



ΑΠΟΛΛΟΝΉ

ΜΣΜΧΙ

тип. - СИРИУСЪ - СПБ. СОЛЯНОЙ, 7.



**Д. С. Стеллецкий. „Иоаннъ Грозный“,
декоративное панно (гуашь).**

**D. Stelletzky. „Jean le Terrible“,
panneau décoratif (gouache).**

ИСКУССТВО СТЕЛЛЕЦКАГО

Александръ Бенуа



ИШУ, а за стѣной, въ сосѣдней квартирѣ лежитъ на столѣ мертвецъ, и монашенка, непрестанно, въ однообразномъ напѣвѣ, читаетъ надъ нимъ молитвы. Покойникъ — балетный артистъ Л., котораго мы любили еще съ дѣтства! Помните Л., длинноносаго, высокаго, статнаго, такого непринужденно и неувыдаемо веселаго, такого занятнаго и талантливаго? Даже когда онъ переигрывалъ, у него все выходило какъ-то удачно и интересно. Потомъ онъ бросилъ службу, заболѣлъ, превратился въ призрачную тѣнь, а нынѣ — лежитъ одинъ на столѣ, въ той самой комнатѣ, гдѣ безъ усталыя цѣлыми днями игралъ на роляхъ свой бывшій репертуаръ. вмѣсто всякой музыки его укутываетъ, убаюкиваетъ равномерное, какъ теченіе водъ, причитаніе. И почему то это не страшно, а только томно, нѣжно и даже сладко.

Мнѣ сдается, что все искусство Стеллецкаго — это тоже древнее, не знающее ни начала, ни конца, причитаніе — надъ всей нашей культурой, надъ всѣмъ, что въ насъ умираетъ и умерло. Коненковъ сооружаетъ дикіе идолы, Рѣрихъ мечтаетъ о недосягаемыхъ глубинахъ прошлаго, а Стеллецкій — намъ, европейцамъ, западникамъ и ,парижанамъ' — читаетъ древніе церковные причѣты и хочетъ заставить наши гостинныя иконами, насадить въ нихъ ладаномъ, навести на насъ дурманъ какого-то, не то религіознаго, не то колдовскаго, цѣпенѣнія. Не знаешь какъ выбиться изъ этихъ чаръ, какъ вырваться на свѣжій воздухъ; не знаешь опять таки потому, что цѣпенѣніе это сладко, сладки ,причитанія' Стеллецкаго.

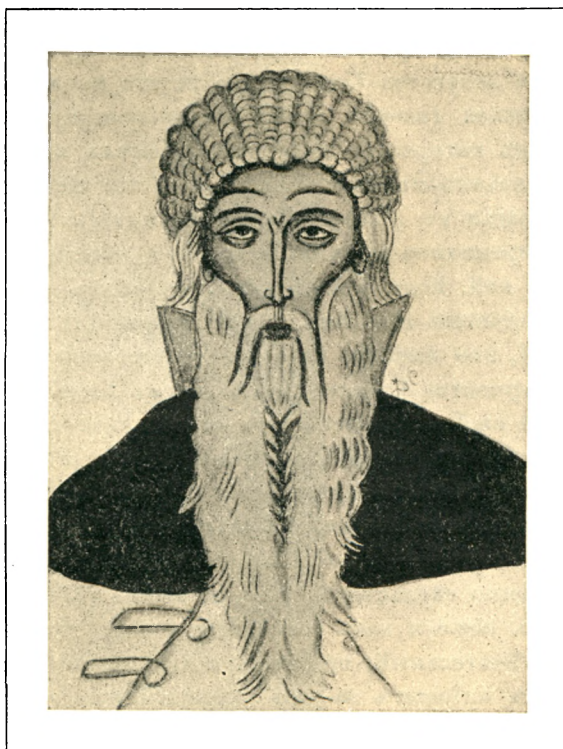
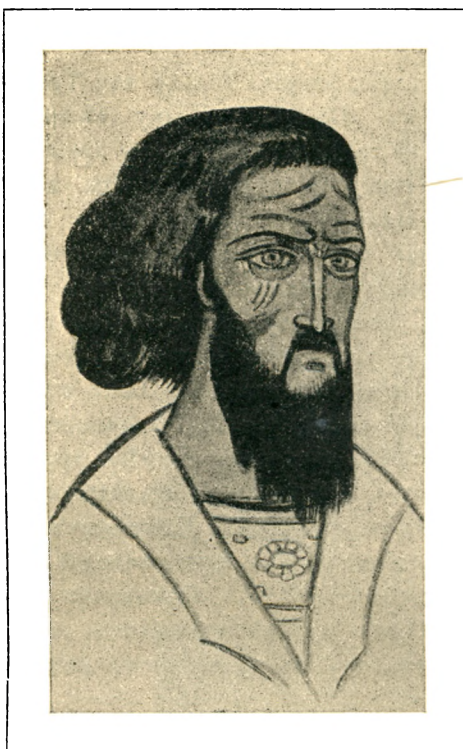
Я долгое время противился этимъ чарамъ, — не сдавался, да и сейчасъ Стеллецкій мной еще не завладѣлъ совершенно. Но, зная его деспотическій и хитроумный нравъ, зная его неумолимый фанатизмъ, вспоминая путь, мною пройденный съ того момента, когда я въ 1897 г. впервые увидѣлъ его ,пастиччіо' на древнерусскія миниатюры (и такъ рѣшительно ихъ тогда отвергъ), до сего дня, когда я имъ увлекаюсь больше, нежели многими другими (кому, думалось, буду вѣренъ до конца жизни), зная и вспоминая все это, мнѣ представляется возможнымъ, что Стеллецкій меня заморозитъ окончательно, уложитъ, заставитъ иконами, усыпитъ ладаномъ и чтеніемъ, зауспокойными колыбельными.

Удивительнае всего тутъ вотъ что, — я вовсе не вѣрю въ дѣйствительную силу напѣвнаго чтенія монахини. Это для меня не больше, какъ пережитокъ прошлаго, какъ почтенный ритуалъ, какъ символичное дѣйствіе: я, вдобавокъ, не различаю ни одного слова изъ всего того, что она приговариваетъ, и не помню даже



Рисунки Д. С. Стеллецкаго. ,Грими' къ постановкѣ ,Теодора Иоанновича'.

приблизительнаго смысла тѣхъ словъ, которыя читаются надъ мертвецами. И вотъ все же эта ,музыка' дѣйствуетъ сильнѣе, нежели самыя патетическія, самыя знакомыя и заученныя пѣсни. То же и Стеллецкій. Миѣ чужды его святыя и его небеса, миѣ чужда его Москва, его Россія, его Византія. Это — страшная Россія, это чудовищная для насъ, нынѣшнихъ, Византія — страна живой смерти, летаргіи, какого то душевнаго скопчества. А между тѣмъ нельзя освободиться отъ баюкающихъ объятій его темнаго, таинственнаго, колдовскаго искусства, оно какъ то укладываетъ, чертитъ вокругъ васъ волшебныя круги, и уже не встать, не сбросить съ себя тяжелыя покровы, не дается подышать свѣжимъ воздухомъ... Вотъ Стеллецкій сочиняетъ постановку къ очаровательной сказкѣ о ,русской любви' — къ ,Сибгурочкѣ'. Вотъ передъ нимъ тема русской идилліи, возможность повести насъ по милымъ лѣсамъ, погрѣться въ солнышкѣ, побывать въ гостяхъ у добраго Берендея, насладиться лунными ночами, снѣгомъ. Вся пестрота, и яркость, и звонъ жизни — въ его распоряженіи. Иди, пляши, пой, а взгрустнется къ концу, такъ и грусть сладкая... Почему-же Стеллецкій даетъ совсѣмъ иное и почему этому иному, этимъ ,пейзажамъ изъ Апокалипсиса', этимъ пророчествамъ о



Рисунки Д. С. Стеллецкаго. ,Грини' къ постановкѣ ,Теодора Иоанновича'.

какихъ то ,послѣднихъ дней' вѣришь больше, нежели собственнымъ мечтамъ; мало того — подчиняешься имъ, отдаешься ихъ мертвящей прелести? Красивые пейзажи, эти и небывалой красоты могла бы быть вся постановка ,Снѣгурочки', но красота эта особая, одного Стеллецкаго, и въ то же время эта красота могущественная, властно навязывающаяся, вытѣсняющая всякую иную красоту. И Островскій рядомъ съ этимъ навожденіемъ кажется слишкомъ простодушнымъ и прямо слабымъ.

Досталось еще Стеллецкому сдѣлать постановку къ вялой, устарѣлой ,Поль Деларошевской' трагедіи Алексѣя Толстого ,Царь Теодоръ'. И опять онъ сочинилъ, — нѣтъ, онъ наворожилъ — что-то совсѣмъ неожиданное, совершенно свое, совершенно поработающее, вытѣсняющее драму и становящееся на ея мѣсто. Историческаго царя Теодора нѣтъ и въ поминѣ, царя Теодора по Толстому давно, но вмѣсто того — точно съ закоптѣлыхъ древнихъ стѣнъ сошли суровые образы святителей или колдуновъ, и эти бредовыя фигуры зачали какой то страннѣйшій литургическій хороводъ, въ которомъ неминуемо (если бы все удалось на сценѣ) должна была бы потонуть и самая фабула, и всѣ душевныя переживанія дѣйствующи-

щихъ лицъ. Остались бы только чудесные, нѣсколько монотонныя, но чарующіе, ворожащіе узоры и плетенія Стеллецкаго.

Все искусство Стеллецкаго не что иное, какъ плетеніе, узоры. Только что Третьяковская галерея приобрѣла иллюстрированное имъ ‚Слово о Полку Игоревѣ‘, надъ которымъ Стеллецкій работалъ многіе годы — творя не подражаніе древнимъ монахамъ-миниатюристами, а нѣчто совсѣмъ имъ родственное по духу. Эти иллюстраціи къ ‚Слову‘ тѣмъ и изумительны, что въ нихъ вовсе не сказалось наше современное пониманіе древней поэзіи, а сказалось подлинно-древнее отношеніе къ ней. Безъ всякой позы, свободно, широко, гибко Стеллецкій сочинялъ свой узорчатый припѣвъ, и самое замѣчательное здѣсь, помимо красоты красокъ и линий, это именно свобода, естественность, непосредственность плетенія. Когда то творчество Стеллецкаго я готовъ былъ клеймить словомъ пастиччіо. Нынѣ я вижу его свободную основу, и о ‚поддѣлкѣ‘ не можетъ быть и рѣчи. Въ склонности къ узору, въ презрѣніи къ лицу, къ душѣ, быть можетъ, сказала примѣсь грузинской крови въ художникѣ, ибо прабабка Стеллецкаго, выкупленная прадѣдомъ изъ персидскаго плѣна, принадлежала къ древнему, легендарному роду Елезовыхъ.

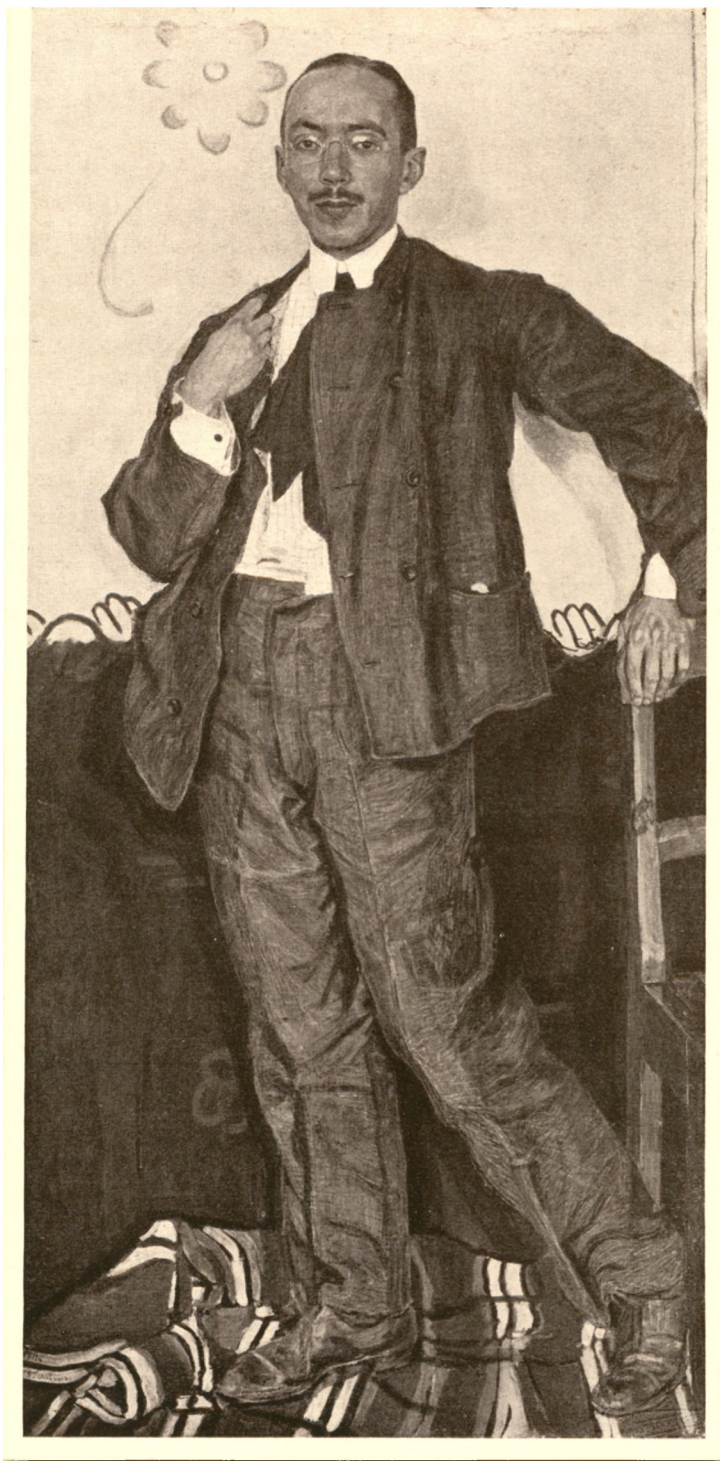
Стеллецкій — и ‚скульпторъ‘. И даже въ своемъ собственномъ представленіи онъ именно скульпторъ, а не живописецъ. Но какъ скульпторъ, онъ безконечно слабѣе, нежели какъ живописецъ или даже — онъ прямо другой художникъ, очень замѣчательный, пріятный и умный, но безъ того ‚обуяннѣ чудеснымъ‘, которое такъ плѣняетъ въ его живописномъ творествѣ.

Стеллецкій началъ со скульптуры, когда, будучи еще десятилѣтнимъ мальчикомъ, онъ сталъ лѣпить мавзолеи для ‚птичьяго кладбища‘, устроеннаго имъ въ отцовской усадьбѣ.* Но начало это, столь характерное для всего ‚некрофильскаго‘ элемента въ его искусствѣ, было все же — что касается выбора способовъ художественнаго выраженія — случайнымъ. Случайность эта отозвалась на немъ въ теченіе многихъ годовъ, она его привела въ Академію къ Залеману (послѣ года въ архитектурномъ классѣ), она же его заставила сдѣлать длинный рядъ этюдовъ, бюстовъ и статуй, изъ которыхъ большинство поражаетъ своей холодной и нѣсколько ординарной умѣлостью.**

Давно уже, однако, въ скульптурѣ Стеллецкаго сталъ сказываться живописецъ. Случилось это съ того момента, когда онъ принялся раскрашивать свои фигуры или прислонять ихъ барельефно къ стѣнѣ. Затѣмъ это движеніе отъ скульптуры къ живописи обозначалось все болѣе и болѣе, и если Стеллецкій, по прежнему, считаетъ себя и нынѣ скульпторомъ, то онъ правъ лишь постольку, поскольку художнику вообще

* Въ Бѣлоруссіи, въ 18 верстахъ отъ Бѣловѣжской Пуши.

** Единственную пользу отъ Академіи Стеллецкій получилъ, изучая дѣльными мѣсяцами изданія по русской древности въ ея библіотекѣ.



Портретъ Д. С. Стеллецкаго,
раб. А. Я. Головина.

Portrait de D. Stelletzky,
par A. Golowine.

полезно упражняться во всѣхъ областяхъ искусства, такимъ образомъ все время какъ-бы провѣряя себя. Онъ только не правъ, когда считаетъ себя во первыхъ скульпторомъ, ибо даже удачныя его скульптуры — какъ его вычурный могильный памятникъ, или ‚Иоаннъ на охотѣ‘, или еще ‚Марфа Посадница‘ — не могутъ идти вровень съ его живописью. Лучше всего остального это его *surtout de table* (сидящія русскія дѣвушки) и его бронзовый фонтанъ — родъ гаргули въ древне-русскомъ стилѣ, и это потому, что въ этихъ вещахъ онъ ближе всего подошелъ къ духу своихъ живописныхъ измышлений, удалившись, наоборотъ, отъ всего того, чему онъ, какъ скульпторъ, учился и чего добивался.

Сергѣй Маковскій какъ то указывалъ на то, что Рѣрихъ игнорируетъ человѣческое лицо, что оно ему безразлично. Игнорируетъ человѣчскій ликъ и Стеллецкій. Лицъ у Стеллецкаго даже нѣтъ совершенно. То, что онъ выдаетъ за лица, это — иконописныя схемы. Но Стеллецкій въ своемъ аскетическомъ презрѣннiи къ человѣческому лицу, къ человѣческой жизни, идетъ еще дальше нежели Рѣрихъ, и въ немъ оно выражается въ какой-то полной чуждости ко всему, что живетъ, что играетъ, любитъ и страдаетъ. Вотъ, пожалуй, почему искусство Стеллецкаго въ высшей степени декоративно. Я бы даже сказалъ, что основная стихія Стеллецкаго: декоративность — въ этомъ преимущественно смыслъ его искусства, точно такъ же, какъ преимущественный смыслъ традиціонной Церкви — та-же декоративность, т. е. литургическія чары. Не соблазны мысли, не тревоги душевныхъ сомнѣній, не радость сознательнаго экстаза — а погруженіе въ какія-то дремотныя глубины, плетенія какихъ-то формъ съ выдохшимся смысломъ и лишенныхъ силы первоначальнаго воздѣйствія. Причитаніе плачей — уже не заклинаніе для насъ, а баюканіе; и образы Стеллецкаго не предметы молитвы, не откровенія мысли, а баюканіе, пѣсни съ непонятными словами и скорѣе совсѣмъ безъ словъ.

Мнѣ бы хотѣлось видѣть цѣлыя соборы, расписанные Стеллецкимъ. Не думаю, чтобы въ нихъ было хорошо молиться и едва-ли покидали бы мы ихъ съ тѣмъ ‚трагическимъ‘ чувствомъ, которое вселяютъ въ насъ религіозные образы Врубеля. Но чисто художественное наслажденіе отъ такихъ цѣлостностей было бы большимъ и мнѣ (по опыту) кажется — неисчерпаемымъ. Возродились бы подлинныя древнія гармоніи, возродилась бы вся чудесная виѣшняя, эстетическая, сторона древнихъ дѣйствъ. Хороводы темныхъ тѣней по стѣнамъ давали бы иллюзію какого-то печальнаго неподвижнаго праздника, гармоніи коричневыхъ, желтыхъ, синихъ и пурпурныхъ красокъ, услаждали бы глазъ, не утомляя его и не приѣдаясь. Въ такихъ храмахъ казалось-бы, что все еще жива Византія и подлинна вся показная сторона ея искусства, ея одежда была бы на лицо. А что вообще осталось отъ Византіи, кромѣ ризъ ея?

И насколько прекраснѣе была бы эта ‚выставка ризъ‘ (подлинныхъ, а не бутфорскихъ), это плетеніе узоровъ, нежели всѣ поддѣлки подъ давно умершія чувства, подъ давно выдохшіяся мысли... Насколько ‚консерватизмъ‘ Стеллецкаго болѣе



Рисунки Д. С. Стеллецкаго. „Грими“ въ постановкѣ „Теодора Иоанновича“.

смѣлъ и прекрасенъ, насколько его мертвенность живѣе, нежели ложная передовитость и автоматическая жизненность какого-нибудь Васнецова!

Наше вниманіе теперь постоянно такъ обращено на значеніе вещей во времени, что естественно навязывается вопросъ: есть-ли искусство Стеллецкаго — искусство настоящаго и будущаго? Разумѣется, нельзя сомнѣваться въ томъ, что его искусство, какъ всякое подлинное искусство содержитъ въ себѣ элементы вѣчности, а съ другой стороны оно находитъ въ насъ теперь сильныя отклики. Но, спрашивается, по всему своему содержанію — означаетъ ли оно какія-то новыя завоеванія мысли и чувства, или является только отраженіемъ?

И на этотъ вопросъ, мнѣ кажется, безъ колебанія нужно отвѣтить, что искусство Стеллецкаго, при всей его свободѣ, при его коренной непосредственности, есть именно какая-то ожившая страница прошлаго. Это „искусство Адриана“, эхо другого, мощнаго и когда-то жизненнаго, отвѣчавшаго данному моменту жизни, искусства.

Но только еще: это эхо, это отраженіе — прекрасно и необходимо. Именно такое эхо — точное, отчетливое и ясное, дающее полную иллюзію свободнаго творчества, цѣльнаго организма — необходимо. Ниѣтъ, когда мы вступаемъ въ новую Византію и

тѣмъ самымъ навсегда прощаемся съ прежней Византіей, ,ренессансъ старой Византіи‘ Стеллецкаго — явленіе большой цѣнности и значенія. Черезъ него она намъ изъ археологической и мертвой становится живой и художественной. Онъ нашъ путеводитель по ея гибнущимъ на вѣкъ лабиринтамъ, еще разъ съ нимъ мы познаемъ грандіозную суровость, особую остроту того искусства и кое-что черезъ него постигаемъ и въ той жизни. Это временное оживленіе не касается одного ,быта‘, однихъ костюмовъ, оно идетъ гораздо дальше: мы учимся смотрѣть и на природу (садъ въ ,Царѣѣ Феодорѣ‘, пейзажъ въ ,Сибгурочкѣ‘) глазами древнихъ людей, для которыхъ природа была и безконечно болѣе манящей, фантастичной и, въ то же время, болѣе грѣховной и пугающей, нежели для насъ.

И опять мечтается о томъ, чтобы этому изумительному комментатору были даны средства вылить свое знаніе и пониманіе вполне — на величественныхъ стѣнахъ, въ громадныхъ пропорціяхъ. Вотъ будутъ строиться музеи минувшихъ эпохъ русской жизни. Неужели и на сей разъ стѣны покроются патриотическими баталіями г. Рубо, или подрядовыми работами любимцевъ комисій? Неужели люди, которые какъ бы спеціально родились для такихъ задачъ — наши живописные Момзены и Соловьевы — Рѣрихъ, Лансерѣ, Сѣровъ и Стеллецкій — особенно чудесный декораторъ Стеллецкій — останутся безъ дѣла и уйдутъ, не сдѣлавъ того, что они обязаны намъ дать, и что русская культура обязана отъ нихъ принять? Неужели и тутъ продолжится безтолковая и позорная трата какъ матеріальныхъ, такъ и духовныхъ нашихъ богатствъ?







*Д. С. Стеллецкий. Каминь
(полхромный гипсъ—1905).
(Собр. А. Д. Крупенскаго).*

*D. Stelletzky. Cheminée plâtre polychrome).
(Collect. de M-r A. Kroupensky).*



Д. С. Стеллецькій. 'Соколиная охота' (гуашь—1905).

D. Stelletzky. 'Chasse aux faucons' (gouache).



*Д. С. Стеллецкий. Иоанн Грозный на охоту'
(полухромный гипс—1905).
Собр. М. К. Ушкова Москва).*

*D. Stelletzky. „Jean le terrible à la chasse“
(plâtre polychrome).
(Collect. de M-r M. Ouschkoff, Moscou).*



Д. С. Стеллецькій. „Знатная боярыня“
(поліхромне дерево—1910).

D. Stelletzky. „Une grande dame russe“
(bois sculpté polychrome).

СПИСОКЪ РАБОТЪ Д. С. СТЕЛЛЕЦКАГО.

Живопись, Скульптура, Декорации.

Названія произведеній.

1903. Эскизъ надгробнаго памятника (гипсъ).
1904. Спортсманъ (гипсъ).
1905. Портретъ г-жи А. (гипсъ).
Барельефъ (полихромный гипсъ).
Каминъ (полихромный гипсъ).
Іоаннъ Грозный на охотѣ (полихромный гипсъ).
Surtout de table (полихромный гипсъ).
Дѣвѣцы (гуашь).
Отправленіе на соколиную охоту (гуашь).
Tempi passati (гуашь).
1906. Леонардо-да-Винчи, бюстъ (стиль XV вѣка, полихромный гипсъ).
Сраженіе (на тему изъ „Слова о полку Игоревѣ“) (гуашь).
Эскизы афиши для русскихъ концертовъ въ Парижѣ (гуашь).
Виньетка (гуашь).
1907. О. О. Преображенская и Н. Легатъ, этюдъ для статуетки (гипсъ).
Портретъ О. О. Преображенской (гипсъ).
Портретъ балерины С. (бронза).
Аллегорія вѣчной жизни (полихромный гипсъ).
(Воскресеніе мертвыхъ, — вострубить бо, и мертвые возстанутъ негнѣвнии и всѣ мы измѣнимся, — покоющееся, черезъ поэзію и прозу жизни и черезъ продолженіе рода человѣческаго, на добрѣ и злѣ).
Сітѣ въ Парижѣ (этюды) (гуашь).
Piazzetta въ Венеціи (этюды) (гуашь).
1908. Гуслиарь (полихромный гипсъ).
Эскизы декораций къ „Феодору Іоанновичу“ (гуаши).
Комната Шуйскихъ.
Комната Царя Феодора.
Палаты царицы.
Яуза.
Яуза (вариантъ).
Царскія палаты.
Золотая царицына палата.
Палата Бориса Годунова.
Садъ Шуйскихъ.
Кремлевская площадь.
Занавѣсъ.
Рисунки костюмовъ и гримовъ къ „Феодору Іоанновичу“.
1909. Знатная боярыня (полихромное дерево).
1910. Фонтанъ. Эскизъ (бронза).
Портретная статуетка (бронза).
Портретная статуетка (бронза).

Эскизы декораций къ оперѣ 'Снѣгурочка' (для Маринскаго театра) (гуаши).

Прологъ.

Слобода Берендеевъ.

Заповѣдный лѣсъ.

Ярилина долина.

Занавѣсъ.

Заря (цѣлты),

Полдень (заботы),

Вечерь (пѣсни),

Ночь (покой),

Іоаннъ Грозный.)

} декоративныя панно (гуаши).

Заря, вариантъ (гуашь).





Д. С. Стеллецкий. 'Гусляр'
(полихромный гипс—1908)

D. Stelletzky. 'Joueur de gousli'
(plâtre polychrome).



*Д. С. Стеллецкій. Фонтанъ, эскизь
(бронза—1909).*

*D. Stelletsky. Fontaine, esquisse
(bronze).*



Д. С. Стеллецкій. Фонтанъ, эскизь
(бронза—1909)

D. Stellets'ky. Fontaine, esquisse
(bronze).



*Д. С. Стеллецкій. „Аллегорія вѣчной жизни“
(полихромный гипсъ—1907).*

*D. Stelletzky. „Allégorie de la vie éternelle“
(plâtre polychrome).*



*Д. С. Стеллецкій. „Аллегорія вѣчной жизни“
(поліхромный гипсъ—1907).*

*D. Stelletszky. „Allégorie de la vie éternelle“
(plâtre polychrome).*



*Д. С. Стеллецкий. Барельефъ (полихромный гипсъ—1905)
и ‚Tempi passati‘ (гуашь).
(Собр. А. Д. Крупенскаго).*

*D. Stelletzky. Bas-relief (plâtre polychrome)
et ‚Tempi passati‘ (gouache).
(Collect. de M-r A. Kroupensky, St Ptg.).*



*Д. С. Стеллецкий. „Леонардо-да-Винчи“
(полхромный гипс—1906).*

*D. Stelletszky. „Léonard de Vinci“
(plâtre polychrome).*



Д. С. Стеллецкій. Рисунокъ костюма къ
'Феодору Иоанновичу' (гуашь—1908).

D. Stelletzky. Dessin de costume pour la tragédie du comte
Alexis Tolstoï—'Féodor Ioannowitch' (gouache).



*Д. С. Стеллецкий. „Зоря“ (цвѣты), вариантъ
(декоративное панно, гуашь—1910).
(Собр. С. К. Маковского).*

*D. Stelletzky. „L'aube“ (fleurs), variante
(panneau décoratif, gouache).
(Collect. de M-r S. Makowsky).*



„Заря“ (цвѣты).



„L'aube“ (fleurs).

„Полдень“ (заботы).

„Le jour“ (soucis).

Д. С. Стеллецкій. Четыре декоративныхъ панно (гуашь 1910).



„Вечер' (пѣсни).



„La nuit' (repos).

D. Stelletzky. Quatre panneaux décoratifs (gouache).

„Le soir' (chansons).

„Ночь' (покой).



Д. С. Стеллецкій. Эскизъ для декораціи къ
'Феодору Іоанновичу' (гуашь—1908).
'Дѣвицы' (гуашь—1905).
(Собр. Б. М. Кустодіева).



D. Stelletzky. Esquisse pour un décor de
théâtre (gouache).
'Jeunes filles' (gouache).
(Collect. de M-r B. Koustodieff).



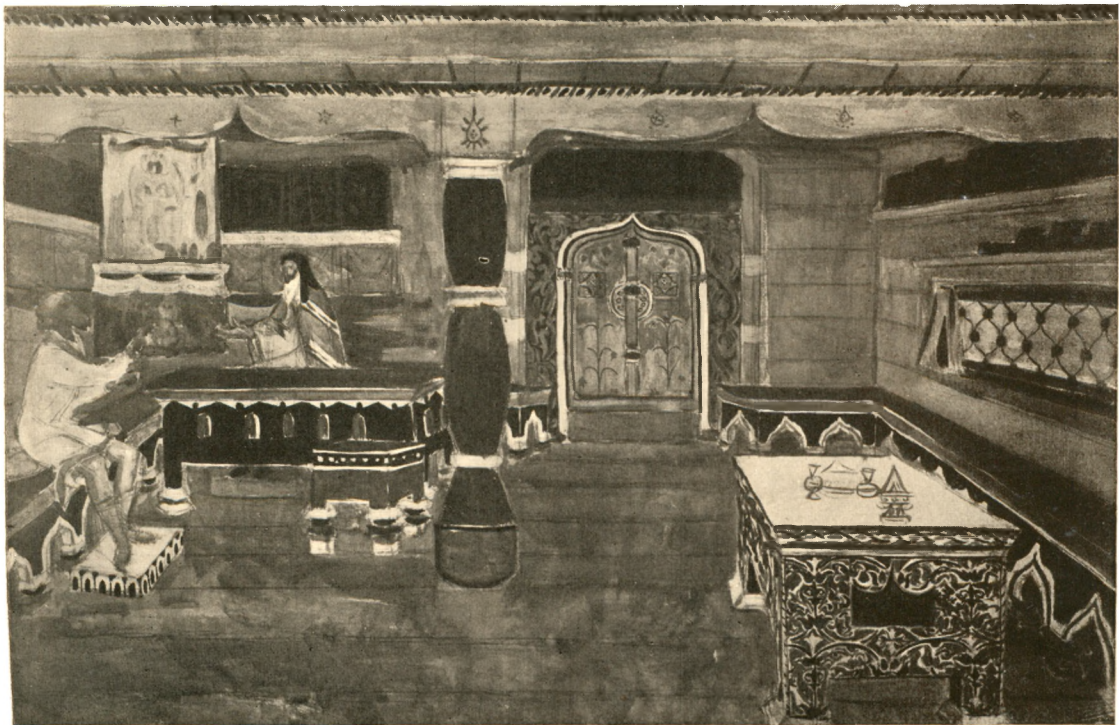
Д. С. Стеллецкий. Рисунокъ
костюма къ 'Феодору Иоан-
новичу' (гуашь—1908).

