примѣръ, со времени 'Русалки' Даргомыжскаго (1856) и 'Рогнѣды' Сѣрова (1866) основана своя школа Вагнера. Но естественно, что наибольшаго развитія достигаетъ его вліяніе все же въ Германіи, и здѣсь, опять таки, главнымъ образомъ въ области основной его дѣятельности — въ музыкальной драмѣ. Изъ этого господствующаго положенія Вагнера слѣдуетъ и тотъ фактъ, что современные музыкально-драматическія произведенія Германіи довольно рѣдко могутъ похвастаться продолжительнымъ успѣхомъ. Тѣ композиторы оперъ, которые всецѣло или частично уклонились отъ стилистическихъ новшествъ байрейтскаго учителя, не могли имѣть успѣха уже вслѣдствіе этой ихъ реакціонной окраски; такъ, на примѣръ, оперы Гольдмарка, Шольца, Рейнбергера, Гольштейна, Аберта и т. д. не имѣютъ сколько нибудь замѣтнаго значенія въ театральній жизни Германіи, несмотря на то, что онѣ

* Переводъ съ рукописи С. Э. Р. — Редакція принимаетъ на себя отвѣтственность за тѣ художественныя оцѣнки, которыя дѣлаются постоянными сотрудниками журнала; настоящую статью она считаетъ интересной, какъ освѣдомленное мнѣніе нѣмецкаго музыкальнаго дѣятеля о современныхъ композиторахъ Германіи.

появились въ самомъ недавнемъ прошломъ. Но не удалось укрѣпиться на нѣмецкой сценѣ и прямымъ подражателямъ Вагнера, какъ болѣе раннимъ — Вейсгеймеру, Рейнталеру, Кретчмеру, такъ и новѣйшимъ — Бунгерту, Зоммеру, Фоглю и др., потому что въ ихъ твореніяхъ отсутствовало, необходимое для художественнаго успѣха, проявленіе самостоятельности.

Такимъ образомъ, изъ писавшихъ въ жанрѣ специально-вагнеровской патетически-музыкальной драмы достигли общаго признанія лишь немногіе композиторы. Среди нихъ обладаетъ безспорно крупнѣйшимъ талантомъ Гансъ Пфитцнеръ (родился 5 мая 1869 г. въ Москвѣ, въ нѣмецкой семьѣ). Обѣ его музыкальныя драмы — ‚Der arme Heinrich‘ и ‚Die Rose vom Liebesgarten‘ — такъ богаты самородною музыкальною изобрѣтательностью, что виѣшняя его завѣсность отъ Вагнера вполнѣ этимъ уравнивается.

Да и творить онъ, въ противоположность большинству новыхъ музыкантовъ, безъ всякой разсудочности; особенно глубокія и яркія впечатлѣнія оставляютъ его сценическія настроенія, все равно, изображаетъ ли онъ въ ‚Вѣдномъ Гейнрихѣ‘ мрачно-аскетическую торжественность монастыря въ Салерно, переносятъ ли насъ въ ‚Розѣ‘ на солнцемъ залитыя поля сказочнаго царства любви или въ страшныя ущелья мрачнаго властелина горъ. Пфитцнеръ отводитъ мелодіямъ подобающее имъ мѣсто, хотя онъ и блестящій мастеръ инструментовки — черта, выдѣляющая его среди новыхъ; способъ выраженія стоятъ въ его мелодіяхъ вполнѣ на высотѣ современности, но указываетъ, все же, на нѣкоторое сродство съ романтическимъ композиторомъ Карломъ Маріей фонъ-Веберъ. Вообще Пфитцнеръ несомнѣнный романтикъ среди современныхъ нѣмецкихъ композиторовъ. Больше, чѣмъ когда либо, требуетъ души неугасимое въ человѣкѣ стремленіе къ сверхчувственному, именно въ нашъ трезвый, чуждый поэзіи вѣкъ, когда просвѣщеніе идетъ рука объ руку съ реализмомъ. Поэтому ‚романтикъ‘ Пфитцнеръ особенно знаменательное явленіе въ исторіи нашего времени.

Рядомъ съ Пфитцнеромъ называютъ часто, какъ родственнаго ему музыкальнаго драматурга, Макса Шиллинга, Generalmusikdirektor'a въ Штуттгартѣ. Въ своихъ музыкальныхъ драмахъ ‚Ingwilde‘ и ‚Moloch‘ проявилъ онъ внушительную техническую мощь, глубокое, благородное и зрѣлое художественное чутье и неоспоримый драматическій инстинктъ; съ другой стороны, его творчество грѣшитъ нѣкоторой холодностью и недостаткомъ изобрѣтательности въ оригинальныхъ мелодіяхъ, такъ что впечатлѣніе эпигонства остается сильнымъ, несмотря на всю значительность его личности. Болѣе свѣжее и непосредственное впечатлѣніе, чѣмъ обѣ названныя музыкальныя трагедіи, оставляетъ его веселая опера — ‚Der Pfeifertag‘, выдержанная въ стилѣ Мейстерзингеровъ.

Кстати будетъ замѣтить, что современная нѣмецкая музыкальная драма имѣетъ, вообще, больше удачныхъ произведеній въ области смѣшнаго, веселаго, въ области такъ называемой ‚Spieloper‘, чѣмъ среди оперъ, полныхъ паэоса и тор-

жественности. На то есть основательная внутренняя причина. Въдъ Вагнеръ затронулъ въ „Тристанъ“, „Кольцъ Нибелунговъ“ и „Парсифалъ“ глубочайшія задачи жизни и искусства, довелъ мистику искусства до такой границы, перейти которую было бы крайне рискованно. Часъ отдыха долженъ былъ наступить послѣ столь великихъ дѣлъ; душа мечтала, выражаясь тривіально, о болѣе легкой пищѣ; этимъ объясняется вновь усилившійся интересъ публики и композиторовъ къ болѣе легкому. Два относящіеся къ этому роду музыки произведенія изъ поздняго вагнеровскаго періода „Barbier von Bagdad“ Петра Корнелиуса и „Der Widerspänstigen Zähmung“ Гетца считаются, благодаря ихъ интимнымъ красотамъ, и теперь еще украшеніями репертуара, не прѣвнившимися, къ сожалѣнію, до сихъ поръ.

Во многихъ отношеніяхъ близокъ имъ по стилю „Corregidor“ Гуго Вольфа. Правда, что Вольфъ, одинъ изъ крупнѣйшихъ лириковъ въ современной нѣмецкой музыкѣ, не столь значителенъ по сценическимъ своимъ произведеніямъ. Его „Corregidor“ растянуть несоразмѣрно съ незамысловатой фабулой комедіи; не соотвѣтствуетъ простотѣ содержанія и ярко-патетическій стиль. Но ставшій выше этихъ соображеній можетъ наслаждаться музыкой этой оперы, какъ возвышеннымъ проявленіемъ истиннаго музыкальнаго генія. Непринужденнѣе Вольфа въ своемъ творчествѣ — Э. фонъ-Резничекъ; его граціозная музыкальная комедія, — испанская „Донна Діана“, — охотно ставится на сценѣ и въ наше время. Очень удачно разрѣшилъ геніальный піанистъ Евгеній д'Альберъ задачу интимной миниатюры въ очаровательной двухъактной вещицѣ „Die Abreise“ и очель успѣшнымъ послѣдователемъ д'Альбера является полу-нѣмецъ, полу-итальянецъ — Е. Вольфъ-Феррари.

Больше чисто народныхъ сторонъ затрагиваетъ въ своихъ операхъ Лео Блехъ. Уже его первая деревенская идиллія „Das war ich“ обратила на себя общее вниманіе, а послѣднее произведеніе „Versiegelt“ доставило ему широкую извѣстность. Въ оперѣ „Alpenkönig und Menschenfeind“, написанной между двумя названными, сдѣлалъ Блехъ лишь отчасти удавнѣйшій опытъ приспособить къ оперѣ народныя пьесы-сказки въ стилѣ Раймунда. Этой попыткой онъ приблизился къ сказочной оперѣ — направленію, показательному для цѣлой эпохи нѣмецкой музыкальной драмы. Рихардъ Вагнеръ, въ письмѣ къ одному болѣе молодому композитору, выразилъ мнѣніе, что молодымъ музыкальнымъ драматургамъ такъ же невозможно вернуться къ стилю старой оперы, не вызвавъ смѣха, какъ немыслимо браться за темы германской героической мифологіи, не подражая ему, Вагнеру. Зато, говоритъ онъ, остался непочатымъ богатый кладъ, менѣе широкихъ по идеямъ, сагъ, сказокъ и легендъ, кладъ, дающій возможность творить новое въ болѣе узкой области. Это письмо было написано другу Вагнера, Александру Риттеру, проявившему въ своихъ одноактныхъ вещицахъ „Der faule Hans“ и „Wem die Krone?“ очень милое, хотя и не особенно оригинальное дарованіе. Этими произведеніями вступилъ онъ первый на путь современной сказочной оперы. Но истинное значеніе получилъ этотъ родъ искусства лишь съ тѣхъ поръ, какъ Гумпердикъ пріоб-

рѣль въ 1893 году всемірную извѣстность своей неувядаемо свѣжей сказкой ‚Hänsel und Gretel‘.

Какъ на одно изъ самыхъ пріятныхъ явленій этого рода, должно указать на ‚Lobbetanz‘ рано умершаго мюнхенскаго маэстро, Людвигъ Тюилле (Thuille). Въ этомъ произведеніи съумѣлъ онъ приблизить сказочную оперу къ сатирѣ и искусно сочетать, въ мечтательномъ романтизмѣ, нѣжно лирическія движенія съ рѣзкими драматическими порывами. Еще болѣе сатирически отточенной является ‚Feuersnot‘ Рихарда Штрауса, руководящаго композитора новыхъ музыкантовъ.

‚Hsebill‘ Фридриха Клозе приближаетъ сказочную оперу къ патетической музыкальной драмѣ. Эта опера должна быть признана однимъ изъ самыхъ значительныхъ произведеній современной Германіи въ области музыкальных драмъ, по богатству содержанія и своему благородному своеобразію.

Въ другомъ направленіи попытался развить сказочную оперу Зигфридъ Вагнеръ: сынъ байрейтскаго маэстро оживилъ ее широко разработанными народно-городскими мотивами. Правильной оцѣнкѣ Зигфрида Вагнера сильно мѣшаетъ свирѣпствующая при этомъ партійная пристрастность. Маленькая, спеціально байрейтская кучка старается изо всѣхъ силъ увѣрить весь міръ въ его геніальности — вѣдь онъ сынъ всюду прославляемаго композитора! Этому, естественно, противится другая сторона, которая въ энергичныхъ возраженіяхъ своихъ склоняется уже къ несправедливо низкой оцѣнкѣ этого музыканта. Непредубѣжденный судья долженъ признать Зигфрида Вагнера композиторомъ съ талантомъ, хотя и скромнымъ, но отнюдь не заслуживающимъ презрѣнія, съ несомнѣнными познаніями въ области народныхъ мелодій и превосходной технической школою, которой онъ обязанъ своему учителю Гумпердинку. Главнымъ недостаткомъ до сихъ поръ написанныхъ имъ оперъ ‚Bärenhäuter‘, ‚Herzog Wildfang‘, ‚Der Kobold‘, ‚Bruder Lustig‘, ‚Sternengebot‘ и ‚Banadietrich‘ является запутанный текстъ, написанный самимъ Зигфридомъ.

И на оперныхъ подмосткахъ замѣчается теперь очень отрадная потребность въ народномъ искусствѣ. Мы только что видѣли, что указанные нами представители современной сказочной оперы считаются съ этой потребностью, теперь остается назвать отдѣльныхъ композиторовъ оперъ, особенно развивающихъ этотъ жанръ. Одинъ изъ самыхъ блестящихъ успѣховъ, выпавшихъ на долю оперы за послѣдніе пятнадцать лѣтъ, достался Вильгельму Кинцль (Kienzl), написавшему вѣнскую музыкальную драму народно-криминальнаго содержанія — ‚Der Evangelistapp‘. Тонкая музыкальная чуткость помогла Кинцлю строго соблюсти границу между чувствительностью художника и нехудожественной сентиментальностью. Какъ одинъ изъ даровитѣйшихъ представителей этого рода музыки, проявилъ себя, въ послѣднюю эпоху своего творчества, и Кирхль Кистлеръ (‚Vogt auf Mühlstein‘, ‚Röslein im Haag‘). Но общее благопріятное впечатлѣніе отъ его музыки, богатой изобрѣтательностью, часто нарушается, внезапно врывающимися, тривіальными мо-

тивами. Довольно многочисленны въ этой области и болѣе мелкіе таланты какъ Карлъ фонъ-Каскель, А. Уршпрухъ, Карлъ Мейсъ и др.

Эти новыя Spieloper и сказочныя оперы показываютъ извѣстную реакцію противъ патетической вагнеровской музыкальной драмы. То же явленіе наблюдаемъ мы и въ Италіи съ такъ называемой ‚веристской‘ оперой; вѣдь и она была своего рода противовѣсомъ по отношенію къ итальянскому вагнеріанству, восторжествовавшему незадолго передъ тѣмъ, при появленіи ‚Отелло‘ Верди. Всемирные успѣхи, завоеванные значительнѣйшими произведеніями итальянскаго веризма — то были ‚Cavalleria rusticana‘ Маскани и ‚Pagliacci‘ Леонкавалло — доставили скоро этому художественному направленію распространенность среди всѣхъ культурныхъ народовъ. И Германія, всегда готовая съ особымъ рвеніемъ подражать всему заграничному, захвачена была въ девяностыхъ годахъ прошлаго столѣтія такимъ опьяненіемъ веризма, что драматическіе композиторы и не разсчитывали заслужить вниманія и одобренія на какомъ-либо другомъ поприщѣ. Но воодушевленіе тѣхъ дней испарилось такъ скоро, что мы помнимъ лишь имена нѣмецкихъ веристскихъ оперъ, выставившихъ тогда, какъ грибы.

Статистика постановокъ показываетъ намъ, что наибольшимъ успѣхомъ пользовалась за послѣдніе годы, несомнѣнно, веристская опера Евгенія д’Альберъ ‚Tiefland‘. Въ сезонѣ 1908 — 9 года была она поставлена въ Германіи 647 разъ, далеко обогнавъ даже болѣе популярныя оперы, какъ ‚Карменъ‘ (452 представленія) и ‚Лоэнгринъ‘ (409 представленій).

Д’Альберъ, съ которымъ мы уже встрѣчались, какъ съ представителемъ комической оперы, который началъ съ характерно вагнеровскихъ германскихъ драмъ ‚Gernot‘), носить, какъ композиторъ оперъ, истый обликъ Протея; для послѣдней своей музыкальной драмы ‚Izeul‘, поставленной въ первый разъ въ концѣ 1909 года въ Гамбургѣ, взялъ онъ индо-буддійскую тему. Въ музыкальномъ отношеніи обработана эта драматическая партитура старательнѣе и богаче, но чувствуется недостатокъ въ природно-самобытной мощи. Врядъ-ли ‚Izeul‘ можетъ быть поставленъ на одну доску съ предшествующимъ произведеніемъ д’Альбера.

Изумительное, безпримѣрное въ исторіи искусствъ, сочетаніе гениальнаго музыканта со столь-же гениальнымъ поэтомъ въ лицѣ Рихарда Вагнера вызвало въ головахъ его эпигоновъ много вредныхъ и спутанныхъ мыслей. Естественно было бы заключить изъ достижений Вагнера, какъ важно для музыкальной драмы основываться на художественно-цѣнномъ поэтическомъ текстѣ; но молодые вагнеріанцы стали стремиться, въ слѣпомъ и поверхностномъ своемъ подражаніи, ‚сами творить‘ тексты къ своимъ операмъ, вовсе не имѣя достаточнаго поэтическаго дарованія. Родной сынъ Рихарда Вагнера, а вмѣстѣ съ нимъ и многіе другіе даровитые молодые вагнеріанцы испортили себѣ этимъ карьеру драматическихъ композиторовъ. Зато другіе, какъ напр. д’Альберъ, достигли своего успѣха въ значительной степени, благодаря литературной одаренности. Уразумѣніе этого обстоя-

тельства должно было навести на мысль — вообще искать поэтическую основу оперы въ уже написанныхъ литературныхъ драмахъ; эта мысль распространяется уже за границей: стоитъ лишь припомнить оперы по Матерлинку молодыхъ французовъ Дебюсси, Дюка и др. Но крупнѣйшимъ представителемъ этого принципа является въ настоящее время Рихардъ Штраусъ. Какъ и д'Альберъ, началъ онъ свою музыкально-драматическую дѣятельность съ патетически-вагнеровской оперы ‚Guntram‘, текстъ которой написанъ имъ самимъ.

Но уже въ сатирической своей оперѣ ‚Feuersnot‘, о которой мы упомянули выше, идетъ онъ по инымъ путямъ, приводящимъ его въ ‚Salome‘ и въ ‚Elektra‘, къ совершенно исключительнымъ достиженіямъ. Эти двѣ вещи можно назвать наиболѣе сенсационными нѣмецкими операми со временъ Вагнера — насколько слово ‚сенсация‘ обозначаетъ мѣру высшаго вниманія, количественно независимую отъ внутренняго художественнаго достоинства произведенія. Никогда, со временъ первыхъ байрейтскихъ празднествъ, не было въ Германіи, да и нигдѣ въ другихъ странахъ, столько толковъ и споровъ о музыкально-драматическомъ произведеніи, какъ при появленіи ‚Саломеи‘ и ‚Электры‘ Штрауса.

Основа обѣихъ оперъ — драматическія произведенія Уайльда и Гофмансталя, положенныя Штраусомъ на музыку безъ обработки и безъ всякаго измѣненія — единственный пріемъ, художественно-возможный и достойный. ‚Саломея‘ и ‚Электра‘ — уже по сюжетамъ своимъ оперы совершенно исключительныя: ихъ безпощадный реализмъ рисуетъ намъ картины неизмѣннѣйшихъ страстей во всей ихъ кровавой извращенности и этимъ оставляетъ далеко за собою эффекты веризма. Это обстоятельство должно было, очевидно, возстановить противъ нихъ самымъ рѣшительнымъ образомъ пророковъ основаннаго Вагнеромъ ‚идеализма музыкальной драмы‘. Кромѣ этой причины недовольства, вызываетъ его и стиль Штрауса, чуждый всякой пресметственности.

Недосягаемый виртуозъ инструментовки, Штраусъ охотнѣе всего пользуется красочностью оркестра, какъ таковою, для выраженія драматическихъ моментовъ и не останавливается передъ самыми рѣзкими эффектами, чтобъ звуками передать оргію разнузданнѣйшихъ страстей; поэтому противники его считали долгомъ упрекать композитора въ приверженности къ ‚культу уродства‘, указывая при этомъ на бѣдность тематическаго содержанія, обусловленную именно такимъ предпочтеніемъ красочности. Относительно этого можно быть любого мнѣнія; я чувствую въ музыкѣ ‚Саломеи‘ и ‚Электры‘ высоко-драматическій характеръ — что, по моему мнѣнію, представляетъ главнѣйшую особенность этихъ оперъ, благодаря чему ихъ довольно легко понимать: музыка ихъ до того воплощаетъ въ себѣ глубоко прочувствованное драматическое содержаніе, что до сознанія слушателя и не доходитъ чудовищная сложность замысла, онъ переживаетъ лишь драматическія настроенія, но безконечно углубленныя и усиленныя мощью музыки. Ставъ на эту точку зрѣнія, должны мы примириться даже и съ эксцентричной смѣлостью и такъ на-

зываемымъ „культуромъ уродства“ именно въ музыкѣ Штрауса. Д р а м а т и ч е с к о е впечатлѣніе и есть единственная цѣль и мѣрка, по которой можно судить эти оперы, и, думается мнѣ, никто не станетъ спорить, что это впечатлѣніе проявляетъ свою мощь какъ разъ въ „невозможныхъ“ въ музыкальномъ отношеніи мѣстахъ. Замѣчаніе же, будто „Электра“ превзошла „Саломею“, какъ это было сказано послѣ перваго ея представленія, лишено всякаго основанія; правда, нѣкоторымъ оркестровымъ голосамъ дано больше работы и немного чаще встрѣчаются смѣлыя, въ гармоническомъ и оркестральномъ отношеніи, мѣста, но стиль остался тѣмъ же самымъ; несомнѣнно только, что талантъ Штрауса является болѣе созрѣвшимъ во второмъ произведеніи. Нѣмецкой публикой встрѣчена была „Электра“ немного менѣе сочувственно, чѣмъ „Саломея“, но это, вѣроятно, только потому, что одна „сенсационная“ опера слѣдовала скоро за другою, столь на нее похожей вещью. И такъ мы видимъ, что Штраусъ перекладываетъ на музыку тексты драматическихъ произведеній, уже законченныхъ въ ихъ чисто-литературномъ видѣ, уже появившихся на сценѣ безъ музыки; но теперь слѣланъ былъ новый удачный опытъ, — поэтъ и композиторъ соединились, чтобъ создать музыкальную драму путемъ взаимнаго проникновенія въ интуиціи обѣихъ сторонъ въ совмѣстномъ творествѣ. Такъ шли рука объ руку Георгъ Фуксъ, авторъ „Till Eulenspiegel“ — стихотворной драмы, открывающей новые пути въ этой области, съ композиторомъ А. Беръ-Вальбруномъ (Beer-Walbrunn).

Ихъ общее произведеніе, музыкальная трагикомедія „Don Quijote“, первая постановка которой составляетъ великую заслугу Моттля, имѣло полный художественный успѣхъ и завоевало симпатіи широкой публики. Поэтому можно предполагать, что такое направленіе слѣлается опредѣляющимъ въ будущемъ развитіи музыкальной драмы. При стремленіи нашихъ дней не прорывать границъ между отдѣльными искусствами, а соединять ихъ для цѣльнаго впечатлѣнія, центромъ художественныхъ интересовъ становится естественно именно музыкальная драма, плодъ соединенія искусствъ („Gesamtkunstwerk“), какъ понималъ его Вагнеръ.