D. Stelletzky, Dessin de costume pour
la tragédie du comte Alexis Tolstoï—
'Féodor Ioannowitch' (gouache).



Д. С. Стеллецкий. Рисунок костюма кь 'Феодору Иоанновичу' (гуашь—1908).

D. Stelletzky, Dessin de costume pour la tragédie du comte Alexis Tolstoï — 'Feodor Ioannowitch' (gouache).



Д. С. Стеллецкій. Эскизы занавѣса для постановки, на сценѣ Александринскаго театра, 'Федора Іоанновича' (собр. М. К. Ушкова, Москва) и декораціи— 'Комната Шуйскихъ' (гуаши—1908).

D. Stelletzky. Projets du rideau et d'un décor pour la tragédie du comte Alexis Tolstoï— 'Féodor Ioannowitch' (gouaches).



Д. С. Стеллецкій. Эскизы декорацій къ 'Феодору
Юанновичу' (гуаши): 'Царскія палаты' и 'Комната
Царя Феодора'.
(Собр. М. К. Ушкова, Москва).

D. Stelletzky. Projets de décor pour la tragédie
du comte Alexis Tolstoï — 'Féodor Ioannowitch
(gouaches).
(Collect. de M-r M. Ouschkoff, Moscou).



*Д. С. Стеллецкий. Эскизы декораций к
'Феодору Иоанновичу': 'Яуза' и 'Кремлевая
площадь' (гуаши—1908).*

*D. Stelletzky. Projets de décor pour la tragédie
du comte Alexis Tolstoï—'Feodor Ioannowitch'
(gouaches).*



Д. С. Стеллецкий. Эскиз занавеса для оперы
«Снегурочка» (гуашь—1910).

D. Stelletzky. Projet de rideau pour l'opéra de
Rimsky-Korsakoff—'Snigourotchka' (gouache).



*Д. С. Стеллецькій. 'Охота' (гуашь—1905).
(Собр. О. А. Химона).*

*D. Stelletzky. 'La chasse' (gouache).
(Collect. de M-me Khimona).*



Д. С. Стеллецкій. 'Сраженіє' на тему изъ 'Слова
о полку Игоревѣ' (гуашь—1906).
(Собр. А. Д. Крупенскаго).

D. Stelletzky. 'Le combat', illustration
(gouache).
(Collect. de M-r A. Kroupensky).

ТРИ ПЬСНИ О СМЕРТИ

Валерій Брюсовъ

1

Цвѣтокъ засохшій, душа моя!
Мы снова двое — ты и я.

Морская рыба на пескѣ,
Ротъ открыть въ предсмертной тоскѣ.

Возможно биться, нельзя дышать...
Надъ тихимъ моремъ — благодать.

Надъ тихимъ моремъ — пустота:
Ни дыма, ни паруса, ни креста.

Солнечный свѣтъ отражаетъ волна,
Солнечный лучъ не достигаетъ дна.

Солнечный свѣтъ беспощаденъ и жгучъ...
Не было, нѣтъ и не будетъ тучъ.

Беспощаденъ и жгучъ подъ солнцемъ песокъ.
Рыбѣ томиться недолгій срокъ.

Цвѣтокъ засохшій, душа моя!
Мы снова двое — ты и я.

2

Тяжела, безцвѣтна и пуста
Надмогильная плита.

Имя стерто, даже рыжій мохъ
Искривился и засохъ.

Ива наклонила на скамью
Тѣнь дрожащую свою,

Шелестомъ старается сказать
Проходящему: „Присядь!“

Вдалекѣ, за серебромъ ракиѣ,
Серебро рѣки блестятъ.
Сзади — старой церкви вышина,
Въ землю вросшая стѣна.
Надъ травой нѣмѣющихъ могилъ
Вѣтеръ вѣялъ, и застылъ.
Застывая, прошепталъ въ тѣни:
,Были бури. Сонъ насталъ. Усни!'

3

Мечты любимыя, завѣтныя мечты,
Видѣнья радости и красоты!
Вы спите, нѣжныя, въ расписанныхъ гробахъ,
Нетлѣнныя, прекрасныя, но прахъ.
Отъ свѣта и лучей въ молчанья пирамидъ
Таимы, вы храните прежній видъ.
И только я одинъ, по лѣстницѣ крутой,
Схожу порой въ молитвенный покой.
Вы, неподвижныя, встрѣчаете меня
Улыбкою утеряннаго дня.
Вы мнѣ, безмолвныя, спокойствіемъ своимъ,
Вновь говорите: ,Рай недостижимъ!'
И долго я смотрю на давнія черты,
Мечты завѣтныя, мои мечты!
И, скорбно уходя, я запираю дверь,
Храня мой склепъ надеждъ, мой склепъ потерь.
Едва коснется день прекраснаго лица,
Все станетъ пепелъ предъ взоромъ пришлеца.
Мой потаенный храмъ, мой міръ былыхъ годовъ, —
Все станетъ — рядъ расписанныхъ гробовъ.
Пусть жизнь зоветъ, шумитъ, пусть новый вѣется стягъ.
Я васъ храню. Васъ не увидитъ врагъ.

РОЖДЕНИЕ ВЕНЕРЫ

Сергѣй Соловьѣвъ

Мчится раковина-челнѣ
Волей волнѣ.
Здравствуй, юная богиня!
Блещетъ зыбью голубой
За тобой
Волнѣ безбрежная пустыня.

Направляя бѣгъ ладѣ,
Гнутъ струн,
Дуютъ буйные Зефиры,
Въ чуткой утренней тиши
Камыши
Звонко зыблются, какъ лиры.

Ты смѣешься, дочь морей,
И кудрей
Золотые гиацинты
Треплетъ вѣтра легкій смѣхъ,
И на брегъ
Вышли розовыя нимфы.

Сладокъ богу, смертнымъ любѣ
Пурпуръ губъ
Милой дѣвочки Венеры,
Онъ хмѣленъ, какъ виноградъ.
Хоръ дриадъ
Выбѣгаетъ изъ пещеры.

Дуветъ Панъ въ пѣвучій стволъ,
Лугъ зацвѣлъ.
Зеленъ и гранитъ бесплодный,
Въ солнечный, лазурный день
Манитъ тѣнь
Яблони золотоплодной.

Оглашаютъ алтари
До зари
Игры, подблуди, танцы.
Губы тянутся къ губамъ...
По вѣтвямъ —
Розовые померанцы.

Міру дряхлому яви
Рай любви!
Ликъ сіяетъ вождѣнный,
Улыбаясь и грустя.
О дитя,
Ты — надежда всей вселенной.

ЧЕТЫРЕ СТИХОТВОРЕНІЯ

Анна Ахматова

Сѣроглазый король

Слава тебѣ, безысходная боль!
Умеръ вчера сѣроглазый король.

Вечеръ осенній былъ душень и аль,
Мужъ мой, вернувшись, спокойно сказалъ:

„Знаешь, съ охоты его принесли,
Тѣло у стараго дуба нашли.

Жаль королеву!.. Такой молодой!..
За ночь одну она стала сѣдой“.

Трубку свою на каминѣ нашель
И на работу ночную ушелъ.

Дочку мою я сейчасъ разбужу,
Въ сѣрые глазки ея погляжу.

А подъ окномъ шелестятъ тополя:
Нѣтъ на землѣ твоего короля.

Въ лѣсу

Четыре алмаза — четыре глаза
Два совиныхъ и два монахъ.
О страшень, страшень конецъ разсказа
О томъ, какъ умеръ мой женихъ.

Лежу въ травѣ я, густой и влажной,
Безсвязно звонки мои слова,
А сверху смотритъ такую важной,
Ихъ чутко слушаетъ сова.

Насъ ели тѣсно обступили
Надъ нами небо, черный квадратъ,
Ты знаешь, знаешь его убили,
Его убилъ мой старшій братъ —

Не на кровавомъ поединкѣ
И не въ сраженьи, ни на войнѣ,
А на пустынной лѣсной тропинкѣ,
Когда влюбленный шелъ ко мнѣ.

Надъ водой

Стройный мальчикъ-пастушокъ
Видишь, я въ бреду.
Помню плащъ и посошокъ
На свою бѣду.

Если встану — упаду.
Слышу тихое ду-ду.

Мы прощались, какъ во снѣ
Я сказала: „жду!“
Онъ, смѣясь, отвѣтилъ мнѣ
„Встрѣтимся въ аду!“...

Если встану — упаду.
Лудочка поетъ ду-ду.

О, глубокая вода
Въ мельничномъ пруду,
Не отъ горя, отъ стыда
Я къ тебѣ приду.

И безъ крика упаду.
А вдали звучитъ ду-ду.

*
* * *

Мнѣ больше ногъ моихъ не надо —
Пусть превратятся въ рыбій хвостъ —
Плыву, и радостна прохлада,
Бѣлѣтъ тускло дальній мостъ...

Не надо мнѣ души покорной
Пусть станетъ дымомъ. Легокъ дымъ.
Взлетѣвъ надъ набережной черной,
Онъ будетъ нѣжно-голубымъ.

Смотри, какъ глубоко ныряю
Держусь за водоросль рукой,
Ничьихъ я словъ не повторяю
И не пѣвлюсь ничьей тоской.

А ты, игрушечный, ужели
Сталъ блѣденъ и печально-нѣмъ,
Что слышу? — цѣлыхъ три недѣли
Все шепчешь: „Бѣдная, зачѣмъ?“...



Г. Моро. „Далила“
(собр. Принца де Ваграмъ, въ Парижѣ).

G. Moreau. „Dalila“
(collect. du Prince de Wagram, Paris).



ГЮСТАВЪ МОРО

А. Ф. ДАМАНСКАЯ



Въ 1900 году, на рубежѣ двухъ столѣтій, ушелъ изъ жизни замѣчательный французскій художникъ — Гюставъ Морó. вмѣстѣ съ нимъ исчезло одно изъ самыхъ сложныхъ и фантастическихъ явленій французскаго искусства. Безъ преемниковъ и послѣдователей, ушлявъ свою одинокую тропу сказочными богатствами красокъ и грезъ, — Гюставъ Морó ушелъ отъ міра.

Въ безшумномъ кварталѣ улицы Ларошфуко стоитъ домъ-музей, завѣщанный художникомъ Парижу. Темный и строгій, втиснутый глубоко въ рядъ современно-крикливыхъ зданій, онъ будто сторонится отъ улицы, деликатно уступаетъ дорогу толпѣ. Въ этомъ тихомъ домѣ, построенномъ въ свое время извѣстнымъ архитекторомъ, отцомъ покойнаго художника, Морó родился, жилъ, работалъ и умеръ.

Тяжелая, рѣзная дверь безшумно раскрывается на звонокъ. Посѣтителей мало. Но кто приходитъ разъ или забредеть случайно, возвращается опять и благоговѣнно двигается по высокимъ безмолвнымъ заламъ, увѣшаннымъ фантастическими полотнами. И, зачарованный, изумленный этой фантастикой, переходитъ отъ одного полотна къ другому. И жаждетъ понять. Не темы, не содержаніе. Картины говорятъ о томъ многозвучной рѣчью. Но манитъ неодолимо заглянуть въ душу художника, приблизить къ себѣ его многогранную мысль. Въ простѣвникахъ, углахъ, въ дубовыхъ шкапахъ хранятся около семи тысячъ этюдовъ, эскизовъ, набросковъ. Это ключъ къ уясненію художника. Штрихъ за штрихомъ, черта за чертой выявляется многотрудный, извилистый путь неутомимаго искательства. А въ верхнемъ залѣ, въ блѣдныхъ струяхъ свѣта отъ готическаго окна, лучится лицо художника. Вѣрнѣе, ликъ. Далекій, сосредоточенный, аскетически-худой, съ мистически-углубленными въ незримое, свѣтлыми глазами. Удивительное лицо!

Морó, хотя жилъ очень уединенно и, кромѣ трехъ лѣтъ, проведенныхъ въ Италіи, не выѣзжалъ изъ Парижа, былъ, по воспоминаніямъ знавшихъ его, утонченно свѣтскимъ человѣкомъ. Былъ искренне-привѣтливъ и пріятель въ общеніи съ людьми, и немногіе входившіе въ кругъ его сіянія, на долго уносили ощущение ласковой духовной прелести. Это былъ поэтъ, философъ, моралистъ, но прежде всего, художникъ, для выраженія своихъ мыслей органически пользовавшійся красками и линиями, потому что это были самыя ясныя, самыя влекущія средства въ творческой сокровищницѣ его духа. Созерцательно-религіозная душа, овѣянная, владѣемая

тайнами. Тайной жизни и смерти, тайной зла и добра, тайной творящаго духа и сокрушающей силы. И всю свою жизнь — онъ умеръ шестидесяти лѣтъ — одинокую, безсемеиную, онъ стремился къ ихъ постиженію, разгаданію. Вынашивалъ въ себѣ годами свои думы и грезы, сотнями этюдовъ и набросковъ подходилъ къ воплощенію каждой мысли и каждаго образа, волновавшаго его, и умеръ, ничего не разгадавъ, не оставивъ даже школы и учениковъ. Ушелъ къ тайнамъ, владѣвшимъ его душой... Et l'enchanteur est mort de son enchantement...

Привлекали его преимущественно сюжеты библейскіе, мифическіе, подходящіе къ самымъ большимъ проблемамъ міра. Древній мифъ, библейско-евангельскую легенду онъ претворялъ своимъ, ему присущимъ мистическимъ прозрѣніемъ, окрашеннымъ современнымъ фантазмомъ. Въ этомъ острая, притягивающая прелесть его творчества, — въ этомъ преломленіи легенды сквозь призму модернизированной сказочности.

Искусство Морб — гдѣ-то въ дѣйствительности, въ міра. N'importe où hors du monde — куда тянуло Бодлера, Теофиля Готье, Леконтъ-де-Лиль, людей той-же эпохи утонченной культуры, когда форма была самодовлѣющей задачей искусства, когда приемы творческіе стилизовались, точились, гранились, и Флоберъ, Прудомъ, Жозе-Марія-де Эредія томились пламенными, вдохновенными муками слова. Къ этому поколѣнію принадлежалъ и Морб, уже взвѣщенный, уже опьяненный экзальтированнымъ романтизмомъ Делакруа, который былъ первымъ его кумиромъ, первымъ вдохновителемъ. Новая поэзія, полная мистическихъ намековъ, своимъ интересомъ къ далекому, загадочному, экзотическому, вывела человѣка изъ своего угла и открыла ему красоты и чары невѣдомыхъ міровъ.

Викторъ Гюго пишетъ ‚Легенду Вѣковъ‘, Леконтъ-де-Лиль упоенъ незнаемой сказкой индусской, арабской, греческой жизни. Флоберъ чеканитъ свои Саламбо и Иродіаду. Морб слился, приобщился къ поэзій, къ культурѣ своего времени. Но любовь и тяготѣніе къ экзотикѣ онъ взялъ не у однихъ своихъ современниковъ. Еще раньше плѣнили его душу италіанскіе примитивы, кватрочентисты. Мантенья шепнулъ ему секретъ воздушнаго узора, красочности тканей. Леонардо-да-Винчи очаровалъ его неизъяснимой прелестью полу-тайны, а собственное міроощущеніе претворило, проявило красоту міра и облекло ее въ свои, особенныя, высоко-возносящіяся думы и грезы, и въ то же время — удивительно ясныя, охватимыя.

Быть можетъ, оттого и чаруетъ такъ мечта Морб, что она такъ видима, хрустальна, близка. Мнится, что можно охватить ее памятью, унести ее съ собою.

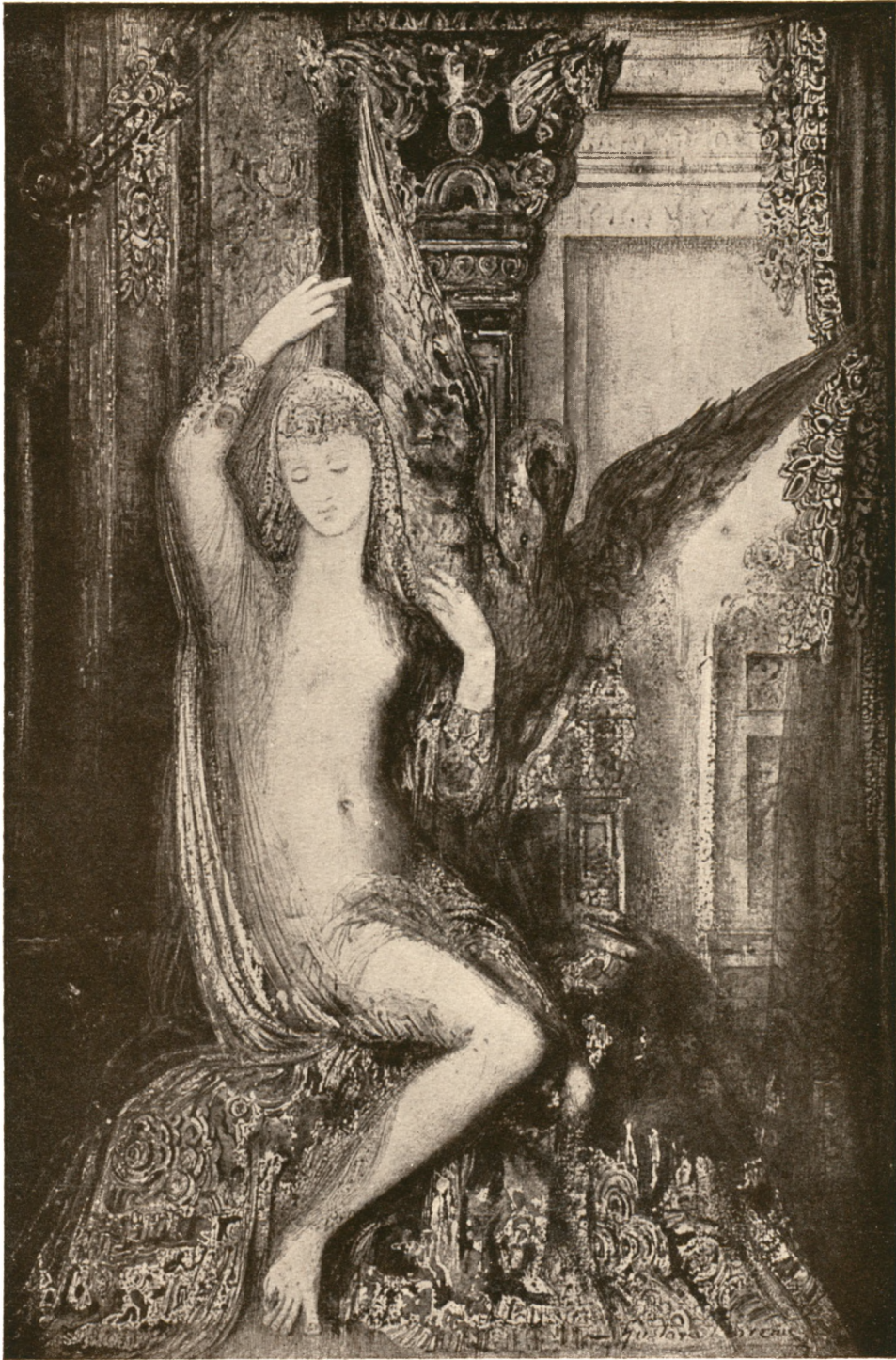
Темы, волновавшія его: борьба добраго и злаго начала въ жизни, красоты и безобразія; смерти и жизни, идеалистическихъ порывовъ съ путами повседневности...

Вотъ Эдипъ и чудовище — одна изъ четырнадцати акварелей, находящихся въ Люксембургѣ. Молодой Эфебъ, юноша, съ божественно-гармоничнымъ тѣломъ, идетъ по какой-то феерической мѣстности. За нимъ, передъ нимъ — горы, скалы необычныхъ очертаній, уступы невиданныхъ окрасокъ, странные отсвѣты, льющіеся



*Г. Моро. „Св. Цецилія“.
(Люксембургський музей).*

*G. Moreau. „Sainte Cécile“
(Musée du Luxembourg).*



Г. Моро. „Женщина съ Ибисомъ“.
(Собр. Бернгеймъ, въ Парижъ).

G. Moreau. „Femme à l'Ibis“.
(Galerie Bernheim Jeune, Paris).



*Г. Моро. „Нарциссъ“.
(Собр. Бернгеймъ, въ Парижъ).*

*G. Moreau. „Narcisse“.
(Galerie Bernheim Jeune, Paris).*



Г. Моро. „Орфей“.
(Собр. Принца де Ваграмъ, въ Парижѣ).

G. Moreau. „Orphée“.
(Collect. du Prince de Wagram, Paris).

съ незримыхъ небесъ. И впереди — черное, тѣсное ущелье. Юноша ждетъ и готовъ ко всему, онъ не пораженъ, только глубоко-серьезенъ, когда изъ ущелья вскакиваетъ къ нему на грудь чудовище, жестокое и хищное, съ женской головой и плѣнительной улыбкой. Зло вдѣпляется въ душу человѣка. Твердо и неотступно идетъ рядомъ съ нимъ его назначеніе. И юноша, закинувъ немного голову назадъ, съ умной горечью во взглядѣ смотритъ на чудовище: — я знаю... я ждалъ тебя, но пока я еще силенъ... Уйди...

Язонъ — побѣдилъ дракона. Онъ упоенъ побѣдой, своимъ первымъ торжествомъ, своимъ дерзаниемъ. Чудовище еще конвульсивно извиваетъ свой хвостъ, и Язонъ наступивъ на него одной ногой, ликующе размахиваетъ въ воздухѣ золотою вѣтвью, трофеемъ побѣды. За спиною его — Медея, она шепчетъ ему слова вѣчной любви, кладетъ на его плечо свою маленькую, властную руку. Яркія птицы рѣвютъ въ воздухѣ, какъ самоцвѣтные живые камни. Чего ему бояться теперь въ жизни? Нѣтъ ничего страшнаго, ничего невозможнаго. Но какая-то едва уловимая, едва опредѣлимая женственность въ складкахъ туники, въ трепетѣ шелкового шарфа вокругъ чреселъ, въ браслетѣ на рукѣ, въ мягкихъ волосахъ, падающихъ на плечи, — даютъ смутную грусть предчувствія, что за этимъ взметомъ гордаго счастья, неминуемо послѣдуетъ ослабляющая и притупляющая уступчивость чему-то, кому-то... Онъ еще едва ощущаетъ руку волшебницы на своемъ плечѣ, но взглядъ ея вкрадчивъ, ласковъ и жестокъ. Дѣло зла и порабощенія уже начато.

Зло, неизбывное злое начало жизни, неодолимое и страшное, Морбъ символизировалъ въ образѣ женщины. Это была одна изъ проблемъ, наиболѣе его мучившихъ, наиболѣе тревожившихъ его. Сотни этюдовъ и эскизовъ къ Саломеѣ, къ Еленѣ Спартанской указываютъ, какимъ тяжкимъ и мучительнымъ одолѣніемъ былъ вѣчный вопросъ для этого замкнутаго и одиокаго аскета.

На развалинахъ разрушенной Трои стоитъ Елена въ серебряномъ одѣяніи, облитая серебрянымъ свѣтомъ мѣсяца. Въ рукахъ у нея зловѣщій цвѣтокъ лотоса, а на устахъ недоумѣнно-спокойная улыбка. Во рвахъ у ногъ ея несмѣтные трупы воиновъ въ блестящихъ латахъ, короля въ золотой коронѣ, нѣжноликаго поэта съ лирой. Она глядитъ немного удивленная этимъ ужасомъ, порожденнымъ ею, слабая и беспомощная властительница надъ сильнѣйшими, орудіе раздора и пагубы, — фатальная и безответственная, порочная и трогательная... Какъ у Альфреда-де-Виньи, Далила:

Toujours ce compagnon, dont le coeur n'est pas sur,
La femme, l'enfant malade et douze fois impur.

Сирены выплыли на пустынный берегъ, гдѣ странные камни несуществующихъ жуткихъ очертаній смѣшаны со странными и жуткими растеніями, — и обнявшись, съ радостно-злыми, жадными лицами, кличутъ бурю, несчастіе, бѣду. Небо багровѣетъ, море вздымается мѣдными валами, чайки, остро распластавъ крылья, ра-

стерянно несутъ черную вѣсть, и женщины-сирены ликуютъ, въ страстномъ предвкусеніи ужаса и смерти...

Прекрасная Саломея — обольстительный символъ зла, демонической жестокости, волновала художниковъ всѣхъ странъ и вѣковъ. Итальянскихъ мастеровъ, Таддео Гадди, Филиппино Липпи, Гирландайо, Джоржоне и германскихъ и фламандскихъ мастеровъ, отъ Мемлинга и до Кранаха.

Для Гюстава Морé эта тема была мучительствомъ, страстью, какой-то страдальческой жадью одолвнїя. Саломея, пляшущая передъ Иродомъ, второй танецъ съ являющейся головою Іоанна Крестителя, Саломея въ темницѣ и нѣсколько сотъ этюдовъ и набросковъ къ каждому варианту. Ни въ какой другой картинѣ, не проявлена такъ совершенно любовь Гюстава Морé къ орнаменту, къ рисунку играющихъ тканей, къ узорамъ свѣтящихся камней, какъ въ этихъ трехъ вариантахъ къ Саломеѣ.

Онъ одѣлъ Саломею въ индусскія, знойно-затканная одежды, обвилъ ея мутящее чувственнымъ дыханіемъ тѣло ожерелїями рѣдкихъ камней, и создалъ для нея феерическій дворецъ, выложенный мраморами невиданныхъ окрасокъ, со сводами надъ колоннами изъ мрачно-красныхъ рубиновъ. На высокомъ тронѣ, похожемъ на старинно-византїйскій алтарь, сидитъ Иродъ. Словно древнее божество, застывшій, пресмыщенный, напоенный своимъ могуществомъ, великолѣпіемъ и тоской. Подлѣ него палачъ въ безмолвной готовности повинновенїя. На отражающемъ узорчатомъ полу — темная фигура рабыни, съ бандурой. Тутъ же, растянута любимая пантера Саломеи. Саломея выступаетъ, скользя между разсыпанныхъ розъ. Она горитъ съ ногъ до головы — шелковыми тканями, жемчугами, алмазами, безцѣнными, фантастическими камнями. Передъ лицомъ своимъ она держитъ цвѣтокъ лотоса. Она двигается, какъ сомнамбула. Въ поступи, въ сосредоточенномъ взглядѣ, въ неподвижности лица ея — царственность жрицы, творящей приношенїе. Она повинуется внутреннему велѣнію. Это грозное, могучее велѣніе. Желанїе получить голову Іоанна. Флорберъ — почти такими-же словами, синонимными краскамъ Морé — описываетъ танецъ Саломеи: „Движенїя ея выражали вздыханїя и во всемъ существѣ ея было столько страстнаго томленїя, что, казалось, она не то оплакиваетъ бога, не то замираетъ въ его ласкахъ... И лицо ея оставалось недвижнымъ, и ноги не касались земли“.

Но въ Морé, на ряду съ художникомъ, жилъ моралистъ, ему нужно было, онъ хотѣлъ вѣрить, что существуетъ во всѣхъ плоскостяхъ вселенной нерушимый законъ возмездїя... Саломея танцуетъ вторично свой танецъ, — благодарная, торжествующая. Она сбросила съ себя ткани и оставила лишь запястья и поясъ изъ разноцвѣтныхъ камней. Но въ минуту, когда она, вакхическимъ разбѣгомъ, выступаетъ на середину зала, ее откидываетъ назадъ, и она съ мертвымъ ужасомъ протягиваетъ руку — предъ нею въ пыльно-золотистомъ сіяніи струщаяся кровью голова Іоанна... Третій вариантъ — Саломея въ темницѣ.



*Густав Моро. „Купающаяся Сусанна“.
(Собр. Принца де Ваграмъ, въ Парижѣ).*

*G. Moreau. „Suzanne au bain“.
(Collect. du Prince de Wagram, Paris).*



Г. Моро. „Андромеда“.
(Частное собрание).

G. Moreau. „Andromède“.
(Collect. privée).

Утомленная одалиска спустилась въ подземелье. Она влачитъ свою королевскую маптію, свою воздушную газовую туніку, по грязнымъ сѣрымъ плитамъ и, не сознавая своей преступности и ужаса, съ томной, довольной улыбкой, заглядываетъ въ кровавое отверстіе... Она должна еще разъ увидѣть, насладиться мертвымъ тѣломъ пророка...

Несуществующая роскошь, видимое точно въ сказкахъ и снахъ жило въ мозгу художника съ такой чеканной отчетливостью, съ такой филигранной ясностью, что вышивальщица могла-бы скопировать шитье съ его тканей, архитекторъ—строить по его планамъ причудливые дворцы и ювелиръ располагать камни по его прихоти. Въ смыслѣ красокъ онъ взялъ все, что есть въ природѣ яркаго, нѣжнаго, перемѣнчиваго... Взялъ краски у рѣдчайшихъ бабочекъ, у индѣйскихъ птицъ, у надкрылій рѣдкостныхъ жуковъ, у драгоценныхъ камней, онъ заимствовалъ ихъ у парчевыхъ тканей, у восточнаго фарфора и византійскихъ миниатюръ. На его холстахъ струятся и мерцаютъ пурпуръ рубиновъ, синева и голубизна сапфировъ, зелень смарагдовъ, перламутровая нѣжность опаловъ, прозрачности золота, переливчатые огни тысячи невѣдомыхъ камней.

Онъ создалъ изъ красокъ цѣлый міръ, химерическій, полный неожиданностей и странныхъ чаръ. И чѣмъ болѣе увлекалъ и волновалъ его сюжетъ, тѣмъ богаче и фантастичнѣе звучали мелодіи его красокъ... Иллюстраціи къ баснямъ Лафонтена, сдѣланныя художникомъ для коллекцій марсельскаго мецената, Антонія Ру, дали Морю нѣсколько мѣсяцевъ счастья; по его признанію, Морю любилъ басни, потому что въ басняхъ—поэзія, и потому что милое ему, чудесное, въ басняхъ—правило, и потому еще, что басни доставляли ему удовольствіе пофилософствовать. Поэтъ красокъ слепся съ поэтомъ слова и съ упоеніемъ извлекалъ изъ своей палитры аккомпаниментъ, достойный мотивовъ.

Назначеніе поэта, участь нѣжной, неувѣренной души, страдающей отъ грубыхъ уколовъ жизни, создающей себѣ страданія, когда нѣтъ дѣйствительныхъ, послужили Морю темой нѣсколькихъ, наиболѣе извѣстныхъ картинъ: Орфей, Жалоба Поэта, Амуръ и Музы, Кентавръ и Поэтъ. Это для него—тема сердца, нескончаемая глава вѣчной поэмы. Поэты для него священныя существа, получившія миссію свыше и, въ большинствѣ случаевъ, проходящія сквозь жизнь, одинокія и непонятныя. Муза—утѣшительница сопровождаетъ ихъ съ первыхъ шаговъ и поддерживаетъ въ нихъ вѣру и священный огонь.

Муза водить нѣжными пальцами отрока Гезіода по струнамъ огромной лиры, она принимаетъ тихую жалобу склоненнаго передъ нею поэта. Музы, обнявшись, слившись, будто въ одно умиленно-мглистое видѣніе, идутъ вдоль дремотнаго озера. Синія горы, закатные лѣса купаются въ немъ феерическія тѣни. Одна изъ музъ держитъ лиру. Другая указываетъ путь. Впередѣ нихъ плыветъ въ воздухѣ бѣлый лебедь. Бѣлокурый амуръ тщетно зоветъ ихъ къ цвѣтущей радости, къ розовѣю-

щимъ весеннимъ цвѣтамъ, деревьямъ. Онѣ проходятъ мимо, туда, гдѣ путь изви-
листь и труденъ, и гдѣ радость избранныхъ пріобрѣтается тяжелой цѣной...