Особенно въ Германіи процвѣтала всегда инструментальная музыка. При современномъ стремленіи музыки къ „поэтизаціи“ должно было здѣсь, очевидно, установиться господство такъ называемой программной музыки, возникшей во Франціи, гдѣ ей проложилъ путь Экторъ Берліозъ. Этого гениальнаго француза можно поистинѣ назвать „отцомъ современной программной музыки“, потому что онъ показалъ все значеніе этой уже давнишней отрасли искусства, обративъ на нее всеобщее вниманіе. Нѣмецкіе композиторы вступили на путь Берліоза и повели начатое имъ къ созрѣвающему развитію. Прежде всего то былъ Францъ Листъ, соратникъ Вагнера, имъ ободряемый и его ободрявшій. Онъ слѣлалъ рѣшительный шагъ впередъ послѣ Берліоза, отказавшись отъ всякой чисто-музыкальной схемы; исключительно поэтическая идея стала обуславливать форму, и существенное внутреннее противорѣчіе въ творествѣ Берліоза было, такимъ образомъ, устранено.

Возникшую такимъ образомъ форму „симфоническаго творчества“ перенялъ Рихардъ Штраусъ, котораго мы уже назвали руководящимъ мастеромъ въ области современной нѣмецкой музыки. Громкое имя его заставило насъ забыть о старыхъ, параллельныхъ Листу композиторахъ, какъ напримѣръ о Іоахимѣ Раффѣ, авторѣ милой „Waldsimfonie“, которую рѣдко можно теперь услышать; какъ на связующее звено между Листомъ и Штраусомъ можно указать лишь на Александра Риттера; объ этомъ учителѣ и старшемъ другѣ Штрауса, авторѣ не особенно своеобразныхъ, но интересныхъ, въ смыслѣ исторіи музыкальныхъ формъ симфоническихъ программныхъ произведеній („Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe“, „Charfreitag“ и др.) говорили мы уже раньше, какъ о композиторѣ оперъ. Что касается программной музыки Штрауса то ее освѣщали за послѣднее десятилѣтіе въ Германіи и за границей такъ серіозно и всесторонне, что трудно было бы сказать что-нибудь новое въ немногихъ словахъ. Шагъ впередъ сдѣланъ Штраусомъ по отношенію къ Листу, главнымъ образомъ, въ области формы: громадное повышеніе красочности оркестра, строгая логичность общаго построенія, несмотря на всю свободу поэтизаціи, полное размаха тематическое содержаніе, притомъ мастерски разработанное въ отношеніи контрапункта — вотъ главныя его положительныя стороны. Отчасти онъ обязанъ всѣмъ этимъ своеобразному ходу своего музыкальнаго развитія, начавшагося съ классическаго искусства и лишь окольными путями (послѣ строгаго міра формальной красоты Брамса) приблизившагося — съ помощью Александра Риттера — къ свободно поэтизирующему міру новыхъ нѣмецкихъ композиторовъ.

Рѣдко можно услышать въ Германіи что-нибудь изъ сочиненій молодого, увлекающагося классицизмомъ Штрауса: иногда даютъ милую сюиту для духовыхъ инструментовъ или оркестровую сюиту „Aus Italien“, уже предвѣщающую переходъ къ программной музыкѣ, тогда какъ произведенія, характерныя для „настоящаго“ современнаго Штрауса: „Don Juan“, „Tod und Verklärung“, „Macbeth“, „Eulenspiegel“, „Zarathustra“, „Don Quichote“, „Heldenleben“ и „Sinfonia domestica“ служатъ до сихъ поръ, хотя и не всѣ въ равной мѣрѣ, приманками концертовъ. Противъ этихъ вещей дѣлаютъ тѣ же возраженія, какъ и противъ схожихъ по стилю оперъ этого автора: тѣ же упреки въ „культѣ уродства“ (особенно „Heldenleben“), въ вычурности замысла („Zarathustra“ по Нитцше) и т. д., но врядъ ли съ большимъ основаніемъ, чѣмъ тамъ. Самой популярной стала наиболѣе содержательная во всѣхъ отношеніяхъ партитура Штрауса „Tod und Verklärung“; но въ широкихъ кругахъ цѣнится и юморъ композитора, наиболѣе ярко сказавшійся въ партитурѣ „Eulenspiegel“. Во всякомъ случаѣ Рихардъ Штраусъ является теперь всѣми, волей или неволей, признаннымъ вождемъ въ области симфонической программной музыки и всѣ однородно устремленные композиторы одного съ нимъ направленія (Гаусеггеръ, Клозе, Тюль, Шиллингъ и др.) находятся подъ его, болѣе или менѣе сильнымъ, вліяніемъ.

Направленіе поэтизаціи въ современной музыкѣ, выразившееся особенно ярко въ собирательномъ искусствѣ (Gesamtkunst) Вагнера и въ программной музыкѣ, несомнѣнно сузило самостоятельность этого искусства, но съ другой стороны немнѣрно обогатило его новыми возможностями формы и выраженія. Но особенно счастливымъ было то обстоятельство, что уже во времена Вагнера появился крупный музыкантъ, который звалъ на другой, противолежащій путь постояннымъ приглашеніемъ чисто музыкальной стороны искусства и этимъ спасъ его развитіе отъ односторонности.

Не только собственными своими гениальными симфоническими и камерными произведеніями выполняетъ Иоганнъ Брамсъ, формально-строгій классикъ, это свое назначеніе — онъ тоже повелъ за собою „школу“ молодыхъ послѣдователей, работающихъ въ его духѣ и направленіи; возвращеніе къ формальному міру классиковъ, усиленное подчеркиваніе тематическаго рисунка, въ противоположность звуковой красочности, повышенная строгость контрапункта въ разработкѣ мотивовъ — вотъ главные отличительныя ихъ черты отъ обычнаго стиля новыхъ композиторовъ. Наиболѣе видные музыканты этого направленія — Антонъ Бсеръ-Вальбруннъ, Вильгельмъ Бергеръ, Георгъ Шуманъ, Гансъ Кёсслеръ, Густавъ Шрекъ, Фридрихъ Е. Кохъ. Но и на этихъ композиторахъ болѣе или менѣе сказалось вліяніе Вагнера и новыхъ нѣмцевъ, сильно проявившееся даже въ творествѣ своеобразнѣйшаго изъ представителей этого направленія — Макса Регера. По плодовитости артистъ этотъ стоитъ въ числѣ первыхъ нѣмецкихъ композиторовъ нашихъ дней: онъ написалъ необыкновенно много пьесъ для фортепіано, органа и камерной музыки, а въ пору расцвѣта — и нѣсколько болѣе крупныхъ оркестровыхъ партитуръ; въ то же время онъ одинъ изъ тѣхъ, о комъ спорятъ больше, чѣмъ о другихъ — всегда благоприятное знаменіе въ искусствѣ. Несомнѣнно Регеръ обладаетъ необычайной силой творчества и несомнѣнно высокимъ мастерствомъ въ контрапунктѣ. Но художественное впечатлѣніе, производимое его вещами, ослабляется склонностью къ разсудочной, часто неумѣстной своеравности и искусственности, а въ послѣднее время — и къ чрезмѣрной плодовитости, по вниѣ которой его первоначальная изобрѣтательность расплывается въ ремесленничествѣ и рутинѣ. Но, пока, еще преждевременно произнести рѣшающее сужденіе о Регерѣ.

Отрадной чертой направленія, прилегающаго къ Брамсу, общей для всѣхъ его послѣдователей, является любовь къ камерной музыкѣ въ ея различныхъ видоизмѣненіяхъ. Но и новые послѣдователи Вагнера дали въ этой области не мало значительнаго.

Любопытное положеніе между Брамсомъ и программными музыкантами занимаетъ Антонъ Брукнеръ, за послѣдніе годы все болѣе и болѣе цѣнимый, по крайней мѣрѣ, въ южной Германіи. Правда, его наивная попытка перенести стиль Вагнера, возникшій изъ духа драмы, изъ поэтизирующей музыки въ чисто-музыкальныя сим-

фонии и не могъ привести къ твореніямъ, стоящимъ выше эстетическихъ возраженій, но самобытно-мощная личность композитора все же придаетъ его произведеніямъ отбѣнокъ геніальности. Густавъ Малеръ сталъ для Брукнера такимъ же духовно роднымъ ему наслѣдникомъ, какъ Рegerъ для Брамса. Но Малеръ безконечно уступаетъ Брукнеру въ мощи индивидуальности. Его симфоніи изумляютъ пестротой содержанія: мистически-религіозные звуки смѣшаны деревенскими пѣсенками, романтическое — тривіальнымъ, такъ что иногда кажется, будто авторъ просто забавляется этой бѣшеной смѣной настроеній, этими страшными эффектами и контрастами. Чудовищень по составу оркестръ его; но все до сихъ поръ бывшее оставила далеко за собою 8-ая симфонія Малера (съ хорами изъ гетевского ‚Фауста‘), данная въ Мюнхенѣ осенью прошлаго (1910) года и потребовавшая, какъ извѣстно, не менѣе тысячи исполнителей!

Послѣ этого подробнаго изслѣдованія оперы и инструментальной музыки, приходится лишь вкратцѣ сказать объ остальныхъ отрасляхъ современнаго нѣмецкаго композиторства, чтобы не слишкомъ растянуть нашу статью. Главную роль играетъ здѣсь современная сольная пѣснь; послѣ оперы находится она, конечно, болѣе всего подъ вліяніемъ Вагнера. Отцомъ современной нѣмецкой художественной пѣсни былъ Францъ Листъ; теперь же безспорно первый въ этой области — недавно умершій геніальный пѣвецъ Гуго Вольфъ, вѣроятно самый мощный, чуждый внутреннѣхъ противорѣчій, нѣмецкій композиторъ нашего времени. Наслѣдіе своихъ великихъ предшественниковъ — Шуберта и Шумана — превратилъ онъ, основываясь на стилѣ Вагнера, въ новый самобытный образецъ пѣсни, образецъ, который можно считать однимъ изъ самыхъ блестящихъ пріобрѣтеній въ новѣйшей исторіи формы по многостороннему богатству и силѣ художественной выразительности.

Передъ Вольфомъ должны отступить всѣ безчисленные, значительные и незначительные, представители современной пѣсни; но все же такіе композиторы, какъ Штраусъ, Пфицнеръ, Малеръ, Рegerъ и несомнѣнные представители направленія Брамса, какъ напр., Бееръ-Вальбруниъ, Вильгельмъ Бергеръ и др., дали намъ въ этой области много хорошаго.

Свѣтская и церковная хоровая музыка пробавляется теперь въ Германіи, главнымъ образомъ, прежними или заграничными произведеніями; лишь рѣдко можно услышать значительныя вещи нѣмецкихъ композиторовъ, какъ напр. ‚Deutsche Messe‘ Отто Грюбмана, d-moll-ная месса Фридриха Клозе, кантаты Макса Регера и Константина Бернакера, ораторіи Кюгардта, Феликса Вёрна (Woytsch) и др. Съ особой любовью обратились нѣмецкіе композиторы послѣдняго времени къ небольшимъ хоровымъ вещамъ, прежде всего къ хоровой балладѣ съ оркестромъ (А. Уршпрухъ, Фрицъ Неффъ, Теодоръ Штрейхеръ, Оскаръ Фридь); вообще имѣ-

ющая мало художественной цѣнности, композиція для мужскихъ хоровъ значительно превышаетъ ее въ границахъ такой баллады (Фридрихъ Гегаръ). Но центръ тяжести современной нѣмецкой музыки все же не въ этихъ областяхъ, а въ пѣсенной, хоровой и инструментальной музыкѣ...

Практическое устройство музыкальной жизни имѣетъ, по мнѣнію извѣстнаго нѣмецкаго музыкальнаго учебаго Германа Кречмаръ, можетъ быть, даже большее значеніе для музыкально-художественной жизни любого народа на нынѣшней ступени развитія, чѣмъ самостоятельная, творческая дѣятельность. Условія музыкальной жизни въ Германіи, навѣрное, не отличаются отъ иностранныхъ условій. Оперныя и концертныя помѣщенія — единственное средоточіе музыкальной жизни у насъ, какъ и въ другихъ странахъ. Очень невыгодно вліяетъ на концертную жизнь ея средоточеніе въ немногихъ городахъ (Берлинъ, Вѣна, Мюнхенъ, Лейпцигъ и т. д.), столь же вредное съ хозяйственной, какъ и съ художественной точки зрѣнія; съ другой стороны, такъ же невыгодно и отсутствіе централизаціи внутри этихъ городовъ... Не ищите въ Германіи какого-либо единства въ устройствѣ музыкальной жизни, хотя бы съ той цѣлью, чтобы одни учрежденія дополнялись другими — этого вы не найдете даже въ предѣлахъ какого-нибудь одного города. Устраиваютъ концерты, не обращая вниманія на одновременно даваемые, часто даже ради нарочитаго соперничества съ ними.

Поэтому случается, что какое нибудь произведеніе можно слышать пять или шесть разъ въ продолженіи одного сезона, а затѣмъ его не даютъ ни разу за цѣлый годъ. Относится это, главнымъ образомъ, къ концертамъ солистовъ, которые мы слышимъ чаще всего. Здѣсь не приходится говорить только о нѣмецкихъ условіяхъ, такъ какъ составъ нашихъ солистовъ волиѣ международенъ. Правда, такіе нѣмецкіе артисты, какъ Лили Леманъ, Альфредъ Грюнфельдъ, Е. Зауеръ, А. Рейзенауеръ (†), Вилли Бурместеръ, Гуго Бекеръ (я назвалъ лишь произвольно выхваченныя имена), играютъ видную роль въ международномъ составѣ виртуозовъ, но условія, при которыхъ они выступаютъ, не многимъ отличаются отъ заграничныхъ. То же можно сказать и про коллегъ ихъ, имѣющихъ болѣе ограниченный кругъ дѣятельности.

Только одна разновидность современныхъ исполнителей-артистовъ можетъ назвать Германію своей родиной — это новый дирижеръ. Какъ извѣстно, въ современной музыкальной жизни появились артисты, которые рядомъ съ композиціей занимаются, главнымъ образомъ, дирижированіемъ и именно этому дарованію обязаны своей славой; мы знаемъ виртуозовъ дирижерской палочки, какъ и виртуозовъ на какомъ-нибудь инструментѣ. Это связано, вѣроятно, съ той склонностью дѣлать работу, обособлять отдѣльныя задачи, которая такъ показательна для современной жизни. Какъ на другую причину этой дифференціаціи можно указать на все возрастающее усложненіе современной техники, на тѣ громадныя требованія, которымъ долженъ удовлетворять дирижеръ, чтобы спра-

виться съ современной партитурой. Во всякомъ случаѣ, начало искусства управленія оркестромъ совпадаетъ съ развитіемъ искусства новыхъ нѣмцевъ, Вагнера, Листа (и даже Берліоза) — первымъ „современнымъ дирижеромъ“ былъ ученикъ Вагнера Гансъ фонъ-Бюловъ. По его пути пошли Германъ Леви († 1900), Гансъ Рихтеръ, Е. фонъ-Шухъ, Антонъ Зейдль, Германъ Цумпе († 1903), Артуръ Никкишъ, Феликсъ Моттль, Феликсъ Вейнгартнеръ, Карлъ Мукъ, Ф. Лёве, Фрицъ Штейнбахъ — я опять называю лишь немногія изъ славныхъ именъ. Великіе нѣмецкіе дирижеры, названные и неназванные мною, прославились уже за границей частыми своими триумфами — вѣдь современный дирижеръ такой же странствующій артистъ, какъ и великій другой виртуозъ. И въ Германіи господствуютъ часто крупныя дирижеры надъ музыкальной жизнью нѣсколькихъ художественныхъ центровъ, постоянно ихъ объѣзжая; иногда участвуютъ въ этихъ поѣздкахъ и цѣлыя оркестры, но постоянно путешествующія учрежденія такого рода, какъ напр. обслуживающій половину Германіи симфоническими концертами мюнхенскій каймовскій оркестръ (Kaimorchester), постепенно вымираютъ. Это объясняется тѣмъ обстоятельствомъ, что оркестровая музыка, въ противоположность концертамъ солистовъ, ограничивающимся лишь главными городами, развивается и въ болѣе мелкихъ городахъ Германіи, создавая вполнѣ удовлетворительныя мѣстные оркестры; княжескіе дворы, города и частныя художественныя союзы оказываютъ попеременною матеріальную поддержку этой вѣтви музыкальной жизни. Именно въ области оркестровой музыки значительны въ Германіи отрадныя, во всѣхъ отношеніяхъ, стремленія къ популяризаціи, выражающіяся въ постоянномъ устройствѣ народныхъ симфоническихъ концертовъ по очень дешевымъ цѣнамъ.

Эти и подобныя имъ учрежденія выгодно отличаютъ положеніе музыки въ Германіи отъ заграничнаго. Они возмѣщаютъ недостатокъ соприкосновенія народа съ музыкой, которая горделиво замкнулась въ оперныхъ и концертныхъ залахъ послѣ того, какъ домашняя музыка пришла въ упадокъ, а церковная стала, мало по малу, терять свое значеніе.

Менѣе отраднымъ обстоятельствомъ является перепроизводство, отъ котораго страдаетъ нѣмецкая музыкальная жизнь, это прямое слѣдствіе вышеупомянутой централизаціи, по причинѣ которой всѣ талантливыя и бездарныя солисты стремятся въ одно мѣсто, соперничая другъ съ другомъ.

Это чрезмѣрное количество артистовъ вліяетъ развращающимъ образомъ на публику, для которой художественное наслажденіе пріобрѣтаетъ понемногу характеръ моды, принимаемой безсознательно, по привычкѣ, почти неохотно, а о матеріальныхъ затрудненіяхъ, возникающихъ для артистовъ, мы ужъ и не говоримъ.

Освободить искусство отъ такого служенія модѣ, вывести его изъ положенія ежедневнаго средства развлеченія — было главной цѣлью, которую преслѣдовалъ Рихардъ Вагнеръ при устройствѣ байрейтскихъ празднествъ. По крайней мѣрѣ, въ те-

ченіе короткаго времени должны мы себѣ позволить то, въ чемъ намъ отказываетъ обыденная жизнь: смотрѣть на искусство и на воспріятіе его, какъ на единственное дѣло нашего трудового дня. Вотъ главная тенденція вагнеровскаго замысла празднествъ.

Въ Германіи теперь эта мысль хорошо привилась, и такимъ образомъ хоть одинъ лучъ свѣта пролился на наше ремесленное отношеніе къ музыкѣ. Рядъ нѣмецкихъ художественныхъ центровъ, съ Мюнхеномъ во главѣ, устраиваетъ подобныя празднества ежегодно. Не уменьшаетъ культурнаго ихъ значенія и то обстоятельство, что возникновеніемъ своимъ они обязаны въ значительной степени матеріальнымъ причинамъ, въ родѣ расчета на набѣзжую публику.

Въ послѣднее время мысль устраивать празднества распространилась и на симфоническую музыку; такъ, лѣтомъ 1909 года устраивали въ Мюнхенѣ, рядомъ съ празднованіемъ Моцарта и Вагнера, также и циклы симфоній Бетховена, Брамса и Брукнера; подобное торжество было устроено лѣтомъ 1910 года на мюнхенской выставкѣ. Когда такія празднества устраиваются въ честь одного композитора, какъ напр. Hugo Wolf-Fest въ Штуттгартѣ, Brahms-Fest въ Мюнхенѣ, въ прошломъ году Schumannwoche, чествованіе Рихарда Штрауса и постановка новой симфоніи Малера на мюнхенской выставкѣ, они выясняютъ положеніе этого художника во мнѣніи современнаго общества.

Ярко выступаетъ во всѣхъ этихъ празднествахъ ихъ національный отбѣнокъ; и въ этомъ смыслѣ они являются цѣльнымъ уклоненіемъ отъ обычной музыкальной жизни съ ея международно смѣшанной программой оперъ и концертовъ.

Вообще же можно лишь приветствовать внимательное отношеніе къ иностранному искусству; поскольку этимъ не заслоняется національная музыка, оно обогащаетъ и расширяетъ кругозоръ нашего народа. Этотъ культъ заграничнаго искусства подарилъ нашей художественной жизни много драгоценныхъ произведеній, такъ напримѣръ, въ области оперы — ‚Carmen‘ Бизе, изъ концертныхъ вещей — произведенія Берліоза и Чайковскаго. ‚Symphonie pathétique‘ этого русскаго композитора, написанная, правда, подъ сильнымъ влияніемъ нѣмецкой романтики, можетъ соперничать, по своей популярности, съ симфоніями Бетховена.

Благодаря такому внимательному отношенію нѣмцевъ къ художественнымъ явленіямъ другихъ странъ, случалось не разъ, что иностранные художники бывали признаны сперва въ Германіи, потомъ уже у себя на родинѣ; такъ было, уже много лѣтъ тому назадъ, съ Сезаромъ Франкѣ; такъ это случается и теперь...

Вообще мы должны безспорно похвалить одно явленіе нѣмецкой музыкальной жизни: она чужда какой либо партійности и односторонности.

Кромѣ изученія иностранной музыки, знаменательно также и замѣтное повышеніе интереса къ искусству прежнихъ дней. Въ этомъ дѣлѣ идетъ Германія рука объ руку съ большинствомъ другихъ культурныхъ народовъ. Принимая во вниманіе критически обработанныя собранія произведеній старыхъ мастеровъ, изданіе

„Denkmäler der Tonkunst“, заново печатающія рѣдкія и драгоцѣнныя старинныя сочиненія, многочисленныя изданія старой музыки для практическаго употребленія, мы въ правѣ замѣтить, что на долю музыки выпало возрожденіе въ такомъ блестящемъ и широкомъ развитіи, какое не было суждено пережить другимъ искусствамъ. Въ задачи нашего этюда не входитъ объяснить все громадное культурное и художественное значеніе этого возрожденія музыки. Но хочется все же указать, что главная заслуга въ этомъ расцвѣтѣ музыкальнаго ренессанса принадлежитъ нѣмецкой наукѣ о музыкѣ, наукѣ, сдѣлавшей отрадныя успѣхи въ нашихъ высшихъ учебныхъ заведеніяхъ и имѣющей такихъ всемірно знаменитыхъ представителей, какъ Кречмаръ, Зандбергеръ и Риманиъ.