Безуміе, счастье дерзанія наиболѣе полнозвучными, ликующими аккордами выра-
жено въ картинѣ ‚Химера‘. Кентавръ бросается съ поднебесной скалы въ солнечную
лазурь. Женщина повисла на сверхчеловѣческомъ существѣ, закрывъ глаза и во-
сторженно, самозабвенно, отдается полету. Цѣною гибели — надежда достиженія.
Пространство такъ прекрасно, такъ манище, что угадывается за гранью видимого
еще болѣе великое, болѣе прекрасное... и недостижимое... Это чувствуется въ голо-
вокружительной высотѣ и въ бездонной голубой глубинѣ и въ отчаянномъ взметѣ
взъяреннаго кентавра. Самозабвенная женщина символизируетъ здѣсь творческое
порываніе, бездумное, идеалистическое устремленіе поэта. Неизбѣжное, роковое
сокрушить его и разобьетъ. Это ясно. И опечаленный кентавръ понесетъ поэта
по пустынно-прекрасной мѣстности (‚Кентавръ и Поэтъ‘) въ мѣръ вѣчнаго отдохно-
венія, гдѣ нѣсть печали...

‚Молодая дѣвушка съ головой Орфея‘... На золотой лирѣ голова поэта. Дѣвушка —
цвѣтокъ, цѣломудренно-преlestная, съ грустнымъ страданіемъ смотритъ на его
ликъ. Непосредственно — чистое пониманіе освѣтитъ человѣчество и вознаградитъ
негаснущую память...

‚Прометей — сидитъ, прикованный къ скалѣ‘. Онъ не рвется, не кричитъ, не пы-
тается освободиться. Онъ не чувствуетъ ужаса своего рабства. Онъ презираетъ
свое страданіе. И съ тихой душой глядитъ въ даль, на мятущееся, гдѣ-то, въ путяхъ
человѣчество. Когда порветъ свои пути человѣчество, тогда будетъ свободенъ онъ,
печалующійся о людяхъ, гордый, одинокій поэтъ!

‚Смерть‘, которой Морбъ посвятилъ почти столько-же вдохновеній, сколько женщинѣ,
не внушала ему ужаса. Онъ изображалъ ее чаще всего въ тихомъ, печальномъ
образѣ, безшумно подходящемъ къ жизни, покорно исполняющемъ свое роковое
назначеніе... Самая трогательная изъ его поэмъ о смерти — картина ‚Юноша и
Смерть‘, находящаяся также въ Люксембургскомъ музеѣ. Картина эта носитъ
посвященіе художнику Шассеріо, самому близкому по духу, любимому другу Морбъ.
Шассеріо умеръ въ ранней молодости, въ дни, когда едва забрежжили первые
лучи его славы.

Красивый, смѣлый юноша полонъ грезъ, дышетъ ожиданіями, тѣло его упруго,
шагъ гордъ и увѣренъ. Онъ надѣваетъ на голову золотой вѣнокъ, но что-то въ
положеніи руки выдаетъ тихій трепетъ неосознаваемаго предчувствія... За спиной
его всплыла темная прекрасная женщина съ мечемъ въ рукахъ и часами. На полу
осыпаются розы. Маленькій амуръ робко глядитъ на гаснущій факелъ.

И въ этомъ, и въ другихъ картинахъ смерть у Морбъ не пугающая и не отталкивающая.
Въ ея печали и неизбѣжности тихо-щемлящая примиренность. Морбъ стремился во всемъ
выявить красоту. Онъ примирялъ зло и добро, радость и печаль. Быть можетъ,

эта нерѣшимость стать твердо на ту или другую сторону и помѣшала ему быть болѣе сильнымъ, опредѣленнымъ. Но иначе онъ не могъ. И въ этомъ его очарованье. Какъ художникъ, Гюставъ Морó былъ истинно счастливъ. Онъ говорилъ то, что теплилось и разгоралось въ его душѣ, и служилъ своимъ идеаламъ съ торжественной, проникновенной серіозностью. У него нѣтъ улыбокъ. Онъ всегда молился. Жилъ онъ въ теченіе пятидесяти лѣтъ однѣми мечтами, утончая свой умъ, сердце, обостряя свои нервы и зрѣніе. И ушелъ изъ жизни одинокимъ, какъ жилъ одиноко. Безъ звона широкой славы, безъ одобреній толпы и восхваленій газетъ. Но тѣ, которые подошли къ его душѣ, полюбили его глубоко и навсегда. Одилонъ Редонъ, Маллармэ, Леконтъ-де-Лиль, Ари Ренагъ, Гюисмансъ, Мокларъ были его страстными почитателями. И, хотя Морó не оставилъ ни школы, ни учениковъ, ни послѣдователей, это былъ художникъ, о которомъ складывается сказка: жилъ однажды поэтъ...

Эта сказка объ одинокомъ мечтателѣ волнуетъ и тѣхъ, кто не понимаетъ его. Потому что такова сила сказки. Она окрыляетъ человѣческую душу и открываетъ ей царскія врата.

Жилъ однажды поэтъ...



ПАМЯТИ МУСОРСКОГО

(опера ‚Сорочинская ярмарка‘)

Вяч. Каратыгинъ



ЛѢТЬ лѢтъ тому назадъ, во дни траурныхъ музыкальныхъ празднествъ по случаю 25-лѣтія со дня смерти гениальнаго русскаго композитора, М. Мусоргскаго, въ отечественныхъ газетахъ и журналахъ появилось не мало статей и замѣтокъ, посвященныхъ памяти великаго творца ‚Бориса‘ и ‚Хованщины‘. Въ общемъ, однако, четверть- вѣковой ‚юбилей‘ прошелъ, даже въ тѣсномъ кругу нашей музыкальной интеллигенціи, датой мало-отмѣченной, а для широкой публики — и вовсе безразличной. *Nabent sua fata* не только знаменитыя книги, но и безсмертныя партитуры; и еще тяжелѣйшій рокъ гнететъ книги объ этихъ партитурахъ. Смѣшно сказать, но трудно отрицать, что до послѣдняго времени имя Мусоргскаго для слишкомъ многихъ изъ нашихъ ‚меломановъ‘ являлось въ лучшихъ случаяхъ сплошнымъ ‚иксомъ‘, въ худшихъ — жупеломъ едва ли не болѣе страшнымъ, чѣмъ для запечатлѣнныхъ въ блестящемъ ‚Райкѣ‘ музыкально-критическихъ современниковъ его автора. Недостатка въ отдѣльныхъ, фанатическихъ поклонникахъ гениа Мусоргскаго у насъ никогда не было. Люди, подобные Стасову, д’Альгеймъ, у насъ никогда не переводились, какъ не прекращались и отдѣльныя попытки сценическихъ постановокъ главнѣйшихъ произведеній Мусоргскаго на частныхъ сценахъ послѣ того, что вполнѣ выяснилось неизмѣнно-подозрительное отношеніе къ нему со стороны казеннаго театра (‚Хованщина‘ и ‚Женитьба‘ впервые увидѣли свѣтъ рамы, благодаря усиліямъ частныхъ предпринимателей). Официальные верхи, какъ и музыкальная ‚толпа‘, гурмапы и диллетанты, люди, уже отвѣдавшіе острыхъ приностей ново-французскаго импрессионизма, во многомъ обязаннаго своимъ расцвѣтомъ автору ‚Бориса‘, и дикари, едва способные смаковать простѣйшую пѣсню, — всѣ вплоть до послѣднихъ годовъ сходились на одинаковомъ отношеніи къ Мусоргскому. Этотъ богатѣйшій и своеобразнѣйшій талантъ, который умѣлъ вдохнуть глубочайшую проникновенность въ самую примитивную мелодію, который дѣлалъ величайшія гармоническія открытія безъ тѣни манерности, который зналъ тайну истиннаго паэоса безъ малѣйшихъ намековъ на дешевый ‚патетизмъ‘, который не владѣя надлежащей техникой письма, сочинялъ, однако, вещи по глубинѣ творческаго озаренія стоящія нерѣдко по ту сторону всякихъ техническихъ критеріевъ, — этотъ гигантъ русской музыки, пламенно мечтавшій о полномъ демократизмѣ своего искусства, оказался непризнанъ, забытъ той самой массой, которой была посвящена вся его дѣятельность, насквозь проникнутая идеологіей демократизма и реализма.

И только немногіе аристократы музыкальныхъ вкусовъ, только немногія единицы композиторовъ, артистовъ, критиковъ, любителей бережно и заботливо охраняли музыкальные завѣты Мусоргскаго, очищали ихъ отъ устарѣвшей идеологической шелухи, отъ лишнихъ и совершенно вѣшнихъ комковъ технической грязи, отъ оставали отъ всевозможныхъ атакъ со стороны человѣческой пошлости, тупого ретроградства, злословія и равнодушія, защищали подлинную цѣнность искусства Мусоргскаго какъ отъ насюковъ прилизанно-академическаго педантизма, такъ и отъ меньшаго врага этого искусства — равно-слѣпюго поклоненія не только непреерекаемымъ достоинствамъ музыки, но и случайнымъ lapsus'амъ ея, къ сожалѣнію, не малочисленнымъ у Мусоргскаго.

Удивительно ли, что въ этихъ условіяхъ, при почти поголовномъ отсутствіи у насъ интереса къ сочиненіямъ Мусоргскаго, при столь же полной, какъ и благородной, неспособности ихъ войти въ репертуаръ 'салонной' музыки, — и литература о Мусоргскомъ поражаетъ своей исключительной бѣдностью и убогостью. Краткіе очерки Стасова, Трифонова, бездарно-компилятивная брошюрка Баскина, поверхностная книга о Мусоргскомъ П. д'Альгейма, мало вразумительные, но горячо написанные 'Завѣты Мусоргскаго' Олениной д'Альгеймъ, воспоминанія Леоновой, статья Керзина, двѣ-три новѣйшихъ французскихъ книги, изъ которыхъ по обстоятельности выдается 'Moussorgsky', принадлежащая перу Кальвокоресси — вотъ и все, что можетъ предложить современный литературный рынокъ желающему ознакомиться съ жизнью и дѣятельностью великаго 'Кучкиста'. *

А между тѣмъ времена, если еще не совсѣмъ перемѣнились, то уже явно мѣняются. Похоже даже на то, что въ высшихъ театральныхъ сферахъ готовы переложить гнѣвъ на милость и, не ограничившись знаменательнымъ недавнимъ возобновленіемъ 'Бориса' на Марининской сценѣ, намѣрены въ дальнѣйшемъ обратить благосклонное вниманіе на другую оперу того же композитора, вотъ уже 25 лѣтъ тщетно чающую удостоиться соревнованія съ блистательными 'Гугенотами', 'Травиатой' и прочими 'фаворитками' русской музыкальной буржуазіи. Прошелъ слухъ, будто 'Хованщина' если не предполагается къ постановкѣ въ ближайшемъ будущемъ на Петербургской казенной сценѣ, то, по крайней мѣрѣ, готовится къ переводу изъ разряда бракованныхъ въ число способныхъ оказаться на положеніи 'готовящейся' къ исполненію, приемлемыхъ къ представленію. Вѣроятная 'амнистія' 'Хованщины' — явленіе крайне характерное и, безъ сомнѣнія, должно быть понято въ связи съ возрожденіемъ у насъ интереса и вкуса къ искусству Мусоргскаго (вѣрнѣе сказать зарожденіемъ, потому что настоящаго серіознаго интереса къ самой музыкѣ этого композитора у насъ до ближайшихъ годовъ — повторяю — почти не было). Въ самомъ дѣлѣ, какъ ни ничтожны, по общей силѣ своего воздѣйствія на массу,

* См. статью В. Каратыгина 'Саламбо' Мусоргскаго ('Аполлонъ', Ноябрь 1909 г.). *Прим. ред.*

были тѣ единичныя толчки, которые она испытывала, по временамъ, отъ единичныхъ артистовъ, учрежденій, критиковъ, пропагандировавшихъ замѣчательныя произведенія Мусоргскаго, однако превосходныя сценическія типы, создаваемые изъ ролей его оперъ Шаляпинымъ, неустанная дѣятельность талантливой пропагандистки Мусоргскаго, Олениной д'Альгеймъ, спорадическое появленіе обѣихъ главныхъ музыкальныхъ драмъ его въ репертуарѣ многихъ столичныхъ и даже провинціальныхъ театровъ, Петербургская постановка ‚Женитьбы‘ (1909, на ‚Вечерѣ Современной Музыки‘), парижскіе триумфы ‚Бориса Годунова‘ (предпріятіе С. П. Дягилева), наконецъ естественная, хотя и чрезвычайно медленно идущая эволюція художественныхъ взглядовъ, — все это gutta per gutta долбилъ камень общественнаго индифферентизма и прямыхъ антипатій къ Мусоргскому, все это мало по малу подготовило почву для того ренессанса Мусоргскаго, въ первую раннюю фазу котораго мы только на-дняхъ, на этихъ годахъ вступили.

Да, только теперь, только пройдя, послѣ недавняго 25-лѣтняго юбилея еще одинъ люстръ всемогущаго времени, только справляя тридцатую тризну по талантѣ, промелькнувшемъ въ нашей исторіи метеоромъ слишкомъ раннимъ, слишкомъ краткимъ, чтобы своевременно быть одѣвленнымъ непосредственными наблюдателями во всей полнотѣ его силы и величины, — мы начинаемъ прикидывать и соображать о подлинной яркости дарованія покойнаго композитора. Только сейчасъ, уносясь мысленно къ тѣни гениальнаго человѣка, безвременно почившаго 16 марта 1881 г. въ койкѣ военнаго госпиталя, припоминая живыя радости, принесенныя почитателямъ композитора первой постановкой ‚Бориса‘ (1874) и ‚Хованщины‘ (1886 г., стараніями Спб. музыкально-драматическаго кружка, съ г. Гольдштейномъ во главѣ), только сейчасъ, памятуя 25-лѣтіе перваго спектакля ‚Хованщины‘ и 30-лѣтіе со дня кончины ея славнаго автора, мы, кажется, начинаемъ отдавать себѣ отчетъ, кто и что былъ для Россіи Мусоргскій, обозначившій собой въ нашей музыкальной исторіи цѣлую ‚эпоху‘, по важности и новизнѣ своей уступающую развѣ той, когда самородный гений Глинки положилъ начало ‚эрѣ‘ русскаго музыкальнаго самосознанія и лѣтосчисленія.

Ну что жъ? Радуетъ и привѣтствуемъ возможность у насъ настоящаго культа Мусоргскаго! Немного рѣзковато скачекъ отъ грубо-пренебрежительнаго отношенія къ музыканту, какое (въ массахъ, конечно) господствовало у насъ еще въ началѣ текущаго столѣтія, къ тѣмъ несомнѣннымъ симпатіямъ, каковыя теперь наперерывъ стремятся высказать художнику, устно и печатно, всѣ и со всѣхъ сторонъ. Но все же больше хочется вѣрить въ прочность этихъ симпатій, чѣмъ сомнѣваться въ ихъ искренности. Отъ презрѣнія къ зачаткамъ обожанія — крутенько, но пусть такъ. Признаемъ, что россияне въ два-три года перевалили черезъ крутизны, десятки лѣтъ казавшіяся непреодолимыми. Мусоргскаго ненавидѣли, нынче начинаютъ любить. Но что знаютъ о немъ? Увы, предложеніе еще не успѣло отвѣтить



*Г. Моро. „Св. Цецилія“.
(Собр. Принца де Ваграмъ, въ Парижъ).*

*G. Moreau. „Sainte Cécile“.
(Collect. du Prince de Wagram, Paris).*



*Г. Моро. „Библейский сюжет“.
(Собр. Бернгейм, в Париж).*

*G. Moreau. „Sujet biblique“.
(Galerie Bernheim Jeune, Paris).*

увеличившемуся спросу, а можетъ быть и спросъ-то на положительныя знанія не такъ ужъ великъ. Такъ или иначе, но кромѣ нѣкотораго расширенія панегирической литературы о Мусоргскомъ (каюсъ въ собственныхъ не малыхъ прегрѣшеніяхъ по этой части), кромѣ значительно болѣе частаго, нежели прежде, упоминанія имени композитора съ непремѣнной приставкой пары шаблонно-эффектныхъ, похвальныхъ эпитетовъ, за послѣднее время не появилось ни одной новой русской книги о Мусоргскомъ, ни одного мало-мальски обстоятельнаго труда о его жизни и творчествѣ. И мы, попрежнему, нуждаясь въ біографической справкѣ, должны перелистывать тѣ же ветхія страницы статей Стасова, во многомъ устарѣвшихъ и одностороннихъ по идейному освѣщенію излагаемыхъ фактовъ. А между тѣмъ пора! Пора воспользоваться попутнымъ вѣтромъ крѣпнущихъ привязанностей, пора вмѣсто платоническихъ, каждому встрѣчному расточаемыхъ, восторговъ своихъ о ‚новыхъ берегахъ‘ Мусоргскаго, заняться, наконецъ, настоящимъ изученіемъ его личности и твореній. Правда, среди русскихъ композиторовъ найдется не мало именъ достойныхъ изученія не менѣе, чѣмъ Мусоргскій. Возьмите Р.-Корсакова, Бородина, Балакирева, Даргомыжскаго.

Есть ли у насъ хоть объ одномъ изъ этихъ мастеровъ монографія, не говорю ужъ исчерпывающаго, но хотя бы достаточнаго, такъ сказать, пропорціональнаго величинѣ композитора, значенія. Нѣтъ. И если даже самъ Глинка не дождался до сихъ поръ сочиненія, достойнаго его исключительной геніальности, то какъ ждать трактатовъ о Мусоргскомъ! Съ другой стороны, какъ же не ждать изслѣдованій о Мусоргскомъ въ первую голову передъ всѣми прочими композиторами, когда — да не будутъ нижеслѣдующія мысли истолкованы въ какомъ либо иномъ смыслѣ, чѣмъ тотъ, который я имѣю ввиду, — когда всѣ прочіе таланты и геніи только достойны изученія, быть можетъ гораздо больше Мусоргскаго, но только достойны; Мусоргскій же не только, точнѣе не столько достоинъ изученія, сколько требуетъ его. До Мусоргскаго въ Россіи былъ только одинъ загадочный композиторъ — Глинка. Психологически загадочно было ‚самопроизвольное зарожденіе‘ такого огромнаго художественнаго организма среди топкихъ болотъ отечественнаго диллетантизма. Загадочность эта, понятно, усиливалась по мѣрѣ того, какъ русское общество приходило все къ болѣе и болѣе точному сознанію истинной роли Глинки въ нашей музыкѣ. Но какъ ни велика была эта загадка, какъ ни росла она съ теченіемъ времени, здѣсь все же непонятенъ лишь одинъ начальный моментъ. Примите его на вѣру, остальное ясно, развитіе самого Глинки стройно логично и понятно не меньше, чѣмъ дальнѣйшая разработка Глинковскаго наслѣдія ‚кучкистами‘, разумѣется понятно той условной понятностью, какая вообще имѣетъ мѣсто въ вопросахъ исторіи и психологіи свободнаго творчества. И только одинъ Мусоргскій, явившись въ міръ, обогатилъ его новой сильнѣйшей, чѣмъ для Глинки, загадкой. Мусоргскій весь непонятенъ, сплошь загадоченъ. Непонятна вся его, единственная въ исторіи европейской музыки, личность, творившая велико-

лѣпныя созданія почти безъ всякаго участія знаній, единственно силой фантазіи, способная на почвѣ наивнѣйшей идеологіи обнаруживать глубочайшія прозрѣнія музыкальной мысли, умѣющая привести къ полнозвучной гармоніи элементы, казалось бы, несоединимые: огромнаго природнаго таланта и самаго безпардоннаго техническаго невѣжества. Его творчество такъ же загадочно и противорѣчиво, какъ вся его натура, то крайне самолюбивая, то безхарактерная, то нѣжная и чувствительная, то дерзкая и запосчивая, то простая и открытая, то склонная къ грубой аффектаціи. Эти то странности какъ ,эмпирической‘, такъ и въ особенности творческой личности Мусоргскаго, и заставляютъ желать скорѣйшаго изученія его. Страшно хочется приподнять хоть край завѣсы, покрывающей собой тайну вдохновеній этого самаго страннаго и, психологически, самаго непонятнаго изъ русскихъ композиторовъ. Какъ писалъ Мусоргскій? Каковы были первоначальныя намѣренія композитора, подвергавшіяся въ послѣдствіи столь значительнымъ и многочисленнымъ измѣненіямъ, подъ вліяніемъ ли собственныхъ къ тому побужденій, или подъ дѣйствіемъ товарищей художника по балакиревскому кружку, или же подъ рукою позднѣйшаго редактора сочиненій Мусоргскаго, Р.-Корсакова?

Да, пора отнестись къ Мусоргскому академически. Пора полностью разобрать, описать, проанализировать бывлыя гіероглифы русской музыки и дать научную сводку матеріала. Пора извлечь на свѣтъ Божій обширныя фоліанты манускриптовъ Мусоргскаго, хранящіеся въ столичной Публичной Библіотекѣ. Пора изслѣдовать основательно всѣ рукописныя и печатныя редакціи ,Бориса‘, ,Хованщины‘ и прочихъ произведеній Мусоргскаго. Пора и мнѣ приступить ко внесенію той небольшой ,лепты‘ въ копилку точныхъ знаній о Мусоргскомъ, которая обѣщана заглавіемъ настоящей статьи.

Пять лѣтъ тому назадъ въ числѣ статей, появившихся въ ,Русской Музыкальной Газетѣ‘ въ номерѣ, посвященномъ памяти Мусоргскаго, была помѣщена между прочимъ, первая, болѣе или менѣе обстоятельная, статья о неоконченной оперѣ его ,Сорочинская ярмарка‘. Такъ какъ опера эта и понынѣ не издана, за исключеніемъ немногихъ отрывковъ, и такъ какъ свѣдѣнія о ней значительно пополнились за истекшее пятилѣтіе, то мнѣ кажется небезполезнымъ отмѣтить нынѣшній двойной юбилей Мусоргскаго новымъ разсмотрѣніемъ его послѣдней, далеко неоконченной, но во многихъ отношеніяхъ столь же замѣчательной, какъ и мало кому извѣстной оперы.

По словамъ Стасова, мысль о ,Сорочинской ярмаркѣ‘ впервые возникла у Мусоргскаго въ 1875 г. ,вслѣдствіе желанія создать малороссійскую роль для О. А. Петрова‘, знаменитаго творца ролей Сусанина, Лепорелло, Варлаама. Исходя изъ этого факта, обыкновенно предполагаютъ, что опера Мусоргскаго потому и осталась неоконченной, что со смертію Петрова (1878) композиторъ окончательно охладѣлъ къ своему послѣднему дѣтищу. Что Мусоргскій долженъ былъ сильно реагировать на смерть

Петрова, это весьма вѣроятно, но довольно невѣроятно, чтобы композиторъ сочинялъ свою послѣднюю оперу исключительно для Петрова, а не ради удовлетворенія тѣхъ внутреннихъ побужденій къ творчеству, которыя, подобно всѣмъ большимъ художникамъ, Мусоргскій испытывалъ, конечно, всякій разъ, когда принимался за сочиненіе новыхъ вещей.

Смерть Петрова могла повліять и, надо полагать, повліяла на степень незаконченности произведенія, но самый фактъ незаконченности обуславливался, можно думать, иными причинами. Такъ, напр., мнѣ приходилось слышать рассказы о томъ, будто Мусоргскій въ концѣ концовъ отчаялся овладѣть вполне малороссійскимъ колоритомъ въ музыкѣ и текстѣ. Реалистическія тенденціи не позволяли Мусоргскому остановиться на какомъ либо компромиссѣ, а между тѣмъ оставшіеся отъ ‚Ярмарки‘ музыкальные матеріалы краснорѣчиво свидѣтельствуютъ, что отчасти въ отношеніи музыки, а въ особенности — текста, композитору предстояло какъ разъ сидѣть между двумя стульями — позиція изъ тѣхъ, которыя Мусоргскій никогда не способенъ былъ выдержать до конца. ‚Хорошій вышелъ бы Кароагенъ‘! — съ усмѣшкой отвѣчалъ Мусоргскій на разспросы друзей о причинахъ, побудившихъ его отказаться отъ продолженія затѣянной въ юности оперы на сюжетъ флорентинской ‚Саламбо‘. Хороша была бы Малороссія! — могъ бы отвѣтить Мусоргскій на вопросъ о причинахъ охлажденія къ ‚Сорочинской ярмаркѣ‘. Дѣйствительно, достаточно одинъ разъ проиграть сохранившіяся сцены ‚Ярмарки‘, чтобы замѣтить, что въ музыкѣ ея, изобилующей многими прекрасными страницами, не мало чувствительныхъ нарушеній общаго стиля музыкальной рѣчи, что обороты въ духѣ народной малороссійской пѣсни и частыя прямыя ‚цитаты‘ изъ нея чередуются въ оперѣ съ эпизодами обще-русскаго характера, что текстъ оперы представляетъ собою довольно варварскую мѣшанину великорусской и малорусской рѣчи. Если мы, сверхъ того, вспомнимъ, что Мусоргскій одно время думалъ о перенесеніи f-moll'наго народнаго хора изъ ‚Саламбо‘ въ ‚Сорочинскую ярмарку‘, а между ея первыми или послѣдними двумя актами хотѣлъ вставить ‚сценическую интермедію‘, ‚Сонъ Паробка‘, сочная и пышная музыка котораго, являя собою 3-ю редакцію извѣстной ‚Ночи на Лысой горѣ‘, мало гармонировала съ нарочито-примитивнымъ музыкальнымъ языкомъ, какимъ очерчены главные типы и ситуаціи ‚Ярмарки‘, если мы не откажемъ Мусоргскому въ способности во время замѣтить свою неспособность овладѣть тѣмъ или инымъ сюжетомъ и неувѣренность въ его разработкѣ, то фактъ незаконченности ‚Сорочинской ярмарки‘ станетъ намъ ясенъ въ своихъ причинахъ. Къ сказанному остается прибавить, что ‚Ярмарка‘ сочинялась во второй половинѣ 70-хъ годовъ, слѣдовательно въ ту эпоху, когда талантъ Мусоргскаго чѣмъ дальше, тѣмъ сильнѣе клонился къ упадку, когда Мусоргскій, по отзыву Р.-Корсакова, ‚сталъ писать медленнѣе, отрывочно, теряя связь между отдѣльными моментами и разбрасываясь при этомъ въ стороны‘.

‚Сочинялась она какъ то странно, — говоритъ Р.-Корсаковъ о ‚Ярмаркѣ‘, — для перваго

и послѣдняго дѣйствія настоящаго сценаріума и текста не было, а были только музыкальные отрывки и характеристики. Нуждаясь въ деньгахъ — Мусоргскій стряпалъ для Бернара нумера изъ оперы своей на скорую руку для фортепіано въ 2 руки, не имѣя настоящаго либретто и подробнаго сценарія, не имѣя черновыхъ набросковъ съ голосами. Утвержденія Р.-Корсакова о безпорядочномъ сочиненіи ‚Сорочинской ярмарки‘, будучи безъ сомнѣнія справедливы въ цѣломъ, страдаютъ, однако, нѣкоторыми фактическими неточностями. Ибо, судя по сохранившимся манускриптамъ Мусоргскаго, относящимся къ его послѣдней оперѣ, она, какъ ни какъ, была доведена до разбивовъ, въ общей сложности дающихъ почти два акта музыки и текста (всего предполагалось 3), а сценарій, хоть и не слишкомъ подробный, но все же довольно обстоятельный, существовалъ для всѣхъ трехъ актовъ. Вотъ этотъ любопытный документъ, этотъ курьезный и нѣсколько небрежный, по языку, сценарій ‚Ярмарки‘, производящій, до извѣстной степени, впечатлѣніе личнаго памятнаго листка изъ записной книжки:

ОРКЕСТРОВАЯ ПРЕЛЮДІЯ.

Жаркій день въ Малороссіи.

ДѢЙСТВІЕ I.

1. Ярмарка (хоръ).
2. Выходъ Паробка съ товарищами (намекъ на Парасю и Хиврю).
3. Чумакъ съ Парасей (индивидуальности — пшеницы, бусы).
4. Хоровая сцена торговцевъ о Красной Свѣткѣ — изъ этого должна выйти сцена 4-хъ — Кумъ и Чумакъ.

Парася и Паробокъ.

5. Погода мало Ч. вмѣшивается въ дѣло Параси съ Паробкомъ — речитативная сцена признанія Паробка и Ч. (шинокъ).
NB. Цыганъ съ другой стороны свидѣтель сцены.
6. Выходъ Хиври — сцена съ Ч. (паробокъ — свидѣтель сцены).
Хивря уводитъ мужа.
7. Паробокъ въ горѣ. Появленіе цыгана (условіе на волю по поводу Параси).
8. Гопачекъ.

NB? Intermezzo.

ДѢЙСТВІЕ 2.

(Кумова хата).

1. Черевикъ спитъ. Хивря будитъ его (разговоръ по хозяйству, а больше насчетъ выживы супруга).

2. Речитативы Хиври — с т р я п н я — появленіе Аѳанасія Ивановича. Duettino.
3. Входы всѣхъ съ ярмарки. Разсказъ о Красной Свѣткѣ. Grande scène comique.

Дѣйствіе 3.

1. Ночь. Переполохъ (съ praeludium — цыганъ *); послѣ бѣгства отъ Красной Свѣтки, Кумъ и Черевикъ падаютъ въ безсиліи. Крики о кражѣ лошади и воловъ. Арестъ обоихъ. Комическая бесѣда арестованныхъ. Паробокъ спасаетъ.
2. Лумка Паробка.
3. Чуть свѣтаетъ. Парася входитъ въ палисадникъ. Лумка. Мысль о Хиврѣ — самостоятельность — торжество и припляска.
4. Черевикъ и Парася — плясъ.
5. Кумъ и Паробокъ съ хохотомъ — женихаться (толки объ алчности Хиври).
6. Финаль.

19 мая 1877 г. у А. Я. и О. А. Петровыхъ въ Петроградѣ.

Какъ видно изъ приведеннаго сценарія, онъ намѣченъ въ чертахъ довольно существенныхъ и, давая на своей основѣ возможность сочинить складную по общему ходу драматическаго дѣйствія оперу, въ то же время свидѣтельствуетъ намъ о томъ, что въ общей планировкѣ матеріала, въ общемъ развитіи комической интриги композиторъ довольно близко слѣдовалъ за литературнымъ оригиналомъ.

Обратимся къ музыкѣ оперы. Она открывается, какъ сказано и въ сценаріи, прелестнымъ вступленіемъ, рукопись котораго въ собственной оркестровой редакціи Мусоргскаго (принадлежитъ Н. Н. Римской-Корсаковой) послужила А. Лядову матеріаломъ къ изданному имъ впоследствии (1905 г.) оркестровому ‚Вступленію‘ къ ‚Сорочинской Ярмаркѣ‘. Обѣ редакціи, оригинальная и Лядовская, построены изъ одного и того же тематическаго матеріала 1-го акта оперы, главнымъ образомъ изъ поэтической темы тріо, граціозной мелодіи выходнаго аріозо Парасы, мотивовъ смѣшаннаго хора дивчинъ и паробковъ и пестрой, бойкой музыки, рисующей оживленную суету ярмарки. Замѣчу кстати, что музыка этой ярмарочной сцены съ криками торговцевъ и торговокъ, наперерывъ предлагающихъ покупателямъ колеса, горшки, дыни, ‚ведра да баклажки‘, красныя ленты, ‚смушекъ решетиловскихъ‘, ‚самыхъ винъ лучшайшихъ‘ и прочіе незатѣйливые предметы сельской роскоши, — Мусоргскимъ заимствована была изъ однородныхъ по содержанію сценъ въ томъ

* Сверху вставлено ‚и б. цыгана‘ (бѣгство цыгана?).

актѣ совмѣстной (съ Р.-Корсаковымъ, Бородинымъ и Кюи, — работа 1872 г. по заказу Геденова) ‚Млады‘ который, за неосуществленіемъ ея постановки, остался у композитора безъ употребленія.

Будучи построена изъ однихъ и тѣхъ же мелодическихъ матеріаловъ, редакціи ‚Вступленія‘ Мусоргскаго и Лядова различаются другъ отъ друга не только обиліемъ техническихъ шероховатостей у перваго и отсутствіемъ таковыхъ у втораго, но и по формѣ. Лядовъ развернулъ музыку въ настоящую увертюру, которую можно исполнять безъ всякаго отношенія къ оперѣ, къ сожалѣнію, едва-ли не навсегда обреченной на невозможность появленія на сценѣ (ввиду значительной своей незаконченности). Редакція Мусоргскаго короче и проще. Мелодія аріозо Параси дана лишь въ однократномъ проведеніи (у Лядова дважды, сначала E-dur, позже въ основной тональности G-dur), а музыка ярмарочной сцены появляется только ‚подъ занавѣсъ‘, тѣсно спаявая между собою вступленіе съ началомъ перваго акта. Изъ этого акта сохранилась почти вся музыка, за исключеніемъ только момента обозначеннаго въ сценаріи цифрой 6 (‚Выходъ Хиври‘) и второй половины нумера 7-го. Дѣйствіе открывается вышеописанной ярмарочной сценой, построенной на забавныхъ гармоніяхъ съ характерными педалями на квартахъ въ разбитомъ движеніи; весьма типичны ‚жиды‘, выхваляющіе свои товары ломаннымъ языкомъ подъ жалостную слегка ориентализованную (примѣненіемъ гармоническаго минора) мелодію. Входитъ толпа паробковъ, нѣсколько заунывное, но не лишенное эпическаго размаха пѣніе которыхъ красиво контрастируетъ съ общимъ шумомъ праздничнаго веселья. Къ сожалѣнію, на имѣющійся въ сценаріи ‚намекъ на Парасю и Хиврю‘ въ сценѣ паробковъ нѣтъ ни намёка. Слѣдуетъ выходъ Параси съ Черевикомъ. ‚Парася, сопровождаемая отцомъ, любитъся лентами и очипками‘ (ремарка на вар. П. Библ.) Дѣвушка, видимо, впервые попала на ярмарку и съ наивною ребенка выражаетъ свой неподдѣльный восторгъ каждой бездѣлушкой, бусами, монистами. Среди взятаго аріозо Параси ‚Ахъ тятя, что жъ это за ленты, что за диво, просто заглядѣніе... Тятя, подари мнѣ, тятя!‘ образуется кратковременное, всего на одну фразу, сдѣленіе двухъ голосовъ: Черевикъ на просьбу дочки подарить ей ‚свѣтло-голубыя ленты‘ отвѣчаетъ энергичной отповѣдью: ‚а вотъ продамъ пшеницу да кобылу‘. Дѣвочки заигрываютъ съ паробками, которые отвѣчаютъ имъ тѣмъ же (мелодія этого женскаго, позже смѣшаннаго, хора вошла во ‚вступленіе‘). Неожиданно появляется Цыганъ (пишу его съ прописной буквы, ибо это, такъ сказать, главный цыганъ среди прочихъ многочисленныхъ представителей того же племени на ярмаркѣ ‚промышляющихъ ни вѣсть чѣмъ‘, какъ сказано на вар. Публ. Библ.). Появленіе его настолько неожиданно, что на фортепианномъ вариантѣ ярмарочной сцены (въ Публ. Библ.) самимъ Мусоргскимъ въ соответствующемъ мѣстѣ сдѣлана приписка: ‚Цыганъ, завѣдующій комедіей quasi deus ex machina‘. Цыганъ этотъ въ довольно колоритномъ разказѣ (гдѣ Мусоргскимъ, между прочимъ, неправильно обозначенъ ритмъ $\frac{6}{4}$ вмѣсто $\frac{3}{2}$) повѣствуетъ о проказахъ ‚Красной Свитки‘, поселившейся въ

старомъ сараѣ, о томъ, что ,торга не будетъ на этомъ мѣстѣ проклятомъ'. Интересно отмѣтить, что зловѣщія гармоніи, сопровождающія слова цыгана, — тамъ поселилася ,Красная Свитка' — тождественны съ тѣми аккордами тромбоновъ, на фонѣ которыхъ проходятъ въ ,Хованщинѣ' послѣднія рѣчи Досифея передъ самоожженіемъ: ,Да сгинуть плотскія козни ада'... И здѣсь, и тамъ — независимо отъ значительнаго различія драматической ситуаціи — ,козни' дьявола выражены нисходящимъ хроматизмомъ большихъ терцій, образующихъ съ басомъ послѣдовательный рядъ мажорныхъ и увеличенныхъ трезвучій. Сама миѳическая, вѣрнѣе даже мистификаціонная, личность ,Красной Свитки' удачно характеризуется своеобразнымъ лейтмотивомъ, точнѣе — лейт-интерваломъ ноты (скачокъ голоса на нону внизъ). Пока цыганъ ,по принятому выраженію, отводитъ глаза' (ремарка Мусоргскаго на вариантѣ Публ. Библ.), Паробокъ любезничаетъ съ давно ему приглянувшейся Парасей. Короткое трио, красивое по намѣреніямъ, но довольно корявое по ихъ выполненію. Парася, съ кокетствомъ признанной красавицы, шуточно отвергаетъ ласковыя рѣчи паробка, котораго сама, однако, настолько любитъ, что отвѣчаетъ на его объятія и поцѣлуи. А цыганъ продолжаетъ свои предостереженія противъ ,Красной Свитки', который ,добрыхъ людей наводитъ на всякій обманъ и кражу'. ,Погода мало' Черевикъ, замѣтивъ объятія Паробка и Параси, обрываетъ ихъ на полусловъ: ,Стой стой! Что ты братъ? Развѣ можно съ моей дочкой такъ-то обращаться?..

Музыка этого кусочка, а также всей первой части діалога Черевика и Паробка съ отвѣтными репликами находчиваго паробка: (Ба, да это самъ Солопій, дружище здорово... Да какъ же не узналъ казака Охрима сына, Голопупенкова сына!.. построена на мелодіи пѣсни ,Якъ пішовъ я до дівчини' — эта же тема фигурируетъ въ ,Ночи передъ Рождествомъ' Р.-Корсакова). * Гармонія совсѣмъ простая, вначалѣ даже голые унисоны голоса съ аккомпаниментомъ. Черевикъ не безъ оговорокъ, но признаетъ въ Паробкѣ своего знакомаго, послѣ чего Паробокъ въ довольно-таки элементарно обработанной мелодіи (изъ предыдущаго трио) сообщаетъ Черевику о своей любви къ Парасѣ. ** Черевикъ обращается къ дочери съ вопросомъ: ,А чтожь, Параска, можетъ и взаправду, можетъ и въ самомъ дѣлѣ, чтобы уже вмѣстѣ, вмѣстѣ, какъ говорятъ, вмѣстѣ и того... и того, чтобъ и пастись на одной травѣ?...' (комическая музыка въ духѣ народной пѣсни). Парася не протестуетъ. Черевикъ и паробокъ бьютъ ,по рукамъ'.

— ,А ну ка, зять, давай могарычу' — предлагаетъ Черевикъ паробку. ,Идетъ', отвѣчаетъ тотъ, и оба направляются въ шинокъ'. Слѣдуетъ повтореніе перваго ансамбля торговцевъ съ умѣло подведенной ,кодой': ,Ой спѣшите, темнѣетъ. Спѣшите!

* Ср. съ привѣтствіемъ Головы по адресу Солохи ,Здравствуй милая Солоха' во 2 д. оперы, и вообще съ характеристикой Головы въ ,Ночи передъ Рождествомъ'.

** Интересно полное тождество между фразой паробка: ,Ну, Солопій!...' и фразой Чуба въ сценѣ съ Солохой (во 2 д. ,Ночи подъ Рождествомъ'). ,Ну, Солоха'. Мелодія, ритмъ, тональность въ обоихъ случаяхъ совершенно одинаковы.

Близокъ вечеръ. Скоро мы возы увяжемъ и ко сну давно пора. Ой, покупайте! Продадимъ вамъ товаръ подешевле! Продадимъ весь товаръ, покупайте! Скоро ночь. По шинкамъ всѣ разойдутся. Покупайте! Въ рукописи, принадлежащей Н. Н. Римской-Корсаковой, этой сценой заканчивается весь матеріалъ, относящійся къ 1 акту оперы. Однако, изданная ‚Думка паробка‘ (1905 г., подъ редакціей Лядова), повидимому, должна осуществлять собой 7-ой нумеръ сценарія 1-го акта (на рукописи ‚Думки‘ не указано никакого отношенія ея къ ходу дѣйствія въ оперѣ, но сдѣлана ремарка: ‚Паробокъ (сидя у воза въ раздумьи)‘. Эта очаровательная, по глубокой красотѣ мелодій своихъ, ‚Думка‘ въ главной своей части, вполнѣ употребленной Р.-Корсаковымъ для изображенія заключительнаго разсвѣта въ ‚Ночи на Лысой горѣ‘, — построена въ фригійскомъ ладу (транспонированномъ на три тона). Необыкновенно свѣжо и красиво сочетаніе этого ладового b-moll'a (съ дополнительнымъ шестымъ бемолемъ на до) * и нормальнаго h-moll'a въ средней части Думки‘ (у Мусоргскаго, какъ и у Лядова, съ самаго начала и до конца — два діеза въ ключѣ, вслѣдствіе чего начало и конецъ пьесы испещрены большимъ числомъ случайныхъ знаковъ). Редакція Лядова, не внося существенныхъ измѣненій въ музыку ‚Думки‘, выгодно отличается отъ оригинальной рукописи устраненіемъ нѣкоторыхъ непріятныхъ параллелизмовъ и подведеніемъ деликатнаго аккордоваго аккомпанимента подъ заключительныя фразы, написанныя Мусоргскимъ безъ всякой инструментальной поддержки. Появленіе Цыгана и заключеніе между нимъ и паробкомъ, условія на волю по поводу Параси‘ (смыслъ этого ‚галлицизма‘ понятенъ изъ повѣсти Гоголя) Мусоргскимъ не написаны, либо, что не невѣроятно, затерялись. Заключительный же ‚гопачекъ‘ по всей видимости и есть тотъ ‚Гопакъ веселыхъ паробковъ‘, что существуетъ въ печатной редакціи того же Лядова (изд. въ 1886 г., оркестр.— въ 1905 г.). Удалой, ловко скомпанованный, съ гармонически-острымъ заключеніемъ, гопакъ этотъ основанъ на національной малороссійской мелодіи: ‚На березку у ставка, на дощеди у млынка, квартухъ прала дівчина‘. Существуетъ, наконецъ (въ Публ. Библ.), еще одна сцена, которую за невозможностью отнести ко 2 или 3 актамъ приходится съ натяжкой принять за отрывокъ изъ 1 д. или же, что, пожалуй, всего вѣрнѣе, считать ее за случайный варіантъ, быть можетъ одинъ изъ тѣхъ, которые на ряду съ вышеназваннымъ фортепіаннымъ варіантомъ ‚Ярмарочной сцены‘ изготовлялись Мусоргскимъ внѣ очереди, повидимому, для Бернара. Сцена, о которой идетъ рѣчь помѣчена такъ: ‚Кумъ и Черевикъ (Выходятъ позднимъ вечеромъ изъ шинка и бродятъ въ полумракѣ, натываясь нерѣдко на различные предметы)‘. Обмѣнявшись нѣсколько характерными репликами пѣсеннаго склада, оба ‚выбираются на дорогу‘ и затягиваютъ комическій,

* То же можно представить себѣ, какъ условный Ais-moll съ 6-ю ключевыми діезами вмѣсто обычныхъ, свойственныхъ этому тону 7-и.

на народномъ мотивѣ основанный, дуетъ: „Дуду, рудуду“ * постепенно „удаляясь“ и скрываясь въ темнотѣ. Согласно сценарію въ 1 д. нѣтъ мѣста этой сценѣ, большая часть музыки которой использована Мусоргскимъ во 2 д. его оперы. Однако же, если не видѣть здѣсь лишняго, случайнаго сценическаго варианта, то можно, съ грѣхомъ пополамъ, пристроить эту сцену гдѣ нибудь въ промежуткѣ между 5 и несуществующимъ 6 номеромъ сценарія. Изъ музыки этой вводной, „5^{1/2}-й“ сцены отмѣчу характерную пѣсенную мелодію Кума: „Вдоль по степямъ, по привольнымъ, ѣдетъ казакъ въ Полтаву“, неиспользованную авторомъ въ дальнѣйшихъ эпизодахъ оперы. Гораздо болѣе цѣльное и связанное впечатлѣніе производитъ 2 дѣйствіе „Сорочинской ярмарки“. Здѣсь дошла до насъ вся музыка сплошь, за исключеніемъ одного лишь окончанія „grande scène comique“. Богатство музыкальной характеристики главныхъ дѣйствующихъ лицъ акта — Черевика, Хиври и поповича Леанасія Ивановича — тонкій юморъ, пронизывающій собой каждое ихъ слово, живой и непринужденный комизмъ рѣчей и положеній, все это заставляетъ смотрѣть на 2 актъ Ярмарки, какъ на произведеніе, достойное занять видное мѣсто въ ряду прочихъ сочиненій высоко-талантливаго композитора.

Дѣйствіе — въ кумовой хатѣ. „Черевикъ спитъ. Хивря стряпаешь“. Лѣнивый, неуклюжий, главный „лейтмотивъ“ Черевика превосходно гармонируетъ съ характеромъ этого чумака, какъ онъ очерченъ у Гоголя. Прелестна, пожалуй даже не въ мѣру изящна, основная лейт-тема молодящейся старухи, сварливой супруги Черевика, Хиври. Послѣ нѣсколькихъ, весьма нелестныхъ эпитетовъ, отпущенныхъ Хиврей по адресу мирно почивающаго супруга, и прекрасно съ ними контрастирующихъ сладкихъ воспоминаній о „миленькомъ да аккуратненькомъ“ поповичѣ, Черевикъ протираетъ глаза и сквозь сонъ затягиваетъ грубоватую пѣсню: „Ой, чумаче, дочумаковався; Чортъ матачивъ, и очкуръ порвавсѣ“. Юмористическій и довольно длинный діалогъ четы Черевиковъ, гдѣ, между прочимъ, рассказъ Черевика о несостоявшейся продажѣ кобылы построенъ на новой лейт-темѣ его, выдержанъ въ безукоризненно свѣжихъ и высоко-характерныхъ тонахъ. Контрастъ между ожесточенными нападками Хиври и спокойными отвѣтами лукаво поддразнивающаго ее Черевика выраженъ великолѣпно. Черевикъ тонко высмѣиваетъ необыкновенное поварское трудолюбіе жены, давая понять, что онъ отлично чувствуетъ, для кого изготовляются „добреньки галушки“ и прочая лакомая снѣдь. Намеки мужа окончательно выводятъ Хиврю изъ терпѣнія, и она велитъ ему немедленно отправиться „на всю ночь подъ возы!“ Черевикъ пробуетъ отговориться страхомъ передъ „Красной Свиткой“ (поляются, характеризующія чорта, новы). Но Хивря непреклонна, тѣмъ болѣе, что ждетъ визита къ себѣ поповича. И Черевикъ „закрывая голову“ въ справедливомъ предположеніи, что „угрожающія движенія“ Хиври могутъ имѣть для

* Мотивъ этой пѣсни использованъ также Р.-Корсаковымъ для характеристики Чуба въ „Ночи передъ Рождествомъ“.

него самыя непріятныя послѣдствія, медленно ‚собирается‘ и уходитъ, произнося ‚у порога‘ внушительную антифеминистскую тираду: ‚Господи, Боже мой! За что такая напасть на насъ грѣшныхъ? И такъ много всякой дряни на свѣтѣ, а Ты еще и жинокъ наплодилъ!‘ Хивря одна. На собственномъ лейтмотивѣ, разработка котораго, къ сожалѣнію, ограничивается одними тональными транспозиціями и повтореніями музыки въ разныхъ регистрахъ, Хивря вновь мечтаетъ о поповичѣ, далѣе ‚вынимаетъ изъ печи къ столу‘, имитируетъ, или какъ бы репетируетъ, предстоящее угощеніе Аѳанасія Ивановича, ‚изображаетъ обычный поклонъ, какъ бы за столомъ сидѣлъ ожидаемый гость‘, ‚поправляется и прихорашивается‘. Начинается извѣстная сцена Хиври, существующая въ печатной редакціи Лядова (,Пѣсня Хиври — Хивря въ ожиданіи Аѳанасія Ивановича‘. Изд. въ 1886 г.). Конечно, ввиду незаконченности оперы, желаніе Лядова создать изъ сцены Хиври отдѣльный ‚номеръ‘ для концертнаго исполненія было вполне законно и естественно. Тѣмъ не менѣе можно пожалѣть, что въ Лядовской редакціи отсутствуютъ значительные куски музыки, имѣющіеся въ рукописи Мусоргскаго и, мало того, отдѣльныя части сцены, опять-таки въ видахъ концертной логичности и связности опернаго отрывка, оказались сильно перетасованы и сокращены. Послѣ краткихъ, но рельефныхъ речитативныхъ фразъ (,Ай да Хивря! Чѣмъ не молоденька?), связывающихъ предыдущее аріозо Хиври съ дальнѣйшей пѣсенкой ея (,Ой ты дѣвчина, горда да пышна‘; эта пѣсенка съ предшествующимъ ей речитативомъ открываетъ собою печатную редакцію), раздается за сценой голосъ Черевика, не успѣвшаго еще далеко отойти отъ кумовой хаты. Происходитъ приблизительное повтореніе перваго эпизода супружескаго дуэта (краткія реплики Хиври на фонѣ пѣсни ‚Ой чумаче, дочумаковався‘). Черевикъ окончательно покидаетъ дворъ хаты и удаляется за предѣлы досягаемости своего голоса до ушей супруги, посылающей ему въ догонку самыя крѣпкія пожеланія: ‚Э, чтобъ тебѣ горилка въ горлѣ пекломъ стала, а на закуску чертовымъ хвостомъ бы поперхнуться, да и закаяться! Ужъ лучше бы ты съ Хиври примѣръ то взялъ: бережливенька, да скромненька‘. Весь этотъ отдѣлъ редакторомъ печатнаго изданія исключенъ, такъ какъ онъ заставилъ бы осложнить сцену Хиври персоной Черевика. Для перехода къ слѣдующему речитативу: ‚Что жъ это мой миленькій нейдетъ‘ съ послѣдующей красивѣйшей пѣсней ‚Утопала стеженьку‘ (народный мотивъ) Лядовымъ повторена послѣдняя фраза предыдущей пѣсенки.

Въ рукописи же, между только что названнымъ речитативомъ и пѣсней, есть еще нѣсколько тактовъ пѣнія (,ой не придетъ, обманетъ мой миленькій, ой!), также отсутствующихъ въ обработкѣ Лядова. Впрочемъ, вторичное появленіе этой музыки у него оставлено въ крайне сокращенномъ видѣ передъ самымъ речитативомъ ‚Дану васъ къ бѣсу, въ пекло‘, непосредственно приводящимъ къ главной пѣсни Хиври о Брудеусѣ. Мелодія этой общеизвѣстной пѣсни, согласно помѣткѣ Мусоргскаго, сообщена ему Вс. Вл. Крестовскимъ въ ноябрѣ 1876. Лядовская редакція этой пѣсни

во многихъ, и порой характерныхъ, частностяхъ отступаетъ отъ оригинала, но въ общемъ она все же такъ удачна и ловка, что даже не приходится сожалѣть объ одномъ пропущенномъ куплетѣ (Брудеусъ—лихой казакъ, любитъ макъ, любитъ макъ, Любитъ на печи валяться, Только бѣ къ вечеру подняться').

На залихватское ‚Ой!‘ конца пѣсни внезапно отвѣчаетъ издали голосъ, который Хивря сначала склонна объяснить вторичнымъ возвращеніемъ мужа. Она ‚беретъ ковшъ съ водой и бѣжитъ къ окну‘ съ намѣреніемъ сдѣлать непріятности, каковыя намѣренія выражены появленіемъ мотива Хиври на басахъ и въ минорѣ. Но водѣ не суждено оросить главу злосчастнаго Черевика по той простой причинѣ, что приближался къ дому вовсе не онъ, видимо покорившійся горькой участи ночевать водѣ возами, а не кто иной какъ вожделѣнный другъ Хиврина сердца, поповичъ Аѳанасій Ивановичъ. Вѣжливенко, по всѣмъ правиламъ семинарскаго этикета, испросивъ дозволенія приблизиться къ ‚прелестной‘ и ‚превосходнѣйшей‘, получивъ въ отвѣтъ на просьбу о разрѣшеніи ‚вкусить блаженство‘ совѣтъ остерегаться растущей у хаты крапивы и отвѣдавъ, въ концѣ концовъ, все-таки изрядное ‚уязвленіе‘ со стороны ‚сего зміеподобнаго злака‘, поповичъ ‚вводится Хиврей‘ въ комнату. Начинается одна изъ лучшихъ сценъ всей ‚Сорочинской Ярмарки‘, забавное ‚Duetto‘ недалекаго, мѣшковатаго, преисполненнаго бурсацкой галантерейности, жаднаго до кулинарныхъ издѣлій своей возлюбленной, а еще болѣе до ‚кушаньевъ послаще всѣхъ галушечекъ и пампушечекъ‘ поповича и Хиври, настроенной по случаю прихода Аѳанасія Ивановича на самый благодушный, даже игривый ладъ. ‚Duetto‘ это такъ богато разнообразными нюансами музыки и рѣчи, такъ остроумно въ деталяхъ, такъ ярко и заразительно смѣшно въ цѣломъ, что музыка этой сцены, особенно характеристика поповича, ведущаго на мотивахъ церковнаго характера пространныя рѣчи о просѣ, кнышахъ, тухлыхъ яйцахъ, о томъ какъ у него ‚страхомъ сладостнымъ душа возмущается и жаждой невѣдомой преисполняется‘, — ‚только лишь усмотришь въ маломъ приближеніи женскій образъ‘, — все это смѣло можетъ конкурировать съ лучшими композиціями Мусоргскаго.

Прелестны и какъ нельзя болѣе умѣстны многочисленныя высокія ноты въ партіи Аѳанасія Ивановича на такихъ фразахъ его, какъ просьбы ‚вкусить блаженство‘, или ‚бьюсь объ закладъ, если это сдѣлано не хитрѣйшими руками изъ всего Евва рода!‘, или въ комплиментахъ Хиврѣ: ‚Наипревосходнѣйшая, неимовѣрная!‘ и т. п. Отлично также и, при всей простотѣ употребленныхъ средствъ, чрезвычайно характерно по музыкѣ то мѣсто, гдѣ Мусоргскій пытается звуками иллюстрировать, какъ поповичъ ‚кушаетъ съ довольнымъ аппетитомъ‘. Но блаженство влюбленныхъ оказалось непродолжительнымъ. Внезапно раздается рѣзкій стукъ въ дверь. У поповича душа ушла въ пятки. Въ отчаянномъ страхѣ творить онъ молитвы, скороговоркой лепеча ‚Господи помилуй‘. Кое-какъ удается растерявшейся Хиврѣ спрятать поповича на палатахъ. Стукъ, сопровождаемый тематическими реминисценціями изъ ‚Гопака веселыхъ паробковъ‘ усиливается. Въ хату

вваливаются Черевикъ, Кумъ и съ ними трое (?) гостей. Всѣ напуганы до чудовищныхъ размѣровъ разросшимися среди чумаковъ рассказами о ‚Красной Свиткѣ‘, всѣ пугаются малѣйшаго пороха и для самоободренія собираются распить баклажку добраго вина. Въ музыкѣ, иллюстрирующей приходъ гостей, удачно скомбинированы мотивы гопака со внезапными остановками на диссонирующихъ аккордахъ, выражающихъ собой общій испугъ, который всѣ тщетно слятся стряхнуть съ себя. Въ неоконченной заключительной ‚Grande scène comique‘ появляется на ряду съ прежними темами Черевика, Хиври, Гопака, ‚Красной Свитки‘, нѣсколько новыхъ мотивовъ и мелодій. Черевикъ, то и дѣло прикладывавшійся къ баклажкѣ и порядкомъ охмѣлѣвшій, не разъ зарывается въ хвостовствѣ по поводу своего якобы, полнаго безстрашія. Онъ предлагаетъ простѣйшее средство противъ сатаны: ‚плюньте ему на голову‘, — и тотчасъ же испытываетъ приступъ величайшаго страха, ‚самъ не радъ, что обмолвился‘. Чтобы разогнать ночные страхи, вся компанія затягиваетъ пѣсню ‚Рудуду‘ — ансамбль эффектный, еще эффектибѣ прерванный звономъ упавшей изъ подъ поповича ‚жестяной посудыны‘ (септакордъ съ пониженной квинтой). Хивря, спасая положеніе, немедленно выговариваетъ доморощеннымъ пѣвцамъ: ‚Что это за пѣсню вы затянули? Рудуду да рудуду, ну и дорудудили: ажъ посуда съ мѣста посвалялась‘. Объясненіе Хиври показалось Черевикъ мало убѣдительнымъ и, во избѣжаніе дальнѣйшихъ козней нечистой силы, онъ проситъ Хиврю закрыть въ хатѣ окно. Но только лишь Хивря исполнила его просьбу, Черевикъ внезапно расхрабрился во всю и, во всеуслышаніе, пригласилъ къ себѣ въ гости самого ‚Красную Свитку‘. Присутствующихъ объяло полное смятеніе, да и самъ Черевикъ струхнулъ не на шутку и, по энергичному требованію своихъ друзей, пошелъ на попятный. Картина всеобщаго смущенія и чуранья суевѣрнаго Черевика очень колоритна по музыкѣ. Намѣренія Мусоргскаго — постепенно сгущать атмосферу паническаго страха къ концу акта — совершенно очевидны и искусно имъ осуществлены; кульминаціоннымъ пунктомъ сцены, несомнѣнно, долженъ былъ явиться затѣянный Кумомъ, по просьбѣ Черевика, подробный рассказъ о всѣхъ похожденияхъ Красной Свитки. Но, увы, этотъ рассказъ во время котораго, согласно уговору паробка съ Цыганомъ, послѣдній долженъ былъ напугать всю честную компанію звономъ разбитыхъ стеколъ и появленіемъ въ окнахъ свиныхъ рылъ, — едва начать Мусоргскимъ. Кумъ произноситъ первую фразу: ‚Разъ, за какую вину — ей Богу вже не знаю, только одного черта выгнали изъ пекла‘. Черевикъ недоумѣваетъ: ‚Что ты, Кумъ, какъ же могло это статься?‘ — дальше ни текста ни музыки нѣтъ.

Изъ 3-го дѣйствія оперы дошелъ до насъ только одинъ отрывокъ — прекрасная ‚Думка Параси‘ (издана въ 1886 г. подъ редакціей Лядова, посвящена Е. И. Милорадовичъ), принадлежащая вмѣстѣ съ декламационными сценами 2-го акта къ числу удачнѣйшихъ страницъ всей оперы. На фрагментѣ рукописи ‚Думки‘, хранящемся въ Публичной Библиотекѣ, есть ремарки, доказывающія, что при сочиненіи этой

пьесы Мусоргскій еще смотрѣлъ на нее, какъ на часть имѣющей состояться оперы. Такъ на фортепианномъ соло послѣ словъ ,горятъ какъ у сокола' помѣчено: ,спускается съ крыльда хаты въ садикъ'. Передъ началомъ гопака (,А ну!') — надпись: ,смотрится въ карманное зеркальце'.

Въ заключеніе своего описанія ,Сорочинской Ярмарки' миѣ остается сказать нѣсколько словъ о дополнительныхъ къ ней матеріалахъ и общемъ художественномъ значеніи оперы. Къ дополнительнымъ матеріаламъ должны мы отнести всѣ тѣ многочисленныя записи мотивовъ и мелодій — отчасти собственнаго сочиненія, а въ большинствѣ народнаго происхожденія, — которымъ посвященъ особый листъ рукописи Мусоргскаго. Здѣсь мы находимъ много темъ уже использованныхъ Мусоргскимъ въ ,Ярмаркѣ', но не мало и такихъ, которыя, очевидно, были заготовлены для дальнѣйшей работы надъ оперой. Интересна напр. запись пѣсни ,Ой волю жъ моя та половые, чому жъ вы, чому жъ не орете' съ помѣткой — ,сообщено А. Я. Морозовымъ, режиссеромъ русской оперы въ С.-Петербургѣ'. Возможно, что мелодія этой пѣсни предназначалась стоять въ какомъ-либо отношеніи къ отсутствующему въ оперѣ ,условію на волю по поводу Параси'. Вообще, если какому-нибудь музыканту придетъ въ голову когда-нибудь смѣлая идея окончить ,Сорочинскую Ярмарку', то несомнѣнно этотъ смѣльчакъ прежде всего долженъ будетъ обратиться къ записямъ тѣхъ пѣсенъ, которыя Мусоргскимъ собраны для этой оперы, но далеко не всѣ успѣли найти практическое употребленіе.

Переходя къ общему подведенію итоговъ, надо прежде всего намѣтить общую характеристику послѣдней неоконченной оперы Мусоргскаго. Здѣсь ярко бросается въ глаза одинъ изъ тѣхъ контрастовъ, которыми, вообще, богата вся жизнь и дѣятельность Мусоргскаго.

Конецъ 70-хъ годовъ по многимъ причинамъ, въ особенности сопряженнымъ со все усиливавшимся алкоголизмомъ композитора и все прогрессирующимъ разрушеніемъ его выдающагося таланта, — былъ для Мусоргскаго самымъ тяжелымъ періодомъ жизни. И вотъ, какъ бы борясь противъ ударовъ судьбы, въ своихъ жестокихъ путяхъ во многомъ опиравшейся на личныя слабости Мусоргскаго, композиторъ въ самые безсолнечные годы своего существованія пишетъ оперу, каждая страница которой залита такимъ безоблачнымъ весельемъ, свѣтлымъ смѣхомъ, всей полнотой жизнерадостности, какихъ мы раньше не видавали у него. Въ этомъ и главная особенность оперы, основной ея характеръ. Мы знаемъ Мусоргскаго-трагика, творца ,Бориса' и ,Хованщины', мы знаемъ Мусоргскаго лирика (въ раннихъ сочиненіяхъ по преимуществу) мы знаемъ въ немъ эпика, драматурга, наивнаго ребенка (въ пьесахъ, посвященныхъ дѣтскому міру), фантаста (Ночь на Лысой горѣ', многое въ ,Картинкахъ съ выставки'), сатирика, юмориста,

люющего сквозь видимый міру смѣхъ невидимыя міру слезы. Но Мусоргскій, какъ чистый комикъ, является намъ, пожалуй, лишь въ двухъ своихъ произведеніяхъ — въ ранней ‚Женитьбѣ‘ и въ позднѣйшихъ сценахъ изъ ‚Сорочинской ярмарки‘. Изъ этихъ двухъ оперъ ‚Женитьба‘ все же является скорѣе блистательнымъ опытомъ, преслѣдовавшимъ тенденціи декламационныхъ крайностей, нежели истинной музыкальной комедіей. И только въ ‚Сорочинской ярмаркѣ‘ при всѣхъ, мѣстами не малыхъ техническихъ несовершенствахъ письма, при всей ея, иногда чрезмѣрной, упрощенности стили и фактуры, мы находимъ самое подлинное, самое свѣжее выраженіе чистаго комизма. Изъ крупныхъ произведеній Мусоргскаго ‚Сорочинская ярмарка‘ — единственный случай безпримѣснаго комизма въ музыкѣ Мусоргскаго, комизма не осложненнаго ни муками внутреннихъ психологическихъ надрывовъ, ни единымъ пятномъ гражданской скорби.