Этими словами заканчиваемъ мы нашъ обзоръ современной нѣмецкой музыки. Общаго сужденія, подводящаго итоги всему сказанному, мы, конечно, дать не можемъ. Читатель замѣтитъ, что нѣкоторыя области разработаны особенно полно, другія зато болѣе бѣгло; это находится въ связи съ неодинаковымъ многообразіемъ задачъ: больше всего ихъ въ оперѣ, почему она и описана наиболѣе полно. Но все же читатель долженъ всегда помнить, что выборъ здѣсь указанныхъ именъ и произведеній былъ лишь примѣрнымъ; потому что количество композиторовъ и артистовъ, къ счастью, такъ велико за послѣднее время въ Германіи, что полное перечисленіе даже самыхъ крупныхъ изъ нихъ потребовало бы мѣста шести такихъ статей.



РОМАНСЫ

Александръ Блокъ

П р и ш л и ц а

Я не звалъ тебя — сама ты
Подонла.

Каждый вечеръ — запахъ мяты,
Мѣсяцъ узкій и щербатый,
Тинь и мгла.

Словно мѣсяцъ всталъ изъ далей,
Ты пришла
Въ ткани легкой, безъ сандалій,
За плечами трепетали
Два крыла.

На травѣ, едва примятой,
Легкій слѣдъ.
Свѣжій запахъ дикой мяты,
Неживой, голубоватый
Ночи свѣтъ.

И живу съ тобою рядомъ,
Какъ во снѣ.
И живу подъ блѣднымъ взглядомъ
Долгой ночи,
Словно мѣсяцъ тамъ, надъ садомъ,
Смотритъ въ очи
Тинниѣ.

Ю н о с т ь

Въ тихій вечеръ мы встрѣчались
(Сердце помнитъ эти сны),
Дерева едва вѣнчались
Первой зеленью весны.

Яснымъ заревомъ алѣя,
Уводила вдоль пруда
Эта узкая аллея
Въ сны и тѣни навсегда.

Эта юность, эта нѣжность —
Что для насъ она была?
Всѣхъ стиховъ моихъ мятельность
Не она ли создала?

Сердце занято мечтами,
Сердце помнить долгій срокъ
Поздній вечеръ надъ прудами,
Раздушенный вашъ платокъ.

Г о л о с а с к р и п о к ъ

Изъ длинныхъ травъ встаетъ луна
Щитомъ краснѣющимъ героя,
И буйной музыки волна
Плеснула въ море заревое.

Зачѣмъ же въ ясный часъ торжество
Ты злишься, мой смычекъ визгливый,
Врываясь въ міровой оркестръ
Отдѣльной пѣсней торопливой?

Учись вниманью длинныхъ травъ,
Разлейся въ морѣ зорь безцѣльныхъ,
Протяжный голосъ свой пославъ
Въ отчизну скрипокъ запредѣльныхъ.

ПЕРЕВОДЫ ИЗЪ СТЕФАНА ГЕОРГЕ

Коверъ

Изъ книги „Der Teppich des Lebens“

Здѣсь звѣри въ заросляхъ съ людьми сплелся
Въ союзѣ чуждомъ, спутаны шелками,
И синихъ лунъ серны, мерцающа въ выси,
Застыли въ пляскѣ съ бѣлыми звѣздами,

Здѣсь пышныя средь голыхъ линий пятна...

Одно съ другимъ такъ дико-несогласно.

И никому разгадка непонятна...

Вдругъ вечеромъ все оживетъ безгласно,

И мертвыя, шурша, трепещутъ вѣтки,

И люди, звѣри, затканы узоромъ —

Все въ причудливой выходятъ сѣтки

Съ разгадкой ясной и доступной взорамъ.

Она не въ каждый часъ, желанный нами,

Не ремесломъ въ наследіе отъ предка —

И многимъ никогда, — и не рѣчами, —

А въ образахъ дается рѣдкимъ рѣдко.

*

Изъ книги „Das Jahr der Seele“

Сегодня мы не выйдемъ въ садъ безмолвный...

Хоть, можетъ быть, — въ иной, неожиданный часъ

Дыша чуть слышно, аромата волны

Забытой радостью и нѣжатъ насъ, —

Теперь онѣ лишь тѣни шлютъ съ собою,

И темными страданьями страшатъ.

Взгляни въ окно, — какъ вихри послѣ боя

Устлали трупами затихшій садъ!

На воротахъ, съ желѣзно-ржавыхъ лилій

Слетаютъ птицы на листву сухую

Иль у пустыхъ цвѣточныхъ вазъ застыли

И мерзлую пьютъ воду дождевую.

*

Изъ книги „Das Jahr der Seele“

Къ тебѣ съ благимъ пришелъ я заклинаньемъ;
Вечернихъ свѣтъ тебѣ зажженъ былъ пламень,
И высшій даръ принесъ я съ упованьемъ —
На черномъ бархатѣ алмазный камень.

Но ты не видишь жертвоприношенья,
Свѣтильниковъ съ поднятыми руками,
Ни чашъ, гдѣ дымъ прозрачнаго каждаго
Тепломъ сіяетъ въ темномъ, строгомъ храмѣ.

Ни ангеловъ, скрывающихся въ нишѣ
И отраженныхъ на граненыхъ стеклахъ,
Ни жгуче-робкой просьбы ты не слышишь,
Ни полувздоховъ, сумеречно-блеклыхъ...

Не знаешь, какъ предъ крайнею ступенью
У алтаря молитву шлетъ желанье...
И съ вялымъ холодомъ недоумѣнья
Берешь ты камень — жаркихъ слезъ мерцанье.

Переводы Сергея Радлова.

*

Изъ книги „Das Jahr der Seele“

Учу тебя въ уютность мирныхъ комнатъ
Вникать, гдѣ уголковъ — и тѣнь, и шопотъ,
Камня свѣтъ и тихихъ лампъ мерцанье.
Но ты молчишь устало-удивленно.

Ни искры въ блѣдности твоей не вижу
И ухожу назадъ въ покой сосѣдній,
И головой тоскливо поникаю.
Отъ тяжкихъ думъ очнешься ли? Очнись же!

Когда бы я ни подошелъ къ завѣсѣ:
Какъ прежде ты сидишь, недвижно взоры
Въ пространство устремивъ, и тѣнь все тѣ же
Пересѣкаетъ на коврѣ узоры.

Что жъ это, что мольбѣ моей мѣшаетъ
И недовѣрчивой, и непривычной,
Излиться? Мать великая скорбящихъ,
Дай утѣшенью доступъ въ эту душу.

Переводъ С. М.

*

Изъ книги „Der Siebente Ring“

Скорбный сердцемъ — сказалъ ты мнѣ — въ награду ль горе
За счастье наше ты даешь теперь?
Слабый сердцемъ — отвѣтилъ я — ужъ стало горемъ
Былое счастье — больно мнѣ, повѣрь.

Блѣдный сердцемъ — сказалъ ты мнѣ — такъ гаснетъ пламя
Навѣкъ въ тебѣ, что ярко въ насъ горитъ.
Сердцемъ слѣпъ ты — отвѣтилъ я: во мнѣ все — пламя,
Вся боль моя — желанье, что горитъ.

Твердый сердцемъ — ты молвилъ мнѣ — что дамъ еще я,
Вѣдь все всегда готовъ тебѣ отдать.
Сильнѣе воля владѣть ли душою
Чѣмъ эта: жизнь мою ты можешь взять.

Легкій сердцемъ — отвѣтилъ я — тебѣ любить-то
Лишь тѣнь того, что я тебѣ отдалъ.
Темный сердцемъ — сказалъ ты мнѣ — любить я долженъ,
Хотя теперь мой свѣтлый совѣ увялъ.

Переводъ Р.

Изъ книги „Der Siebente Ring“ (Zeitgedichte)

Вы, современники, меня узнавъ,
 Измѣривъ и отринувъ, — вы ошиблись.
 Когда вы съ воцлемъ, въ дикой жаждѣ жизни
 Топтались, грубо простирая руки, —
 Вы думали: онъ привѣтъ, помазаніемъ пьянъ,
 Онъ стихъ свой числитъ въ медленномъ качаньи,
 Далекій отъ земли и съ блѣднымъ торжествомъ,
 Со стройной прелестью иль важностью холодной.

Суровыхъ дѣлъ всеі юности моеі
 И мукъ въ пути сквозь громы къ высямъ горнымъ,
 И сновъ кровавыхъ — вы не разгадали.
 „Въ союзъ еще товарищъ къ намъ оданъ!“
 Но не для дѣлъ жестокихъ я, мятежникъ,
 Съ мечомъ и свѣточемъ въ домъ недруга вступилъ:
 Пророки, не прочли вы страха, ни улыбки,
 И слѣпы стали предъ покровомъ легкимъ.

Свирѣльщикъ васъ повелъ къ горѣ волшебной
 Подъ пѣснь ласкающей любви и тамъ
 Сокровища явилъ столь чуждыя, что міръ
 Вамъ ненавистенъ сталъ, недавно восхваленный.
 Когда жъ раздался лепетъ вашъ слащавый
 Въ безсильной роскоши: схватилъ онъ рогъ побѣды
 И шпорой сталъ язвить коня и вновь
 Пошелъ, разя, на поле сѣчи лютой.

Косясь, хвалили старцы доблесть мужа,
 А вы стонали: вотъ, величье пало
 И стало крикомъ пѣнье облаковъ.
 Вы смѣну видѣли! Но смѣну вижу я:
 Тотъ, кто сегодня въ рогъ трубитъ гремящій
 И пламень ярый мечетъ, — знаетъ онъ,
 Что красоту, величье и силу
 Заутра пѣсню флейтной явитъ отрокъ...

*

Изъ книги .Das Jahr der Seele'

Учили васъ, что въ домѣ лишеній — печали.
Смотрите жъ: въ роскоши мрамора — злѣе печали.

— Что лишь въ неувѣчанной цѣли — всѣ тягости рока.
Смотрите жъ: иго, въ удачѣ, тяжчайшаго рока

На томъ, кто часами тоскуетъ у свѣтлаго клада,
Чьи руки безсильно играютъ искривленнымъ кладомъ,

На томъ, кто всегда разубранный въ царственный пурпуръ
Свой блѣдный, тяжкій ликъ склоняетъ на пурпуръ...

Переводы Валеріана Чудовскаго.

*

Изъ книги .Der Teppich des Lebens'

Ранній вечеръ путаетъ дороги.
Росы гуще пали на поляны.
Радостно въ туманные чертоги
Сходятъ Аполлоны и Діаны.

Словно шорохъ тысячи сандалій
Мертвыхъ листьевъ тихое томленье.
Ароматы позднихъ розъ и далій
Заглушаетъ горькій запахъ тлѣнья;

Знойныхъ лунъ давно уже слѣда нѣтъ,
Лишь надежда въ сердцѣ нерушима.
Нль она когда нибудь обманетъ,
И въ пути поквитетъ пилигрима...

Переводъ Владиміра Эльснера.

СТЕФАНЪ ГЕОРГЕ *

Johannes von Guenther

I. Поэтъ и его произведенія

I



ДШИЪ говоритъ: искусство, и подразумѣваетъ драмы Шекспира. Другой говоритъ: искусство, и думаетъ объ очаровательной исторіи Манонъ Леско и кавалера де-Гріе, написанной аббатомъ Прево д'Экзиемъ. Третій готовъ все отдать за трогательныя пѣсни и легенды Клеменса Бренгано... Наконецъ, душа четвертаго находитъ откликъ лишь въ мистическихъ откровеніяхъ Джелаль-эдъ-динъ-Руми или въ торжественныхъ строфахъ „Бхагаватъ-Гиты“. И каждый правъ, говоря: „это — искусство“. Но гдѣ же путь, явственно ведущій насъ отъ Данта къ Бокаччіо, отъ Кальдерона къ Виланду? Или такихъ путей нѣтъ, и всѣ эти запертые сады доступны лишь немногимъ и не соединены между собою?

Читатель, если и ты часто останавливался въ недоумѣніи передъ загадкой искусства, если и ты, какъ Пигмалионъ, молилъ о пробужденіи Галатеи, — внимай словамъ поэта, о которомъ я пишу. Онъ будетъ говорить съ тобою объ искусствѣ, и не удивишь, что онъ называетъ искусство ковромъ: искусство — такой же пестрый коверъ, какъ жизнь.

Hier schlingen Menschen mit Gewächsen. Tieren.
Sich fremd zum Bund, umrahmt von seidner Franze.
Und blaue Sieheln. weisse Sterne zieren
Und queren sich in dem erstarrten Tanze.

Und kahle Linien ziehn in Reich-Gestickten,
Und Teil um Teil ist wirr und gegenwendig.
Und Keiner ahnt das Rätsel der Verstrickten...
Da, eines Abends, wird das Werk lebendig.

Da regen schauernd sich die toten Aeste
Die Wesen eng von Strich und Kreis umspannet
Und treten klar vor die geknüpften Quäste
Die Lösung bringend, über die ihr sannet!

* Переводъ съ нѣмецкой рукописи К. М. Жихаревой.

Sie ist nach Willen nicht: ist nicht für jede
Gewohne Stunde, ist kein Schatz der Gilde.
Sie wird den Vielen nie — und nie durch Rede.
Sie wird den Selten selten im Gebilde. *

Въ застывшій танецъ чуждыхъ и разнородныхъ существъ, въ одинъ прекрасный вечеръ вторгается событіе, связывающее и объединяющее ихъ — и разгадка готова. Но эта разгадка, лишь изрѣдка являющаяся въ образахъ избраннымъ, — что она? Греза ли, которую на берегахъ Нила доврчивый флейтистъ шлетъ вечернимъ облакамъ? Изсушающія ли мозгъ мысли подъ княжеской короной Цезаря Борджіа? Или пѣнь трубадура прекрасной дамъ? Кто знаетъ, въ чемъ истинная разгадка? И когда мы говоримъ: это — искусство, — что собственно хотимъ мы сказать? Кто знаетъ? Обратимся опять къ поэту, къ которому обращались вначалѣ: можетъ быть, онъ дастъ намъ отвѣтъ.

II

Уже въ 1892 году, когда Стефанъ Георге только что появился въ литературѣ, его встрѣтили враждою и нападками. Одни упрекали его въ неясности и въ стремленіи къ позѣ — какого истиннаго художника не обвиняли въ томъ же? Другіе говорили, что онъ безстрастенъ и холоденъ; это — упрекъ серьезный, ибо абстракція, по самому существу своему, всегда непоэтична, и всѣ поэты, за немногими исключеніями (Клопштокъ, Мильтонъ), оступались на ней. Но и эти критики неправы, такъ какъ душѣ Георге ничто такъ не свойственно, какъ пламенная страстность.

Существуютъ люди, по натурѣ склонные къ абстракціи. Всякая абстракція схематична. Поэтому существуютъ и схематичные люди... Все конкретное имѣетъ движеніе, окраску, жизнь, и подвержено постоянному измѣненію своихъ свойствъ; конкретному вѣдома любовь и ненависть. Абстрактное же — есть состояніе конкретнаго по ту сторону движенія, по ту сторону любви и ненависти. Сущности — абстрактны и остаются всегда равными самимъ себѣ. Это оцѣпенѣлость. Но всякая абстракція обязана сдѣлаться конкретной, приобрести движеніе и окраску, проявить жизнь, а жизнь — великая властительница. Пшибышевскій говоритъ: любовь и смерть полюсы бытія, — но онъ забываетъ, что жизнь — это ‚хороводъ любви и смерти‘ (персидскій поэтъ Руми). Какъ бы то ни было: абстрактные люди недвижны, безжизненны и не знаютъ любви — и потому слова евангелиста о любви писаны не для нихъ.

Обнаружить движеніе — значитъ проявить любовь и ненависть. Однако, это еще не исключаетъ спокойствія и не должно означать состоянія экстаза (напр.,

* См. переводъ на стр. 41.

Пшибышевскій). Спокойствіе можетъ быть могучимъ, какъ гроза, и тихимъ, кроткимъ, какъ весенній вечеръ. II есть другое спокойствіе, представляющее не что иное, какъ схематическое воспріятіе явленій, спокойствіе застывшее, равнодушное, по просту скучное, и, въ лучшемъ случаѣ, носящее нѣкоторый оттѣнокъ аристократизма. Есть спокойствіе не ласковое и не гибкое, не ребячливое и не горделивое, не интересующееся дѣлами жизни, не желающее знать о великихъ вспыхивахъ ликования и скорби, горя и возмущенія: спокойствіе, такъ сказать, антиреволюціонное.

Движеніе есть революція. Движеніе есть непостоянство, невѣрность, измѣна. Не существуетъ ничего, чему бы можно было оставаться вѣрнымъ, за исключеніемъ жизни. Нѣтъ ни пути, ни обязанности, ни звѣзды, которымъ бы можно было оставаться вѣрнымъ навсегда — да этого и не нужно. Жизнь сама управляетъ нашими слезами и смѣхомъ, какъ ей вздумается, и по своему желанію воздвигаетъ передъ нами стѣны или открываетъ вольные пути. Тому же, кто вздумаетъ вѣчно стоять у стѣны или вѣчно брести по дорогѣ, она подставляетъ ножку, чтобы отучить его отъ постоянства. Послѣ этого человѣкъ, обыкновенно, становится лирикомъ и, отъ избытка вѣрности и чувства долга, — плохимъ лирикомъ.

Непостоянство конкретно и революціонно. Но есть и революціонное постоянство — постоянство скорби (Петрарка): когда человѣкъ, охваченный единымъ, великимъ, всепобѣждающимъ чувствомъ, отдается ему всецѣло и не хочетъ съ нимъ разстаться. Такое постоянство революціонируетъ жизнь. Это — бунтъ въ высшемъ смыслѣ, и жизнь не караетъ за него, ибо ей дороги бунтъ и вызвавшая его любовь. Или же, — это свобода, хотя свобода въ конечномъ счетѣ — только смерть, ибо смерть одна даетъ полное противоположеніе міру личности, отъ него вполне независимой, и только смерть смѣетъ произнести въ первый и въ послѣдній разъ для каждой жизни слово „Я“. Смерть — послѣдняя измѣна и единственная полная и совершенная вѣрность. Всякая большая, всепокоряющая любовь представляетъ собою какъ разъ обратное: первую (живую) вѣрность и единственную совершенную невѣрность. Метафизическое слѣдствіе любви — смерть. II здѣсь опять мы видимъ тотъ же дуализмъ.

Смерть не есть оцѣпенѣніе, потому что оцѣпенѣть — значитъ быть живымъ, не живя... Такіе живые-безжизненные, такіе оцѣпенѣлые, абстрактные люди — какъ могутъ они быть поэтами? Искусство требуетъ всего человѣка; они же не помнятъ объ этомъ, не знаютъ и дантовскаго „*vide cor tuum*“...

Искусство требуетъ всего любящаго и чистаго сердца, сердца, чувствующаго, что оно находится въ руцѣ Божіей, сердца отдающаго свою любовь вмѣстѣ со своею кровью, не знающаго притворства передъ любящими, сердца и пламеннаго, какъ небо, и такого же кроткаго и сильнаго, какъ тѣ слова, въ которыхъ звучитъ отголосокъ великихъ, несказанныхъ утолсній.

Все это есть въ Георге — и болѣе того. Онъ — любящій; въ немъ и въ произведеніяхъ его бушуютъ опустошительныя волны жизни и его страсти. Нужны ли доказательства? Посмотримъ, какъ Георгъ подходитъ къ своему чувству и какъ онъ описываетъ его:

Ich lehre dich den sanften Reiz des Zimmers
Empfinden und der trauten Winkel Raunen,
Des Feuers und des stummen Lampen - Flimmers,
Du hast dafür das gleiche müde Staunen.

Aus deiner Blässe fach ich keinen Funken;
Ich ziehe mich zurück zum Beigemache
Und sinne, schweigsam in das Knie gesunken:
Ob jemals du erwachen wirst? Erwache.

So oft ich zagend mich zum Vorhang kehre:
Du sitztest noch wie anfangs in Gedanken,
Dein Auge hängt noch immer an der Leere,
Dein Schatten kreuzt des Teppichs selbe Ranken.

Was hindert dann noch, dass das ungeübte
Vertrauenslose Flehen mir entfliesse:
O gib, dass — grosse Mutter und Betrübte! —
In dieser Seele wieder Trost entspriesse.

(„Das Jahr der Seele“, S. 29). *

А priori дано слѣдующее: два человѣка, двое скорбящихъ, которыхъ жизнь соединила въ общей судьбѣ. Между ними стоитъ тѣнь невысказаннаго. Одинъ несетъ утѣшеніе другому и страдаетъ за любимую душу, которая мучится, — другой робко и трепетно уклоняется отъ утѣшенія. Переживаніе, само по себѣ, настолько иѣжное, неуловимое, что только большому поэту подъ силу выразить его въ конкретныхъ образахъ. Что же дѣлаетъ Георгъ? Центромъ переживанія у него являются двѣ комнаты: одна привѣтливая, облитая тихимъ свѣтомъ, какъ бы нарочно созданная для утѣшенія, другая темная, мрачная; затѣмъ — посмотрите, какъ у него размѣщены дѣйствующія лица: нуждающаяся въ утѣшеніи — въ свѣтлой комнатѣ, приносящій утѣшеніе — въ темной. Обратите также вниманіе на первыя строки 3-ой строфы: можно ли описать нагляднѣе? И можно ли изобразить безутѣшиность и горестное оцѣпенѣніе лучше, чѣмъ этимъ математически-точнымъ образомъ: „Твоя тѣнь пересѣкаетъ тотъ же узоръ на коврѣ?“ И такъ, въ каждомъ стихотвореніи Георге я готовъ доказать, какъ иногда онъ по существу абстрактное переводитъ въ конкретное и реальное.

Прибавьте въ этомъ стихотвореніи еще проникновенный заключительный аккордъ

* См. переводъ на стр. 42.

молитвы — и что за картина получится! Возвышенный, неземной сюжетъ Бернъ-Джонса, написанный фанатикомъ испанцемъ. Пожалуй, можно бы сравнить его и съ нѣмецкимъ художникомъ Ансельмомъ Фейербахомъ: онъ тоже вначалѣ кажется холоднымъ, а потомъ начинаетъ дышать, жить, цвѣсти.

Такъ же подходилъ каждый изъ насъ и къ Георге — сначала недовѣрчиво, съ предубѣжденіемъ, но затѣмъ, въ какой-нибудь прекрасный вечеръ мы переживали какое нибудь настроеніе или событіе, и коверъ оживалъ. Георге надо пережить; но послѣ этого онъ навсегда останется для насъ драгоценнѣйшимъ алмазомъ въ сокровищницѣ современной поэзіи.

Еще одно: реальность въ каждомъ изъ стихотвореній Георге можетъ быть доказана, миѣ остается прибавить только, что онъ, само собой разумѣется, даетъ лишь весьма немногія, типичныя и характерныя, реальныя черточки, — но, вѣдь, большаго и не нужно. Большее могло бы только внести путаницу. Несчастье всякаго детализирующаго искусства въ томъ, что оно расплывается въ мелочахъ, тогда какъ для Георге важно лишь главное, лишь основныя черты описываемаго переживанія. Поэтому онъ никогда, или почти никогда, не даетъ одно только настроеніе, какъ это часто дѣлаютъ романтики. Настроеніе, въ большинствѣ случаевъ, для него вещь второстепенная; въ разбираемомъ стихотвореніи, напри- мѣръ, можетъ быть, лишь первая строка второй строфы помѣщена для настроенія. И все-таки, — какъ много настроенія! Откуда же оно берется? Просмотримъ еще разъ это стихотвореніе. Въ первой строфѣ передъ нами картина полутемной комнаты, уютныхъ уголковъ и неутѣшнаго человѣка. Во второй строфѣ дается движеніе: 1 — настроенія, 2 — дѣйствія, 3 — психики приносящаго утѣшенія. Въ третьей строфѣ движеніе и оцѣпенѣніе сталкиваются въ глубоко символическомъ колыханіи занавѣса и сейчасъ же разъединяются, разрѣшаясь въ четвертой строфѣ короткой страстной молитвой. Итакъ: оцѣпенѣніе — свѣтлая комната, движеніе — боковая комната, столкновеніе — занавѣсъ, разъединеніе — молитва. Кто же не согласится со мною, что именно эта ‚математичность‘ и создастъ глубочайшее настроеніе?

Но таковы ужъ нѣмцы: все что не похоже на приторную, сентиментальную, похмельную лирику à la Гейне — то сухо, непонятно, непоэтично, холодно, безстрастно, и Богъ вѣсть, что еще. Страсть? Я сказалъ бы, что у Георге нѣтъ ни одного стихотворенія, въ которомъ не трепетала бы страсть, но неужели же это, дѣйствительно, нужно доказывать? Я думаю, что страстность переживанія и страстность передачи (причемъ слѣдуетъ отмѣтить, что онѣ вовсе не должны быть тождественны) предполагаются у поэта а priori, и усумниться въ нихъ можно, только усумнившись въ талантѣ поэта. Скорѣе понятенъ упрекъ въ холодности. Но холодность эта — только кажущаяся. Георге, съ одной стороны, такъ цѣлостно погружается въ переживаніе, съ другой же — настолько умѣетъ соблюдать разстояніе

между собою и своимъ переживаніемъ, что среднему уму не замѣтить мостика, перекинутого между строками его стиховъ и тѣмъ, что ихъ вызвало. Отсюда и упрекъ: это искусственная лирика, — мотивы и сюжеты, придуманные за письменнымъ столомъ, — все его творчество неправдиво, — это абстрактная безстрастность... Но Георге отвѣчаетъ на это.

III

Что же онъ отвѣчаетъ? Подобаешь ли поэту отвѣчать, когда толпа смѣется надъ нимъ? Георге отвѣтилъ послѣ того, какъ побѣдилъ; пока шла война, онъ молчалъ. Прочтите стихотвореніе, напечатанное имъ впервые въ 1903 году (въ *Blätter für die Kunst*). *

Das Zeitgedicht

Ihr, meiner Zeit Genossen, kanntet schon,
Bemasset schon und schaltet mich — ihr fehltet.
Als ihr in Lärm und wüster Gier des Lebens
Mit plumpem Tritt und rohem Finger ranntet:
Da galt ich für den salbentrunknen Prinzen,
Der sanft geschaukelt seine Takte zählte,
In schlanker Anmut oder kühler Würde,
In blasser erdenferner Festlichkeit.

Von einer ganzen Jugend rauhen Werken
Ihr rietet nichts, von Qualen durch den Sturm
Nach höchstem First, von fährlich blutigen Träumen.
„Im Bund noch diesen Freund!“ und nicht nur lechzend
Nach Tat war der Empörer eingedrungen
Mit Dolch und Fackel in des Feindes Haus...
Ihr Kundige last kein Schauern, last kein Lächeln,
Wart blind für was in dünnem Schleier schief.

Der Pfeifer zog euch dann zum Wunderberge
Mit schmeichelnden, verliebten Tönen; wies euch
So fremde Schätze, dass euch allgemach
Die Welt verdross, die unlängst man noch pries.
Nun da schon einige arkadisch säuseln
Und schmächtigt prunken: greift er die Fanfare,
Verletzt das morsche Fleisch mit seinen Sporen —
Und schmetternd führt er wieder ins Gedräng.

* См. переводъ на стр. 44.

Da Greise dies als Mannheit schielend loben,
 Erseutzt ihr: solche Hoheit stieg herab!
 Gesang verklärter Wolken ward zum Schrei!...
 Ihr sehet Wechsel, doch ich tat das Gleiche.
 Und der heut eifernde Posaune bläst
 Und flüssig Feuer schleudert, weiss, dass Morgen
 Leicht alle Schönheit, Kraft und Grösse steigt
 Aus eines Knaben stillem Flötenlied.

(Der Siebente Ring, S. 6—7).

Поймутъ ли теперь, что подъ этимъ спокойствіемъ бушуетъ буря, что въ этомъ равнодушіи — пылкость непобѣдимого?

Дѣло было такъ.

Георге и другъ его Карлъ Августъ Клейнъ основали ‚Blätter für die Kunst‘, — журналъ, выходившій негласно одинъ разъ въ годъ; въ немъ помѣщались стихи и проза очень небольшого вначалѣ кружка писателей и поэтовъ. 90-ые годы съ ихъ натурализмомъ такъ отравили въ Германіи даже интеллигентную публику, что она была неспособна воспринимать, или даже хотя бы понимать строгое, замкнутое символическое искусство. Поэтому понятно, что ‚Blätter für die Kunst‘ были доступны лишь избранному кругу читателей, у которыхъ способность пониманія и воспріятія еще не была отравлена дилетантскимъ дыханіемъ лжеискусства. Кружокъ молодыхъ поэтовъ, сомкнувшійся вокругъ Георге, состоялъ изъ немногихъ, въ то время почти неизвѣстныхъ лицъ: Гуго фонъ-Гофмансталь, Карла Вольфскеля, Леопольда Андриана, Рихарда Перльса, Макса Даутендея и другихъ, къ которымъ присоединились еще художникъ Мельхиоръ Лехтеръ, французскій поэтъ Поль Жерарди и польскій поэтъ Вацлавъ Роличъ-Лидеръ. Съ годами кружокъ этотъ разросся: прибавились новыя имена — Августъ Элеръ, Карлъ Фольмеллеръ, Эрнстъ Гардтъ, Людвигъ Клагесъ, Фридрихъ Гундольфъ, Шмицъ; съ уваженіемъ склонялись передъ ними и иностранные поэты: французъ Альберъ Сенъ-Поль, голландцы Альбертъ Фервей и Виллемъ Клоосъ, англичане Сириль Мейръ-Скоттъ и Эрнестъ Доусонъ.

Но если теперь мы станемъ искать эти имена въ кружкѣ, группирующемся около Георге, то найдемъ немногихъ. Перльсъ и Андрианъ умерли, первый — тѣлесно, второй душою, — Гофмансталь, Даутендей, Фольмеллеръ, Гардтъ, Клагесъ, Шмицъ вышли изъ состава кружка по тѣмъ или инымъ причинамъ, и только маленькая горстечка вѣрныхъ по прежнему слѣдуетъ за любимымъ учителемъ, да толпа послѣдователей старается рабски подражать ему. И въ то же время цѣлое поколѣніе обязано Георге мастерствомъ стили и языка.

Но какимъ образомъ попалъ онъ въ наставники и сдѣлался реформаторомъ въ это переходное время?

Въ 1891 году появился сборникъ его первыхъ стихотвореній подъ заглавіемъ Die Fibel (Букварь). Это стихи, написанные за періодъ 1888—1889 гг., рифмованные и бѣлые, и переводы изъ Ибсена и Шелли. Сборникъ нестройнъ, лишь съ немногими чертами того облика, подъ которымъ мы привыкли теперь представлять себѣ Георге. Но тонкій слухъ все же найдетъ и въ этомъ сборникѣ все, что отличало его впоследствии: строгость, торжественную страстность, имъ самимъ созданныя правила и рамки творчества. Изъ постороннихъ вліяній, къ удивленію, замѣтно вліяніе лирики Шиллера, также Платена, но иностранныя вліянія, даже французскія, отсутствуютъ совершенно. По словамъ самого Георге —,это еще только безформенныя куколки, изъ которыхъ вылетятъ впоследствии бабочки сверкающихъ пѣсень⁴. Однако, я все же думаю, что всякій истинный цѣнитель искусства пожелаетъ сохранить эту маленькую книжку въ своей библіотекѣ; она рассказываетъ намъ въ трогательныхъ словахъ ,о цѣлой юности суровыхъ дѣлъ, о мукахъ человѣка, пробивающагося сквозь бури къ высшей цѣли⁴. * Еще полудѣтская меланхолія проникаетъ строки и страницы этого сборника, навѣвая мягкую, сумеречную печаль.

И вдругъ сразу послѣ этого — сладкая отравка второй книги. Она называется: ,Гимны, Паломничества, Альгабалъ⁴ и составила за 1890—1892 гг., во время путешествій, когда авторъ подолгу жилъ въ Парижѣ, Вѣнѣ, Мюнхенѣ и Берлинѣ. Введеніемъ къ книгѣ служатъ парнасскіе ,гимны⁴ красотѣ, посвященные Карлу Августу Клейну, любимому и вѣрному другу юности поэта. Муза уже подарила его своимъ священнымъ поцѣлуемъ, и по ея велѣнію онъ долженъ отнынѣ ,направлять непокорное перо⁴. Оживаютъ сны ,оныхъ дней, когда я былъ еще королемъ⁴. Передъ глазами его встаетъ въ золотистомъ сіяніи чуда ,Всецѣдущая, усталая и чудесная⁴, — этотъ символъ символовъ, какъ ее называетъ Андрей Бѣлый. Дикое и страстное дыханіе моря ласкаетъ поэта и съ материнской нѣжностью даруетъ ему вѣру въ своя пѣсня, чаруетъ его веселыми образами безыскусственной жизни. Но все покрываетъ осень и увлекаетъ поэта въ странствованія. ,Паломничества⁴ посвящены Гуго фонъ Гофмансталу, ,въ воспоминаніе о дняхъ прекраснаго вдохновенія⁴. Картины и образы смѣняются: мельница на замерзшемъ пруду, на которомъ играютъ дѣти; мадонна въ тяжеломъ бархатѣ, лежащая передъ ничтожнымъ франтомъ; фавиъ, смѣющийся сквозь черно-зеленые лавры; зеленый островъ съ одинокимъ деревомъ туи; далекія громады скалъ; островки садовъ; полутемныя церкви; бѣлая южная степь, пальмы и диковинныя растенія, и среди всего этого — постоянно возвращающаяся грустная нотка и меланхолическая молитва, тоскующее томленіе ученика, еще не ставшаго учителемъ и легче справляющагося съ чудеснымъ и чужимъ, чѣмъ съ простымъ и знакомымъ. И это томленіе создало послѣднюю часть книги: Альгабалъ. Она посвящена поэту Альберу Сенъ-Полю, другу

* 3-го цитированнаго стихотворенія вторая строфа стихи 1—3.

по многимъ переживаніямъ и наслажденію творчествомъ. Книга, по своеобразности не сравнимая ни съ какой другой и проникнутая вліяніемъ французскихъ поэтовъ конца XIX столѣтія. Поэтъ вводитъ насъ въ сказочное царство своего владыки Альгабала (Геліогабала), царство, созданное какъ бы всецѣло изъ красокъ и звуковъ, упоительное и чарующее. И въ этомъ царствѣ живетъ его нѣжный, извращенный мечтатель Альгабалъ, полный страстнаго стремленія къ яркой и сильной жизни; мы переживаемъ вмѣстѣ съ нимъ его смутныя, тайныя ощущенія въ знойной, насыщенной амброй атмосферѣ; заклинанія носятся въ воздухѣ, смущаютъ и оцѣпляютъ волшебныя чары, яркіе экстазы смѣняются печалью. Но поэтъ вырывается изъ заколдованной страны, и свѣтлое утро принимаетъ его въ свои владѣнія... Третья книга называется: „Книги пастушескихъ и хвалебныхъ стихотвореній, преданій и пѣсенъ и висячихъ садовъ“. Написана она за 1892—1894 г.г. и тоже посвящена тремъ поэтамъ: французскому поэту Полю Жерарди, польскому — Вацлаву Роличъ-Лидеру и нѣмецкому — Карлу Вольфскелю. „Слѣдуетъ предварить, — говоритъ Георгъ, — что въ этихъ трехъ произведеніяхъ я отнюдь не намѣревался дать картину историческаго или культурнаго періода: они представляютъ собою отраженія души, мимоходомъ залетающей въ другія времена и мѣстности и находившей въ нихъ отдохновеніе; понятно, что при этомъ на помощь приходили ей пережитыя ею представленія столько же, сколько и окружающая ее обстановка: иной разъ — наши еще не оскверненные долины и лѣса, другой — наши средневѣковыя рѣки, или же чувственная атмосфера нашихъ городовъ. Каждое время, каждое направленіе, налагая свой отпечатокъ на чуждое и минувшее, вдвигаются въ область личнаго и настоящаго, и отъ нашихъ трехъ великихъ культурныхъ міровъ здѣсь сохранилось лишь то, что еще живетъ въ каждомъ изъ насъ“.

Книга пастушескихъ и хвалебныхъ стихотвореній переноситъ насъ въ Грецію, въ прозрачный и знойный полдень античнаго міра, — но въ Грецію, помѣщенную среди рейнскаго пейзажа. Удивительно, какъ эти 25 стихотвореній отличаются отъ предшествующаго цикла „Альгабалъ“: тамъ мечется больная страсть, здѣсь — величавое, истинно благородное спокойствіе языка и жестовъ; поэтъ стоитъ выше вещей и настроеній: онъ проникаетъ въ нихъ съ высоты, чтобы слиться съ ними: такъ поступаетъ учитель. Миѣ не разъ представлялось, что только Элада возложила на Георгъ вѣнецъ славы, и онъ заслужилъ его, потому что дѣйствительно проникся духомъ Элады... Четырнадцать пастушескихъ и одиннадцать хвалебныхъ пѣсенъ связаны между собою гармоничнѣе и тѣснѣе, чѣмъ прежнія книги Георгъ: говоритъ ли онъ объ Эринѣ, мечтающей о своемъ Эвріалѣ, или о рыбакахъ разсказывающихъ о могучемъ властелинѣ острововъ, рисуетъ ли намъ подругу Люцилу, въ сельскомъ уединеніи замѣняющую другу городъ, по которомъ онъ тоскуетъ, или Антиноя, чья улыбка прелестиѣ всего въ мірѣ, — прекрасныя, не рифмованныя строфы одинаково дышатъ просвѣтленной серьезностью молодого мастера. Но пора искушеній еще не миновала. Объ этомъ свидѣлствуетъ „Книга преданій

и пѣсенъ'. Правда, поэтъ обѣщаетъ что ,послѣ того, какъ смолкли пѣсни и стремленія дѣтства', онъ ,посвятить мечъ и шпоры суровому служенію'. Онъ долженъ достойнымъ образомъ вооружиться для освященія своего незапятнаннаго меча. Преклоненіе предъ священнымъ образомъ чистой дѣвы растетъ, но вотъ врываясь возгласъ, слабый стоиъ унынія, вечерней тоски. Всплываетъ образъ оруженосца, совершающаго военные подвиги въ честь своей Мелузины; надъ городами, старыми башнями и фронтонами звучитъ пѣснь смерти Фрауенлоба; погибающій рыцарь посылаетъ прощальный привѣтъ своей жестокой дамѣ; соратникъ изъ воска и желѣза оберегаетъ, какъ ангель-хранитель, странствующаго брата; престарѣлый пустынный увлекаетъ сына въ мѣръ приключеній; — и вдругъ раздается безконечно нѣжная и грустная мелодія странствующаго музыканта, принцесса на балконѣ слышитъ ее и плачетъ цѣлый день; карликъ наигрываетъ на дудочкѣ свою унылую пѣсенку, заблудшее сердце изливаетъ свою печаль матери свѣта, лиліи долины. Что то готовится: какой то путь, — быть можетъ, путь утвержденія? Идтъ, еще недостаточно было борьбы, молитвъ и пѣсенъ. Прильнувъ къ шеѣ коня муза летитъ впереди поэта въ городъ ,Висячихъ Садовъ', именемъ котораго называется третья часть книги. Городъ слагаетъ оружіе передъ могучимъ завоевателемъ и встрѣчаетъ его ликоваіемъ. Онъ отгоняетъ отъ себя остававшуюся въ немъ печаль радужными, искристыми духами вина. Легкіе, кроткіе, земные образы и видѣнія окружаютъ и зачаровываютъ его. Онъ погружается въ грезу, упоенный кошуиствомъ сладкихъ желаній. Видѣнія его становятся все жарче и экзотичнѣе. Все привлекательнѣе окружающая его жизнь. Земныя встрѣчи манятъ сильнѣе, чѣмъ милость небесъ: сады и дворцы города влекутъ его больше, чѣмъ суровые храмы. Но скоро, хотя все же слишкомъ поздно, онъ узнаетъ, что въ то время, какъ во снѣ онъ совершалъ подвиги, враги вторглись въ его страну и отняли у него половину владѣній. Добровольно срываетъ завоеватель княжескую повязку со лба и, въ качествѣ раба, ѣдетъ къ пашѣ въ Ширазъ, но и его онъ покидаетъ скоро, не успѣвъ всадить ему въ грудь кинжала, и бѣжитъ къ морю, чтобы вольнымъ взоромъ окинуть вольныя волны. Но вдругъ онъ слышитъ голоса изъ воды, весь мѣръ растворяется какъ бы въ манящихъ звукахъ, и властно открываются пути къ глубокимъ тайникамъ зачарованной души...

Поэтому то четвертая книга и называется ,Годъ Души'. Здѣсь передъ мѣромъ раскрывается душа въ ея переживаніяхъ, радостяхъ и страданіяхъ и отдается тебѣ, читающему, и миѣ, пишущему, и оба мы, и ты, и я, находимъ наши горести и наше блаженство въ этой виѣшне столь холодной, виѣшне столь чуждой душѣ. Эта книга тоже раздѣлена на три части. Первая состоитъ изъ трехъ маленькихъ лирическихъ романовъ. Первый изъ нихъ заканчивается осеннимъ мотивомъ, составляющимъ введеніе къ зимѣ, второй — заканчивается зимой, такъ какъ весна еще только наступаетъ, третій — охватываетъ жаркое лѣто, замирая передъ надвигающеюся осенью. Излишне изслѣдовать и анализировать страданія и любовь

въ этихъ трехъ отрывкахъ; пожалуй, слѣдовало бы остановиться на ритмѣ описываемыхъ въ нихъ переживаній и отмѣтить ихъ своеобразность, подчеркнутую параллелизмомъ. Но оставимъ безжизненные образы пережитой жизни, послѣдуемъ совѣту поэта:

Verharrt nicht vor den Zeichen in den Birken,
Geschwunden sei die Hand, die einst sie schnitt.
Nun fühlt wie andre Namen Wunder wirken,
Zu jungen frischen Stämmen lenkt den Schritt.

(Не останавливайтесь передъ знаками на березѣ, исчезла иѣкогда ихъ начертавшая рука, послушайте, какъ совершаютъ чудеса иные имена, свои шаги направьте къ свѣжимъ, молодымъ стволамъ).