Съ точки зрѣнія чисто музыкальной, остается развѣ указать на ясно выраженное въ оперѣ стремленіе композитора къ лейтмотивной обрисовкѣ характеровъ и положеній, черта, которая обнаруживается въ ‚Сорочинской ярмаркѣ‘ въ степени гораздо большей, чѣмъ въ ‚Борисѣ‘ и ‚Хованщинѣ‘. Интересно далѣе обратить вниманіе на нѣкоторыя частности музыки, важныя для оцѣнки ‚реализма‘ Мусоргскаго. Какъ мнѣ не разъ приходилось доказывать, Мусоргскій никогда не былъ тѣмъ педантомъ прямолинейнаго ‚реализма‘, какимъ воображали его не только многочисленныя его враги и друзья, но и самъ композиторъ. Когда выяснится полностью исторія сочиненія ‚Бориса‘ и ‚Хованщины‘, когда начнется всестороннее изученіе личности и творчества Мусоргскаго, — найдутся, смѣемъ надѣяться, столь же многочисленныя, какъ и яркія доказательства весьма здраваго практическаго (а не теоретическаго) отношенія Мусоргскаго къ реалистической идеологіи. Пока же мнимый реалистическій фанатизмъ Мусоргскаго встрѣчаетъ чувствительныя для себя ограниченія въ постоянныхъ переносахъ музыки изъ ‚Саламбо‘ въ ‚Бориса‘, изъ ‚Эдипа‘ въ ‚Саламбо‘, а отсюда въ ‚Сорочинскую ярмарку‘, въ сходствѣ характеристикъ Подколесина и Варлаама и т. п. фактахъ. Тѣмъ не менѣе въ предѣлахъ здоровыхъ стремленій къ музыкальной характеристикѣ на основѣ извѣстныхъ психологическихъ ассоціаций между зрительными, моторными, идейными и всякими иными феноменами, съ одной стороны, и слуховыми — съ другой, въ рамкахъ этого нормальнаго и вполне законнаго реализма, намѣренія Мусоргскаго всегда были увѣренны, ярки, точны и жизненны. Въ этомъ смыслѣ кромѣ вышеназванныхъ гармоній, характеризующихъ козни дьявола въ ‚Ярмаркѣ‘ и ‚Хованщинѣ‘, любопытно указать на извѣстное сходство въ музыкальныхъ мысляхъ, посвященныхъ замѣшательству Варлаама, съ трудомъ принимающагося за разборъ царскаго указа о самозванцѣ и замѣшательству Черевика, тоже съ немалымъ трудомъ разбирающагося въ трудностяхъ новаго, созданнаго сватовствомъ паробка, положенія (аналогія между фразами ‚разберу, разберу‘ Варлаама въ корчмѣ и

конфузливимъ ,и того... и того' Черевика въ сценѣ сватовства среди ярмарочнаго разгула). *

Таковы мысли и сображенія, возникшія у меня послѣ подробнаго разсмотрѣнія послѣдней оперы Мусоргскаго и явившіяся плодомъ естественнаго желанія заразить и другихъ интересомъ къ неоконченному и часто несовершенному, но во многомъ чрезвычайно яркому и талантливому мазку дивной музыкальной кисти покойнаго композитора. Сочиненіе не окончено и не закончено. Но уже одно то, что лучшіе отрывки ,Ярмарки' способны и повинѣ, черезъ треть вѣка со времени ихъ сочиненія, производить самое освѣжающее и живое впечатлѣніе, говорить въ пользу ихъ высокой цѣнности, и еще разъ утверждаетъ за Мусоргскимъ славу таланта исключительнаго, покоряющаго даже въ своихъ недостаткахъ, могучаго, многограннаго, гениальнаго.



* Изъ любопытныхъ параллелей не могу не обратить еще вниманіе читателей на слѣдующую. Въ русской камерной литературѣ существуетъ извѣстный, коллективнаго сочиненія, квартетъ на тему В-la-f. Тема эта, довольно курьезная, когда обращаешь нарочитое вниманіе на ея строеніе, въ сущности встрѣчается весьма часто у композиторовъ разныхъ школъ и національностей. В-la-f'омъ (транспонированнымъ на кварту выше) открывается, напр., ,Евгеній Онѣгинъ' Чайковскаго. Тотъ же оборотъ чрезвычайно типиченъ для Грига. У Мусоргскаго онъ довольно рѣдокъ. Но какъ разъ этотъ мотивъ принимаетъ дѣятельное участіе въ мелодіи трио 1 акта. Тотъ же мотивъ, въ мелодіи нѣсколько сходной съ музыкой трио, встрѣчается въ средней, мажорной части фортепьянной пьесы Мусоргскаго ,Слезы', довольно слабое начало которой написано въ духѣ Чайковскаго, хотя безъ назойливыхъ имитаций каждой фразы, свойственной фортепьянному и романсному стилю Чайковскаго.

СТЕФАНЪ ГЕОРГЕ, ЕГО ВРЕМЯ И ЕГО ШКОЛА *

Johannes von Guenther



ОСЛѢ того, какъ мы познакомились съ произведеніями Георге въ ихъ развитіи, гармоніи и разнохарактерности, поняли основы и сущность его творчества, слѣдуетъ перейти къ описанію эпохи, въ которую онъ началъ и продолжаетъ творить: къ описанію современности, поскольку она отражается въ произведеніяхъ Георге и поскольку она вела поэта отъ битвы къ битвѣ и къ побѣдѣ. Стефанъ Антопъ Георге родился 12-го іюля 1868 года въ Бюдесгеймѣ,

въ Великомъ Герцогствѣ Гессенскомъ, въ небогатой, но состоятельной и уважаемой семьѣ. Родители его были католики. Поэтому мѣны зеленаго Рейна и мистическое откровеніе католической церкви очень рано наложили отпечатокъ на его молодую душу. Вѣроятно, въ Георге, какъ и во всѣхъ жителяхъ этой мѣстности, течетъ не одна капля французской крови (многія изъ его стихотвореній написаны первоначально на французскомъ языкѣ).

Переходный возрастъ отъ юношества къ возмужалости онъ провелъ въ путешествіяхъ, знакомясь съ различными культурами и сближаясь со многими литературными кругами. Большую часть времени онъ провелъ въ Парижѣ. Здѣсь Георге примкнулъ къ школѣ Бодлера и Малларме, къ которой принадлежали такіе крупные поэты, какъ Анри де Ренье, Вилле де Лилль-Аданъ, Альберъ Сентъ-Поль Ру и многіе другіе замѣчательные художники, въ сущности, столь же немыслимые безъ Парижа, какъ и Парижъ немыслимъ безъ нихъ. Пестрая фантазмагорія, развертывавшаяся на берегахъ Сены, не могла не усилить французскую складку въ характерѣ Георге, отнявъ у него послѣдній остатокъ германской чувствительности; мятежная душа его развивалась здѣсь свободно и ярко. Въ Лондонѣ онъ засталъ прекрасный конедъ прерафаэлитскаго движенія, и основатели его, Россетти и Суннбёрнъ, не могли не произвести сильнаго и несомнѣнно длительнаго впечатлѣнія на молодого еще поэта. Въ значительной мѣрѣ повліяли на него и художники-прерафаэлиты: Россетти, вѣроятно и Бернъ-Джонсъ, Миллеръ младшій и Мэддоксъ-Браунъ, изъ позднѣйшихъ — Вальтеръ Крапъ, Обри Бирдслей и другіе, о которыхъ здѣсь не стоитъ упоминать.

Изъ Лондона Георге поѣхалъ въ Голландію. Немногимъ извѣстно, что въ маленькой Голландіи расцвѣло великое и пышное искусство, и представители его достигли высокаго совершенства: глубокомысленный Альбертъ Фервей, пламенный Виллемъ Клоосъ, Эдвардъ Костеръ, Германъ Гортеръ, Фредерикъ ванъ-Эденъ — все это писатели, поражающіе изяществомъ формы (за исключеніемъ совѣмъ уже нехудожествен-

* См. „Аполлонъ“ № 3. Переводъ съ нѣмецкой рукописи К. М. Жихаревой.

наго Гейерманса). Эти писатели, связанные дружбой съ Георге и его кружкомъ вмѣстѣ съ французами, первые признали выдающійся талантъ молодого рейнскаго поэта, первые научились и научили другихъ любить и цѣнить его (см. Twe-mandelijksch Tijdschrift, 1896, III, 1896, V, 1898, I, 1901, III, изъ коихъ 1, 3 и 4 статьи написаны Альбертомъ Фервеемъ, а 2 — вдумчивымъ Людвигомъ ванъ Дейсселемъ). О бельгійцѣ Полѣ Жерарди и полякѣ Вацлавѣ Роличѣ-Лидерѣ мы еще будемъ говорить впоследствии. Но изъ всего этого мы видимъ, какъ сильно и глубоко должны были подѣйствовать чужія земли на Георге, бѣжавшаго изъ своего враждебнаго искусству отечества, искавшаго и нашедшаго друзей на чужбинѣ: уже въ 1891 году появляются его стихотворенія на французскомъ * языкѣ раньше, чѣмъ они вышли на нѣмецкомъ. Уже тогда французы писали о немъ. Въ 1896 году о немъ заговорили голландцы, и только въ 1899 году появились первые нѣмецкіе отзывы профессоровъ Зиммеля и Брейзига, и поэтъ Карлъ Вольфскель написалъ о немъ статью въ знаменитомъ журналѣ „Пант“. Правда, еще въ 1894 году во „Всеобщей художественной хроникѣ“ о немъ была помѣщена большая статья Вольфскеля, со многими стихотворными оригинальными и переводными отрывками, но тогда она прошла незамѣченной. Тѣмъ не менѣе, Георге возвратился на родину и не покидалъ ее въ теченіе всего промежутка времени между появленіемъ 6-ой книги (1899 г. — „Коверъ жизни“) и 7-ой (1907 г. — „Седьмое кольцо“), т.-е. въ теченіе восьми лѣтъ. И такъ же неопровержимо, какъ этотъ фактъ, и то, что искусство его не заключаетъ въ себѣ ничего иноземнаго, а всецѣло — германское.

Заграничныя страны, особенно Италія (и нѣсколько меньше Испанія) возбудили въ Георге ту любовь къ родинѣ, которая такъ отличаетъ его теперь. Римъ и его огненное солнце претворили меланхоличную кровь поэта въ огненное вино, такъ опьяняющее насъ теперь. Парижъ научилъ его сознать свою внутреннюю свободу и придалъ ему увѣренность движеній. Голландія показала ему дотолѣ ему невѣдомое величіе сѣвера.

Благодарность его чужимъ землямъ выразилась въ многочисленныхъ переводахъ иностранныхъ мастеровъ, составляющихъ уже четыре тома. Имъ переведены: Шарль Бодлеръ („Цвѣты зла“), современные поэты, въ двухъ томахъ (Россетти, Суннбёрнъ, Доусонъ, Якобсенъ, Клоосъ, Фервей, Верхарнъ — въ первомъ, Малларме, Верленъ, Рембо, Ренье, д'Аннуцио, Роличъ-Линдеръ — во второмъ: переводы съ шести языковъ); Шекспиръ — сонеты. Кромѣ того имѣются уже отдѣльныя части перевода Дантовской Божественной Комедіи, который производитъ впечатлѣніе оригинальнаго произведенія, до такой степени родственны души италіанскаго и нѣмецкаго поэтовъ.

* „L'Ermitage“, Paris, и въ 1892 — „Floréal, Lutèce“.

Георге перевелъ: 154, т.-е. всѣ сонеты Шекспира (я говорилъ объ этомъ переводѣ въ № 8 „Аполлона“, 1910) затѣмъ: 13 сонетовъ Данте Габріэля Россетти, 5 стихотвореній Суинбёрна (оба поэта переведены неподражаемо), 3 стихотворенія Эрнеста Доусона (1868-1900), 2 отрывка изъ Джона Рескина, 1 стихотвореніе Шелли. Изъ французскихъ поэтовъ: 104 стихотворенія изъ Бодлеровскихъ „Цвѣтовъ зла“ — переводъ, которому не найти подобнаго, до такой степени кажутся оригинальными, написанными на нѣмецкомъ языкѣ, эти, на первый взглядъ, не поддающіяся переводу стихотворенія (къ сожалѣнію, переведено не все, не имѣется, напр. перевода „Каина и Авеля“); 18 стихотвореній Поля Верлена (многія переведены превосходно), 4 стихотворенія Анри де Ренье, 4 — Жана Морэа, по три стихотворенія Эмиля Верхарна, Стефана Малларме, Артюра Рембо, по одному стихотворенію Франсиса Віэле-Грифена, Франсиса Стюаръ-Мерриля, Альбера Сень-Поля; съ датскаго — 4 стихотворенія Йенса Петера Якобсена, 2 стихотворенія Ибсена; съ итальянскаго, помимо упомянутыхъ уже отрывковъ изъ Данте, — еще стихотвореніе „Лукреція“ и 5 стихотвореній д’Аннунціо; съ польскаго: — 29 стихотвореній Вацлава Роличъ-Лидера (род. 1866 г.), о которомъ мы еще будемъ говорить впослѣдствіи; съ голландскаго: — 13 стихотвореній Альберта Фервея (род. 1865), 4 сонета Виллема Клооса, 1 стихотвореніе Германа Гортера, и одно стихотвореніе съ испанскаго. Въ общемъ, слѣдовательно, — почти 400 стихотвореній съ семи языковъ — у кого изъ поэтовъ найдемъ мы подобное богатство?

Я потому привелъ здѣсь всѣ эти имена, что выборъ ихъ характеренъ для Георге. Можно сказать, конечно, что въ его выборѣ не было достаточно системы, какъ въ общемъ (по отношенію къ поэтамъ), такъ и въ частности (при выборѣ отдѣльныхъ стихотвореній), но вѣдь полноту Георге никогда и не ставилъ цѣлью, онъ переводилъ и печаталъ только то, что было сродни его душѣ и вполне удавалось ему, какъ переводчику. Поэтому, на примѣръ, мы имѣемъ переводы д’Аннунціо, а не Кардуччи, столь же, несомнѣнно, крупнаго писателя; имѣемъ Россетти, а не сладкаго, слишкомъ сладкаго Теннисона, имѣемъ Бодлера, а не Хозе Марію Эредіа, который, быть можетъ, былъ слишкомъ академиченъ, чтобы найти откликъ въ страстной душѣ Георге;* имѣемъ переводы изъ Эмиля Верхарна, а не изъ Мориса Матерлинка.

Въ школѣ этихъ мастеровъ укрѣпилось и выросло творчество Георге, творчество, которымъ онъ захотѣлъ подчинить себѣ Германію. Но прежде чѣмъ показать дѣятельность Георге въ Германіи, надо упомянуть еще о нѣкоторыхъ характерныхъ для него трудахъ: о единственномъ, пока, прозаическомъ его произведеніи — „Дни и Дѣла“, о его драматическихъ отрывкахъ и пьесахъ для пѣнія, объ антологіяхъ изъ Жана Поля, Гете и нѣмецкихъ поэтовъ, послѣ Гете.

* О, какъ желалъ бы я, чтобы новымъ вождемъ нашего искусства былъ не Эредіа, а Бодлеръ... „Намъ нужна кровь!“ восклицалъ Ницше.

Прежде всего, слѣдуетъ упомянуть о чудесномъ, пока еще имѣющемся лишь въ отрывкѣ, драматическомъ произведеніи подъ заглавіемъ ‚Мануэль и Леила‘. Немногіе извѣстные діалоги и сцены этой пьесы поражаютъ гипнотизирующей силой и страстностью рѣчи и трактовки; языкъ безконечно простъ; стихъ своеобразно текучій (пятистопный и шестистопный съ ямбическимъ предудареніемъ и произвольными глухими слогами). Распространяться объ отдѣльныхъ сценахъ еще преждевременно. Двѣ пьесы для пѣнія (Singspiele) или мистеріи завершаютъ пока циклъ драматическаго творчества Георге: первая ‚Госпожа молится‘ — преданіе, такъ же, какъ и вторая ‚Принятіе въ орденъ‘ — обѣ лишены собственно драматическаго элемента, говоря короче: театральности, чего теперь всѣ такъ боятся, но что, тѣмъ не менѣе, является жизненнымъ нервомъ всякаго драматическаго произведенія.

Затѣмъ необходимо отмѣтить прозаическое произведеніе Георге— ‚Дни и дѣла‘ съ разыгрывающимся въ Римѣ позднѣйшаго періода романомъ въ письмахъ ‚Алексѣй и Аркадій‘, съ маленькими, полными настроенія прозаическими отрывками, и нѣсколькими очерками, между прочимъ — восхваленіемъ Жана Поля и великолѣпной статьей о Малларме. Разумѣется, всѣ эти маленькіе отрывки и очерки написаны точнымъ, иногда лирически-архаичнымъ языкомъ, какимъ отличается прозаическій стиль Георге, поражающій пристрастіемъ къ чисто нѣмецкимъ оборотамъ, причѣмъ онъ тщательно избѣгаетъ иностранныхъ словъ, пользуясь подчасъ старинными нѣмецкими выраженіями, что порой нѣсколько затрудняетъ чтеніе, но зато щедро вознаграждаетъ внимательнаго читателя внесеніемъ новыхъ изящныхъ словъ въ его лексиконъ.

Георге и Карлъ Вольфскель выпускали и продолжаютъ выпускать книги подъ коллективнымъ заглавіемъ ‚Нѣмецкая Поэзія‘. О первомъ томѣ этихъ сборниковъ (вышедшемъ въ роскошномъ изданіи въ 1900 г.), заключавшемъ избранныя мѣста изъ произведеній Жана Поля, я говорилъ уже въ IX выпускѣ ‚Аполлона‘ (1910 г.). Второй томъ обнимаетъ лирическое творчество Гете: собраніе прекраснѣйшихъ его стихотвореній (правда, съ нѣкоторыми пропусками, объясняющимися весьма естественной субъективностью). Въ 1901 году онъ появился въ давно уже разошедшемся роскошномъ изданіи, а недавно вышло дешевое, общедоступное. Въ 1902 году, наконецъ, появился сборникъ подъ заглавіемъ ‚Вѣкъ Гете‘, тоже уже разошедшійся. * Сборникъ двѣнадцати поэтовъ, современныхъ Гете и писавшихъ послѣ него, необычайно характеренъ: классики Клопштокъ и Шиллеръ представлены, сравнительно, немногими стихотвореніями (Шиллеръ — скорѣе одинъ изъ меньшихъ изъ двѣнадцати, чѣмъ одинъ изъ большихъ, точно такъ же и Гейне, но первый — учитель красоты, тогда какъ Гейне — первый злободневный писатель); романтики: Гельдерлинъ, Новалисъ, Эйхендорфъ, Клеменсъ Брентано представлены

* Только что я узналъ, что въ скоромъ времени онъ выйдетъ въ новомъ, дешевомъ изданіи.

очень полно, послѣдній даже полнѣе всѣхъ во всемъ сборникѣ; смѣнившіе романтиковъ: Гейне, Ленау, Мерике, Платенъ — первый — очень немногими стихотвореніями, послѣдній — очень многочисленными; поэты переходнаго періода: Геббель, Конрадъ Фердинандъ Мейеръ. Особенное вниманіе отведено, какъ мы видѣли, лирическому творчеству Клеменса Брентано * (самаго искренняго и пламеннаго изъ нашихъ лириковъ) и графу Августу фонъ-Платену (самому совершенному изъ современныхъ лириковъ). Въ настоящее время это предпочтеніе представляется намъ вполне естественнымъ, но, съ точки зрѣнія того времени, этотъ поступокъ надо признать смѣлымъ, такъ какъ въ 1902 году почти никто не зналъ Брентано, а Платена, вслѣдствіе опрометчиваго донъ-кихотства (чтобы не употребить болѣе рѣзкаго выраженія) Гейне, въ Германіи ненавидѣли и взводили на него всякую клевету. Но почему въ сборникъ не попали Фр. Шлегель, Людвигъ Тикъ и Готфридъ Келлеръ — до сихъ поръ непонятно многимъ, въ томъ числѣ и автору этихъ строкъ; отсутствіе же Ницше и Виланда объясняется тѣмъ, что оба они стоятъ на рубежѣ вѣка Гете. Не совѣмъ понятно также и отношеніе къ Иммерману, но все же оно можетъ быть мотивировано несовершенствомъ его лирическихъ произведеній. Начиная съ 1892 года, Георге издавалъ журналъ „Художественные листки“, но прежде чѣмъ говорить подробнѣе объ этомъ журналѣ, слѣдуетъ сначала выяснить эстетическіе принципы Георге и его отношеніе къ современности, въ особенности къ современности нѣмецкой.

Германія! Отъ Гете до Ницше, всѣ великіе германцы относились къ своей родинѣ съ самымъ суровымъ осужденіемъ, — вспомните только Платена, Гейне; и Георге, одинъ изъ величайшихъ среди нихъ, не отстаетъ въ этомъ отъ нихъ. Германія! Отъ Гете до Ницше, всѣ великіе германцы питали самую пламенную любовь къ своей родинѣ, — вспомните Платена и Гейне; и Георге, одинъ изъ самыхъ любящихъ среди нихъ, не уступаетъ имъ и въ этомъ.

Какъ же это можетъ быть? Какъ могутъ ужиться рядомъ проклятiе и любовь?

Послушайте, что говорится по этому поводу въ „Художественныхъ Листкахъ“ на третій годъ ихъ изданія: „Мы хотимъ поставить на мѣсто нѣсколько точекъ, сдвинутыхъ глупостью, и снять съ себя нѣкоторыя обвиненія, бросающія на насъ ложный свѣтъ. Если, подчасъ, мы рѣзко порицаемъ нашъ народъ за ослабленность широкой и свободной мысли, за его нехудожественность и за убивающіе красоту дурные нравы, усвоенные имъ въ тяжелыя времена подъ чужими вліяніями (при чемъ отнюдь не было надобности переносить ихъ въ наступающее столѣтіе), то мы имѣемъ защитниковъ въ лицѣ всѣхъ нашихъ великихъ вождей, начиная съ Гете и кончая Ницше, жестоко бичевавшихъ тѣ же пороки, и, подобно имъ, мы

* Я охотно привелъ бы для сравненія цифровыя данныя, но, къ сожалѣнію, не имѣю въ данную минуту экземпляра разошедшагося роскошнаго изданія.

дѣлаемъ это не изъ презрѣнія къ нашему народу, а изъ высокой любви къ нему и къ его врожденнымъ хорошимъ свойствамъ. Мы не хотимъ возбуждать и тѣмъ подозрѣнія въ томъ, что, будто бы, относимся съ пренебреженіемъ къ предшествующей намъ группѣ поэтовъ — то, что они насъ не понимаютъ, лишь временное заблужденіе, и оно не порочитъ ихъ точно такъ же, какъ не порочитъ вчерашняго мудреца фактъ, что онъ не могъ постигнуть того, что сегодня является достояніемъ любого школьника. Мы хвалили въ нихъ (если они не погружались въ старческій маразмъ или не занимались игрой въ бирюльки) вѣрныхъ хранителей извѣстныхъ традицій, украшавшихъ наслѣдіемъ предковъ свою домашнюю жизнь; но мы не можемъ превозносить ихъ за то, чего въ нихъ никогда не находили: единаго, неизмѣннаго и животворящаго вдохновенія искусствомъ.* Но еще меньше мы можемъ похвалить за это непосредственно окружающихъ насъ писателей. Преисполненные совершенно чуждыхъ искусству стремленій, они заурядны въ своихъ произведеніяхъ, а жалкіе ихъ взгляды на искусство устарѣли и непросвѣщенны. Творенія ихъ, съ недавнихъ поръ стремящіяся съ подражательной точностью дать нѣчто иное, помимо свѣтской реторики, иногда представляютъ внѣшнюю новизну, но, въ сущности, свидѣтельствуютъ лишь о дурномъ вкусѣ, основаны на подлаживаніи къ толпѣ и не могутъ имѣть значенія для дальнѣйшаго развитія нашей литературы. Но, даже и по отношенію къ этимъ людямъ, мы далеки отъ презрѣнія; мы можемъ только жалѣть о бесполезной затратѣ столькихъ силъ, которыя на всякомъ другомъ поприщѣ, за исключеніемъ литературной профессіи, несомнѣнно могли бы дать весьма полезные результаты.** Серьезное и святое отношеніе къ искусству было невѣдомо всему предшествовавшему намъ поколѣнію поэтовъ, ни одинъ изъ «эпигоновъ» — отъ высокороднаго Шака до скромнаго риемплетана изъ мѣщанъ — не свободны отъ отталкивающей солидной честности и остатковъ варварства, порицаемыхъ всѣми великими германцами отъ Гете до Ницше³. При этихъ словахъ невольно вспоминается стихотвореніе Георге, обращенное къ Жану Полю (въ «Коврѣ жизни», стр. 59):

,Какъ нашъ большой, нѣсколько вялый народъ⁴.

Но послушаемъ дальше: «Ясно то, къ чему мы стремились, и что увѣковѣчили: искусство, свободное отъ всякаго служенія, лежащее превыше жизни послѣ того, какъ оно проникло всю жизнь — искусство могущее, по словамъ Заратустры (Ницше), стать высшей задачей жизни — искусство, по словамъ бессмертнаго творца «Титана» (Жана Поля), даже въ ожесточеніи и ужасѣ, не омрачающее и не затемняющее, а веселящее и озаряющее» — искусство жизнерадостное, состоящее изъ упоенія, звуковъ и солнца⁵.

* Здѣсь подразумѣваются эпигоны 60-хъ и 80-хъ г.г.: Гейзе, Шакъ, Гейбель и многіе другіе, включая совершенно неинтересныхъ — Боденштедта, Вольфа, и т. д.

** Подразумѣваются писатели 80—90 г.г.: Бирбаумъ, Генкель, Лилиенкронъ и tutti quanti.

И тут же преподается золотое правило: „Весь міръ, во всѣхъ своихъ установленіяхъ, до насъ былъ самымъ добросовѣстнымъ образомъ озабоченъ тѣмъ, чтобы не проявить несправедливости къ нищимъ духомъ: пусть же міръ грядущій вспомнить о богатыхъ духомъ“.

„Корни всякаго искусства таятся въ народѣ“ — это изреченіе или сама собой разумѣющаяся истина, или давно уже доказанная ложь. Искусство есть величайшее выраженіе народной души. Искусство существуетъ не для голодныхъ животовъ и не для сытыхъ душъ“.

„Отрицаніе всякаго согласованія между обществомъ и искусствомъ свидѣтельствуетъ или о большой молодости, или о большой заурядности; люди низкаго происхожденія не имѣютъ традицій“.

„Упадокъ (декадентство) въ различныхъ областяхъ есть явленіе, которое весьма неразумно хотѣли сдѣлать единственнымъ выраженіемъ нашего времени — въ надлежащихъ рукахъ оно, конечно, допускаетъ художественную обработку, вообще же относится къ области врачебной науки“.

„Многіе, которые улыбнутся, подумавъ о картинѣ или о музыкальномъ произведеніи, преслѣдующихъ утилитарную цѣль, вѣрятъ, несмотря на свое отрицаніе, въ поэзію, имѣющую опредѣленную цѣль. Съ одной стороны, они признаютъ, что матеріальное, вещественное не имѣетъ значенія, съ другой же, они его постоянно ищутъ, и наслажденіе поэтическимъ вымысломъ имъ чуждо“.

„Даже у тѣхъ, кто теперь призываетъ къ общему повороту назадъ, благодаря долгой привычкѣ, чувство настолько оцѣпенѣло и взглядъ настолько затуманенъ, что прежде чѣмъ они вновь захотятъ заниматься искусствомъ, имъ надо посовѣтовать, чтобы въ теченіе семи лѣтъ они не думали ни о чемъ другомъ, кромѣ того: почему стихотвореніе прекраснѣе говорящей то же самое прозаической рѣчи; почему картина прекраснѣе болѣе точной цвѣтной фотографіи, а статуя прекраснѣе болѣе вѣрнаго воскового слѣпка“.

„Художниковъ часто порицаютъ за ихъ извращенность. Мы же съ изумленіемъ останавливаемся передъ великими и малыми предметами, которые дороги буржуа. Какой избытокъ испорченности и извращенности требуется для бессмысленныхъ и безвкусныхъ нагроможденій, которыми онъ окружаетъ себя въ своей „обстановкѣ“.

„Никогда не было такъ велико, какъ теперь, господство массы, и никогда не было поэтому такъ бесплодно дѣло единицъ. Правда, можно представить себѣ времена, когда и художнику поневолѣ приходится братья за боевой мечъ: но среди всѣхъ этихъ міровыхъ, государственныхъ и соціальныхъ переворотовъ художникъ все же остается хранителемъ вѣчнаго огня“.

„Въ искусствѣ мы вѣримъ въ блестящее возрожденіе“.

Что остается еще сказать послѣ того, что сказано здѣсь! И сказано величайшимъ изъ нашихъ поэтовъ, притомъ такъ, что каждый можетъ понять и пойметъ его слова. Нужны ли поясненія послѣ того, какъ прозвучалъ голосъ посвященнаго?

Но слѣдуетъ прибавить еще одну сентенцію: „Ничто совершаемое въ угоду толпѣ не имѣетъ ни малѣйшей цѣны, и необходимо только одно—дальнѣйшее поступательное движеніе въ благоговѣніи, трудѣ и тиши“.

Кто изъ знающихъ Георге не вспомнить его словъ въ „Седьмомъ Кольцѣ“ о молчаливомъ художникѣ, отдающемъ своему произведенію всѣ силы свои „въ раздумьи, ожидая помощи небесъ“.

Тщетно, однако, стали бы мы искать какой нибудь формулы для эстетики: правила и нормы искусства не даются. Изрѣдка встрѣчается какое нибудь указаніе для художника, вродѣ, напримѣръ, слѣдующаго: соблюдать въ художественномъ произведеніи краткость. Но такихъ указаній немного, потому что „ученіе создаютъ ученики“. Слѣдовательно, на нашей обязанности лежитъ вывести изъ произведеній учителя новое ученіе о красотѣ.

Обстоятельнѣе и настойчивѣе говорится только объ одномъ: о театрѣ. Разумѣется, отрицательно, поскольку рѣчь идетъ о современномъ театрѣ и драмѣ. Но говорить объ этомъ здѣсь завело бы насъ слишкомъ далеко, пришлось бы доказывать словами, а не произведеніями, потому что за тремя исключеніями, въ кружкѣ Георге пока не имѣется драматурговъ: а эти три драматурга (Гофман-сталь, Фольмеллеръ и Эрнстъ Гардтъ) противорѣчатъ въ своей техникѣ ученію „Художественныхъ листковъ“.

Почти на каждой страницѣ этой статьи упоминается о журналѣ „Художественные листки“, постоянно говорится о кружкѣ, образовавшемся вокругъ Георге; пора подробнѣе поговорить объ этой плеядѣ поэтовъ. Въ четвертомъ годичномъ выпускѣ „листковъ“ говорится: „Мы знаемъ, что даже прекраснѣйшій кружокъ не можетъ создать великихъ умовъ, но мы знаемъ также, что многія изъ ихъ произведеній могли создаться только въ средѣ кружка, къ которому они примыкали“. И дѣйствительно, нѣкоторыя произведенія членовъ кружка мы можемъ нынѣ понять, только взглянувъ на нихъ съ литературно-исторической точки зрѣнія; во многомъ мы видимъ теперь лишь орнаментъ, дополненіе къ громадному храму, задуманному Георге и построенному въ союзѣ съ вѣрными и преданными друзьями. „Первый номеръ этого журнала вышелъ въ октябрѣ 1892 года“, пишетъ Альбертъ Фервей. „Натурализмъ клонился къ упадку“. * Нѣмецкій поэтъ, не находившій въ родной странѣ обстановки, въ которой могла бы привиться его поэзія духовной и общечеловѣческой красоты, удалился на чужбину и нашелъ друзей въ средѣ молодыхъ писателей, собравшихся вокругъ таинственнаго и звучнаго Малларме (см. выше I главу). Тамъ восхищались Бодлеромъ и преклонились чистому искусству. Георге привлекла не изодранная уже во многихъ мѣстахъ ткань новѣй-

* Утвержденіе это исторически не вѣрно: натурализмъ не только не клонился къ упадку — скорѣе онъ принесъ худшій свой плодъ — такъ назыв. „Heimatskunst“ (см. Аполлонъ, № 3, 1909).