Вторая часть 'Года Души' называется 'Надписи и посвященія', и тоже настолько личного характера, настолько представляетъ собою частный случай, что мы не рѣшаемся на ней останавливаться. Поэтъ говоритъ о голосѣ долга, запрещающаго ему пѣть его искреннія и правдивыя пѣсни: онѣ — послѣдніе остатки буйной и счастливой юности, вступившіе съ нимъ вмѣстѣ въ жизнь. Одиночество и греза смыкаются надъ нимъ: утро кончилось, съ неба уже льются прямые лучи полудня, — пора проститься со старыми товарищами и отправляться въ новый путь, за новымъ счастьемъ. И грустно говоритъ онъ: 'никогда уже ликование и похвала мальчиковъ не наполнить сердце мое такой гордостью'. И хотя поэтъ знаетъ, что родина веѣхъ насъ — свѣтъ', онъ все же возвращается къ 'своимъ чудеснымъ годамъ грусти'. Раздаются 'Печальные танцы' — такъ озаглавлена третья часть этой книги, сбрасывающей покровъ съ души поэта. Тихія мелодіи робкой надежды, полныя печальнаго предчувствія, что всѣ дѣлты должны умереть отъ палящаго дыханія лѣта. Къ строгимъ звѣздамъ возносится ищущій взоръ. Смерть ведетъ жестокой и прекрасный бой съ любовью. Умереть ли любовь? Отступить ли смерть? Бѣгство отъ одиночества къ одиночеству и страхъ передъ мыслью: умереть, отступить только вмѣстѣ со мной! Порой наступаетъ часъ, приносящій утѣшеніе, и душа прислушивается къ робкому трепетанью надежды: когда придетъ избавитель? А тоска кричитъ: '...кто придетъ и поможетъ мнѣ вступить въ веселый май, когда золотистый лютыкъ кротко киваетъ головкой на берегу ручья, и вода зарастаетъ зеленымъ камышемъ?'. Все тщетно: печалью дышетъ и весна, глухо звучитъ и звонкое пѣніе: тусклѣтъ слабо освѣщенная цѣль и надъ пилигримомъ сіяетъ лишь одна звѣзда — но еще бодрствуетъ усталое чело, еще ищетъ взглядъ, ищетъ рука среди терній и камней, не тлѣтъ ли гдѣ иѣбудь искорка, не видно ли гдѣ иѣбудь послѣдняго, яркаго огонька... Слишкомъ поздно, и наступаетъ послѣдній величайшей скорби часъ, когда все, что раньше восхищало и цвѣло, соединяется — у мертваго источника. Этимъ заканчивается книга, какъ послѣднимъ звучнымъ угасаніемъ иѣкогда бушевавшего пламени. Навсегда ли ово угасло? Пятая книга этого героическаго періода отвѣчаетъ на этотъ вопросъ. Она на-

зывается „Коверъ жизни и ѿбси о сѣбѣ и смерти, съ прологомъ“. Написана она въ 1897 — 1899 г.г. и посвящена художнику Мельхиору Лехтеру, другу Георге, и иллюстратору „Blätter für die Kunst“.*

И эта книга, подобно всѣмъ предшествовавшимъ, раздѣлена на три части, лучше всего характеризуемыя предпосланными рисунками Лехтера. „Прологъ“ показываетъ намъ парящаго надъ облаками вождя и ангела; слѣдующая картина, „Коверъ жизни“ — животворные цвѣты; заключительныя „ѿбси Грезы и Смерти“ — звенятъ тоскующей мелодіей арфы, струны которой перебираетъ томящаяся послѣдней страстью рука. „Прологъ“ — величайшее произведеніе нашего ѿсколька сумрачнаго XIX вѣка: новая ars poetica, учебникъ эстетики; она заслуживаетъ глубокаго и детальнаго анализа. Но такой анализъ лишь отчасти является задачей настоящей статьи, основная цѣль которой — освѣтить творчество поэта въ цѣломъ.

„Годъ Души“ закончился глухимъ тономъ замирающей мелодіи, угасаніемъ застывшей и одинокой души. Поэтъ рассказываетъ намъ, какъ онъ, полный муки, искалъ строфъ глубочайшаго горя, и какъ въ его удаленный отъ свѣта уголокъ вошелъ ангелъ со сномомъ лилій, мимозъ и свѣжихъ розъ прекрасной, живой и яркой жизни; на челѣ ангела не было короны, и голосъ его былъ похожъ на голосъ поэта. И передъ этимъ вѣстникомъ пламенной жизни поэтъ преклоняетъ колѣна и молить даровать ему великое, святое вдохновеніе, зажечь его душу очищающимъ и обновляющимъ огнемъ. Но ангелъ отвѣчаетъ, что милость его не можетъ быть пріобрѣтена по принужденію: и снова борется Иаковъ съ Богомъ, и побѣждаетъ Израиль. Отнынѣ и навсегда добрый духъ направляетъ пути поэта и „если еще часто на безрадостномъ берегу душа, забывшись, зарыдаетъ, то сейчасъ же слышитъ съ пристани голосъ, зовущій ее къ лучшимъ берегамъ“.

Это значить: изъ бездны печали въ вольную, яркую жизнь. Отъ прежняго принужденія и прежняго стремленія къ свободѣ — къ свободному выбору новаго призванія. Итъ уже сказочныхъ путешествій съ ихъ приключеніями, соблазнами, вѣчно новыми, манящими диковинками — ихъ смѣшное строгое искусство линій: спокойныя поля, суровые дубы, цвѣтушіе виноградники родной рѣки, въ зеленой рамкѣ береговъ катящей свои живительныя воды — колыбель народа и сказки, прекрасный Рейнъ. Умолкли мучительные призывы, старый храмъ погибъ въ огнѣ, но уже налито новое вино въ пламенѣющій кубокъ, вино, несущее вѣчное опьяненіе. И вотъ, начинается новый расчетъ съ временемъ: жизнь въ долинѣ, видимая съ высоты горы; громкіе вопли толпы съ ея жалкой жаждой вѣры въ полезность Провидѣнія; сосредоточенныя процессіи, шествующія съ крестомъ и

* Всѣ книги Георге появляются сначала въ ограниченномъ количествѣ экземпляровъ и прекрасно изданы, какъ въ художественномъ, такъ и въ чисто типографскомъ отношеніи; только послѣ того, какъ это изданіе окончательно разоидется, выходитъ второе, такъ называемое народное, изданіе, у Г. Бонди въ Берлинѣ, стоящее 3 марки въ обложкѣ и 4½ въ переплетѣ.

поющія торжественные гимны, и маленькая горсточка гордыхъ людей, объединенныхъ лозунгомъ:

„Элада — наша вѣчная любовь!“

Въ этомъ и заключается главное: въ греческомъ незнаніи стыда, раскаянія и проклятія, въ непринужденной увѣренности страсти, въ этомъ (въ лучшемъ, или скорѣе, единственномъ смыслѣ) нахожденіи по ту сторону добра и зла, въ интуитивномъ, бездумномъ признаніи возвышеннаго и благороднаго, въ этой, въ высшемъ смыслѣ, благородной невѣрности, могущей изъ всего воспринять красоту, создать совершенство: въ охватываніи, воспріятіи, оцувствованіи всѣхъ вещей, въ духѣ, быть можетъ, поэта Вячеслава Иванова, когда онъ говоритъ: „Ты не смѣешь проходить мимо“, — а, слѣдовательно, и въ противоположеніи, быть можетъ, и безсознательномъ, между Фаустомъ и Ницше. Но множественность любви не должна смущать, не должна уничтожать числа міровъ въ эфирѣ, ибо, хоть есть и тысяча формъ, но только моя все высказываетъ — и величавый, свѣтлый голосъ изъ священной рощи повелѣваетъ мнѣ возвѣстить ее. Сквозь всѣ предметы, сквозь всю невѣрность проглядываетъ вѣчно все та же любовь, все тотъ же пылающій огонь, и, срывая брачные покровы съ жизни, душа узнаетъ, что каждый образъ, передъ которымъ она молится и страдаетъ, великъ только черезъ нее, и только черезъ нее имѣетъ значеніе, и что она не должна оплакивать того, что дано ею самою, какъ даръ свободной и вѣрной любви. Спустившись съ горныхъ обитателей на дорогу, поэтъ находитъ общаго съ толпой и избранными одно только страданіе, и онъ живетъ среди людей, какъ и прежде, гостемъ съ дальнихъ береговъ. Любовь же становится все сильнѣе по мѣрѣ того, какъ сердце все болѣе сознаетъ, что его зоветъ земля, породившая его. И такъ, скорѣе окунуться въ жизнь! Ступить на берегъ, вмѣшаться въ толпу! И тутъ чувствуется близость откровенія, которое, быть можетъ, всегда должно освѣнять поэта:

Zu neuer Form und Farbe wird gedeihen
Der Streit von Mensch und Tier und Erde.

Ибо и здѣсь, какъ и всегда звучитъ одно: форма — все, красота — одна. Мѣняются только предположенія, потому что всякій поэтъ творитъ свое слово всегда изъ новой радости и горя, въ соотвѣтствіи съ своимъ внутреннимъ чувствомъ, — великій глаголь, по которому его всегда можно узнать. Въ этомъ тоже — одна изъ многихъ точекъ соприкосновенія Георге съ Ницше. И поразительно: возможность найти это новое слово поэтъ выводитъ изъ низведенія великаго къ жизни: ибо не въ храмѣ таится величайшее откровеніе, а въ живой жизни. Не въ уединеніи тихихъ комнатъ, а въ буйномъ водоворотѣ суровыхъ житейскихъ волнъ. Очевидно ли, понятно ли теперь, почему флорентинецъ, британецъ и веймарецъ погрузились въ самый омутъ событій? Рожденіе новаго слова совер-

шается только въ жизни, созиданіе можетъ совершаться затѣмъ, гдѣ угодно: въ уединеніи, на праздникѣ — не все ли равно? Мы уже не можемъ согласиться съ словами Пушкина:

Пока не требуетъ поэта
Къ священной жертвѣ Аполлонъ,
Въ забавы суетнаго свѣта
Онъ равнодушно погруженъ, —

ибо ‚забавы суетнаго свѣта‘ рождаютъ и формируютъ душу человѣка, а только душа ‚творитъ и дѣйствуетъ въ искусствѣ и его проявленіяхъ‘. И зановѣдь искусства — всегда отдавать свою душу, не стоять на мѣстѣ, идти впередъ, постоянно впередъ! На смѣну намъ придутъ новыя поколѣнія, будутъ продолжать нашъ путь, и раны наши будутъ казаться имъ незначительными, наши горныя вершины для нихъ превратятся въ низкіе холмы, — не все ли равно? Но всѣ пойдутъ по тѣмъ дорогамъ, которыя мы помогали прокладывать, когда наши новыя слова были еще новыми, когда пламень нашихъ словъ еще терзалъ и жегъ сердца людей...

Но вернемся къ Георге: даже въ вихрѣ, въ мученіяхъ и упоеніи жизни душа можетъ быть одинокой, и даже ведя другихъ, сама можетъ заблуждаться, если ее не оберегаетъ бдительная любовь ангела, ‚на челѣ котораго не сіяетъ корона‘.

Когда же, въ горькомъ одиночествѣ и мукѣ, его молятъ объ утѣшеніи, онъ отвѣчаетъ: ‚Тебя мучили бы тѣ же стремленія, даже еслибъ я сказалъ тебѣ сегодня: приди и возьми! Ибо ты можешь расти только въ борьбѣ, ты знаешь, что съ устъ моихъ всегда готовъ пролиться дѣлительный бальзамъ на твои кровавыя раны‘.

Ибо если у поэта и не останется никого, то все же онъ говоритъ себѣ: — *vide cor tuum*, и такъ до самаго конца, пока у одра его не встанетъ, лаская усталый прощальный взоръ его, свѣтлый и спокойный Ангелъ, никогда не знавшій колебаній.

Вторая часть этого прекраснѣйшаго произведенія называется ‚Коверъ Жизни‘ и заключаетъ въ себѣ 24 стихотворенія, до извѣстной степени конкретизирующихъ то, о чемъ говорится отвлеченно въ первой части и ‚Прологѣ‘. Уже первое стихотвореніе (оно приведено въ началѣ настоящей статьи) даетъ намъ реальный примѣръ искусства линій. Передъ нами проходятъ мрачныя, бурныя, но и идиллическія картины. Сады смѣняются дикимъ первобытнымъ ландшафтомъ, за королемъ грозы слѣдуетъ призрачная незнакомка, губящая дѣлую деревню; по нивамъ проходятъ ягнята и пустые, тщеславные люди; прекрасная дама постигаетъ чудо, а бѣлый Пьерро бросается въ прудъ; месть и убійство терзаютъ благородныя сердца, ослабѣвшихъ братьевъ смѣняютъ счастливые и молодые; и поэтъ рассказываетъ намъ о красотѣ избранниковъ и о тоскѣ отверженныхъ. Передъ нами проходитъ Римъ, пилигримы и монахи, осѣненные одинаковымъ благословеніемъ и терзаемые одинаковыми искушеніями; призывъ ‚назадъ, въ

страну грезъ и легендъ, находить осуществленіе въ знаменіи Жана Поля, этого проводника по лѣсу чудесъ. Шестъ изваяній показываютъ отношенія къ жизни — и въ яркомъ свѣтѣ трепещетъ покрывало искусства.

Пѣсни о сибѣ и смерти начинаются стихотвореніями, посвященными живымъ. Жизнь все еще владѣетъ бушующей бурей въ сердцѣ поэта. Но все настойчивѣе прорываются вдумчивые и меланхолическіе звуки: пѣсни о цвѣтахъ лѣта, которые должны увянуть, пѣсни о власти единой непреложной смерти, пѣсни о свѣтлыхъ, смѣющихся сердцахъ, которыя такъ дороги поэту, но которымъ такъ чуждо его трепетное сердце; пѣсни о пробужденіи поэта въ солнечное утро, полное радостныхъ обѣщаній, прекраснаго, безумно-счастливаго воодушевленія; пѣсни примиряющей, терзающей и разрѣшающей ночи, и потомъ, заключеніе, гремящее, какъ раскаты органа или звуки трубъ и литавръ, властный ритмъ могучей пѣсни о звѣздѣ, которая взойдетъ и объемлетъ и соединитъ въ своемъ сіяніи блескъ и славу, муку и упоеніе, грезу и смерть. Звѣзда Внелеема? Или какая-нибудь другая?

Восемь лѣтъ молчалъ Георге. Только въ 1907 году появился его отвѣтъ, послѣдняя его книга: „Седьмое кольцо“. Трудно говорить объ этомъ изумительномъ произведеніи, этомъ истинно-готическомъ и истинно-нѣмецкомъ образцѣ нашей литературы. Оно слишкомъ близко къ намъ, я подразумеваю — по времени, потому что по духу оно опередило насъ на много лѣтъ. Я думаю, что нѣтъ на землѣ поэта, обладающаго такой пламенной и буйной страстностью выраженія, какъ Стефанъ Георге. Заблуждаются тѣ, кто говорятъ, что эта седьмая книга поэта — заключительная, послѣдняя; нѣтъ, это книга открывающая новые горизонты. „Коверъ жизни“ и „Прологъ“ закончили первый циклъ творчества мастера: были выработаны законы, найдены смыслъ и сила жизни. Это же „Седьмое Кольцо“ — не что иное, какъ революція, возстаніе поэта противъ самого себя. Вспомнимъ, что говорилось въ началѣ этой статьи о мятежѣ и непостоянствѣ. „Непостоянство — конкретно и революціонно. Но есть и революціонное постоянство — постоянство скорби: когда человѣкъ, охваченный единымъ, великимъ, всепобѣждающимъ чувствомъ, отдается ему всецѣло и не хочетъ съ нимъ разстаться. Такое постоянство революціонируетъ жизнь. Это — бунтъ въ высшемъ смыслѣ, и жизнь не караетъ за него, ибо ей дороги мятежъ и вызвавшая его любовь“. Я возвращаюсь къ своимъ строкамъ только потому, что въ нихъ объясненіе величественнаго произведенія, о которомъ я намѣреваюсь говорить. „Седьмое Кольцо“ — книга страданія. Излишне приводить здѣсь личные мотивы или чисто біографическія данныя, мы слишкомъ мало еще отошли отъ событій, чтобы быть въ состояніи одѣлать ихъ, а давать пищу литературнымъ сплетнямъ — неразумно. Достаточно, если я скажу, что центромъ этой книги является смерть любимаго человѣка, что основной тонъ ея — любовь, которая сильнѣе смерти, любовь уже побѣдившая смерть въ своемъ бунтѣ въ вѣрности.

Введеніемъ къ книгѣ служить 14 ‚Пѣснь Времени‘ (Zeitgedichte), произносящихъ жесточайшій приговоръ надъ современностью. Приговоръ, какъ намъ кажется, справедливый, потому что въ отношеніи некультурности мы зашли далеко. Книга эта съ такой безмѣрной страстностью осуждаетъ современность, что мы затрудняемся сравнить съ нею какую-либо другую. Это — проповѣдь, папская булла, если хотите, противъ всей дряблости, разслабленности, безкровности нашего времени, — а что не проявляетъ теперь этихъ свойствъ? Она начинается, подобно всѣмъ манифестамъ, съ самоопредѣленія властелина (приведенное въ началѣ статьи третье стихотвореніе), и переходитъ затѣмъ къ героямъ, которыхъ она противопоставляетъ современности, чтобы показать ей, какъ она ничтожна: Данте, Гете, Ницше. Но этого мало: къ нимъ присоединяется презрѣнный, развратный юноша, отдававшійся наемникамъ цезарей, и онъ же бросаетъ свое презрѣніе въ лицо современности, которую онъ находитъ слишкомъ жалкой и ничтожной, чтобы согласиться принять ее подъ свой скинетръ.

‚Вы утратили самое благородное: кровь...‘

За этими стихотвореніями слѣдуетъ привѣтъ братьямъ французамъ, похвала ихъ ясности и высотѣ, восхваленіе высокихъ родичей по духу: Вилье, Верлена, Малларме. Затѣмъ идетъ гимнъ высокому пѣвцу и князю церкви Льву XIII. А потомъ начинается рядъ ужасныхъ картинъ, картинъ нашей современности, рядъ правдивыхъ ужасающихъ образовъ нашего убожества, нашей жалкой гибели. Съ содроганіемъ читаешь эти яркія, гордыя строки, сотканныя изъ злобы, проклятій и любви, потому что любовь, желающая исцѣлить, должна сначала убить все разлагающееся. Лейтмотивъ второй книги, ‚Образы‘, — бесполезность всѣхъ желающихъ бороться съ свѣтомъ, съ властелиномъ по предопредѣленію свыше. И снова звучатъ прежнія слова изъ ‚Гимновъ‘: ‚какъ въ снѣ волшебномъ мнѣ грезится пора, когда я былъ царемъ‘. Только теперь поэтъ болѣе опредѣленно сознаетъ и чувствуетъ это царское достоинство:

‚Я — ваша совѣсть, я — вашъ голосъ...‘

и дальше тотъ же мотивъ:

‚Я видѣлъ тысячелѣтніе глаза
Царей изъ камня, отяжелѣвшіе
Отъ нашихъ сновъ, отъ нашихъ слезъ...‘

Но въ немъ проснулось и выросло сознаніе: Склонитесь, люди; передъ вами стоятъ король; онъ живетъ среди васъ.

‚Люди, пожимающіе плечами
За его спиной, смѣющіеся и бранящіе его.
Будутъ нѣкогда въ почтительномъ страхѣ
Склоняться передъ его шатромъ,
А онъ съ пѣніемъ пройдетъ по всѣмъ странамъ...‘

Книга эта — новое подтверждение побѣды, психологическое объясненіе страшнаго манифеста первой части. Мы знаемъ теперь, что онъ имѣлъ право такъ судить потому что онъ не только поэтъ, онъ властелинъ нашего времени, пророкъ грядущаго, которое настанетъ только потому, что былъ онъ.

Холодное величіе этой страшной книги нѣсколько смягчаетъ третья часть ея. Это — лунный свѣтъ надъ синѣющимъ синѣгомъ, серебристый и странный, облегчающій и мучительный. Передъ нами встаетъ ‚Годъ Души‘, только душа эта еще больше зачарована, еще болѣе одинока въ своей неукротимой страсти. Вся книга, въ сущности, представляетъ діалогъ поэта съ этой душой.

Trübe Seele — so fragtest du — was trägst du Trauer.
Ist dies für unser grosses Glück dein Dank?
Schwache Seele — so sagt ich dir — schon ist in Trauer
Dies Glück verkehrt und macht mich sterbens krank.

Bleiche Seele — so fragtest du — dann losch die Flamme
Auf ewig dir, die göttlich in uns brennt?
Blinde Seele — so sagt ich dir — ich bin voll Flamme:
Mein ganzer Schmerz ist Sehnsucht nur die brennt.

Harte Seele — so fragtest du — ist mehr zu geben
Als Jugend gibt? ich gab mein ganzes Gut...
Und kann von höherem Wunsch ein Busen beben
Als diesem: nimm zu deinem Heil mein Blut!

Leichte Seele — so sagt ich dir — was ist dir lieben!
Ein Schatten kaum von dem, was ich dir bot...
Dunkle Seele — so sagtest du — ich muss dich lieben,
Ist auch durch dich mein schöner Traum nun tot.

(‚Der Siebente Ring‘, S. 77). *

Вначалѣ кажется страннымъ, а потомъ естественнымъ, что только здѣсь изъ всѣхъ книгъ приводятся стихи о вакхическомъ неистовствѣ любви, стихи, воспѣвающие плотскую любовь: ‚Umschau‘ и ‚Da waren Trümmer nicht, noch Scherben‘.

И владыка факеловъ произноситъ слѣдующія слова:

„И когда вы будете погибать отъ тоски, вы преисполнитесь свѣта“.

Сынъ Аполлона преклоняетъ колѣна передъ могучимъ и прекраснымъ Діонисомъ, который всегда является тогда, когда его уже перестаютъ ждать, и о которомъ не думаютъ, что его стройные пальцы могутъ сжимать съ такою силой. Но и это,

* См. переводъ на стр. 43.

повидимому, тоже законъ: „Борясь съ толпой, дѣти Аполлона побѣждаютъ подъ знаменіемъ Діониса“.

Четвертая книга, о которой мы уже говорили раньше, является центральной. Она называется „Максиминъ“, по имени дорогого усопшаго. Невозможно писать объ этихъ стихахъ, это значило бы взбираться на гору, на высоту, на которой легкія наши еще не могутъ дышать. Отмѣтимъ только, что здѣсь изъ вѣчнаго страданія поэта выступаетъ чистый образъ, одухотворенный пламенной любовью, съ печалью, затаенной въ сердцѣ и съ пѣнью на устахъ о томъ, что онъ любилъ и утратилъ.

Ich sah vom Berg aus, ein Erneuter,
Wonach mein Drang umsonst gefragt:
Das Fernenland — du warst der Deuter
Da es aus Nebeln mir getagt.
Rein blinkten unsre Tempelbögen,
Du blicktest auf... da floh voll Scham
Was unrein war zu seinen Trägen
Da blieb nur, wer als Priester kam...
Nun dringt dein Name durch die Weiten
Zu läutern unser Herz und Hirn...
Am dunklen Grund der Ewigkeiten
Entsteigt durch mich nun dein Gestirn.

(Обновленный, я видѣлъ съ горы то, о чемъ тщетно вопрошала моя тоскующая душа: далекую страну — ты былъ толкователемъ, когда она забрежжила передо мною изъ тумана. Сіяли ярко арки нашихъ храмовъ, ты вверхъ взглянулъ... и, устыдившись, все нечистое побѣжало къ своимъ корытамъ, остался тотъ лишь, кто пришелъ, какъ жрецъ. Теперь имя твое звучитъ во всемъ мірѣ, очищая наши сердца и мозгъ... Изъ темной бездны вѣчности черезъ меня встаетъ твоя звѣзда).

И, наконецъ, горе и сила соединяются въ молитвѣ полной вѣры и осуществляютъ чудо, когда поэтъ признаетъ, что онъ — „лишь искра священнаго огня, лишь отзвукъ священнаго голоса“.

Здѣсь ясно обнаруживается прямая линія не только внутренне, но и внешне связывающая жизнь Данта съ жизнью Георге. Оба скорбятъ о смерти Бога, котораго они носили въ своей груди, и оба полны стремленія увѣковѣчить то, что они любили. Миѣ можно возразить, что это же дѣлалъ и Петрарка. Да, но тѣмъ не менѣе въ сонетахъ Петрарки (и Россетти) изливается другое, ихъ вдохновляетъ только страданіе — ничего больше. Здѣсь же — соединеніе съ любимымъ существомъ, любовь, переростающая смерть, прохожденіе черезъ адъ и чистилище, чтобы достигнуть рая; а именно намъ — гораздо дороже, гораздо ближе тѣ искатели, что сначала проходятъ черезъ адъ и чистилище и только потомъ находятъ въ зенитѣ седмицѣвѣтнюю лѣстницу, не ту, которую Іаковъ видѣлъ во снѣ, но ту, что дѣйствительно стояла тамъ, гдѣ Богъ былъ побѣжденъ Израилемъ, побѣдивъ его.

Я умышленно называю Россетти: вотъ достойная и характерная противоположность Георге. Посмотрите на эти прямая линіи: Петрарка — Россетти, страстные, силь-

ныя въ горѣ, вдохновенныя женскія души; Дантъ — Георге, суровые, пламенные герои; для двухъ первыхъ — главное форма, для двухъ послѣднихъ — то, что они хотятъ сказать. Но объ этомъ намъ придется поговорить впоследствии. Здѣсь же я хочу только указать на то, что знаменательно для нашего времени: мотивы обоихъ великихъ возродителей итальянскаго ренессанса опять входятъ въ обращеніе и это знаменательно для наступленія новой, желанной культурной высоты; мы вѣрнемъ въ нее, и достигнемъ ея, — завтра или черезъ сто лѣтъ, но достигнемъ непременно.

Въ пятой книгѣ, ‚Traumdunkel‘, поэтъ, поглощенный своимъ переживаніемъ, прощается съ міромъ образовъ и отправляется въ путешествіе, странствуетъ, видитъ новыя страны и мѣстности, сады и скалы, и, наконецъ, почти окончательно навѣдухомъ, обрѣтаетъ храмъ, гдѣ царитъ спокойствіе самосознанія: Элорскій храмъ, — но въ этомъ храмѣ холоднаго, чуждаго, индусскаго міроотрицанія онъ находитъ величавый тонъ своего самоопредѣленія.

За самоопредѣленіемъ слѣдуетъ расчетъ съ его собственнымъ прошлымъ (нѣкоторые называютъ это столь же невѣрно, какъ и поверхностно — самопознаніемъ: какъ будто поэтъ нуждается въ немъ?). Это доказываетъ слѣдующая книга. Передъ патетическимъ дѣломъ его будущаго, это прощаніе съ героическими чувствами представляется все же лишь трогательнымъ, мелодія его нѣвуча и потому часть эта озаглавлена: ‚Иѣсни‘. Мы умышленно не останавливаемся подробнѣе и на этой книгѣ, ибо естественной предѣльной вершиной была книга ‚Максиминъ‘; въ этихъ книгахъ — ‚Сумерки сна‘, ‚Иѣсни‘ и ‚Картины‘, составляющихъ какъ бы приложение, говорится только о приготовленіяхъ къ странствованію, о разставаніи съ прошлымъ и прощаніи. Но о ‚Иѣсняхъ‘ все же слѣдуетъ сказать нѣсколько словъ. Художественность и красота ихъ, точно такъ же, какъ и несравненное описаніе трехъ ландшафтовъ въ предшествующемъ отдѣлѣ ‚Сумерки сна‘, превосходятъ все, чѣмъ подарило насъ нѣмецкое искусство со времени Гёте. О послѣдней изъ этихъ нѣсенъ одинъ остроумный мюнхенскій художникъ сказалъ, что она звучитъ такъ, какъ будто всѣ имѣющіяся въ ней выраженія созданы нѣмецкимъ языкомъ специально для того, чтобы она была написана... Поэтъ прощается съ прежней жизнью. Все пустыниѣ становится вокругъ него, и только одному стремленію дастъ онъ волю: стремленію къ тому, кто далеко и высоко — но вмѣстѣ съ тѣмъ и близко, и чей духъ обвѣваетъ пути поэта, направляя его, какъ ангелъ, появляющійся въ ‚Прологѣ‘, какъ Виргилій — Данта, и, наконецъ, поэтъ узнаетъ, а вмѣстѣ съ нимъ и мы, что ‚смокли грезы о сошествіи Бога. Теперь властно звучитъ призывъ изъ преисподней!‘

Начинается странствованіе по аду. Знаетъ ли кто-нибудь, куда оно заведетъ поэта? Не взорвется ли, въ концѣ концовъ, его гора отъ бушующаго въ ней подземнаго огня? Послѣдняя книга этой великой исповѣди называется ‚Картины‘ и представляетъ собою прощаніе съ виѣшнею жизнью: съ временемъ, друзьями, чужими, родными.

Времени опъ шлетъ проклятіе и обѣтъ; друзьямъ — благодарность и растроганное воспоминаніе; чужимъ — гордое самоутвержденіе и наставленіе; роднымъ — искреннюю и проникновенную любовь. Но звучать и смиренныя слова: „Я — лишь смиренный рабъ Того, кто придетъ въ сіяніи зари“. „Еще меня трогаютъ ваши рѣчи за прощальнымъ бокаломъ, еще меня грѣтъ ваша рука, но сегодня больше, чѣмъ когда нибудь, я чувствую себя готовымъ ко всякому новому странствованію“.

Этими словами прощается съ нами поэтъ и заканчиваетъ свою послѣднюю, пока, книгу, созданную всецѣло у родного очага — на берегахъ зеленого, жизнерадостнаго Рейна.

Оборачиваясь назадъ, мы видимъ слѣдующее: пилигримъ отправился въ путь, ища Эльдorado, переживаетъ страданія, испытанія и опасности, пока ему не явился ангелъ, не оторвалъ его отъ грезъ, и не ввергнулъ въ великую жизнь, охватившую и увлекшую его въ водоворотъ своихъ страстей; но здѣсь его находитъ любовь, тотчасъ же показывающая ему второй свой ликъ: смерть. Но, преодолевая смерть, любовь побѣждаетъ, и послѣ этого начинается паломничество поэта, въ поискахъ любви, которая просвѣтила бы его вѣчнымъ свѣтомъ.

Начинается Божественная Комедія Георге.

IV

Обернувшись назадъ, мы видимъ еще и другую картину — литературную: сознательно начавъ съ французовъ, въ духѣ и направленіи французскаго Парнаса (Гимны), чтобы порвать съ утратившей традиціи писательской эпохой (натурализмомъ, эклектизмомъ), Георге закончилъ стариннымъ, готическимъ и — въ лучшемъ или вѣрнѣе, единственномъ смыслѣ — нѣмецкимъ „Седьмымъ кольцомъ“. Въ самомъ дѣлѣ: „Гимны“ — книга художественныхъ строфъ (между ними 4 сонета и 1 терцина) совершенно подъ очарованіемъ парнасцевъ, позже превратившихся въ символистовъ; „Паломничества“ — книга сознательныхъ подражаній романтическому искусству (тоже въ рѣзкомъ противорѣчій съ современной литературой); „Альгабаль“ — красочное, радужное произведеніе декадентскаго времени, написанное подъ вліяніемъ французскихъ символистовъ, раньше бывшихъ парнасцами (но преимущественно подъ вліяніемъ Малларме, а не Верлена, и отнюдь не Эредіа): книга эта посвящена поэту Сень-Полю Ру, произведенія котораго печатаются въ „Messeure de France“; въ „Книгѣ пастушескихъ и хвалебныхъ стихотвореній, преданій и пѣсенъ и висячихъ садовъ“ наряду съ греческими вліяніями — то же вліяніе Франціи, въ особенности импрессионизма (или, пожалуй, пуантилизма), ея молодыхъ поэтовъ, но уже съ налетомъ готики, особенно замѣтнымъ въ возвращеніи къ манерамъ и духу миннезингеровъ, при чемъ эти стихотворенія не даютъ впечатлѣнія непосредственности, потому что, въ конечномъ счетѣ, они являются

лишь жестомъ. ‚Годъ Души‘ — размышленіе, обращеніе къ собственной душѣ; изъ 92 стихотвореній этой книги, 66 написаны ямбомъ, и изъ нихъ 50 пятистопнымъ ямбомъ — размѣромъ героической поэзіи. ‚Коверъ жизни‘ весь состоитъ изъ четырехстрочныхъ четверостишіи, построенныхъ по строгой схемѣ: каждая изъ трехъ частей книги содержитъ 24 стихотворенія; изъ 24 стихотвореній ‚Пролога‘ 23 написаны пятистопнымъ ямбомъ; въ ‚Коврѣ жизни‘ изъ 24-хъ — 19 ямбомъ и 16 — пятистопнымъ ямбомъ. ‚Пѣсни о сибѣ и смерти‘ — заключающія тоже 24 стихотворенія: 11 ямбическихъ и изъ нихъ 8 — пятистопнымъ ямбомъ, завершаютъ циклъ 72 стихотвореній этой новой *ars poetica*, состоящей, слѣдовательно изъ 53 ямбическихъ стихотвореній, изъ коихъ 47, т. е. двѣ трети, написаны пятистопнымъ ямбомъ.

То же совершенство и мастерство и въ ‚Седьмомъ Кольцѣ‘, написанномъ разными размѣрами, но и здѣсь тоже побѣждаетъ ямбъ.

Одни называли Георге артистомъ; другіе говорятъ, что онъ виртуозъ формы; третьи, что онъ играетъ словами. Но мифнія эти доказываютъ лишь то, что или эти люди не читали Георге, или слишкомъ необразованы, чтобы имѣть право высказываться по вопросамъ поэтического творчества.

Передъ нами 467 стихотвореній и 70 стихотворныхъ изреченій Георге въ семи книгахъ и ‚Букварѣ‘ (три первыхъ, въ народномъ изданіи, составляютъ одинъ томъ и, стало быть, во всемъ изданіи заключается не 8, а шесть томовъ) — кромѣ того мистерія (игра) въ стихахъ ‚Принятіе въ орденъ‘ и одно новое стихотвореніе. Можно бы, слѣдовательно, думать, что въ этихъ пятистахъ стихотвореніяхъ виртуоза, изощрившагося въ формѣ и играющаго словами, по крайней мѣрѣ половина должна состоять изъ сонетовъ, терцинъ, октавъ, газелей и другихъ прекрасныхъ формъ стиха. А вмѣсто того: 5 сонетовъ (большинство ‚шекспировскихъ‘, при чемъ четверострочія не рифмованы), 2 терцины, 1 кассида и нѣсколько измѣненныхъ терцинъ, съ рифмованными средними строками. Если прибавить къ этому немногія стихотворенія, написанныя греческимъ размѣромъ, изъ цикла ‚Пастушескихъ и хвалебныхъ стихотвореній‘ и нѣсколько пѣсенъ миннезингеровъ (для которыхъ не существуетъ опредѣленнаго размѣра) въ ‚Преданіяхъ и Пѣсняхъ‘, то получится все, что Георге заимствовалъ отъ традицій или чужестраннаго искусства — всего около 40 стихотвореній: менѣе десятой части всѣхъ его произведеній. Является вопросъ: чѣмъ это объясняется? Очень просто: тѣмъ, что Георге — поэтъ простыхъ средствъ; онъ творитъ не искусственную лирику, а живую великую поэзію, которая всегда скупа на слова и считаетъ ихъ лишь средствомъ выразить душу и то, что ее наполняетъ, а не самоцѣлью. Понятно ли я выразился? Я не считаю, конечно, искусственными лириками тѣхъ приверженцевъ сонета, для которыхъ самый ходъ мыслей естественно складывался въ форму сонета, какъ у Петрарки или Шекспира, или приверженцевъ терцины, подобныхъ Данту, или октавистовъ, подобныхъ Аріосту и Виланду, — я имѣю въ

виду поэтовъ, которые придаютъ первенствующее значеніе слову и его звучности, и восхищаются ,колеблющимися образами написаннаго'. Называть ли миѣ имена? Среди нихъ имѣются и крупныя, пользующіяся заслуженной славой, дорогія намъ и создавшія прекрасныя произведенія. Во Франціи, напримѣръ, Малларме, въ Германіи — Рильке, въ Россіи — Блокъ. Подъ искусственной лирикой я не подразумеваю также и властиности свободнаго стиха, покорившаго въ Америкѣ Уота Уитмана, во Франціи Верхарна (отчасти). Въ другомъ мѣстѣ („Аполлонъ“, 1910, VIII) я уже высказывалъ свое отношеніе къ свободному стиху, и здѣсь скажу только, что принципиально отвергаю его. *

Въ поэтической техникѣ своей Георге придерживается духа всѣхъ нѣмецкихъ поэтовъ, которые, за малыми исключеніями, лишь изрѣдка пользовались перечисленными формами, какъ это дѣлаетъ, напримѣръ, въ Россіи самый совершенный изъ ея современныхъ поэтовъ — Валерій Брюсовъ. Виѣшній обликъ произведеній Георге и Брюсова представляетъ собой кое что общее: оба, какъ въ высшей степени мужественные поэты (оба пламенные почитатели Данта), любятъ заканчивать строки своихъ стихотвореній именами существительными, въ противоположность женственнымъ поэтамъ, охотно помѣщающимъ на концѣ строчекъ глаголы; оба патетичны въ своей страстности, Георге болѣе изъ душевной внутренней потрясенности, Брюсовъ — болѣе изъ виѣшней, нѣсколько холодной эротики (но не сексуальности, какъ думаютъ нѣкоторые); оба преклоняются передъ суровымъ и непреложнымъ закономъ творчества, повелѣвающимъ имъ идти все дальше и дальше... и требующимъ постоянно все новой крови и постоянной жертвы: *vide cor tuum*; оба — пилигримы въ странѣ мученій, оба не романтичны въ рѣзкой оцѣнкѣ современности; оба должны были почти пересоздать родной языкъ, для того чтобы найти эту характерную для нихъ металлическую звучность; оба начали сознательной художественностью въ противовѣсъ нехудожественной эпохѣ, оба побѣдили въ борьбѣ, сдѣлавшись избранными учителями молодежи; оба — трагики, съ той разницей только, что Георге переживаетъ свою трагичность, Брюсовъ же самъ конструируетъ ее, и потому Георге — творецъ новыхъ сокровищъ жизни, Брюсовъ — творецъ лишь новыхъ сокровищъ искусства; Георге — этикъ, творящій будущее, Брюсовъ — эстетикъ, отворотившійся отъ жизни. (Можно построить еще слѣдующія противоположенія: утверженіе у одного и отрицаніе у другого, строительство и разрушеніе, руководство и описаніе — и все сводится къ конечному противоположенію между ноуменами и феноменами).

Поэтому, хотя раньше я и сказалъ: ,здѣсь и вездѣ важно только одно: форма — все, красота — одна, лишь предположенія мѣняются, потому что всякій поэтъ творитъ свое слово изъ новой радости и новой муки, соотвѣтственно своей душѣ,

* Хотя я не согласенъ со всѣми мыслями, которыя высказывалъ по этому поводу А. де-Ренье.

великій глаголѣ, великій тонѣ, по которому мы узнаемъ его, но въ данномъ случаѣ положеніе это требуетъ нѣкоторой перефразировки или ограниченія. Ибо: форма бываетъ двухъ родовъ. Даже и въ этой статьѣ многое различное мы называли однимъ и тѣмъ же именемъ. Одинъ разъ подѣ формой мы понимали установленную, традиціонную, метрическую схему стихотвореній. Съ другой стороны — мы употребляемъ слово ‚форма‘ для обозначенія образа художественнаго произведенія, виѣшняго образа, созданнаго внутреннимъ ритмомъ — въ данномъ случаѣ мы имѣли въ виду только послѣднее. Иногда оба эти понятія сливаются въ одно, когда внутренній ритмъ (мысли, образы, фигуры) тождественны съ виѣшнимъ размѣромъ (напримѣръ, въ терцинахъ Данта, сонетахъ Платена), но возможность этой тождественности ограничена лишь стихотвореніями. Однако же мы называемъ формой и одну гармонію внутренняго ритма произведенія съ виѣшнимъ его обликомъ. Внутренній ритмъ каждаго произведенія зависитъ отъ трехъ условій: отъ природныхъ свойствъ воспринимающаго, подходящаго къ предмету (индивидуальность), во-вторыхъ, отъ степени волненія, съ которой онъ воспринимаетъ предметъ (переживаніе) и въ третьихъ — отъ разстоянія между переживаніемъ и центральнымъ пунктомъ внутренней страсти (радѣсть, соединяющей окружность съ центромъ). Ясно, что только первое условіе — величина постоянная, два другихъ, зависящія отъ него, величины измѣняющіяся. Виѣшний обликъ произведенія получаетъ отпечатокъ этихъ трехъ величинъ: 1) индивидуальности творящаго, 2) его взволнованности переживаніемъ, 3) его удаленія отъ переживанія (разстоянія), притомъ — въ слѣдующемъ порядкѣ: изъ взволнованности, выступающей для насъ изъ произведенія, мы узнаемъ, какое значеніе поэтъ придаетъ переживанію, а отсюда — индивидуальность творца. (Слѣдуетъ замѣтить, что при позднѣйшемъ облеченія въ форму какого нибудь переживанія, поэтъ большею частью беретъ нѣсколько большее разстояніе, чѣмъ оно было въ дѣйствительности, — почему, мы надѣемся выяснитъ въ другомъ мѣстѣ). Когда нѣсколько поэтовъ говорятъ объ одномъ и томъ же событіи или переживаніи, оно остается во всѣхъ случаяхъ однимъ и тѣмъ же, все же остальное (предположенія) измѣняется, и потому рѣшающимъ моментомъ для всякаго поэта является его форма. Потому и сказано: форма — все, красота — одна. Ибо красота вещей и жизни не измѣняется, мѣняются только души воспринимающихъ ее: души художниковъ и поэтовъ.

Ясно ли теперь, что красота поэта есть форма, которую онъ придаетъ вещамъ и переживаніямъ? Понятно ли, почему Шекспиръ и Прево д'Экзиль, Клеменсъ Бретано и Желалъ-эдъ-динъ-Руми похожи другъ на друга? Не въ произведеніяхъ своихъ, а жизнью, вызвавшей эти произведенія: потому что красота вещей всегда одна... Кто видѣлъ жизнь, кто хоть разъ жилъ ярко и напряженно, въ комъ часто трепетала страсть отъ ея прекрасныхъ бурь, тотъ легко найдетъ пути ко всякому Ширазу этихъ удивительныхъ, одаренныхъ высшею милостью людей, каковы художники и поэты, которыхъ часто, по понятному заблужденію, называютъ богами.

И такъ же точно всякій, въ комъ есть живая душа и кто способенъ испытывать волненіе, легко найдетъ пути къ произведеніямъ великаго поэта, о которомъ мы говорили. Холодные же, трезвые люди, способные воспламенятся только тѣлесной страстью, никогда не поймутъ Георге, потому что имъ ничего не вѣдомо о таинственномъ призывѣ Великой Судьбы:

Черезъ адъ, черезъ рай
Все впередъ поѣзжай,
Если хочешь найти Эльдorado.*

Статья эта рисуесть намъ творчество Георге отраженнымъ въ зеркалѣ великаго искусства. Цѣль ея — посредствомъ анализа произведеній найти путь къ синтезу; ея задача — скорѣе вступительный панегирикъ, чѣмъ литературная критика. Въ слѣдующей статьѣ мы опредѣлимъ мѣсто Георге въ современной литературѣ, разберемъ его второстепенныя произведенія, которыхъ не коснулись здѣсь (презаческихъ и переводныхъ), познакомимъ съ историческимъ ходомъ его развитія. Кромѣ того дадимъ основательный очеркъ о школѣ, основанной Георге, имѣющей въ качествѣ первыхъ его учениковъ Гофманстала и Жерарди и до сихъ поръ не утратившей своего значенія, такъ какъ въ настоящее время въ Германіи нѣтъ ни одного молодого поэта, который бы не былъ обязанъ всѣмъ Георге.

(Окончаніе слѣдуетъ)



* Изъ Эдгара По, переводъ Бальмонта.

Хроноско



ПОЛЬСКАЯ ХРОНИКА

Литература

Двѣ повѣсти въ настоящее время пользуются въ Польшѣ наибольшимъ спросомъ. По заслугамъ ли? Трудно мотивировать вкратцѣ отрицательный отвѣтъ. Во всякомъ случаѣ стоитъ ближе присмотрѣться къ нимъ такъ какъ обѣ написаны почти что на одну тему и въ одномъ духѣ, и авторы обѣихъ — писатели съ крупнымъ именемъ, считающіеся въ Польшѣ законченными художниками. Я имѣю въ виду повѣсть Вацлава Берента ‚Озимое‘ (Ozimina) и Юсифа Вейсенгофа ‚Гетманы‘ (Hetmani).