шихъ вычурностей этого кружка, а цвѣтъ Парнаса, и онъ же далъ серьезному нѣмцу представленіе о Парижѣ, какъ о центрѣ многовѣковой культуры и искусства, куда онъ явился во всеоружіи зрѣлой мысли и знаній. Онъ увидѣлъ какъ разъ отраженіе того, что таилось въ его душѣ, и потому то его страсти и представленіе — менѣе подвижныя, чѣмъ у французовъ — могли сохраниться въ такой неприкосновенности. Въ Парижѣ онъ нашелъ друзей и почитателей. Въ Парижѣ появились переводы его нѣмецкихъ стиховъ, прежде чѣмъ съ ними познакомились его соотечественники. Въ Парижѣ, уже въ 1891 году, говорили и писали о нѣмецкомъ поэтѣ. Выпуская первый номеръ своего журнала, Георге не надѣялся на успѣхъ у многихъ. Это была молчаливая, робкая попытка найти друзей. Рыночная продажа была почти исключена. ‚Художественные листки‘ былъ журналомъ, рассчитаннымъ скорѣе на передачу изъ рукъ въ руки. Выпуски выходили неправильно. Пять изъ нихъ составили серію, закончившуюся въ августѣ 1893 года. Друзья провели это изданіе почти безъ посторонней помощи. Они не могли похвалиться пріемомъ, оказаннымъ имъ публикой, но считали свое дѣло необходимымъ, потому что ‚въ Германіи не было журнала, гдѣ охотно помѣщали бы поэтическія произведенія, не говоря уже о такомъ, въ которомъ захотѣлъ бы печататься поэтъ‘.

Въ первый годъ въ журналѣ были помѣщены, помимо произведеній Георге, нѣкоторыя вещи Гофманстала, Поля Жерарди, Карла Августа Клейна и Макса Даугендея; изъ художниковъ были представлены Карлъ Бауеръ и Томасъ Теодоръ Гейне. Говорить о Гофмансталѣ въ предѣлахъ настоящей статьи, посвященной преимущественно Георге, невозможно: онъ настолько крупный писатель, что заслуживаетъ специальной статьи; я ограничусь здѣсь лишь нѣсколькими словами. Въ ноябрьской книжкѣ ‚Аполлона‘ (1909), я назвалъ Гофманстала вечернимъ актеромъ своего сердца. Многіе неправильно поняли это выраженіе: оно означаетъ не больше и не меньше, какъ то, что я вижу въ Гофмансталѣ актера, показывающаго намъ свое сердце, окрашеннымъ въ вечерніе, сумеречные тона. И только. Но теперь я прибавлю къ этому еще слѣдующее: въ этомъ писателѣ есть нѣчто замѣчательное: чѣмъ старше онъ становится годами, тѣмъ моложе онъ дѣлается въ своихъ произведеніяхъ. Возьмите его ‚Смерть Тиціана‘, которой онъ дебютировалъ въ 1893 году въ ‚Художественныхъ листкахъ‘: здѣсь нѣтъ и намека на молодость, все полно опыта и изумительно зрѣлой, — я почти сказалъ бы, старческой — мудрости; сравните эту вещь съ его послѣднимъ произведеніемъ: съ комедіей ‚Возвращеніе Кристины‘ (вышедшей въ 1910 году). Оно полно юношескаго задора и даже въ композиціи изобилуетъ ошибками начинающаго (только языкъ старъ). Середину между обѣими этими вещами занимаютъ его драмы: ‚Электра‘ и ‚Спасенная Венеція‘ (по моему — лучшее его произведеніе) — онѣ дышатъ красивой, сдержанной страстностью и написаны кипучимъ мужественнымъ стихомъ и энергичной прозой. Невольно возникаютъ странныя мысли: что это за писатель? И не правъ ли, въ концѣ концовъ, критикъ Альфредъ Керръ, когда говоритъ: ‚Быть можетъ,

Гофмансталь — поэтъ изъ поэтическаго произведенія? Онъ смотритъ со стороны, какъ самъ творитъ. Онъ переводитъ себя на поэтическій языкъ. Онъ живетъ въ странномъ исчезнувшемъ мірѣ красоты, который не такъ прекрасенъ и не такъ великъ, какъ нашъ, но который — миновалъ⁴. Впрочемъ было бы слишкомъ печально согласиться съ такимъ мнѣніемъ, и мы не хотимъ считать его справедливымъ...

У Гофманстала много учениковъ, * но пока они не дали ничего выдающагося: Эрнстъ Штадлеръ, Гансъ Каросса, еще нѣсколько именъ, не имѣющихъ значенія, — всѣ они еще неустановившіеся новички. Однако нельзя усумниться въ поэтическомъ талантѣ Гофманстала; это большой художникъ въ свойственныхъ ему тонахъ. Доказательствомъ служатъ его дивныя лирическія стихотворенія, полныя высокаго благородства и не имѣющія себѣ подобныхъ въ литературѣ прошлаго, хотя и прошедша, несомнѣнно, сквозь огонь поэтическаго вдохновенія Георге. Гофмансталь никогда не былъ тѣсно связанъ съ кружкомъ Георге, онъ стоялъ всегда нѣсколько въ сторонѣ: по сравненію съ мужественнымъ, строгимъ мастерствомъ Георге, его творчество кажется проникнутымъ своеобразнымъ очарованіемъ женственности: граціей, меланхоліей, неожиданной причудливостью.

Карлъ Августъ Клейнъ, другъ и помощникъ Георге, — тонкій и глубокій мыслитель въ прозаическихъ произведеніяхъ, стихи удаются ему менѣе; онъ производитъ такое впечатлѣніе, какъ будто суровая жизнь сломала ему крылья.

Наконецъ, — Поль Жерарди, бельгіецъ германскаго происхожденія, французскій и нѣмецкій поэтъ, искусство котораго прекрасно охарактеризовалъ Альбертъ Фервей: Стихи его прочной и грубой отдѣлки. Они представляются мнѣ интересными какъ образецъ работы, а не какъ отраженіе личности. Они напоминаютъ старинную фламандскую рѣзбу по дереву съ крупными характерными линіями, безъ всякой окраски. Кажется, будто художникъ, боясь не справиться съ непокорнымъ матеріаломъ, впился неподвижнымъ взглядомъ въ сущность своего представленія и затѣмъ твердой и тяжелой рукой врѣзаетъ въ дерево основныя линіи. Онъ питаетъ большую склонность къ пѣвучести, но рѣдко удаётся ему запечатлѣть созерцательно-радостную простоту пѣсни; онъ слишкомъ наивенъ, и принадлежитъ, пожалуй, къ школѣ италіанскихъ примитивовъ. Онъ говоритъ о своемъ искусствѣ:

Le lied que mon âme chantonne,
Mon lied peureux qui pleure un peu,
Est germanique et triste un peu,
Le lied que mon âme chantonne.
Oh! c'est un lied bien monotone,
Pleurant toujours les mêmes pleurs,

* Это невольно приводитъ мнѣ на память мысль, высказанную Н. С. Гумилевымъ въ его статьѣ о Сологубѣ, помѣщенной въ 9-ой книжкѣ „Аполлона“ (1910): онъ измѣряетъ значеніе писателя по тому, создаетъ онъ школу, или нѣтъ. Мнѣ кажется, что онъ правъ.

Chantant toujours les mêmes fleurs,
Le lied que mon âme chantonne.
Le lied est vieux et monotone,
Et long, et long — et vain, hélas!
Et jamais il ne finira,
Le lied que mon âme chantonne!

Остается еще сказать объ этомъ самомъ вѣрномъ изъ вѣрныхъ приверженцѣ Георге, что онъ родился въ 1870 году, много жилъ въ Бельгiи, Франціи и Германіи и до сихъ поръ состоитъ постояннымъ сотрудникомъ „Художественныхъ Листковъ“. О Максѣ Даутендѣ (род. 1867 г.), изрѣдка помѣщающемъ свои стихотворенія въ „Художественныхъ Листкахъ“, я уже упоминалъ вскользь раза два въ „Аполлонѣ“, говорить о немъ подробнѣе здѣсь не приходится, такъ какъ онъ не принадлежитъ къ составу кружка. Достаточно замѣтить, что этотъ вначалѣ отъявленный мистикъ теперь сдѣлался творцомъ пѣжныхъ и искреннихъ пѣсенъ, оставшись тѣмъ же романтикомъ чистой воды, какимъ и былъ всегда. Онъ — маленькій Жанъ Поль въ лирикѣ, до такой степени полны его произведенія пѣжныхъ красокъ, звуковъ и чувствъ, до такой степени своеобразна, капризна и причудлива его фантазія. Романтическій художникъ Карлъ Бауеръ и рисовальщикъ-фантастъ Томасъ Теодоръ Гейне завершаютъ группу перваго года.

Во второй серіи (отъ января 1894 до февраля 1895 г.) внезапно появляется множество новыхъ именъ, которыя занимаютъ прочную позицію наряду со старыми. Андрианъ, Клагестъ, Перльсъ, Роличъ-Лидеръ, Вольфскель, и, въ качествѣ случайнаго сотрудника, Георгъ Фуксъ; къ нимъ присоединяются также рисовальщики Германъ Шлитгенъ, Августъ Донне и художникъ Фердинандъ Кюпфъ. Въ первый разъ появляются музыканты: Карлъ Хальваксъ, Куртъ Петерсъ.

Рихарда Перлса постигла судьба Аполлониста, погубленнаго Діонисомъ. Красивый, богатый, щедро одаренный и глубокообразованный юноша, онъ погибъ отъ медленной отравы морфина. Онъ умеръ въ 1899 году, разбивъ надежды, которыя возлагали на него друзья. * Правда, муза его уже съ самаго начала носила отпечатокъ предчувствія ранней смерти, и траурный флеръ ея окутывалъ даже и радостные часы молодого поэта. Я не могу удержаться, чтобы не привести трогательныхъ строкъ его послѣдняго стихотворенія.

Ich gehe heim zum winterlichen Pfad,
Ich soll die Blumen nicht mehr schaun, die süßsen,
Und wenn einst keimt die holde Frühlingssaat:
Du darfst die lichten Blüten von mir grüssen. **

* Надо надѣяться, что другъ его, д-ръ Теодоръ Лессингъ, сообщитъ намъ когда нибудь подробности о его жизни.

** Я уйду домой, къ зимней тропинкѣ, и не увижу болѣе цвѣтовъ, прелестныхъ. Когда же оживутъ весенніе посѣвы, яркимъ цвѣтамъ снеси мой привѣтъ.

Онъ тоже былъ однимъ изъ немногихъ, постигшихъ глубочайшій символъ искусства, и его тоже коснулось воздушное покрывало вѣчно-женственного: ‚новое познаніе голубого цвѣтка‘. Но онъ умеръ, не утоливъ своей тоски.

Кое въ чемъ похожъ, или былъ похожъ, на него (онъ для поэзіи уже умеръ) внѣдъ баронъ Леопольдъ Андрианъ-Вербургъ, подписывавшій свои сочиненія: Леопольдъ Андрианъ, котораго можно назвать, пожалуй, ученикомъ Гофманстала. Въ 90-хъ годахъ появилось небольшое прозаическое его произведеніе: ‚Садъ познанія‘ — мечтательныя, нѣсколько сентиментальныя переживанія юноши. Книга нѣжная и печальная, какъ и его своеобразныя, искренніе стихи.

Въ противовѣсъ этимъ двумъ поэтамъ, въ произведеніяхъ Людвигъ Клагеса передъ нами раскрывается цѣлый героическій міръ, проникнутый сѣвернымъ духомъ, исполинскій, воинственный. Въ одномъ его стихотвореніи попадаются слѣдующія строки: ‚скалистый берегъ изъ раскаленного металла пусть высится среди грохочущаго въ ночи моря‘ — и онѣ опредѣляютъ для внимательнаго читателя творчество и особенности этого мрачнаго меланхолика. Порой онъ представляется намъ мифическимъ героемъ, и кажется несомнѣннымъ, что этотъ поэтъ долженъ бы быть конквистадоромъ, завоевателемъ, ищущимъ сказочнаго Эльдорадо среди негостепріимныхъ пустынь и скалъ, тираномъ маленькой кучки героевъ, слѣпо повинующейся ему среди невообразимыхъ опасностей. Властная и необузданная его натура могла признавать въ Стефанѣ Георге не учителя, а только брата, и отношенія ихъ кончились понятнымъ разрывомъ. Клагесъ вышелъ изъ кружка, и съ тѣхъ поръ не появлялось больше ни одного его произведенія, о чемъ можно тѣмъ болѣе пожалѣть, что немногія его стихотворенія и наброски свидѣтельствуютъ о большомъ мастерствѣ. Въ 1902 году Клагесъ выпустилъ монографію о Георге, написанную очень тонко и сильно, хотя и нѣсколько туманно; впрочемъ, въ сущности она довольно мало касается Георге, а скорѣе представляетъ трактатъ о собственныхъ взглядахъ на эстетику автора. Кто знаетъ Клагеса, пойметъ, почему онъ могъ написать только такъ, а не иначе.

Четвертый поэтъ, имя котораго давно уже исчезло со страницъ ‚Художественныхъ Листковъ‘, — польскій поэтъ Вацлавъ Роличъ-Лидеръ. Знатный, красивый, изящный, остроумный, онъ явился въ нѣмецкій кружокъ, сросся съ нимъ, отказался отъ родного языка и сталъ писать по нѣмецки, такъ же, какъ и бельгіецъ Жерарди. Въ обработкѣ Георге появились его стихи — торжественныя гимны, большей частью окутанныя мрачной, лиловой дымкой вечера и печали. Какъ и Жерарди, онъ отдаетъ преимущественное значеніе внутренней жизни стиха, и потому ни въ нихъ, ни въ немъ самомъ нѣтъ ничего артистическаго, искусственнаго. Фервей говоритъ, что отъ всѣхъ стиховъ его вѣетъ энергіей и здоровьемъ. Роличъ-Лидеръ никогда не измѣнялъ польскому духу и, несмотря на нѣмецкій языкъ, національность его сказывается въ его произведеніяхъ очень ясно. Онъ — тоже завоеватель, какъ и Клагесъ, но не конквистадоръ, а король, ищущій свое царство грезъ (поэтому онъ,

дѣйствительно, — братъ Георге) и кажется, что пѣсни его замерли на далекихъ берегахъ еще неизслѣдованныхъ континентовъ. Онъ героиченъ и смѣлъ, какъ Рембо, но въ конечномъ счетѣ менѣе разсудителенъ, чѣмъ онъ.

За этими четырьмя поэтми, выбывшими изъ кружка вслѣдствіе смерти или различныхъ обстоятельствъ, слѣдуетъ пятый, призванный сыграть роль верховнаго жреца въ этой новой іерархіи: — Карлъ Вольфскель, имя котораго тѣсно связано съ развитіемъ художественнаго движенія Германіи. Онъ родился въ 1869 году и давно уже живетъ въ Мюнхенѣ, гдѣ домъ его является центромъ кружка. Филологъ по образованію, онъ издаетъ вмѣстѣ съ Георге сборники ‚Нѣмецкая поэзія‘, о которыхъ мы говорили выше, кромѣ того — прекрасно перевелъ много старинныхъ нѣмецкихъ поэтическихъ произведеній. Оригинальныя его творенія: стихи, мистеріи, силуэты и, наконецъ, драма ‚Саулъ‘. Говорить о драматическихъ произведеніяхъ его здѣсь преждевременно и неумѣстно: во-первыхъ, это слишкомъ расширило бы рамки настоящей статьи, а во-вторыхъ, они не имѣютъ особаго значенія для исторіи развитія кружка. Остаются стихотворенія Вольфскеля, составляющія отдѣльный сборникъ и производящія, несомнѣнно, очень большое впечатлѣніе. Слѣдуетъ отмѣтить, что между всѣми членами кружка онъ отличается наибольшей музыкальностью. Среди этой прекрасной группы послѣдователей Аполлона, — онъ единственный ученикъ Діониса, Якъ греческихъ мистерій, и въ качествѣ такового, постоянно восторженъ и опьяненъ. Но вакхическая радость и плясовой ритмъ тѣлодвиженій туманятъ своимъ безпокойнымъ очарованіемъ зеркало утонченнаго ума. Когда я читаю его стихи, мнѣ всегда вспоминается Тикъ, самый романтичный изъ романтиковъ, умѣвшій говорить намъ такія прелестныя вещи, но въ то же время отличавшійся совершенно исключительной безсвязностью и неправдивостью. * Нѣкоторая монотонность въ напѣвахъ, мистическая смутность, облака фиміама и торжественный литургическій тонъ его произведеній обнаруживаютъ въ немъ верховнаго руководителя кружка, какимъ онъ себя иногда и чувствуетъ въ иныхъ своихъ статьяхъ, похожихъ на манифесты.

Въ качествѣ случайнаго сотрудника, во второмъ году существованія журнала, является и поэтъ Георгъ Фуксъ (род. въ 1868 г.); въ настоящее время онъ состоитъ директоромъ мюнхенскаго художественнаго театра. Изящный и увѣренный художникъ въ своихъ драматическихъ произведеніяхъ, онъ въ то же время является однимъ изъ самыхъ способныхъ и образованныхъ людей въ современной Германіи. Въ третьемъ году, на смѣну ушедшимъ сотрудникамъ явился новый, — придавшій книгамъ кружка Георге ихъ виѣшній видъ — художникъ Мельхіоръ Лехтеръ, иллюстраціи котораго проникнуты германо-готическимъ духомъ. Его заставки-иллюстра-

* Иногда находишь отдаленное, смутное сходство и съ Бальмонтомъ, который тоже имѣетъ нѣчто общее съ Тикомъ — лиризмъ, увлеченіе всѣмъ новымъ, чувственность, сентиментальность.

ціи къ книгамъ Георге: ‚Годъ Души‘, ‚Седьмое Кольцо‘, ‚Коверъ Жизни‘ интересны символической трактовкой композиіи.

Кромѣ этого художника, которому Георге посвятилъ многія изъ прекраснѣйшихъ своихъ стихотвореній, на третьемъ году изданія журнала въ немъ принимали участие: рисовальщикъ Поль Германъ, композиторъ Клеменсъ Франкенштейнъ, художникъ Эмиль Вейсъ и поэтъ Оскаръ Шмитцъ.

Эмиля Рудольфа Вейса (род. въ 1875 г.) знаетъ всякій: въ настоящее время онъ самый излюбленный иллюстраторъ въ Германіи (наряду съ Затлеромъ, Тиманомъ и Вальсеромъ), но немногіе знаютъ его, какъ автора своеобразныхъ стиховъ, проникнутыхъ духомъ старины и нѣсколько напоминающихъ манеру Поля Жерарди. Оскаръ А. Г. Шмитцъ исчезъ теперь со страницъ ‚Художественныхъ Листковъ‘ — сказать-ли: къ счастью? — Онъ всегда былъ добросовѣстнымъ журналистомъ и, вдохновляемый Георге, писалъ очень гладкіе, тщательно обработанные, но совершенно неинтересные стихи. Онъ былъ артистомъ въ худшемъ значеніи этого слова, хотя и написалъ не лишнюю художественныхъ достоинствъ прозаическую книгу подъ заглавіемъ ‚Гашишъ‘ — сборникъ рассказовъ, выдержанныхъ въ строгомъ стилѣ Эдгара По (совершенства котораго ему, конечно, не удалось достигнуть). Драмы и романы его неинтересны. Онъ скоро вышелъ изъ кружка.

Въ слѣдующемъ году число сотрудниковъ журнала обогатилось четырьмя новыми именами, на этотъ разъ — настоящихъ поэтовъ, но изъ нихъ, повидимому, только одинъ остался вѣренъ кружку: Фридрихъ Гундольфъ (род. въ 1880 г., настоящая его фамилія Гундельфингеръ). Молодой и прекрасный талантъ его позволяетъ возлагать на него смѣлая надежды, тѣмъ болѣе, что онъ совсѣмъ не ‚рабъ‘ Георге, а свободный и увѣренный въ себѣ художникъ; до сихъ поръ талантъ его всего ярче проявляется въ повѣствовательныхъ стихотвореніяхъ (поэмахъ), но несомнѣнно, что и въ строгой школѣ драмы онъ дастъ намъ прекрасныя произведенія. Его прозаическія описательныя сочиненія всегда полны ума и наблюдательности, а его переводы шекспировскихъ драмъ неподражаемы.

Остальные трое: Августъ Элеръ, Эрнстъ Гардтъ и Карлъ Густавъ Фольмеллеръ.

Августъ Элеръ (настоящее его имя Майеръ) далъ въ ‚Художественныхъ Листкахъ‘ чудесныя стихотворенія, въ греческомъ стилѣ, написанныя подъ вліяніемъ языка и духа Георге; его позднѣйшіе стихи отмѣчены несомнѣннымъ вліяніемъ Гельдерлина, этого нѣмедкаго эллина. Можно только пожалѣть, что онъ умолкъ.

Карлъ Густавъ Фольмеллеръ (род. въ 1878 г.), о которомъ въ другой разъ мы поговоримъ обстоятельнѣе, — тоже недолго оставался въ кружкѣ; это одинъ изъ талантливѣйшихъ современныхъ драматурговъ и, безспорно, чрезвычайно даровитый художникъ. Другъ д’Аннунціо, онъ, какъ и послѣдній, — артистъ въ лучшемъ смыслѣ этого слова (какимъ былъ и Уайльдъ), денди и любитель приключеній. Пламенное отношеніе къ жизни, страстность и благородная изыскан-

ность языка — отличительныя его свойства. Къ концу этого года онъ общаетъ выпустить нѣсколько новыхъ книгъ, на этотъ разъ прозаическихъ, и тогда мы еще вернемся къ нему.

Но ни одинъ изъ перечисленныхъ писателей не далъ такихъ разнохарактерныхъ произведеній, какъ Эрнстъ Гардтъ (род. въ 1876 г.). У него есть прекрасныя искреннія стихотворенія, бездарные рассказы рядомъ съ хорошими, прекрасныя драмы рядомъ съ риторическими. Лучшая его драма ‚Der Kampf ums Rosenrote‘ не возбудила никакого интереса. О послѣднемъ его произведеніи ‚Шуть Тантрисъ‘ говорилось и писалось очень много — (см. статьи Бархана и Ауслендера въ ‚Аполлонѣ‘), — не правильно, какъ мнѣ кажется, но споръ съ этими критиками (въ особенности съ Ауслендеромъ: съ нимъ я во всемъ несогласенъ), завелъ бы меня слишкомъ далеко. Первые три акта драмы великолѣпны, и я хотѣлъ бы знать, кто, кромѣ Гардта, могъ бы написать нѣчто подобное...

Объ остальныхъ молодыхъ талантахъ, группирующихся вокругъ ‚Художественныхъ Листковъ‘, пока мы умолчимъ. Большинство ихъ слишкомъ еще не самостоятельны, чтобы заслуживать спеціальной характеристики, слишкомъ еще находятся во власти великаго учителя. Это: Лотаръ Трейге, Людвигъ Дерлетъ, Фридрихъ Вольтерсъ, рисовальщикъ Эрнстъ Гундольфъ. Одно время къ кружку примыкали поэтъ Рудольфъ Панивицъ и Францъ Гессель. Изъ болѣе близкихъ друзей слѣдуетъ упомянуть о скульпторѣ Рейнгольдѣ Лепсіусѣ, художникѣ Людвигѣ фонѣ Гофманѣ, археологѣ Альфредѣ Шулерѣ и историкѣ Георгѣ Зиммельѣ.

IV

Перехожу къ заключенію. Въ Россіи Георге почти совершенно неизвѣстенъ. Вячеславъ Ивановъ напечаталъ удачный переводъ одного его стихотворенія въ 1907 году, въ ‚Корабляхъ‘. Въ ‚Чтецѣ-Декламаторѣ‘ нѣсколько отрывковъ изъ стихотвореній Георге въ необычайно скверномъ переводѣ, соединенныхъ въ одно стихотвореніе, помѣщены подъ именемъ... Гуго фонъ Гофманстала. *

Кромѣ этого, въ Россіи больше не появлялось ни статей о Георге, ни его произведеній, если не считать немногихъ замѣтокъ (Брюсовъ, Вяч. Ивановъ, Андрей Бѣлый) и множества вздорныхъ литературныхъ сплетенъ.

* Весьма характерное явленіе для этой самой безсистемной и безвкусной книги въ мірѣ... Но почему такъ случилось со стихами Георге? Потому что Гофмансталь въ своихъ ‚Бесѣдахъ на литературныя темы‘ (1904 г. Берлинъ) приводитъ нѣсколько отрывковъ изъ Георге, что извѣстно всѣмъ, только не господамъ переводчикамъ ‚Чтеца-Декламатора‘. Въ альманахѣ ‚Прописки‘ (1908 г.) приведена цѣликомъ вся статья, но въ ней эти стихотворенія не приписываются Гофмансталу.

Въ Германіи о Георге подробно писали: (помимо уже упомянутого Клагеса) Артуръ Меллеръ-Брукъ: ‚Стилизація‘ (1901, Берлинъ), Куно Цвимапъ (Г. Гешъ и Канторовичъ): ‚Эстетика Лирики. I. Стихи Георге‘ (1904, Берлинъ), Францъ Дюльбергъ: ‚Стефанъ Георге‘ (1908, Мюнхенъ), Эрнстъ Бертрамъ: ‚О Стефанѣ Георге‘ (1908, Боннъ, въ ‚Сообщеніяхъ о Боннскомъ литературномъ Обществѣ‘), Рудольфъ Борхардтъ: ‚Седьмое кольцо‘ Стефана Георге (1909, Лейпцигъ, въ ‚Гесперѣ‘). Кромѣ того слѣдуетъ упомянуть о статьяхъ и очеркахъ Карла Вольфскеля, Ф. Лейена, Рихарда Мейера, Карла Лампрехта, Георга Зиммеля, Курта Брейзига, Гундольфа (статьи трехъ послѣднихъ — въ ‚Die Zukunft‘), Франца Блея, Гуго фонъ Гофмансталя, Карла Августа Клейна (въ ‚Художественныхъ Листкахъ‘), Иоаннеса фонъ Гюнтера (на латышскомъ и эстонскомъ языкѣ первыя статьи о Георге). Портреты Георге написаны Мельхіоромъ Лехтеромъ, Германомъ Шлиттеномъ, Карломъ Бауеромъ, Куртомъ Штевингомъ (оба послѣднихъ воспроизведены въ монографіяхъ Клагеса и Дюльберга) и другими. *

Книги Георге и его друзей выходили въ дешевыхъ изданіяхъ у Георга Бонди въ Берлинѣ, многія имѣются пока лишь въ дорогихъ изданіяхъ: ихъ можно получить черезъ издательство ‚Художественныхъ Листковъ‘. Вышедшіе изъ кружка писатели (Фольмеллеръ, Гардтъ и др.) издавали свои произведенія большею частью у Фишера, въ Берлинѣ или въ Лейпцигѣ, тамъ же можно получить и произведенія Гофмансталя. Монографія Клагеса появилась въ 1902 году въ изданіи того же Бонди.

Въ заключеніе позволяю себѣ прибавить, что въ настоящее время я работаю надъ большой и всесторонней монографіей о Георге. Поэтому убѣдительно прошу русскихъ авторовъ неизвѣстныхъ мнѣ статей о Георге и переводовъ его произведеній сообщить мнѣ ихъ (черезъ ред. ‚Аполлона‘). Монографія появится въ Германіи самое позднее черезъ годъ; было бы желательно ознакомить съ нею и русскую публику въ переводѣ, потому что, думается мнѣ, именно Россія нуждается въ такомъ героическомъ воспитателѣ и руководителѣ, могущемъ открыть ей пути въ страны прекрасной жизни.



* Только что мнѣ сообщили, что пріятель Георге, англійскій поэтъ Cyril Meyer-Scott издалъ книгу переводовъ изъ произведеній Георге: ‚Stefan George. Selection from his works. Translated into english by Cyril Scott. London 1910, Elkin Mathews‘. Когда же настанетъ очередь Россіи?

Хрошиска



КРАСОТА И ПРАВДА НА СЦЕНѢ

Письмо изъ Берлина

Имя Макса Рейнгардта въ нѣмецкомъ театральномъ мѣрѣ обладаетъ особымъ магнетизмомъ: это лозунгъ, это сигнальная труба. Сперва актеръ, потомъ режиссеръ, нынѣ директоръ Deutsches Theater, сосѣдняго съ нимъ Каммерspiel'a и примыкающей къ нимъ театральной школы, — онъ enfant terrible театральной семьи, жупель режиссеровъ, 'живь-чертушка' всѣхъ директоровъ; и если нѣмецкій театръ не заснулъ, если не раздается храпъ ни въ золотыхъ чертогахъ королевскихъ Opernhaus'овъ, ни въ декадентскихъ залахъ частныхъ 'протестующихъ' Schauspiel-haus'овъ, то потому что Рейнгардтъ не даетъ заснуть. Онъ не только разбудилъ режиссуру, растолкалъ актеровъ, — онъ переверосилъ самую сцену: онъ упразднилъ рампу, сдвѣлъ настоящее небо, — безъ 'паддугъ' и 'софитовъ', — выпустилъ сцену въ зрительный залъ, спустивъ ее ступенями въ оркестръ, онъ опрокинулъ принципы, измѣнилъ разстоянiя. Постановки чередуются съ головокружительной быстротой. Не довольно двухъ театровъ, не довольно школы, теперь еще поставленъ въ циркѣ Шумана 'Эдипъ'; участвующихъ — двѣе населенiе, однихъ студентовъ, 'евянскихъ гражданъ', 600 человекъ, пять тысячъ зрителей, и каждый разъ — ausverkauftes Haus. По окончанiи сезона 'Эдипъ' побѣдетъ по городамъ Германiи. Понятно, что, попавъ въ Берлинъ лишь на

нѣсколько дней, я не хотѣлъ разбрасываться и сосредоточилъ вниманiе на Deutsches Theater и на томъ, что къ нему прикосновенно. Я видѣлъ 'Le Mariage forcé', 'Комедию Ошибокъ', 'Гамлета', 'Отелло', 'Эдипа' и, кромѣ того, былъ въ школѣ на урокахъ нѣсколькихъ профессоровъ, въ томъ числѣ на одной репетиции 'На днѣ' подъ наблюдениемъ самого Рейнгардта.

Наименѣе интересенъ изъ всего этого былъ первый вечеръ, наиболѣе интересенъ — 'Отелло'. Первый вечеръ мало сказать не интересенъ, — ужасенъ, о немъ прямо вспоминать противно. Давно мы знаемъ и свыклись съ тѣмъ, что нѣмцы тяжелы, что добрый юморъ ихъ, столь милый на страницахъ 'Fliegende Blätter', невыносимъ, когда проникаетъ въ чужiя художественныя формы; мы это знаемъ, и не въ обиду имъ это говорится, — не виноваты же они, что не созданы для легкости и тонкости: 'on ne chatouille pas un gupocéros', сказалъ не помню кто изъ французскихъ писателей. Мы это знаемъ и, тѣмъ не менѣе, соблазняемся и идемъ смотрѣть, что могутъ изъ Мольера сдѣлать 'передовые' нѣмцы. Идемъ и, несмотря на всю нашу подготовленность, оказываемся способны испытать новыя, непредвидѣнныя оскорбленiя художественному чувству.