Своимъ именемъ въ польской литературѣ Берентъ обязанъ нацумѣвшей нѣсколько лѣтъ назадъ (переведенной и на русскій языкъ подъ заглавіемъ ‚Гиллушки‘) повѣсти изъ жизни артистической богемы, названной ‚Рго́чно‘. Въ эпоху дореволюціоннаго декадентизма, когда всѣ художественныя исканія и чаянія сосредоточивались въ непревзойденномъ до сихъ поръ журналѣ ‚Химера‘ (редакторомъ-издателемъ былъ Мириамъ), каждая глава ‚Рго́чно‘ была событіемъ дня, такъ волнующе дѣйствовали на воображеніе читателя утонченныя бесѣды объ искусствѣ и о смыслѣ жизни изысканныхъ героев Берента. Повѣсть отличалась благородствомъ стиля и вносила въ польскую литературу хроматическую гамму новыхъ настроеній. Ея буддійская идеологія, приведшая героев къ самоубійству, оказалась столь заразительна для

многихъ, что создала цѣлую школу лирики. Для вдумчиваго читателя было, однако, ясно, что авторъ не высказался до дна, хотя бы уже потому, что будучи недолгимъ знатокомъ Индіи, онъ не могъ не знать о томъ, что понятіе нирваны несоразмѣрно съ идеей самоубійства. Кромѣ того, въ повѣсти ‚Рго́чно‘ мы вращались все время въ одной и той же средѣ надломленныхъ жизнью, разочарованныхъ и тоскующихъ эстетовъ въ стилѣ сэра Доріана Грея. Чувствовалось собо́лзнованіе автора этимъ людямъ, и все таки вѣрилось, что онъ знаетъ спасительное противоядіе...

Послѣдняя вѣра нынѣ рушилась. Повѣсть ‚Озимое‘, надъ которой авторъ работалъ около 6 лѣтъ, носитъ печать крайняго пессимизма по отношенію ко всему польскому обществу. Въ стилизованномъ, и даже перестилизованномъ, пересказѣ событій одной варшавской ночи (объявленіе Японіей войны съ Россіей) замкнуто столько душевной тоски, смертельной волевой атрофіи, душевнаго срада отъ разлагающагося организма, что читатель, пережившій тѣ недалекіе по времени дни, возмущается и не поддается внушенію трагической безпомощности, нависшей надъ Польшей. Порою кажется, что самъ авторъ, задыхаясь отъ невыносимо сгущенной атмосферы изображеннаго варшавскаго салона, стремительно бросается къ окнамъ, чтобы впустить струю свѣжаго воздуха. Но напрасны и эти надежды: Берентъ не распахиваетъ оконъ, а прихлопываетъ ихъ еще плотнѣе и занавѣшиваетъ темной драпировкой. Послѣднія стра-

ницы, красиво и оригинально пересказывающія мнѣ о Персефонѣ, мечтанія одного изъ героевъ повѣсти о воскресающемъ Діонисѣ, не могутъ порадовать Діонисейской радостью читателя, на душѣ котораго легло оловомъ бремя отчаянія. Сильныя и искреннія откровенія автора отданы печали о разъѣдающемъ столицу Польши варварскомъ византизмѣ чуждой ея духу государственности. За то наиболѣе симпатичный типъ въ повѣсти — русскій полковникъ, прямой (всеѣ герои — изломаны) и правдивый старикъ угасающаго нѣнѣ поколѣнія. „Озимое“, если вѣрить замѣчанію въ концѣ книги, уже переводится на русскій языкъ. Для русскаго читателя интересно будетъ сравнить эту повѣсть съ трагически-скорбными драмами Чехова.

Авторъ „Гетмановъ“, Юсифъ Вейссенгофъ, принадлежитъ къ мастерамъ реалистическаго стиля; въ этой области, особенно благодаря аристократическому отбѣнку своей проиіи, онъ не находитъ въ польской литературѣ соперниковъ. Классическимъ примѣромъ одного изъ „ироническихъ“ романовъ Вейссенгофа можетъ служить „Жизнь и мысли Сигизмунда Подфилинскаго“, созданный автору огромную славу и выдержавшій нѣсколько изданій, что въ Польшѣ выпадаетъ на долю немногихъ сочиненій. Въ упомянутомъ романѣ выведенъ типъ псевдо-аристократа, мечтающаго о насажденіи въ Польшѣ западной цивилизаціи: парижскихъ бульваровъ, международнаго джокей-клуба и т. п. Авторъ надѣляетъ своего героя специфическимъ пафосомъ, благодаря чему повѣсть производитъ впечатлѣніе серьезности, и добрая половина читателей, прочтя впервые „Жизнь Подфилинскаго“ не могла разгадать ироніи, — обстоятельство, при вторичномъ и вдумчивомъ чтеніи, повышающее достоинство разсказа. Вейссенгофъ, приближающійся, по складу ума и культурности, къ скептикамъ въ стилѣ Анатоля Франса, писатель съ наиболѣе западными, европейскими идеалами и приѣмами творчества, дажъ польской литературѣ, за послѣдніе годы, цѣлый рядъ романовъ изъ современной жизни. Изъ нихъ мы упомянемъ польско-литовскую повѣсть „Унія“, „Гетманы“ переносятъ насъ, подобно „Озимое“

Берента, въ дни революціи, стачекъ и партійныхъ расправъ. Авторъ знакомитъ читателя съ своими героями за шесть лѣтъ до настоящаго дѣйствія, т. е. переноситъ его въ лѣто 1899 г. — въ Гаагу, гдѣ въ то время заседала международная конференція мира. Пребывавшаго тамъ на каникулахъ польскаго литератора судьба сталкиваетъ съ виднымъ дѣятелемъ и финансистомъ Лятцкимъ (ragueni изъ польскихъ евреевъ) и его обворожительной дочкой Еленой. Впослѣдствіи Елена играетъ роль провокаторши въ Варшавѣ, ставъ любовницей героя-писателя. Въ романѣ выступаетъ нѣсколько загадочная символическая фигура: князь Пясть (имя первой династіи польскихъ королей). Пясть олицетворяетъ идею независимости и традицію повстанцевъ въ Польшѣ. Задуманная интересно, повѣсть Вейссенгофа грѣшитъ, къ сожалѣнію, слишкомъ „современной“ тенденціозностью, что, притомъ, впрочемъ, громадному большинству польскихъ и русскихъ беллетристическихъ произведеній, канвою для которыхъ послужила вчерашняя революція.

Не имѣя возможности подробнѣе остановиться на новѣйшей польской беллетристикѣ, мы отмѣтимъ, мимоходомъ, новѣйшій трудъ извѣстнаго критика Яна Лорентовича о „новой французской литературѣ“, въ которомъ авторъ, прекрасный знатокъ своего предмета, даетъ рядъ литературныхъ портретовъ въ исчерпывающихъ характеристикахъ. Въ книгѣ мы находимъ отдѣльныя статьи о Леонѣ Блуа (Leon Bloy), Элемирѣ Буржѣ (Eliémer Bourges), Гюйсмандѣ, Октавѣ Мирбо, Барресѣ, Рашильдѣ, Жюль Ренарѣ, Рэми де Гурмонѣ, Пьерѣ Луи, Марселѣ Швобѣ, Андреѣ Жидѣ и др. Книга эта, несомнѣнно, сыграетъ культурную роль для польскаго общества, возрождая интересъ къ замѣтно пренебрегаемой французской литературѣ.

Почти одновременно появились цѣлыхъ три литературно-художественныхъ журнала. Одинъ, подъ скромнымъ названіемъ „Ежемѣсячника“, — въ Краковѣ; другой, „Музеюнь“ — въ Парижѣ, и третій, наиболѣе общающій, судя по имени и программѣ — въ Варшавѣ: „Sztuka“ (Искусство). Мы встрѣчаемъ здѣсь идеи и

авторовъ, печатавшихся въ „Химерѣ“, но въ отличіе отъ бывшаго органа „чистаго искусства“, удалившагося отъ жизни въ сферу эстетическихъ канонѣвъ, „Искусство“ знаменуютъ боевые лозунги по всей линіи омертвѣлаго искусства и литературы. Мы поговоримъ о немъ въ одномъ изъ слѣдующихъ номеровъ „Аполлона“.

Т е а т р ь

О театрахъ польскихъ говорить подробно не приходится, такъ какъ въ данное время они живутъ преимущественно все тѣмъ же заблужденнымъ репертуаромъ. Наибольшій успѣхъ выпадаетъ на долю сатирической комедіи (благодаря талантливой игрѣ лицедѣевъ современнаго быта, Каминскаго, Френкля, Войдаловича и др. артистовъ). Въ драматическомъ Варшавскомъ театрѣ ежедневно полные сборы даетъ „герцогъ“ пьесы Близинскаго „Разбитые жизнью“ и послѣдней драмы Запольской „Панна Маличевска“. Ярко реалистическій талантъ Запольской предсталъ въ этихъ сценахъ изъ жизни и быта оперной статистки во всей своей пестротѣ и подвижности. „Панна Маличевска“, милое существо, знакомое каждому, кто заглядывалъ за кулисы театра, попадаетъ изъ бѣднаго угла прачешной на содержаніе къ развратному старику Дауму. Мечта ея дебютировать хоть разъ въ отвѣтственной роли смѣняется мечтой быть хоть разъ любимой человѣкомъ, который не нашелъ бы ничего предосудительнаго въ прогулкѣ съ ней подъ руку по улицѣ... Въ драматическомъ отношеніи дѣйствіе какъ будто перегружено деталями, особенно тѣми, что усиливаютъ на сценѣ эффекты контрастовъ (обычный приемъ Запольской), но надо согласиться, что эти детали удаются Запольской, какъ никому другому.

Слѣдуетъ отмѣтить количественный перевѣсъ оригинальныхъ пьесъ, идущихъ въ январѣ и февралѣ въ Варшавѣ. О качествѣ же такой комедіи, какъ напр. „Русалка“ Стефана Кржиwonшевскаго трудно распространяться, такъ какъ пришлось бы писать трактатъ о томъ, что такое символизмъ и какъ не слѣдуетъ злоупотреблять

фантастической аллегоріей въ современной бытовой пьесѣ (изъ быта аристократіи). Въ дѣсахъ одного польскаго графа охотники находятъ настоящую, т. е. живую и нагую русалку, которую и тащатъ во дворецъ. Въ искусно комбинированныхъ сценахъ благородная водяная дѣва разоблачаетъ ханжество и ложь среды, въ которую она попадаетъ... Въ пьесѣ есть нѣсколько пикантныхъ сценъ, нѣсколько сатирическихъ и нѣсколько патетическихъ; послѣднія — хуже другихъ. Тѣмъ не менѣе „Русалка“, не понравившись критикамъ, дѣлаетъ сборы, благодаря сенсационности сюжета.

Лѣтній театръ (въ Саксонскомъ саду) перешелъ за 50 представленийъ превосходной сатирической шутки Карла Марло „Золотые дни рыцарей“, переносящей насъ на одинъ актъ въ 1210 г., въ эпоху Ричарда Львиное сердце, съ цѣлью показать, насколько выродились нынѣ потомки славныхъ предковъ. Вообще, „Лѣтній театръ“, назначеніе котораго служить легкой музѣ, счастливейше въ выборѣ репертуара.

Въ Большомъ театрѣ поставили оперу д'Альберта „Низины“ (Tiefland) — и поставили хорошо. Эта красивая, сильно вагнеризованная драма увлекаетъ зрителя и слушателя богатствомъ симфоническихъ красокъ и необычнымъ для оперы драматическимъ дѣйствіемъ (изъ быта ирлендскихъ горцевъ; сюжетъ заимствованъ изъ драмы А. Гююмери). Исполняется „Tiefland“ исключительно при участіи мѣстныхъ артистовъ оперы, въ то время какъ подавляющее большинство заграничныхъ итальянскихъ оперъ требуетъ постоянной смѣны гастролеровъ.

Тотъ же Большой театръ, напоминающій Варшавѣ время отъ времени о Шекспирѣ, Шиллерѣ, Словацкомъ, поставилъ трагедію Фаддея Кончинскаго „Демосѣенъ“, вещь въ литературномъ отношеніи посредственную, а въ драматическомъ — черезчуръ вялую (особенно въ сценахъ риторическаго поединка лучшихъ аѳинскихъ мастеровъ рѣчи), но инсценирована она была удачно, мѣстами въ духѣ Выспяцкаго, въ мистическомъ свѣтѣ. Заглавную роль взялъ на себя извѣстный краковскій артистъ Тарасевичъ, очень рѣдко появляющійся за послѣднее время на сценѣ, и, быть можетъ,

рѣшившей дальнѣйшую судьбу трагедіи, довольно сочувственно встрѣченной варшавскою печатью.

О Павлѣ Г. Д. Мережковскаго намъ пишутъ изъ Кракова, что держится онъ на сценѣ лишь благодаря удивительной игрѣ Сольскаго; драматическія достоинства объявляются самимъ выборомъ сюжета и трагизмомъ исторической быти.

Упомянемъ еще о возобновленіи спектаклей Театра Маріонетокъ въ Варшавѣ. Вотъ, поистинѣ, единственный Театръ Студіи въ Польшѣ. Миниатюрныя стилизованныя куколки, умѣло направляемыя опытной рукою режиссера, превосходно достигаютъ цѣли: свести на нѣтъ весь балластъ реализма современной сцены. Движенія ихъ условны ограничены, но почти всегда характерны и цѣлесообразны. Репертуаръ насчитываетъ болѣе десятка коротенькихъ пьесъ, въ томъ числѣ — нѣсколько съ акомпаниментомъ музыки и пѣнія. Такъ, особенно удачны избранныя сцены изъ „Свадьбы“ Выспянского, написанной какъ будто специально для такого театра и талантливо иллюстрированной Карломъ Ростворовскимъ, однимъ изъ представителей „Молодой Польши“ въ воскресающей нынѣ, славной ея музыкѣ. О композиторахъ „Молодой Польши“ мы поговоримъ особо въ одномъ изъ слѣдующихъ писемъ.

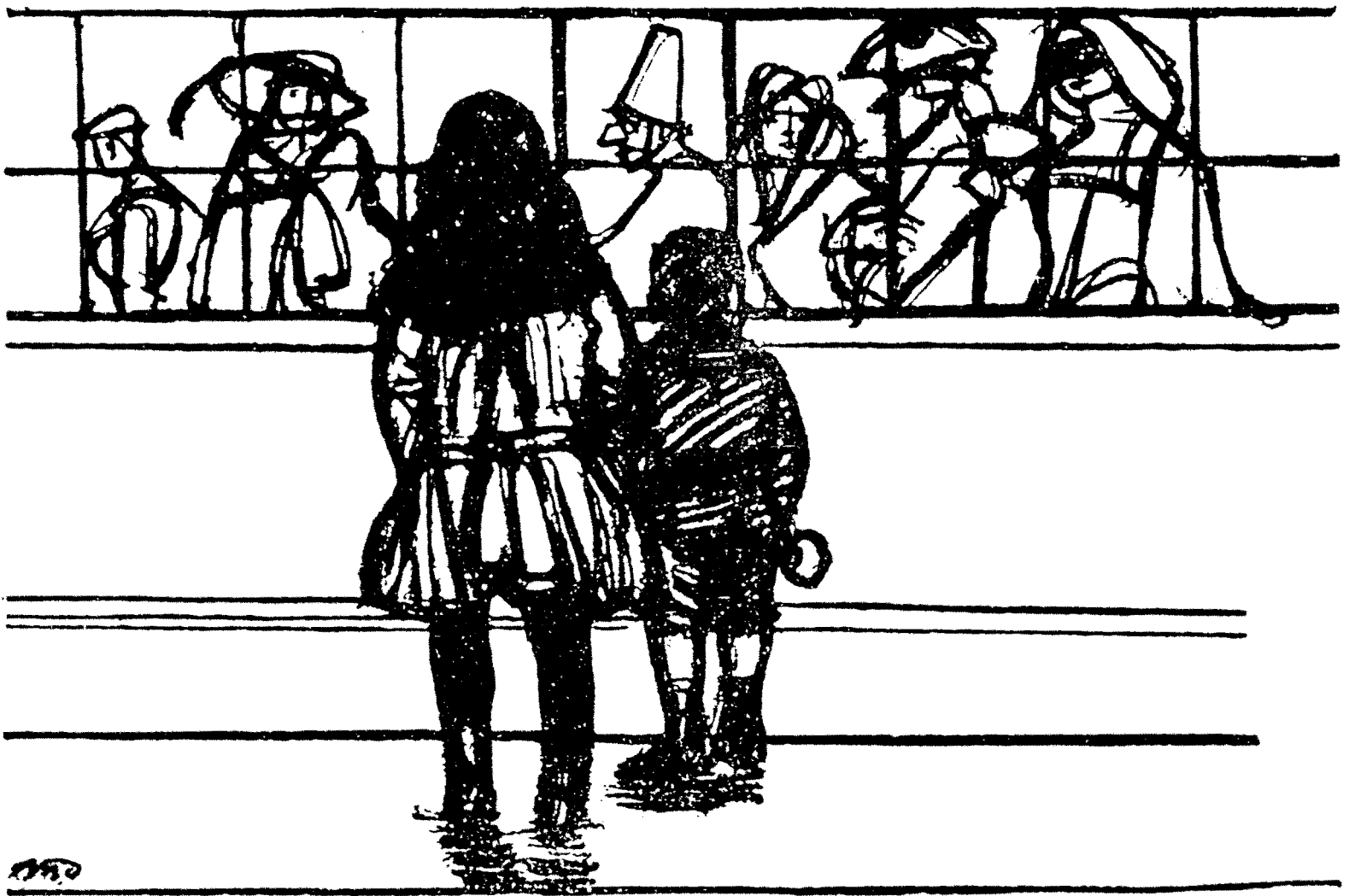
Swastica.

ПИСЬМО ИЗЪ ПАРИЖА

Въ художественной жизни Парижа наступило зимнее затишье: одни оттачиваютъ стрѣлы для предстоящихъ выступленій подъ флагомъ независимыхъ, другіе — пишутъ портреты знаменитостей для весеннихъ Салоновъ. Это — мѣсяць случайныхъ и маленькихъ выставокъ. Такъ, въ галереяхъ Bernheim Jeune и Dugand Ruel были недавно чрезвычайно интересные выставки старинной китайской живописи; у того же Bernheim'a мы видѣли и выставку чудесныхъ ковровъ работы Аристиды Майоля, но первыя слишкомъ значительны, а вторая чересчуръ случайна, чтобы распространяться о нихъ въ этой замѣткѣ...

Зато театральнѣй сезонъ въ полномъ разгарѣ; въ этомъ году театральная жизнь Парижа вообще бьетъ ключемъ и почти каждый день приноситъ консервативнымъ парижскимъ театрамъ новую пьесу, новую постановку и даже новый театръ. Такъ, недавно театръ Gymnase по случаю постановки „Ваятеля Массокъ“ Кроммелинка, къ великому недоумѣнію своихъ завсегдатаевъ, назвалъ себя: Théâtre impressif... Въ другомъ, не менѣе установившемся театрѣ, ш-ше Régane, — идетъ „Синяя птица“. Въ слѣдующій разъ мы расскажем, какъ преломился этотъ бельгійскій символизмъ въ граняхъ парижской сцены, а пока остановимся на болѣе значительныхъ новинкахъ чисто французскаго характера.

Такова, прежде всего, пьеса „La Femme et le Pantin“, съ большимъ шумомъ идущая въ театрѣ Антуана (не смѣшивать съ Одеономъ!) съ извѣстной танцовщицей Режиной Балэ въ главной роли. Это — болѣе ходкая пьеса сезона; ниже мы увидимъ, кто способствовалъ ея ходкости. Передѣланная для сцены изъ популярнаго романа Пьерра Луи, пьеса эта очень не глубока, но съ большими претензіями на психологизмъ. Богатый испанецъ Матео увлекается дѣвушкой „изъ народа“, прекрасной Кончей (Балэ), но она — дѣвушка со странной душой, обуреваемой жадной мучительства, и изводящая злосчастнаго дона Матео пытками ревности. Лишь въ концѣ пятой картины Матео, ставшій картоннымъ плесуномъ въ ея рукахъ, вновь сознаетъ въ себѣ мужчину и... бьетъ прекрасную андалузку. Мужскіе кулаки превращаютъ демоническую Кончу въ слабую и любящую женщину, и она отдается своему побѣдителю. Но если въ романѣ Луи рисуется полая психологія Ронсовской женщины, то въ пьесѣ на первый планъ выдвигается элементъ социальный. Конча, оскорбленная предложенными Матео деньгами, объявляетъ свои жестокости по отношенію къ нему желаніемъ научить его смотрѣть на нее, какъ на свободную личность, а не покупаемую вещь. Этотъ социальный мотивъ очень ярко подчеркивался чуткой, хотя почти впервые выступающей въ роли драматической актрисы, Режиной Балэ. Вотъ почему ей удалось сохранить гордое



Рисунокъ М. Детома къ постановкѣ ‚Le Carnaval des Enfants‘ въ Théâtre des Arts.

достоинство и въ тотъ рискованный моментъ, когда, полуобнаженная, она вытанцовываетъ сладострастные ритмы Пастелье передъ посетителями испанскаго кабаре. Несомнѣнно, Режина Бадэ дерзнула въ этой сценѣ на большую наготу, чѣмъ это позволено въ ‚комильфотныхъ‘ парижскихъ театрахъ. Но мы не станемъ повторять той элементарной истины, что нагота не безправственна... Скажемъ лишь, что Режина Бадэ была все-таки задрапирована черными кружевами и что именно эта ‚драпировка‘ показала намъ неэстетическимъ компромиссомъ... Однако, тартюфы забили тревогу: сенаторъ Беранже отъ имени ‚Общества для борьбы съ уличнымъ развратомъ‘ возбудилъ преслѣдованіе противъ театра Антуана, обвиняя Бадэ въ порнографіи (дѣло кончилось оправданіемъ). Тогда газета Comœdia начала агитацію въ пользу образования ‚Совета артистовъ‘, который одинъ могъ бы быть компетентнымъ въ дѣлѣ различія художества отъ порнографіи, и въ

доказательство того, что подлинное искусство не чуждалось эротики, воспроизвела три, всѣмъ извѣстныхъ, музейныя картины Веронезе, Джорджоне и Микеланджело („Леду и Юпитера“). И что же? — Сенаторъ Беранже пригрозилъ редактору Comœdia судомъ за ‚оскорбленіе добрыхъ правовъ‘, если онъ еще разъ напечатаетъ подобныя картины... Не безъ остроумія замѣтилъ Gémiel, директоръ театра Антуана что ‚Режина Бадэ, совершенно голая, гораздо чище сенатора Беранже, совершенно одѣтаго‘... Пока что, пресловутое общество, направляющее свои удары не туда, куда слѣдуетъ, только способствовало успѣху пьесы. Въ дѣйствительности же, кромѣ самой Бадэ, въ пьесѣ и въ постановкѣ мало примѣчательнаго. Если бы не огромный темпераментъ, пластическій даръ и брызжущая жизненная сила этой артистки, то и смотрѣть было бы не на что. Ея партнеръ, самъ Gémiel, — даже не плясунъ, а деревянная неповоротливая кукла. Постановка, несмотря на привлеченіе къ ней двухъ ху-

дожниковъ — Vertin и Mogerod — до-революционная, до-русская, если такъ можно выразиться. Лишь въ прекрасныхъ шпалерахъ Бадэ и въ костюмахъ гитанъ (черное съ оранжевымъ) почувствовалась та радующая глазъ Испанія, которую даже плохія постановки не могутъ совершенно убить... А между тѣмъ, въ томъ же самомъ Парижѣ живутъ художники — экзотики, которые могли бы дать отличныя декорации для этой севильской драмы: Англада и Ванъ-Донгенъ, испанецъ по рожденію и испанецъ въ душѣ...