Нѣтъ, нельзя предвидѣть, что можетъ произойти отъ нѣкоторыхъ сочетанiй. Нѣжная мольеровская оболочка, раздутая, распухшая отъ берлинской начинки! Для чувства оскорбительно, для слуха мучительно, для глазъ болѣзненно. Правда, что ближайшiе друзья рейн-

гартдовскаго театра считали нужнымъ извинять этотъ спектакль, — обставленный далеко не лучшими силами'. Но постановка! Я видалъ на сценѣ карикатурныхъ людей въ карикатурныхъ костюмахъ, но еще никогда не видѣлъ карикатурныхъ домовъ, карикатурную природу. Насильственность всего этого прямо невыносима. Эта крохотная площадь, окруженная на холстѣ намалеванными домиками, — желтыми, красными, лиловыми, — такими маленькими, что, когда огромный 'отецъ' появляется на балконѣ, то перила ему по колѣно, эти проулки, такіе узкіе, что дома то и дѣло задрываются шпагами и руками, это отсутствие 'заспинниковъ', благодаря чему въ раскрытое окно видна не компата, а фасадъ другого дома, — вся эта игрушечность напоминала страницу изъ 'Симплициссимуса', конечно, безъ его своеобразной вѣдкости. И все время я спрашивалъ себя: зачѣмъ на меня надѣваютъ очки и съ какого права заставляютъ меня смотрѣть сквозь эти очки? Еще болѣе карикатурна, чѣмъ мольтеровскій актъ, была шедшая въ тотъ же вечеръ шекспировская 'Комедія Ошибокъ'. Стоять разсказать построение этой картины. Поперекъ всей сцены высокимъ сводомъ — мостъ: концы его упираются въ набережную, уходящую въ кулисы, изображающія 'домъ на право' и 'домъ на лѣво', или скорѣе — намеки на дома съ черными пятнами вмѣсто оконъ. За мостомъ — небо, подъ мостомъ виденъ кусокъ моря и на немъ кормы нѣсколькихъ кораблей; море и корабли писаны нарочито небрежно, но въ одномъ мѣстѣ на писанной декорациі болтается красный шелковый платокъ, — флагъ на кормѣ одного изъ кораблей: ничего не можетъ быть сиротливѣе этого кусочка 'реализма' среди 'иллюзіи' письма... Вся пьеса проводится на этомъ мосту: на него всходятъ, для того чтобы говорить, не говорятъ раньше, чѣмъ вошли на него, и сходятъ съ него, когда кончили говорить. Иногда это подаетъ поводъ къ очень милой бѣготѣ, смѣшному размѣщенію группъ, картиннымъ столкновеніямъ, эффектамъ симметричности, забавно подчеркивающимъ тождество двухъ героев и ихъ двухъ черныхъ слугъ, на сходствѣ кото-

рыхъ построены 'ошибки комедіи'. Все это сдѣлано съ большой затратой ума и изобрѣтательности, но какой ужасный результатъ, и какъ невыносимо однообразно! Впервыхъ — все время стучаніе сапогъ и скрипѣніе подмостковъ. Затѣмъ, — пьеса идетъ безъ занавѣса, дѣйствія и сцены обозначаются тѣмъ, что черезъ мостъ мѣрною рысью съ карикатурнымъ вскидываніемъ колѣнъ пробѣгаютъ попарно — воины, слуги, негры и иные безымянные участники. Какъ невыносимы костюмы, — венеціанскіе и восточные; какаѣ оскорбительная придуманность въ этихъ сочетаніяхъ краснаго съ лиловымъ, розоваго съ кирпичнымъ. И наконецъ, — какъ они говорятъ. Натуралистическая реакція противъ 'завыванія' привела къ полному оскуднѣнію чувства декламационной красоты: съ Кайндцемъ ушелъ въ могилу послѣдній художникъ слова. Лучшій актеръ Германіи, Бассерманъ, о которомъ будетъ рѣчь, — изъ Мангейма и говоритъ съ акцентомъ. Нѣтъ, отъ людей мнѣ не было ни одного впечатлѣнія красоты, и не только въ этой постановкѣ. Впрочемъ, виновать, — одно впечатлѣніе было, но только одно: Бассерманъ-Отелло въ разказѣ передъ сенатомъ, и оно незабываемо; вообще сцена засѣданія Сената — лучшее, что я видѣлъ въ Берлинѣ. Всѣ же остальные впечатлѣнія красоты — не отъ актеровъ: частью отъ толпы и общихъ сценъ, но больше всего отъ одной особенности въ архитектурномъ устройствѣ сцены. Рейнгардту удалось осуществить самое, казалось бы, неосуществимое: онъ далъ на сценѣ небо, глубину воздуха, безконечность дали. Въ сущности все, что хотите, можно изобразить на сценѣ при нѣкоторой уступчивости воображенія; одно до сихъ поръ было невозможно: изобразить 'ничто', le néant, das Nichts. И этого достигъ Рейнгардтъ. Незабываемо впечатлѣніе, когда подъ свистъ вѣтра поднимается занавѣсъ надъ первой картиной 'Гамлета'. Эта терраса Эльзинорскаго замка, обыкновенно окруженная стѣнами и бойницами, рисующимися на фонѣ задней декорациі, которая изображаетъ дальнія части замка, деревья, горы, ночное небо, — здѣсь окаймлена низкимъ парпетомъ, вырѣзающимся на фонѣ, который ни-

чего не изображаетъ: это просто ночь, безконечная, бездонная лунная почва, небесная твердь; это тотъ лунный свѣтъ, на который смотрѣть холодно, который все собой заливаетъ, который събѣгаетъ далекія, высокія звѣзды. Сцена пуста, и только слѣва, спиною къ зрителю, съ огромной алебардой, передъ жаровнею раскаленныхъ углей, стоитъ и бодрствуетъ надъ бѣлой бездной огромный часовой.. Я много разъ послѣ того видѣлъ тотъ же эффектъ безконечной дали небесной, видѣлъ, ее при дневномъ свѣтѣ, при закатѣ, видѣлъ наконецъ, совершенно невѣроятное зрѣлище, когда передъ погруженнымъ въ полный мракъ театральнымъ заломъ сцена представляла одну лишь черную бездну ночного неба, усѣянную звѣздами, а особый, придуманный Рейнгардтомъ, приборъ, наполнялъ воздухъ пронзительнымъ сверленіемъ и взвизгомъ вѣтра. (Подъ этотъ взвизгъ вѣтра и на фонѣ этой черной звѣздной ночи вращающаяся сцена переноситъ насъ съ одного угла Эльзинорской террасы на другой, и такимъ образомъ 'чистая переминая' превращается въ явленіе природы). Но я никогда уже не испыталъ того чувства простора, которымъ меня положительно околдовало это первое впечатлѣніе въ первой картинѣ 'Гамлета'. Новизна, сравнимая только съ чувствомъ новизны музыкальныхъ гармоній, когда еще не знаешь, какъ онѣ достигнуты.. Разъ узнаю, въ чемъ дѣло, всякій эффектъ кажется простымъ. Рейнгардтовское устройство состоитъ изъ гладкой полукруглой стѣны, которая, загибаясь къверху полукуполомъ, представляетъ какъ бы огромную кибитку, обращенную вогнутой стороной къ рампѣ; внутренняя поверхность ея бѣлая, и свѣтъ скользитъ по ней въ мягкой непрерывности; въ разныхъ мѣстахъ продѣланы отверстія разныхъ величинъ, за которыми электрическія лампочки даютъ впечатлѣніе звѣздъ большей или меньшей силы, смотря по степени мрака на сценѣ. * Въ тѣхъ

* Разница Рейнгардтовскаго неба съ небомъ, изобрѣтеннымъ извѣстнымъ Фортуни, та, что у послѣдняго кибитка матерчатая, шелковая, у Рейнгардта это алебастровая, постоянная постройка.

картинахъ, гдѣ примѣняется этотъ фонъ, середина сцены всегда приподнята, что-нибудь всегда скрываетъ мѣсто стыка пола и полукруглой стѣны: за террасой, лѣстницей, холмомъ, видно небо, но горизонта никогда не видать, и только угадываются долина или море.. Легко себѣ представить, какимъ удивительнымъ средствомъ является это изобрѣтеніе при изображеніи, напримѣръ, горныхъ вершинъ, парящихъ надъ воздушной бездной. Представьте себѣ послѣднюю картину 'Валькирин', поднятую на такую горную вершину, и надъ ней, вмѣсто обычнаго 'боскета', — безбрежье воздушнаго океана.

Другое впечатлѣніе красоты въ 'Гамлетѣ' — послѣдній моментъ послѣдней картины. На сценѣ — трупы королевы, короля, Лаэрта, Гамлета. Подъ трубные звуки входятъ воины: на фонѣ бархатной зеленой занавѣски — дѣлныя лѣсъ красныхъ, длинныхъ копій — 'le tableau des lances' Веласкеса въ Мадридскомъ музеѣ. Входитъ Фортинбрасъ въ великолѣпномъ рыцарскомъ одѣяніи. Безъ мажѣйшей красоты, безъ мажѣйшаго уваженія къ величію свершившагося, говоритъ онъ свои заклочительныя слова. Впечатлѣніе, какое и было, уничтожено, — изъ Шекспира мы выкинуты на улицу. Но тогда шесть суровыхъ воиновъ наклоняются надъ трупомъ Гамлета, подхватываютъ его и на вытянутыхъ рукахъ поднимаютъ надъ своими головами. Только стальные концы копій выше его.. И высоко надъ трупами, высоко надъ смятеніемъ земли, — какъ соединительная черта между ужасами минувшаго и свѣтлыми надеждами будущаго, — подъято заглавіе трагедіи. Шествіе должно тронуться, но занавѣсъ падаетъ.

И между этими двумя моментами, — первымъ послѣ поднятія занавѣсы и послѣднимъ передъ его паденіемъ, — пятиактная трагедія проходитъ безъ единого впечатлѣнія живой красоты. Не только Гильденштерны и Розенкранды плохи (видали ли вы когда-нибудь хорошихъ Гильденштерновъ и Розенкранцевъ?), но что за король, что за Офелія! Прямо изъ памяти хочется ихъ вырвать. Недурень Первѣй Актеръ, хороши могильщики (но видали ли вы когда-нибудь плохихъ могильщиковъ?). Хо-

роши статисты, — войны, носильщики, часовые: что должно быть грубо, то грубо, — все это мускулисто, жилисто, лица закаленные, по нимъ хлестало море...

А теперь поговоримъ о самомъ Гамлетѣ. Все же Бассерманъ считается первымъ актеромъ Германіи, онъ въ ‚Отелло‘ — въ первомъ дѣйствіи—далъ нѣчто незабываемое, о немъ можно говорить. Гамлетъ, Отелло, Эдипъ. Невольно память льнетъ къ тремъ великимъ образамъ: Росси, Сальвини, Мунэ-Сюли. Въ свѣтѣ этихъ трехъ именъ — кто заслужить почетнаго упоминанія? О Бассерманѣ можно говорить. Ростъ небольшой, фигуры нѣтъ, голосъ не сильный и, должно быть, чѣмъ-нибудь испорченный, часто опускается въ нижнюю часть гортанн, сопровождается хрипомъ. Не ярко и не звонко. Великихъ Гамлетовскихъ возгласовъ не было. Знаменитое ‚О небо‘, когда отецъ спрашиваетъ его, любилъ ли онъ его, — Мочаловское ‚О небо‘, о которомъ Бѣлинскій не могъ забыть, — въ той же сценѣ Россіевское ‚O profetica anima mia!‘ — были проглочены, какъ бы сказаны про себя; возгласъ на кладбищѣ, — Россіевское ‚Quarantamila fratelli‘, которое какъ вулканъ вырывалось изъ раскрытой могилы, — пропалъ совершенно: всѣ ‚сорокъ тысячъ братьевъ‘ слились въ плаксивомъ вздохѣ на груди Гораціо. Но все же это актеръ умный, внушающій уваженіе къ своей работѣ: все, что онъ дѣлаетъ, обдумано ради роли, а не придумано для публики. И это сообщаетъ его игрѣ характеръ художественной порядочности, принадлежности къ хорошему обществу, который никогда его не покидаетъ. Онъ не увлекаетъ, еще меньше трогаетъ, но онъ все время интересенъ: все время мысль, и ни разу мысль не приносится въ жертву эффекту; все ясно, точно, опредѣленно. Правда, никакого стремленія къ красотѣ, но зато какое уваженіе къ смыслу, а это въ наши дни развѣ бываетъ часто? Просто, близко къ намъ, — никакого геройства, ни тѣни ‚первоактерства‘. Прекрасны всѣ тонкія, если такъ можно выразиться, мимоходныя сцены. Такъ, великолѣпнѣе краткій разговоръ съ Первымъ Актеромъ, когда онъ спрашиваетъ, можно ли будетъ вставить нѣсколько стиховъ въ ‚Смерть

короля Гонзаго‘: чуется трагедія въ этихъ нѣсколькихъ словахъ. Очень хороша первая сцена съ Гильденштерномъ и Розенкрандомъ, еще лучше — вторая, послѣ театра, когда онъ хлопочетъ отъ волненія и ‚по пути‘ къ матери, именно мимоходомъ, лязвить и ихъ, и Озрика и Полонія. Сцена театра не вышла, и я думаю, отъ того, что Бассерманъ захотѣлъ невозможнаго. ‚Смерть короля Гонзаго‘ разыгрывается на самой авансценѣ, актеры выходятъ изъ оркестра. Король и королева смотрятъ на представленіе изъ глубины сцены. Гамлетъ у ногъ Офелии и не смотритъ на короля: онъ поставилъ Гораціо на лѣвой сторонѣ авансцены, прислонилъ его къ колоннѣ литерной ложи съ порученіемъ слѣдить за лицомъ короля. Самъ же онъ по лицу Гораціо слѣдитъ за впечатлѣніемъ пьесы на короля, — задача, которал, если возможна, то перестаетъ быть интересной: вѣдь для зрителя въ этомъ случаѣ мимика Гамлета будетъ зеркаломъ зеркала зеркала. Чтобы обезпечить связующую нить этой цѣпи отраженій, Гамлетъ отъ времени до времени щелчкомъ пальцевъ подогрѣваетъ вниманіе Гораціо. Когда я это услышалъ въ первый разъ, я прямо былъ вышибленъ изъ пьесы, мнѣ показалось, что это не принадлежитъ къ роли, я думалъ, — и ушамъ не вѣрилъ, — что это не Гамлетъ, а Бассерманъ призываетъ къ вниманію зазѣвавшагося товарища. Но потомъ онъ еще два повторилъ тотъ же жестъ, и пришлось признать, что эти щелчки дѣйствительно были внѣшнимъ выраженіемъ трагической невидимой связи этихъ трехъ: короля, Гораціо и Гамлета. Это, впрочемъ, единственный примѣръ дурного вкуса, который я могъ подмѣтить.

Прекрасенъ былъ взрывъ послѣ ухода короля, послѣ всей этой чисто по рейнгардтовски поставленной картины смятенія и суматохи, — взрывъ тѣмъ болѣе прекрасный, что при голосовыхъ средствахъ Бассермана онъ былъ неожиданъ. На фонѣ этого взрыва ‚мимоходныя‘ сцены съ придворными были прелестны своей извѣстностью: подъ ‚флейтами‘ и ‚облаками‘ хлопотало все то, чего не стоило имъ говорить, и чему предстояло вылиться передъ лицомъ матери. ‚Мы идемъ къ нашей матерн‘... Но

здѣсь ничего не вышло. Или неизглядимые образы, незабвенные звуки, которыхъ на разстояніи тридцати лѣтъ ничто не властно истребить изъ памяти, мѣшали мнѣ слушать этого германца, и прелесть латинскаго духа въ этой сценѣ, лучшей изъ Россійскихъ созданий, изъ глубины минувшаго застала мнѣ ясность пониманія? Но только подумайте: италянское ‚Madre‘ и нѣмецкое ‚Mutter‘! Сознаюсь и каюсь въ непростительномъ субъективизмѣ, но не могу противостоять прелести воспоминаній... Отвѣтъ Полонію на вопросъ о томъ, что онъ читаетъ, былъ прекрасенъ, ‚Worte, Worte, Worte!‘ Много раздраженія въ первомъ словѣ и въ каждомъ послѣдующемъ все больше. Но что это раздраженіе, — личное, связанное съ данной минутой, — въ сравненіи съ безличной философіей Россійскаго ‚Parole... parole... parole‘. Это говорилось не для Полоніи: только круглый, блуждающій взоръ подъ беспорядочными прядями волосъ одинъ разъ останавливался на несносномъ старикѣ, будто говорилъ: — ‚А, это ты. Чего тебѣ?‘ — и затѣмъ падали эти три слова, и падали уже не для Полоніи, — они падали для насъ, для всѣхъ, для міра, для вселенной: не въ этой книжкѣ, которую онъ держитъ въ рукахъ, — ‚Слова, слова, слова...‘, а всездѣ ‚слова‘, все на свѣтѣ ‚слова‘; въ этихъ трехъ ‚словахъ‘ то же, что въ Эврипидовскомъ хорѣ:

Все на землѣ такъ ничтожно,
Все такъ случайно —
Въ жизни людской...

И невыразимо то замираніе, съ которымъ ожидалось второе ‚parole‘ послѣ первого и послѣ второго — третье, и несравнимо, ни съ чѣмъ несравнимо, движеніе руки, которая, ладонью къ верху, какъ бы смахивала ‚слова‘ со страницъ книжки...

Сцена съ Офеліей — сухо, грубо. Не понятно было, для чего онъ ей все это говоритъ. Не было связи между обоими лицами. Совершенно не оправдывались его поведеніемъ ни жалость, ни молитвенный возгласъ Офеліи. Зато, можетъ быть, его поведеніе оправдывалось безобразнѣйшей Офеліей, какую мнѣ когда-либо приходилось видѣть...

Поединокъ съ Лазртомъ прошелъ очень хорошо. Вообще у Рейнгардта великолѣпно фехтуютъ, — съ увлеченіемъ, съ яростью. Сцена ссоры въ ‚Отелло‘ прямо совершенство. Какъ они кидаются, какъ ихъ разнимаютъ, какъ они снова кидаются, рвутся и не хотятъ уняться, разбивка группъ, контрастъ тѣлодвиженій лѣзущихъ и удерживающихъ — все это великолѣпно.

Смерть Гамлета не трогательна, не величественна и не картинна. Опять вспоминается картинное построеніе сцены у Росси, который, на колѣняхъ, поддерживаемый Гораціо и Марцелломъ, умираетъ на ступеняхъ трона, выше всѣхъ другихъ. Вспоминается и трогательный жестъ Сальвини, который умирающей рукою искалъ голову Гораціо, нагибалъ къ себѣ, но не успѣвалъ поцѣловать... Смерть Бассермана даже плоха, напоминаетъ опьяненіе...

Вотъ въ общихъ чертахъ впечатлѣніе о Бассерманѣ - Гамлетѣ.

Въ этомъ спектаклѣ я въ первый разъ видѣлъ упраздненную рампу. Сцена ступенями спускается въ оркестръ, — туда сходятъ и оттуда выходятъ. Первое впечатлѣніе костюмированныхъ людей, выѣзжающихъ чуть не изъ перваго ряда креселъ, громко говорящихъ тамъ, гдѣ всѣ молчатъ, чрезвычайно неприятно; послѣ съ этимъ свыкаешься, но никогда нельзя отнестись къ этому совершенно, какъ къ искусству, всегда остается нѣкоторое чувство неловкости, какъ по отношенію къ человеку, который ‚не туда попалъ‘. Невольно спрашиваешь себя, — гдѣ же граница этому, въ сущности, ничѣмъ не ограниченному выѣзанію картины изъ рамы. Вѣдь, если для монолога ‚Быть или не быть‘ Гамлетъ садится на самый передній выступъ лѣстницы, ведущей въ оркестръ, такъ что глаза его избѣгаютъ встрѣчи съ глазами сидящаго въ первомъ ряду зрителя, то почему же ему и прямо не усѣсться въ кресло перваго ряда? Почему же актерамъ, какъ въ Японіи, не проходить на сцену черезъ всю залу по среднему проходу между креселъ. Мнѣ лично эти поправки раскрываютъ шлюзы сцены очень противны. Я не могу мыслить изобразительное

искусство иначе, какъ въ рамѣ. Представьте себѣ великолѣпный ландшафтъ, панораму безъ передняго плана, и заключите тотъ же ландшафтъ въ отверстіе арки, въ просвѣтъ между колоннъ: вы согласитесь, что рама есть орудіе, которымъ человекъ вырываетъ кусокъ у природы и дѣлаетъ его своимъ. Все равно, что вино безъ сосуда, то искусство безъ рамы. Разрушивъ рампу, опрокинувъ преграду, отдѣляющую сцену отъ жизни, человекъ разбиваетъ свой сосудъ, проливаетъ свое вино, возвращаетъ жизни то, что взялъ у нея.* Съ другой стороны, не менѣе противна здравому пониманію искусства теорія 'четвертой стѣны'; — когда передъ самой рампой ставить предметы, какъ бы въ комнатѣ. Но почему, спрашивается, ставить передъ рампой только низкіе табуреты и скамьи? Или комнату нарочно такъ убрали, чтобы удобнѣе было видѣть? Нѣтъ, ужъ коли такъ, то поставьте шкапы, повѣсьте картины, — на изнанку, заклейте обоями, сдѣлайте комнату, а зритель сядетъ по срединѣ комнаты на вертящемся табуретѣ и будетъ смотрѣть, какъ актеры во кругъ него ,живутъ'.

Обѣ теоріи, — упраздненная рампа и заставленная рампа, — одинаково ведутъ къ уничтоженію произведенія искусства: первая возвращаетъ его въ жизнь, вторая оставляетъ его отъ жизни. Если довести оба принципа до послѣдняго выраженія, то въ первомъ случаѣ будетъ 'хорошо видно', но не на что смотрѣть, а во второмъ было бы на что смотрѣть, но 'ничего не видно'.

Еще особенность этой, и вообще рейнгардтовской постановки — матерчатые занавѣсы вмѣсто декораций: аршины, сажени, версты бархата всевозможныхъ цвѣтовъ. Спальня матери въ 'Гамлетѣ' — на фонѣ красной занавѣси черезъ всю сцену, и Духъ Отца, проходя вдоль нея, все время плечомъ ее задѣваетъ, ко-

* Не вполне раздѣляя мнѣніе автора о необходимости уничтоженія рампы, Редакція полагаетъ, что категорическое отрицаніе самого принципа, можетъ быть, преждевременно.

Прим. ред.

леблетъ, иногда тащитъ за собой. Слишкомъ много матеріи, пахнетъ нафталиномъ; слишкомъ много колышащихся, мѣняющихся складокъ, — слишкомъ легкій, вялый фонъ; при томъ отсутствіе перспективы въ цѣломъ рядѣ картинъ начинается утомлять: воображеніе требуетъ уходящихъ далей, даже въ малыхъ, замкнутыхъ пространствахъ, а волнообразной красотѣ человеческого тѣла лучшій фонъ — суровая простота прямыхъ архитектурныхъ линий... Да и о красотѣ ли человеческой говорить, когда подводишь итоги берлинскимъ впечатлѣніямъ! Въ 'Гамлетѣ' я насчиталъ два впечатлѣнія красоты, — оба не отъ человека: я указалъ уже на сцену ссоры въ 'Отелло'. Скажу теперь о самомъ яркомъ впечатлѣніи красоты, — засѣданіи Сената и рассказѣ Отелло: тутъ великолѣпны и картина, и человекъ.

Бассерманъ, какъ я сказала, говоритъ съ акцентомъ, но для роли Отелло онъ возымѣлъ счастливую мысль использовать свой акцентъ, онъ его преувеличилъ, кромѣ того, онъ внесъ въ свою рѣчь нѣкоторую медлительность, — какъ человекъ, который говоритъ не на томъ языкѣ, на которомъ думаетъ. Образовался промежутокъ между мыслью и словомъ, и получилось нѣчто поразительное по наивности, по дѣтскости. При этомъ — некрасивое, но доброе черное лицо, смѣющиеся глаза, бѣлые, чисто негрскіе, зубы; — прелести этой рѣчи, очарованію этой непридуманности невозможно противустоять. Я думаю, что нѣмцы испытали тутъ нѣчто не только для нѣмецкаго зрителя новое, но новое для нѣмецкой расы. На такой экзотизмъ я нѣмца не считалъ способнымъ. Вѣдь, что бы и какъ бы хорошо ни игралъ нѣмецкій актеръ, онъ всегда остается нѣмцемъ, и въ этой нѣмецкости залогъ успѣха и благодарности нѣмецкаго зрителя, а нѣмецкая актриса, даже въ самыхъ не ежедневныхъ обстоятельствахъ, черпаетъ свои интонаціи изъ ежедневнаго обихода жизни. Здѣсь же, у Бассермана, это было перевоплощеніе въ другую расу. И какъ заразительна прелесть этого смѣха! Я не видалъ подобной картины счастья на сценѣ. Человекъ, который не можетъ понять, откуда ему все это, который не можетъ удержаться, чтобы не смѣ-

яется отъ полноты радости, который на самое обвиненіе старика Брабанціо въ томъ, что онъ приворожилъ его дочь, отвѣчаетъ такимъ добрымъ смѣхомъ передъ невѣроятностію подобнаго предположенія, что его самозащита становится подробностью, даже совсѣмъ ненужной. И что передастъ впечатлѣніе этого влюбленнаго мурлыканія, когда онъ слушаетъ или обвиняетъ Дездемону, когда бѣдному сыну пустыни не хватаетъ словъ на незнакомомъ языкѣ, — мурлыканіе, которое, если бы перевести его на слова, значило бы — «нѣтъ, ужъ это слишкомъ, право же слишкомъ». Когда, обращаясь къ сенаторамъ, онъ говоритъ, что вотъ какъ и вотъ почему они другъ друга полюбили, то въ интонаціи чувствуется: «Не правда ли, господа, на моемъ мѣстѣ каждый изъ васъ, сенаторовъ, поступилъ бы точно такъ же». Незабываемо, забывасмо. Я только одно другое выраженіе счастья еще знаю въ искусствѣ: это квинтетъ въ «Мейстерзингерахъ». Здѣсь — счастье положенное на музыку, тамъ — счастье воплощенное человѣкомъ. Прелестна вся картина; чувствуется сѣбшность этого ночного засѣданія, освѣщеннаго только лампами на столѣ; старый дождь — прямо съ картины Моронэ; великолѣпны сенаторы, писцы, служители; правдивы всѣ подробности на столѣ подъ тихимъ свѣтомъ лампы, — глобусъ, перья, планы, бумаги, — ничего лишняго, только то, что нужно для жизни, — красота утилитарности давно прошедшихъ дней...

Еще прелестная особенность этой картины. Когда засѣданіе кончено и всѣ расходятся, сцена задерживается легкой зеленой занавѣской. Передъ этой занавѣской, на авансценѣ, Яго ведетъ свою сцену, но за прозрачнымъ пологомъ видно, какъ убираютъ бумаги, уносятъ лишнія лампы; и, когда улегается суетня, утихаетъ движеніе, — передъ одной лампой остается одинокій писецъ; уже свѣтаетъ надъ Венеціей, а онъ все пишетъ, — протоколъ ли минувшаго засѣданія или иныя бумаги къ подписи Дожа?..

Это лучшее, что я видѣлъ въ Берлинѣ. Если бы Бассерманъ, кромѣ этого перваго акта, ничего не создалъ, этого было бы довольно, чтобы

заслужить славу. Къ сожалѣнію, послѣ перваго дѣйствія впечатлѣніе идетъ книзу. Прежде всего, его Отелло безъ смѣха уже не тотъ, мы ему уже гораздо меньше вѣримъ, а затѣмъ — у него не хватаетъ силы. Какъ и въ «Гамлетѣ», все умно и интересно, но уже красоты нѣтъ. Одинъ разъ возвращается смѣхъ съ мурлыканьемъ, когда онъ говоритъ Яго: «нѣтъ, не правда, не вѣрю», но это послѣднее видѣніе, и тотъ же Отелло, который въ радости насъ трогалъ до слезъ, оставляетъ насъ безразличными къ своему горю.

Есть одно поразительное, тончайшее мѣсто въ роли Отелло: это когда въ него западаютъ первыя зерна подозрѣнія, и здѣсь неуловимая грань, раздѣляющая два міра въ томъ же чело-вѣкѣ: на фонѣ радужнаго счастья уже черны пятна ревности, и на фонѣ черной ревности еще свѣтлыя блески любви. Свѣтъ, не пропускающій въ себя темноту, или мракъ, изгоняющій изъ себя свѣтъ. Когда кончается одно, когда наступаетъ другое? До какого момента Отелло — свѣтлый, тотъ, что не хочетъ вѣрить, и съ какого момента онъ темный, тотъ, что будетъ требовать доказательствъ? Незабываемый моментъ у Сальвини: онъ писалъ, переставалъ писать, спрашивалъ, выслушивалъ, снова писалъ, но вдругъ рука его останавливалась, отдѣлялась отъ бумаги, перо, петербургско брошенное, падало на столъ, и онъ всѣмъ корпусомъ поворачивался къ Яго. И вы чувствовали, что все въ этомъ перѣ, что это перо — символъ спокойствія, принадлежанія себѣ, что съ его паденіемъ на столъ рушится душевное равновѣсіе, что это гусиное перо будетъ тлѣчайшимъ бременемъ, что одинъ Отелло бросилъ его, а поднять его другой. Бассерманъ вслушивался въ навѣты Яго и въ это время просматривалъ бумаги, но дѣлалъ не довольно искренно ни то, ни другое, одно отъ другого блѣднѣло, одно въ другое вливалось, онъ двоился, мы ему не вѣрили, и наше недовѣріе росло. Сальвини, — въ первомъ дѣйствіи сильный, могучій защитникъ Дездемоны, — въ обѣихъ большихъ сценахъ съ Яго, какъ безпомощный малый ребенокъ, внушалъ состраданіе, которое росло вплоть до послѣдней сцены, Бассерманъ, — въ первомъ дѣйствіи

дита, — чѣмъ дальше, тѣмъ больше терялъ наше состраданіе.

Знаменитое прощаніе съ самимъ собой совсѣмъ не вышло: онъ разорвалъ его на части, онъ садился, вставалъ, ходилъ, — эти чудныя строфы онъ раскидалъ по сценѣ, и я певольно слухомъ подбиралъ ихъ и сливалъ въ незабвенную мелодію Сальвиніевскаго монолога: барабаны, трубы, пушки, кони, игра и блескъ военной славы, — прощаніе со всѣмъ, и наконецъ — ‚Addio Otello!‘ Онъ пѣлъ, онъ прямо плакалъ и беззащитно пѣлъ, и это было великолѣпно. Можетъ быть это выходило у него нѣсколько переиграно, но музыка все покрывала, все заставляла простить. За то Сальвини былъ сама слержанность въ 4 актѣ, въ сценѣ приема венеціанскихъ пословъ. Что можетъ сравниться съ жуткостью этой сцены! Какія слова могутъ быть страшнѣе того, что здѣсь не сказано? Сама смерть менѣе полна ужаса, чѣмъ невѣдѣніе Дедемоны: за что онъ ее вѣрнулъ, при людяхъ назвалъ безстыжею? За что онъ такъ жестоко играетъ, тѣшитъ ею, швыряетъ? У Бассермана былъ здѣсь прелестный моментъ, — когда, только что ударивъ Дедемона пергаментнымъ свиткомъ по лицу и прогнавъ ее, онъ, по просьбѣ сенатора, призываетъ ее обратно: ‚Вотъ она... она и уходитъ и возвращается... она послушная‘. Это ‚sie ist gehorsam‘ неперсдаваемо по изысканной жестокости: это дѣлая раса мститъ другой, это проснувшаяся дикость торжествуетъ надъ утонченностью вѣковъ.

Послѣдняя картина никогда ни у кого не удавалась. Все это слишкомъ чрезмѣрно: оно, можетъ быть, и не превышаетъ изобразительныя силы актера, но оно превышаетъ воспримчивость зрителя, — мы уже не можемъ всему этому вѣрить, и только отдѣльныя минуты западаютъ и живутъ въ памяти: крикъ Сальвини, когда онъ узнаетъ, что Дедемона не виновна, встрѣча и сдѣлка его глазъ съ глазами связаннаго Яго, глубина и теплота интонаціи при упоминаніи услугъ, оказанныхъ Республикѣ, и наконецъ, чисто звуковая прелесть, какъ звонкаго труба, звучащаго имени города ‚Алеппо‘. У Бассермана въ этой сценѣ нечего вспомнить. Онъ умираетъ на постели

и, съ нѣсколькими неправдоподобнымъ для умирающаго усиліемъ, доползаетъ по постели до трупа Дедемоны. Во всякомъ случаѣ, надо быть ему благодарнымъ за то, что онъ не воспроизводилъ того эффектнаго Kullerberg'a по ступенямъ, которымъ оперные пѣвцы стяжаютъ рукоплесканія райковъ...

Въ роли Яго пожиная восторги берлинцевъ Вегенеръ, онъ же Эдипъ въ циркѣ Шумана. Типическій нѣмецкій актеръ на большія роли, съ голосомъ и скандированной читкой, съ фигурой и напыщенными неправильными жестами. Въ Яго онъ хотѣлъ дать злодѣя подлѣ личиной добраго малаго, но въ сущности личины не было, и вышло два Яго — одинъ добрый малый, а другой злодѣй. Дедемона — красивая, стройная, холодная жена директора.