Зато первостепенная роль отведена художникамъ въ Théâtre des arts, давшемъ еще двѣ новыя постановки, — довольно холодно встрѣченныя парижской критикой, но представляющія большой интересъ для того, кто разсматриваетъ спектакли этого театра не какъ окончательныя достиженія, а какъ первыя исканія.

Передъ нами — двѣ пьесы диаметрально противоположныхъ эпохъ и стилей. Первая — ‚Le Marchand de Passions, comédie en trois images d'Épinal et en vers de M. Magre‘. Комедія въ трехъ народныхъ картинкахъ, * —

* Images d'Épinal — цвѣтныя гравюры на деревѣ конца XVIII в., издававшіяся Жаномъ-Шарлемъ Пеллереномъ въ Эпиналѣ.

какъ непривычно должно быть уже одно это названіе для парижскаго театралла! — наивная аллегорія, стилизованная въ духѣ дубочныхъ картинокъ XVIII вѣка, — театральная иллюстрація народной басни, или пословицы. Le Marchand de Passions — хитрый колдунъ, подлѣ видомъ странствующаго коробейника надбляющій людей скрытыми въ предметахъ страстями. Трактирщица Кошетта купила зеркальце — и стала кокеткой; купилъ цирюльникъ Любенъ флягу — и промѣнялъ любовь къ Кошеттѣ на любовь къ вину; купилъ старшій сержантъ Пзіаду — и начала на него страсть стихотворства и т. д. И вотъ во время войны съ испанцами никто изъ ‚Синихъ гренадеровъ‘ ни о чемъ не думалъ, какъ о своихъ порочныхъ страстяхъ; всѣ они попали въ плѣнъ и лишились своихъ заколдованныхъ предметовъ. Только у Кошетты и Любена остались ихъ зеркальце и фляга, мѣшающіе имъ соединиться... Но ни одна сказка не обходится безъ доброй феи. У старика-колдуна есть дочь, отъ которой онъ прячетъ свои страсти-товары, но чтобы понравиться Любену, она развязываетъ отцовскій узелъ и принаряжается. Вдругъ расплзаются скрывавшіяся въ вещахъ порочныя страсти, и испуганная дѣвушка рѣшается не мѣшать любви Кошетты и Любена. Жертвуя собою, она уговариваетъ ихъ бросить заколдованныя вещи въ колодезь и, какъ ангель-хранитель, способствуетъ ихъ свадьбѣ... Все это очень мило, но авторъ осложнилъ роль этой милой дѣвушки какимъ-то мистическимъ романтизмомъ, едва ли свойственнымъ сатирической ‚лицидарности‘ французскихъ картинокъ: эта дѣвушка (хорошо исполненная m-lle S. Fillacier) — таинственное существо, вѣчно влюбленное въ кого то, ‚кто называется никто и никогда‘...

Подобное же вторженіе иного стиля сказывается, отчасти, и въ самой постановкѣ (декорации и костюмы Georges Delaw). Правда, очень остроумны костюмы, и близко къ духу дубочной гравюры подходитъ постановка I и III дѣйствій, яркая и лицидарная съ ея рѣзкими плакатными силуэтами деревьевъ и домовъ, обведенныхъ чернымъ контуромъ (но не заштрихованныхъ, какъ въ ‚Золотомъ пѣтушкѣ‘

Билибина), съ яркими кукольными румянцами у всѣхъ персонажей и игрушечной деревянностью ‚Синихъ гренадеровъ‘. Но во II актѣ (война съ испанцами) по небу вдругъ разливаются нѣжные вечеровые нюансы и наступаетъ таинственный полумракъ, нарушающій прежнее впечатлѣніе ланидарности. Théâtre des arts обладаетъ богатыми средствами освѣщенія, но не всюду онѣ уместны.. Зато играли всѣ дружно и стильно...

Одноактная драма ‚Навуходоносоръ‘ (соч. M. de Faragond, декорации Segonzac и костюмы Poiget) — полная противоположность этой милой бездѣлушкѣ. Это — попытка перенесенія на сцену grand art'a, театрального воплощенія двѣлой исторической композиціи, множествомъ фигуръ. И надо отдать справедливость г. Руше — несмотря на миниатюрность сцены своего театра, онъ сумѣлъ, съ помощью удачно взятыхъ пропорціи декорации, внушить ощущение грандіозности. Дѣйствіе развертывается на террасѣ Вавилонскаго дворца подъ сѣнью гигантскаго барельефа ‚Ассирійскій Геркулесъ‘ (Лувръ), подъ звуки музыки, напоминающей ‚Шехеразаду‘. Но вся бѣда въ томъ, что художественная цѣнность этой драмы (на тему о торжествѣ добродѣтели, ибо за жестокостями Навуходоносора слѣдуетъ его раскаяніе и безуміе), точно такъ же, какъ и — мѣстами — мелодраматической игры извѣстнаго де-Макса (сравнить только игру Шаляпина въ аналогичныхъ моментахъ ‚Юдиѣ‘!), — очень не высока. Весь интересъ пьесы сводится къ вишней декоративности, къ ритмической планировкѣ живописныхъ группъ, ко всему тому, что навѣяно ‚Шехеразадой‘ (вплоть до самоотверженно свисающей съ ложа ‚убитой‘ наложницы). И если простить нѣсколько тяжеловѣсные танцы г-жи Наташи Трухановой (ей, по ея фигурѣ, больше довлѣетъ русская, чѣмъ восточная пляска) и нѣкоторую мишурность костюмовъ и всей желто-зеленой гармоніи, то въ общемъ надо признать, что въ смыслѣ колоритности постановка ‚Навуходоносора‘ для французской сцены — большое откровеніе: кромѣ настоящихъ негровъ, здѣсь все было декоративной живописью. И Парижъ, довольно холодно встрѣтившій эту пьесу, уже учи-

тываетъ ея декоративныя достоинства: уже говорятъ о томъ, что восточная jure - culotte въ слѣдующемъ сезонѣ станетъ модной!.. Мы боимся, что только это одно и восприметь консервативный Парижъ изъ новшествъ мужественнаго Théâtre des arts и по прежнему духъ Рошгросса будетъ царить въ Орéга...

Я. Тугендхольдъ.

КНИГИ, ПОСТУПИВШИЯ ВЪ РЕДАКЦИЮ

Ф. Купчинскій. — Новая Японія. Изд. ‚Носѣвъ‘. Спб. 1911, ц. 1 р. 25 к.

А. В. Осендовскій. — Въ людской пыли. Повесть. Спб. 1911, ц. 1 р.

Игорь-Сѣверянинъ. — Электрическіе стихи. IV тетрадь III-го тома. Спб. 1911, ц. 50 к.

‚Работво и воля‘. Сборникъ, сост. П. Розановъ и П. Сидоровъ. Изд. ‚Польза‘. М. 1911, ц. 20 к.

‚Къ волѣ‘. — Сост. П. Л. Бродскій. Изд. ‚Польза‘. М. 1911, ц. 20 к.

Изд. ‚Шиповникъ‘, Спб. 1911.

Осипъ Дымовъ. — Веселая печаль, юмористическіе рассказы, ц. 1 р. 25 к.

Борисъ Зайцевъ. — Рассказы, кн. 3-я, ц. 1 р. 25 к.

Маркъ Крипцкій. — Рассказы, т. II, ц. 1 р. 25 к.

Саша Черный. — Сатиры, кн. I, изд. 2-е, ц. 1 р. 25 к.

Георгій Чулковъ. — Сочиненія, т. III, ц. 1 р. 25 к.

Лит.-худож.-Альманахи, — книга XIV, ц. 1 р. 25 к.

Гюи де-Мопассанъ. — Полн. собр. сочиненій, т. XV, ц. 1 р. 25 к., т. XVI, ц. 1 р. 50 к.

Г. Д. Уэллсъ. — Собраніе сочиненій, т. 12, ц. 1 р. 25 к.

Изд. ‚Т-ва А. Ф. Марксъ‘, Спб. 1911.

Антонъ Чеховъ. — Повѣсти и рассказы, т. XII, ц. 1 р. 50 к.

Г. Г. Эверсъ. — Ужасы. Необычайныя исторіи, ц. 1 р. 50 к.

Изд. ‚Просвѣщеніе‘, Спб. 1911.

В. В. Муишель. — Собраніе сочиненій, т. I, изд. 2-е, ц. 1 р.

О. Н. Ольнемъ. — Безъ иллюзій, раз—ы, ц. 1 р.

Издатели: С. К. Маковскій.
М. К. Ушковъ.

Редакторы: Сергій Маковскій.
Бар. Н. Н. Врангель.

1898.

СОДЕРЖАНИЕ

	СТР.
А. А. Трубинковъ — „Демонизмъ Иеронимуса Босха“	7
И. И. Муратовъ — „Николай Петровичъ Крымовъ“	17
Eug. Schmitz — „Современная нѣмецкая музыка“	25
Александръ Блокъ — „Романсы“	39
Stefan George — „Стихотворенія“	41
Joh. von Guenther — „Стефанъ Георге“	46

ХРОНИКА

Swastica — „Польская хроника“	70
Я. Тугендхольдъ — „Письмо изъ Парижа“	73
Книги, поступившія въ редакцію	76

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДЕЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ:

АВТОТИПИ:

Иеронимусъ Босхъ — Искушеніе св. Антонія (5 картинъ и деталь), Рождество Христово, Адъ (2 картины и деталь), Возъ сѣна, Грѣхъ, Сцены (2) изъ Дантова Ада, Рай, св. Юлианъ на островѣ Патмосѣ; Питеръ Хейсъ — Адъ (2 картины и деталь); Чиветта — Рай, Адъ; П. Брейгель — Низверженіе грѣшниковъ, Триумфъ смерти; Янъ Мандейнъ — Искушеніе св. Антонія.

И. И. Крымовъ — Сосны, Къ веснѣ, Послѣ дождя, Стадо, Площадь, Лѣтній полдень, Сарай, На зарѣ, Туча, Быкъ, На дорогѣ, Двѣ радуги.

Репродукціи картинъ исполнены въ цинкографіи Р. Голике и А. Вильборгъ.

РИСУНКИ ВЪ ТЕКСТѢ:

Виньетки на стр. 8, 10, 16, 24, 38, 69 — изъ Нюрнбергской хроники 1493 г. (изъ собранія Императорскаго Эрмитажа); эскизы на стр. 74, 75 — Детомà и Нуаре; деталь картины на стр. 11 — Иеронимуса Босха.

Фронтисписъ съ гравюры Абрагама Босса.

Обложка, надписи и заглавныя буквы — М. В. Добужинскаго.

ВТОРОЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

АПОЛЛОНЪ

Въ 1911 г. журналъ будетъ выходить, при томъ же составѣ сотрудниковъ, ежемѣсячными выпусками (кромѣ юня и юля), съ значительно увеличеннымъ количествомъ репродукцій (въ краскахъ, меццотинтой, фото - и автотипіей и т. д.) съ произведеній русскихъ и иностранныхъ художниковъ (по 40 — 45 репродукцій въ каждомъ выпускѣ), при чемъ эти иллюстраціи будутъ сопровождаться статьями (монографіями) и всесторонне представлять или творчество отдѣльных мастеровъ, или цѣлое художественное направленіе, или выставку, театральную постановку и т. п. Кромѣ того, въ журналѣ будутъ помѣщаться статьи общаго характера по вопросамъ живописи, зодчества, скульптуры, поэзіи, литературы, театра, музыки, въ особенности же — иллюстрированныя статьи, освѣщающія современныя исканія въ области искусства въ связи съ художественнымъ наслѣдіемъ прошлаго. Широко поставленная хроника „Аполлона“ будетъ давать по возможности полную и своевременную картину жизни искусства въ Россіи и за границей. Въ теченіе мѣсяцевъ январь — апрѣль и сентябрь — декабрь подписчикамъ русская хроника будетъ разсылаться два раза въ мѣсяць — каждое 1-е и 15-е число — отдѣльно отъ журнала. Въ журналѣ будутъ помѣщаться стихи и небольшіе рассказы. Кромѣ того будутъ выпускаться отдѣльными книжками Литературныя Альманахи „Аполлона“, для которыхъ въ распоряженіи редакціи имѣются произведенія Сергѣя Ауслендера, Валерія Брюсова, Александра Блока, Бор. Зайцева, Н. Гумилева, М. Кузмина, А. М. Ремизова, гр. Алексея Н. Толстого и др. Подписчикамъ „Аполлона“ Альманахи будутъ высылаться со значительной скидкой.

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ.

(на журналъ „Аполлонъ“ вмѣстѣ съ „Русской Художественной Лѣтописью“):
На годъ — 10 р. съ доставк. и пересылк., 9 р. безъ доставки; за границу — 12 р.
На 1/2 — 6 » » » » 5 » » » » — 7 »

Разрочка: 5 р. при подпискѣ, 3 р. къ 1 Марта, къ 1 Мая — остальное.

Плата за перемѣну адреса: русскаго на заграничный — разница подписной цѣны, городского на иногородній — 50 коп., остальныхъ — 25 коп.

„Русская Художественная Лѣтопись“ отдѣльно 4 р. въ годъ съ перес.

Иллюстрированныя проспекты высылаются бесплатно.

Оставшіеся отъ 1910 г. въ небольшомъ количествѣ годовые экземпляры высылаются по 15 р. за комплектъ.

Подписка принимается: въ Главной Конторѣ — С.-Петербургъ, Мойка 24, кв. 6, телеф. 109 — 12; въ отдѣл. Конторы — Москва, книжн. магаз. „Образованіе“, Кузнецкій м., д. кн. Гагариной; Кіевъ, книжн. магаз. Пидкиовскаго, Крещатикъ, 29; Ковно, книжн. магаз. Рутскаго; Варшава, кн. т-во „Оресь“, Новый Свѣтъ, 70; Саратовъ, книжн. магаз. „Основа“, Пѣмецкая ул., и въ главныхъ книжныхъ магазинахъ столицъ и провинціи.

Издатели: С. К. Маковскій.
М. К. Ушковъ.

Редакторы: Сергѣй Маковскій.
Бар. Н. Н. Врангель.

СТАРЫЕ ГОДЫ

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1911 ГОДЪ.

Въ пятомъ году изданія «Старые Годы» будутъ выходить при участіи слѣдующихъ сотрудниковъ:

В. С. Арсеньевъ, Александръ Н. Бенуа, О. Г. Беренштамъ, П. Я. Билибинъ, Wilhelm Bode, J. de Bosschère, П. П. Вейнеръ, Adolfo Venturi, L. Venturi, В. И. Веретенниковъ, В. А. Верещагинъ, бар. Н. Н. Врангель, Fierens Gevaert, Max Geisberg, J. v. d. Gheyn, В. В. Голубевъ, Adolf Gottschewsky, Georg Gronau, Jean Guiffrey, Игорь Э. Грабаръ, Loys Delteil, Léon Déshairs, С. П. Дягилевъ, R. Kœchlin, Н. П. Кондаковъ, Е. Ф. Корнъ, Е. М. Кузьминъ, В. Я. Курбатовъ Э. Э. Ленцъ, Э. К. фонъ-Липгартъ, Н. П. Лихачевъ, В. К. Лукомскій, Г. К. Лукомскій, Н. Е. Макаренко, Сергій Маковскій, Pierre Marcel, L. de Maeterlinck, П. П. Муратовъ, А. В. Орфинниковъ, R. P. Pirling, Pol de Mont, Н. К. Рерихъ, Н. И. Романовъ, А. А. Ростиславовъ, Н. Ротштейнъ, Denis Roche, А. В. Селивановъ, П. П. Семеновъ-Тянь-Шанскій, П. К. Симони, Н. В. Соловьевъ, А. А. Спицынъ, Н. Г. Тарасовъ, С. Н. Тройницкій, А. А. Трубниковъ, В. К. Трутовскій, А. И. Успенскій, бар. А. Е. Фелькерзамъ, Max Friedländer, Pascal Forthuny, А. И. Шляпкинъ, Джемсъ А. Шмидтъ, В. А. Щавинскій, И. А. Фоминъ, П. Д. Эттингеръ, А. И. Яцимирскій и мн. др.

ЦѢНА ВЪ ГОДЪ СЪ ДОСТАВКОЮ И ПЕРЕСЫЛКОЮ 10 РУБ., БЕЗЪ ДОСТАВКИ — 9 РУБ., ЗА ГРАНИЦУ — 40 ФРАНКОВЪ.

При подпискѣ въ конторѣ редакціи допускается разсрочка: при подпискѣ — 5 рублей 1 апрѣля — 3 рубля и 1 іюля — 2 рубля.

Подписка принимается: въ С.-Петербургѣ — въ конторѣ редакціи (Соляной пер., 7) и въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, Мелье, «Новаго Времени», Ключкова и Митюрникова; въ Москвѣ — въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, «Новаго Времени», Шибанова и Веркмейстера.

ВЪ КОНТОРѢ РЕДАКЦІИ ИМѢЕТСЯ ВЪ ОГРАНИЧЕННОМЪ КОЛИЧЕСТВѢ:

Каталогъ старинныхъ произведеній искусствъ, хранящихся въ Императорской Академіи Художествъ. (Введеніе. Портреты зала Совѣта и Скульптура). Сост. бар. Н. Н. Врангель. Ц. 10 р.

Комплектовъ журнала за прошлые годы не имѣется.

Редакціонный Комитетъ: Алекс. Н. Бенуа, В. А. Верещагинъ, баронъ Н. Н. Врангель, I. I. Леманъ, С. К. Маковскій, С. Н. Тройницкій и А. А. Трубниковъ.

Редакторъ - Издатель П. П. Вейнеръ.

ПОДПИСКА ОТКРЫТА
НА ПОЛУЧЕНИЕ ВЪ 1911 ГОДУ

Ежедневной литературной, политической и коммерческой газеты

„ОДЕССКІЙ ЛИСТОКЪ“

съ иллюстрированными приложениями, выходящими при газетѣ
ДВА РАЗА ВЪ НЕДѢЛЮ

Въ 1911 г. газета вступаетъ въ 38-й годъ своей жизни и будетъ, какъ и прошлыя 37 лѣтъ, издаваться и редактироваться В. В. Навроцкимъ.

За тридцать лѣтъ своего существованія „Одесскій Листокъ“ завоевалъ себѣ многочисленныхъ читателей, духовные и матеріальные интересы которыхъ онъ въ 1911 г. намѣренъ такъ же честно отстаивать, какъ и въ предыдущіе годы своего многолѣтняго существованія, учитывая всѣ требованія жизни, откликаясь на всѣ выдвигаемые жизнью вопросы. Культура и право всегда были знаменемъ редакціи и съ этимъ-же знаменемъ редакція „Одесскаго Листка“ вступаетъ въ 1911 годъ, опираясь на то общеніе, которое образовалось за все время существованія газеты между нею и читателемъ. Широкое распространеніе „Одесскаго Листка“ въ самыхъ разнообразныхъ кругахъ общества позволяетъ ему обѣщать и въ наступающемъ году широкую освѣдомленность и своевременное освѣщеніе событій не только русской, но и міровой жизни.

Съ Іюня 1910 года мы значительно расширили отдѣлъ какъ внутреннихъ, такъ и заграничныхъ телеграммъ отъ собственныхъ корреспондентовъ; огромная-же аудиторія читателей, создающая матеріальное благополучіе газеты, даетъ увѣренность, что и въ будущемъ „Одесскій Листокъ“ сможетъ удовлетворять всѣ предъявляемые къ нему жизнью и интересами читателя требованія.

Всѣмъ подписчикамъ „Одесскаго Листка“ (за исключеніемъ подписывающихся помѣсячно), при подпискѣ выдается бесплатно въ переплетѣ справочная книга въ 730 стр. съ отрывнымъ на каждый день календаремъ на 1911 годъ.

(С.-Петербургскаго издательства „Новь“. Привиллегія заявлена. Охр. свидѣт. № 41035).

Иногороднимъ подписчикамъ книга-календарь высылается по полученіи 23 коп. (можно марками) на почтовые расходы по пересылкѣ книги подъ заказною бандеролью.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА ГАЗЕТЫ: въ городѣ съ доставкой на домъ: 10 р. въ годъ, 6 р. полгода, 3 р. 50 к. три мѣсяца и 1 р. въ мѣс. на города съ высылкой по почтѣ: 12 р. въ годъ, 7 р. полгода, 3 р. 80 к. три мѣсяца и 1 р. въ мѣс. За-границу къ иногородней цѣнѣ приплачивается по 1 руб. за каждый мѣсяць. За перемѣну иногородняго адреса просятъ присылать 20 коп. марками. Квитанція выдаваемая конторою въ полученіи денегъ, должна быть оплачена 5 коп. герб. маркой за счетъ подписчика.

Редакція и контора въ Одессѣ, въ домѣ редактора издателя „Одесскаго Листка“, В. В. Навроцкаго.