Въ обстановкѣ ‚Отелло‘ меня поразило отсутствіе историческаго чувства: не было ни Кипра, ни Италіи на Кипрѣ. Очень красиво планированная картина пріѣзда на Кипръ: большая лѣстница между двухъ башенъ спускается изъ глубины на середину сцены, за лѣстницей — небо, знаменитое рейнгардтовское небо, на которомъ вырѣзаются знамена, значки и оружіе возвращающихся воиновъ. Но эти башни, вся эта старинная крѣпость, — совершенно современный намъ фортъ; на красныхъ стѣнахъ, на желтыхъ карнизахъ, не чувствуется ни солнце, ни море, не видно ни трещины, ни травинки: совсѣмъ лежащая въ коробочкѣ складная крѣпость въ окнѣ игрушечнаго магазина. Комната, въ которой затѣмъ развертываются два съ половиной дѣйствія, — съ колоннадой внизу, съ лѣстницей, съ галереей наверху, — опять таки хорошо планирована, вѣроятно, даже по старому образцу, — но безъ всякаго колорита: это театральная выдумка, не передача прошлаго. И послѣднее слово безвкусія — это спальня Дедемоны. Комната, обтянутая темнокоричневою матеріей въ складкахъ, по срединѣ, на возвышеніи, кровать съ тапками же занавѣсками; отъ всей комнаты впечатлѣніе затхлости и пыли; впрочемъ я замѣтилъ, — подушки блага атласа...

...Все съ той же жадной красотой, пошелъ я на ‚Элиа‘. Первое впечатлѣніе потрясаю-

щее. Вы входите въ почти темный циркъ, — еле видно, съ трудомъ пробираетесь, но вы чувствуете, что всѣ мѣста заняты безъ пропусковъ. Весь циркъ — одно живое ожиданіе. Благодаря любезному приказанію директора, для меня вдвигаютъ стулъ въ проходѣ между двухъ ложъ. Съ трудомъ усаживаюсь во мракѣ, — передо мной невѣроятныхъ размѣровъ шляпа со страусовыми перьями. Но циркъ все таки больше шляпы, и я начинаю различать, къ тому же ,даютъ свѣтъ'. Съ двухъ сторонъ два мягкихъ лиловыхъ луча пронизываютъ темноту и лиловымъ пятномъ падаютъ на середину арены; сильный бѣлый лучъ падаетъ на главное мѣсто дѣйствія: надъ высокой лѣстницей ступеней въ двадцать — огромный, мрачный портикъ съ колоннами — дворецъ царя Эдипа. Нельзя лучше подготовить, возбудить ожиданіе: мракъ, косые лучи свѣта и архаическое величіе дворца съ тяжелой мѣдной дверью. И толпа ждетъ, смотритъ и не замѣчаетъ, что ,уже началось', что гдѣ-то вдали идетъ гулъ, — вѣтеръ или море? Нѣтъ, — вздохи, стоны, крики, клики, — и на арену съ ревомъ врывается толпа: граждане города Фивъ. Какъ морская волна, толпа народная затопляетъ площадь вплоть до ступеней дворца. На крики выходитъ Эдипъ, и народные длави со стономъ простираются къ царю. Потрясающе это первое впечатлѣніе, но оно и послѣднее. Все остальное, — одно оскорбленіе. Регенеръ - Эдипъ, вчерашній Яго, — большой, голосистый, безъ всякаго ритма, безъ всякаго чувства красоты, безъ малѣйшаго понятія о краснорѣчій человеческого тѣла. Съ царскимъ посохомъ въ правой рукѣ, все время откинутой назадъ, онъ дѣлалъ жесты лѣвой. Какъ противно это сценическое лѣвшачество, — когда человѣкъ нарочно отказывается отъ самаго краснорѣчиваго своего орудія, правой руки. Когда онъ стоялъ спокойно, Эдипъ держалъ лѣвую руку ладонью на бедрѣ и въ этой вызывающей позѣ какой-то Карменъ черезъ плечо разговаривалъ съ народомъ. Не могу забыть, какъ въ одномъ мѣстѣ царица Іокаста подошла къ нему сзади и положила лѣвую руку на его лѣвое плечо, какъ онъ эту руку взялъ правой рукой, перетянулъ черезъ

всю свою грудь и лѣвой — еще разъ перехватилъ выше локтя: не могу забыть эту голую женскую руку, которая, какъ лента черезъ плечо, покоилась на чужой груди въ теченіе чужого монолога.

Если не было пластической красоты, то не было и красоты психологической. Эти страшные вопросы пастуху, еще болѣе страшное ожиданіе еще болѣе страшныхъ отвѣтовъ, — все это наростаніе ужаса, которое составляетъ самый ростъ трагедіи и такъ изумительно выходило у Мунэ-Сюлли, — все это отсутствовало: на мѣсто этого были крики, завыванія, перебои голоса отъ взвизга къ хрипотѣ, по безъ всякой связующей нити. Эти люди думаютъ, что кричать значитъ страдать, что быть жалкимъ значитъ возбуждать состраданіе. Гдѣ героическій духъ, самъ себя наказавшій, самъ себя ослѣпившій и превзошедшій силу рока добровольностью воспринятаго страданія? Когда Мунэ-Сюлли говорилъ: *„Lumière du ciel, je te vois pour la dernière fois!“* — онъ своимъ отреченіемъ отъ солнца былъ больше самаго солнца. И что за величіе въ осанкѣ, что за живое изваяніе: даже налету складки тоги, окутывая голову, повиновались невидимому рѣзцу. И что мы вмѣсто этого видѣли въ Берлинѣ? Истрепавъ, измочаливъ свое тѣло, съ клокомъ рыжаго конскаго волоса на лбу и передъ глазами, сходилъ, или вѣрнѣе, — валился Эдипъ со ступеней и, путаясь въ одеждахъ, возбуждая жалость къ актеру, не состраданіе къ Эдипу, уходилъ онъ черезъ арену между разступавшихся статистовъ, — ибо уже давно не было Фивянь, были одни статисты... Таково послѣднее мое впечатлѣніе.

Теперь — общее впечатлѣніе отъ всего видѣннаго: впечатлѣнія постановокъ и впечатлѣнія игры. Постановки Рейнгардта отличаются ,непохожестью', онѣ полны того, что принято называть ,исканіями'; это не дремлющее исканіе, и въ результатѣ — нѣчто своеобразное, разбивающее ожиданія. Васъ все время, сквозь весь спектакль, сопровождаетъ чувство удивленія: все равно, одобряете вы или осуждаете, наслаждаетесь или возмущаетесь, — вы не пе-

рестаете удивляться. ‚Занимательность‘ — характерная черта каждаго спектакля. Затѣмъ — неодинаковость ихъ; можно перепутать въ памяти акты одной пьесы, но сама пьеса запечатлѣвается съ неизгладимостью. Умѣніе воплотить свою мысль, сжать всѣ разрозненные элементы, изъ которыхъ составляется спектакль. Даже карикатурность перваго спектакля, — въ смыслѣ реализаціи преднамѣреннаго, — поразительна по своей цѣлности, выдержанности и той власти, съ какой она запечатлѣвается въ памяти. И потомъ, его постановки — это живопись большого письма, — владѣніе массами, умѣніе съ наименьшимъ дать впечатлѣніе наибольшаго; если и нѣтъ настоящаго величія, то всегда есть величественность. Наконецъ, зрѣлища его, — при всѣхъ недостаткахъ отдѣльныхъ единицъ, — въ цѣломъ внушаютъ уваженіе къ работѣ человѣка: подъ этимъ зданіемъ, архитектура котораго и не всегда васъ радуетъ, глубокой фундаментъ труда, — сильная воля, освѣщенная умомъ. Но вліяніе этой воли и этого ума дальше обстановки не идетъ, оно распространяется на неодушевленный матеріалъ, матеріалъ актерскій въ общей массѣ не зараженъ единствомъ духа. Общее впечатлѣніе отъ игры — отсутствіе красоты. Все то-же мучительное отсутствіе красоты, безъ которой нѣтъ связи, нѣтъ жизни, нѣтъ смысла, нѣтъ духа, нѣтъ — правды. ‚Красота, — сказалъ Данилевскій, — единственное духовное качество матеріи‘. Что же остается на сценѣ, когда нѣтъ красоты? Человѣкъ? Нѣтъ — тѣло, члены, мясо. Рѣчь? Нѣтъ — звуки. Мысль? Нѣтъ — слова, слова, слова... Кто разъ понялъ значеніе человѣческой красоты на сценѣ, кто постигъ силу краснорѣчія человѣческаго тѣла, кто разъ ощутилъ спротивство и тоску, въ которыя насъ повергаетъ отсутствіе красоты, тотъ уже не можетъ этого забыть: кто разъ прозрѣлъ, не можетъ снова ослѣпнуть, и для того въ современномъ театрѣ — сколько оскорбленій! Переиначивая вопросъ Федры къ Кормилицѣ о томъ, что такое любовь, онъ можетъ спросить:

Но что это, скажи,
Что смертные театромъ называютъ?

— Сладчайшая изъ радостей искусствъ
И самое великое страданье.
— Одно, одно страданье — для меня...

Посмотрите только, какъ этотъ царь Эдипъ всходилъ по ступенямъ дворца, какъ громко и беспорядочно стучали его сандалии по деревяннымъ доскамъ мраморной лѣстницы, какъ путался онъ въ одеждахъ, какое отсутствіе мысли, какое преобладаніе случайности въ движеніяхъ. Походка дворника, съ вязанкой дровъ поднимающагося по черной лѣстницѣ, болѣе разѣрена и освѣщена мыслью, чѣмъ произвольныя спотыканія этого античнаго царя. А между тѣмъ ему рукоплескали. Неужели не чувствуютъ люди красоту человѣка, поднимающагося по ступенямъ, красоту вертикальной линіи, перемѣщающейся съ одной горизонтальной на другую? Вѣроятно нѣтъ, если они могутъ довольствоваться тѣмъ, что видятъ, не требуютъ того, чего не видятъ. Но вѣдь то, чего мы не видимъ, существуетъ, такъ же существуетъ, какъ и то, что мы видимъ: такъ дайте же намъ это невидимое, вѣдь актеръ долженъ видѣть и умѣть показать то, чего другіе не видятъ, или онъ не художникъ.

На одномъ изъ уроковъ въ рейнгардтовской школѣ ученики въ теченіе получаса упражнялись въ спотыканіи. Подумайте только о символикѣ этого: актеръ ходитъ не умѣетъ, а ученикъ совершенствуется въ спотыканіи... Единичное повтореніе, подражательное воспроизведеніе случайныхъ явленій жизни вмѣсто выясненія основныхъ законовъ ею руководящихъ, — вотъ наша сценическая педагогика, наша, т. е. всеобщая, и у насъ, и у нѣмцевъ, и у всѣхъ. Въ Берлинѣ я только видѣлъ болѣе добросовѣстное отношеніе къ дѣлу, чѣмъ у насъ, больше вѣры въ свои ошибки, больше довѣрія къ своей несовершенной методѣ, вообще больше искренности и увлеченія. Ни разу на урокъ, или на репетицію я не слышалъ: ‚Ну, въ слѣдующій разъ, а сегодня пусть ужъ такъ‘; никогда ни ученики, ни профессоръ не уставали ‚повторить‘. Но тѣмъ болѣе видѣть, какъ забыто главное, существенное. Мпогаго, во всякомъ случаѣ новаго, я ожидалъ

отъ репетиціи .На днѣ подь наблюденіемъ самого Рейнгардта. Разъ въ недѣлю, по воскресеньямъ, директоръ лаеъ двухчасовой урокъ, — ставитъ пьесу, подготовленную кѣмъ-нибудь изъ профессоровъ. Это, конечно, могло бы быть самымъ интереснымъ изъ всего, что я видѣлъ въ Берлинѣ. Но, — усталъ ли Рейнгардтъ, или не хотѣлъ говорить, — только онъ усѣлся въ кресла и не сдѣлалъ ни одного замѣчанія. Правда, что пьеса должна пойти въ Апрѣлѣ и что онъ любитъ давать ученикамъ ,созрѣть' въ своихъ роляхъ. Замѣтилъ я только, что онъ былъ недоволенъ: про Василису онъ сказалъ, что она кокетничаетъ, какъ Карменъ, ,актера' въ его разговорѣ съ Лукой онъ нѣсколько разъ заставлялъ повторять, чтобы добиться мимики ,забыванія', когда онъ хочетъ продекламировать; по ученикъ былъ дубоватъ. Лукъ онъ ничего не сказалъ: бѣдный ученикъ съ видомъ добраго нѣмецкаго папаша, у котораго очки надвинуты на лобъ и руки (въ теченіе всей роли ладонями вверхъ, будто съ пригоршнями зеренъ) полны житейскаго опыта, говорилъ, какъ консультантъ, къ которому обращаются за совѣтомъ; безъ всякой поэзіи проходили эти рѣчи; ни тѣни импровизаціи, того, что въ Каратаевѣ Толстой называлъ ,запахомъ цвѣтка', — а вѣдь и отъ Луки также слова отдѣляются какъ запахъ отъ цвѣтка, хотя тутъ цвѣтокъ и ядовитый. Ни слова Рейнгардтъ ему не сказалъ и, когда я высказалъ мое мнѣніе, онъ отвѣтилъ: ,Ну да, конечно, вѣдь я самъ игралъ эту роль'. Директоръ былъ видимо недоволенъ, ему было непріятно говорить то, что онъ думаетъ, онъ уклонялся и большее разширивалъ о Петербургѣ и Москвѣ. Объ ученикахъ мало что можно сказать. Меня поразило, насколько дѣвушки выше мужчинъ и по уровню развитія, и по воспримчивости, и по выразительности: всѣ онѣ знаютъ, что такое мать, что такое обманутая супруга, но движенія связаны, — это комокъ, а не женщина. Я видѣлъ прелестную Клерхенъ (Эгмонтъ'), у которой, какъ патетическое мѣсто — такъ локти прижались къ бедрамъ, а кулаки къ подбородку. Зато теплоты у нихъ много, у мужчинъ — никакой. Въ среднемъ же, ученицы наши хуже, а ученики не лучше...

И вотъ, посмотрѣвъ театры, посмотрѣвъ школу, я уѣзжалъ изъ Берлина съ тѣмъ же, съ чѣмъ прѣбхалъ, — съ тою же неудовлетворенностью, съ тѣмъ же голодомъ по красотѣ. Недавно я имѣлъ случай говорить о жестѣ, о красотѣ человѣческаго тѣла и движеній, человѣческаго голоса и слова. Я пытался показать то отсутствіе правды, которымъ заражено наше сценическое искусство благодаря забвенію, въ которомъ находятся эти вопросы. Я побѣхалъ въ Берлинъ, я видѣлъ лучшее, что есть въ Германіи, и я нашелъ то-же самое: несліянность тѣла и мысли, противорѣчіе движенія и чувства, отсутствіе оптической музыки, акустическаго рисунка. Не могу опредѣлить все это иначе, какъ отсутствіе красоты. Когда ,красота' выставляется, какъ сценическое требованіе, это слово имѣетъ свойство вызывать недоразумѣніе и безконечные споры. Одна наша выдающаяся актриса сказала мнѣ: ,Вытребуете французскаго классическаго жеста: хороша бы я была съ классическимъ жестомъ въ Акулинѣ ,Власти тьмы'. * Здѣсь наша знаменитая артистка смѣшиваетъ понятіе красоты съ шаблонами красоты. Очевидно, что ,классическій жестъ' какой-нибудь Андромахи, какъ бы ни былъ красивъ самъ по себѣ, будетъ отвратителенъ въ роли Акулины: при всей своей красотѣ онъ будетъ грѣшить противъ красоты; но не слѣдуетъ забывать и обратнаго, — что жестъ Акулины въ Андромахѣ будетъ во всякомъ случаѣ не менѣе отвратителенъ. Красота не есть нѣчто отдѣльное отъ роли, отъ словъ, отъ обстоятельствъ, — она есть сліяніе всего. ,Красота, говоритъ Гордонъ Крэгъ, такое обширное понятіе, она виѣщаетъ почти все, она даже виѣщаетъ уродство.** И вотъ почему самъ по себѣ уродливый жестъ, въ роли Акулины, — красота. Но и уродливый

* Не знаю, почему у насъ установилось это сочетаніе словъ. — ,французскій' и ,классическій', — точно у французовъ нѣтъ простонародныхъ ролей, а у другихъ народностей нѣтъ ролей, гдѣ умѣстенъ такъ называемый классическій жестъ.

** ,The Artists of the Theatre of the Future', ,The Mask', May-June 1908.

жестъ выйдетъ лучше, выразительнѣе у актера, владѣющаго красивымъ жестомъ! У актрисы, которая можетъ сыграть Андромуху, и Акулина выйдетъ лучше, чѣмъ у той, которая ея не можетъ сыграть. Я утверждаю, что выходной актеръ лучше доложить, что ‚карета подана‘, если онъ умѣетъ прочитать ‚Для береговъ отчизны дальней‘. Чтобы сыграть менуэтъ изъ ‚Донъ Жуана‘, не нужно техники, ея и показать не на чемъ, но человекъ, обладающій техникой, сыграетъ менуэтъ лучше, чѣмъ тотъ, кто ею не обладаетъ. Ибо въ искусствѣ и то, что не показывается, видно, и что не говорится, слышно, и что умолчено, то само говорить. Въ этомъ отношеніи законъ искусства прямо противоположенъ закону физическому. Извѣстенъ примѣръ Рескина, что Геркулесъ, разбивающій орѣхъ, потратитъ на это не больше силы, чѣмъ потратилъ бы ребенокъ, и потому въ самомъ фактѣ нѣтъ разницы, кто бы ни разбивалъ орѣхъ. Не то въ искусствѣ: въ самой простой, самой легкой фортепіанной пьесѣ вы слышите, кто играетъ, — Геркулесъ или ребенокъ, потому что въ искусствѣ, какъ вообще въ области чувства, скрытая сила всегда даетъ себя знать. Только нѣжность того артиста имѣетъ прелесть, который умѣетъ быть сильнымъ, только согласіе того, кто умѣетъ отказать, имѣетъ цѣну. За мягкостью чувствуется твердость, за нѣжностью — сила, и за уродствомъ въ искусствѣ должна ощущаться способность къ красотѣ, за Акулиной — возможность Андромухи.

Послѣ приведенныхъ примѣровъ я бы сказалъ, что сценическая красота есть то же, что правда, но я опять боюсь недоразумѣнія: у насъ такъ часто въ вопросахъ искусства смѣшиваютъ художественную правду съ житейской правдивостью. Художественная правда, составляющая цѣнность произведенія искусства, именно и состоитъ въ тѣхъ сторонахъ его, которыми оно уклоняется отъ правдивости: это то иное, личное, въ жизни не существующее, или мало видное, что художникъ вылилъ или вложилъ отъ себя. Это самое разумѣлъ французскій писатель, когда сказалъ, что для того, чтобы изобразить, художникъ долженъ

измѣнить.* Впрочемъ, изъ примѣровъ яснѣе выступитъ разница понятій правды и правдивости. Я упомянулъ о заключительныхъ словахъ Фортинбраса въ ‚Гамлетѣ‘ и упомянулъ о царѣ Эдипѣ, входящемъ по ступенямъ дворца. О Фортинбрасѣ я сказалъ: ‚Безъ малѣйшей красоты, безъ малѣйшаго уваженія къ величію свершившагося говоритъ онъ свои заключительныя слова‘. Если я ставилъ ему въ вину отсутствіе красоты и отсутствіе уваженія, то во имя художественной правды. Теперь представьте, что кто-нибудь на это скажетъ: ‚И вовсе этого не нужно: въ жизни, когда выносятся покойника, никто не думаетъ о красотѣ, а ближайшіе родственники даже на внутреннемъ смыслѣ свершившагося не имѣютъ времени сосредоточиться, запятые хозяйственной и церемональной стороной событія‘. Да, совершенно вѣрно, только это — точка зрѣнія житейской правдивости, и въ какой-нибудь новой реалистической драмѣ она была бы умѣстна, но здѣсь трагедія. Трагедія требуетъ завершения, художественное зданіе требуетъ увѣнчанія, это увѣнчаніе невозможно безъ красоты. Въ упомянутой сценѣ красота единственно — въ чувствѣ уваженія къ величію совершившагося, — будетъ уваженіе, будетъ красота, и наоборотъ, — все другое, кромѣ уваженія, какъ бы ни было ‚красиво‘, не будетъ красота: красота уваженіемъ одухотворяется, уваженіе красотой облакается, и вмѣстѣ онѣ сливаются въ правдѣ.

Другой примѣръ — Эдипъ, такъ безобразно поднимающійся по ступенямъ дворца. Очень можетъ быть, что въ жизни человекъ, подъ гнетомъ обрушившихся на него несчастій, будетъ и того хуже подниматься по лѣстницѣ, возможно, что онъ вовсе не поднимется, а сраженный, какъ мѣшокъ, ляжетъ на ступеняхъ. Это была бы житейская правдивость; но здѣсь не жизнь, здѣсь трагедія, и какая трагедія: человекъ противъ Рока! Какъ же изобразить Рокъ? Вѣдь онъ не дѣйствующее лицо, онъ не на афишѣ, на афишѣ только Эдипъ. Въ чемъ же, какъ не въ величіи побѣжденнаго, почув-

* R. Töpfer. ‚Réflexions et menus Propos d'un Peintre genevois‘. Paris. Hachette. 1906, p. 151.

ствуемъ мы величіе побѣдившаго? Въ величіи Эдипа, въ его осанкѣ, въ прекрасномъ воплощеніи прекраснаго духа почувствуемъ мы неотвратимую мощь невидимаго врага: только въ красотѣ Эдипа познаемъ мы силу древняго Рока. И это будетъ художественная правда.

Изъ приведенныхъ примѣровъ, я думаю, ясно, что если я заступаю за красоту, то не ради одной только прелести внѣшней формы, а ради той духовной содержательности, которая обезпечивается соблюденіемъ этой формы. Пусть только восчувствуютъ значеніе слова „Красота въ театрѣ“, — говоритъ упомянутый Гордонъ Крэгъ — и мы скажемъ, что день пробужденія театра близокъ (Ibid). Какъ же обезпечить осуществленіе красоты? Я уже имѣлъ случай говорить, что отрицательныя указанія въ актерскомъ искусствѣ давать легче, чѣмъ положительныя; спросимъ поэтому: чего избѣгать и какимъ способомъ избѣгать, для того, чтобы обезпечить красоту на сценѣ.

Двѣ вещи оскорбительны въ искусствѣ: неправильность и случайность. Неправильное въ предѣлахъ искусства есть то же, что въ организмѣ постороннее вещество, — его надо удалить; случайное въ искусствѣ есть то пустое мѣсто, гдѣ искусство прерывается, это тѣ пятна въ попорченной рукописи, гдѣ текстъ стертъ, — его надо возстановить. Чтò можетъ внести эти поправки? Воспитаніе двухъ способностей нашей природы: усиленіе воспримчивости и развитіе изобразительности. Мы воспринимаемъ духомъ, мы изображаемъ тѣломъ. Сліяніе двухъ, — вотъ дѣль, къ которой мы должны стремиться, сліяніе такое тѣсное, чтобы между побужденіемъ и выполненіемъ не было промежутка, не было мѣста исканію, не было времени для внѣшательства расхолаживающей разсудочности. Какъ этого сліянія достигнуть? Гдѣ средство? Гдѣ лѣченіе? Въ чемъ спасеніе?

Съ этими вопросами я увѣжалъ изъ Берлина и не подозрѣвалъ, что черезъ нѣсколько часовъ найду на нихъ отвѣтъ въ Дрезденѣ. Я ѣхалъ туда, съ тѣмъ, чтобы посмотрѣть Школу Ритмической Гимнастики Жака Далькроза...

И я увидѣлъ эту школу. Я увидѣлъ этихъ людей, этихъ учениковъ, ихъ упражненія, ихъ пляски, игры, хороводы, — не знаю, какъ назвать, — только я увидѣлъ полную картину радости на землѣ; увидѣлъ и услышалъ, ибо это есть сліяніе радостей зрительныхъ и слуховыхъ, это — музыка, проникшая въ челоувѣческое тѣло и превратившая его въ радость для глазъ. Только представьте себѣ, — подъ музыку развертываются хороводы дѣтей, и передъ вами проходятъ, — смотря по характеру музыки, которая все время мѣняется въ ритмѣ, силѣ и настроеніи, — передъ вами проходятъ то воины, то поэты, то пророки, то проносятся эльфы, то шествуютъ триумфаторы. Музыка не то что сопровождаетъ движенія, — она вызываетъ, опредѣляетъ ихъ. Я не буду сейчасъ говорить о принципахъ и педагогическихъ приемахъ системы Далькроза, ни о значеніи этого воспитанія для искусства и для жизни, я только могу сказать: вы никогда ничего подобнаго не испытали, ни въ одномъ концертѣ, ни въ одномъ театрѣ не испытали того, что я испыталъ на этихъ двухъ урокахъ, послѣднихъ передъ рождественскимъ распускомъ, которые мнѣ еще удалось застать.

Я не думалъ, что на то исканіе красоты, о которомъ я говорилъ, возможенъ такой отвѣтъ, — почти полный, почти окончательный. Говорю „почти“, потому что еще не ясно различаю способъ примѣненія его къ драмѣ, но я уже совершенно ясно вижу примѣненіе его въ постановкѣ античнаго хора или такихъ оперъ, какъ Глюковскія и Вагнеровскія, вообще во всемъ томъ, что носитъ характеръ іератичный, литургическій.

Если признать, что земной рай есть забвеніе горестей и удовлетвореніе духовныхъ радостей, то это, конечно, земной рай. Это во всякомъ случаѣ родина всякаго, кому дороги радости, зрительныя и слуховыя, и кто, какъ высшей еще радости, жаждетъ ихъ сліянія. Да не покажется преувеличеннымъ то значеніе, какое я придаю тѣлу челоувѣческому въ нашемъ сценическомъ искусствѣ. Подумайте только. Три элемента мы различаемъ во всякомъ искусствѣ. Первое — художникъ, создатель: во всѣхъ искусствахъ — челоувѣкъ. Второе — матеріалъ:

краски, бронза, слово, звук. Третье — предмет искусства, т. е., что изображается, что создается: изображается вся существующая природа, создаются несуществующія въ природѣ формы изъ линій или звуковъ. Во всѣхъ искусствахъ эти три элемента раздѣльны въ актерскомъ — они нераздѣльны. Кто художникъ актерскаго искусства? Человѣкъ. Что матеріалъ актерскаго искусства? Человѣкъ. Что изображается въ актерскомъ искусствѣ? Человѣкъ. Больше того. Во всѣхъ искусствахъ произведение выходитъ изъ рукъ художника и имѣетъ отъ него отдѣльное существованіе — художникъ уходитъ, произведение остается. Въ актерскомъ искусствѣ они слитны: — уходитъ художникъ, уходитъ и его созданіе. Не только, значить, и то и другое — человѣкъ, но то и другое — въ томъ же человѣкѣ.

Можетъ ли быть послѣ этого что-нибудь болѣе важное для актера, — художника того искусства, которое имѣетъ человѣка орудіемъ и дѣлю, — можетъ ли быть для него что-нибудь болѣе важное, чѣмъ воспитать свое тѣло для достойнаго выраженія духа, обратиться силы своего духа на просвѣтленіе своей плоти? Можетъ ли быть для него иной путь къ художественному единству, какъ сліяніе духа и плоти, то сліяніе, котораго я „былъ свидѣтель умиленный“ въ упомянутой школѣ Далькроза? Не это ли предносилось очамъ Гете, когда онъ предсказывалъ Гумбольдту, что сліяніе органовъ человѣческаго тѣла въ общую гармонію, — въ которой бы свободно и безсознательно сочеталось природное съ приобрѣтеннымъ, — должно удивить вселенную.

При видѣ этихъ радостныхъ, одухотворенныхъ хороводовъ, при видѣ этого преображенія плоти, невольно вспомнилось выраженіе Владиміра Соловьева — „изъ жизни смертной дѣлать безсмертную“. Вѣдь если въ началѣ земля была неустроена и Духъ Божій носился надъ водами, и вмѣшательствомъ этого Духа водворился въ хаосѣ строй, то какъ же не признать, что внесене ритма въ тѣлесныя движенія, надѣленіе плоти нашей тѣмъ, что составляетъ „единственное духовное качество матеріи“, есть одно изъ осуществленій небснаго

въ земномъ. И еще другія вспоминаются слова, — знаменитое изреченіе Ганса Бюлова „Im Anfang war der Rhythmus“. Когда, передъ великолѣпной правильностью Баховской кантаты, передъ бурной стройностью „скачки Валькирій“, передъ прозрачной чинностью Глюковского менуэта, мы вспоминаемъ ревъ и топотъ папуасскихъ дикарей подъ звуки ударныхъ инструментовъ, мы должны признать, что въ основѣ того зданія, вершинами котораго мы такъ любимся, краеугольный камень — ритмъ; мы не можемъ не признать, что на страницахъ той книги Бытія, которая повѣствуетъ о возникновеніи изумительнаго, безъ человѣка не существующаго, міра вымысла, именуемаго Искусствомъ, — пробужденіе ритма есть то же, что „да будетъ свѣтъ“: какъ безъ свѣта не было бы міра дѣйствительности, такъ безъ ритма не было бы міра вымысла. И тогда изреченіе Ганса Бюлова для насъ, любящихъ искусство, получаетъ прямо космогоническое значеніе.

Кп. Сергій Волконскій.

ВЕРДИ

(Къ десятилѣтію со дня его смерти)

Отношеніе русскаго музыкальнаго міра къ Верди — неопредѣленное, то презрительное, то снисходительное, рѣдко серьезное и справедливое. Прежде всего, потому что никогда не разбираютъ его творчества независимо отъ творчества другихъ композиторовъ, а непременно сравниваютъ, но *comparaison — n'est pas raison*. Нѣтъ надобности прибѣгать къ сравненію Верди ранняго періода съ Вагнеромъ, для того чтобы обрушиться на автора скромнаго „Nabuco“, равно какъ — одобряя „Отелло“, нѣтъ надобности устанавливать связь между этой оперой и нѣмецкой музыкальной драмой. „Сравнительная“ критика утверждала, что Верди сначала писалъ, какъ Россини и Доницетти, потомъ, какъ Мейерберъ, наконецъ, какъ Вагнеръ. И это совершенно невѣрно. Верди всегда писалъ, какъ Верди. Дѣйствительно, онъ имѣлъ техническіе приемы, весь склад творчества, форму, но потому лишь, что до конца дней сохранилъ юношеское стремленіе къ

новому, свѣжому, что всегда шелъ впередъ съ самою жизнью. Въ этомъ отношеніи Верди — замѣчательный, можетъ быть единственный, примѣръ въ исторіи музыки.

На нашихъ глазахъ многіе выдающіеся музыканты очутились въ сторонѣ отъ художественной жизни, отъ тѣхъ вѣяній, которыя стремительнымъ натискомъ ворвались въ нее, создавъ безконечное количество новыхъ и яркихъ пріемовъ; мы знаемъ композиторовъ, которые не только игнорируютъ новѣйшія завоеванія, но прямо отрицаютъ ихъ, какъ нѣчто преступное... Искусство Верди неизмѣнно шло впередъ; кто знаетъ, живи онъ сейчасъ, критики, любящіе ‚сравненія‘, можетъ быть, имѣли бы случай сказать, что Верди пишетъ ‚какъ Штраусъ или Дебюсси‘?

Первыхъ произведеній Верди нельзя обойти молчаніемъ, говоря объ оперѣ второй четверти прошлаго столѣтія; ‚Аида‘ — типичное выраженіе 70-тыхъ годовъ, а ‚Отелло‘ — девяностыхъ. Онъ началъ съ подражанія; въ его первыхъ операхъ ощутительно вліяніе тогдашнихъ влстителей италіанской (и вообще европейской) оперной сцены. Но сквозь этотъ наносный слой ясно проступаетъ черта, свойственная только Верди: глубокой драматизмъ, котораго не знали его предшественники. Съ самаго начала своей дѣятельности онъ является исключительнымъ драматическимъ композиторомъ. Еще оперы его построены по господствовавшей въ то время системѣ нанизыванія ряда концертныхъ вокальныхъ номеровъ, арій, дуэтовъ, ансамблей, еще главнымъ базисомъ для нихъ служитъ вокальная линія съ примитивной гармонизаціей, съ ничтожнымъ оркестровымъ колоритомъ; но музыкальное содержаніе, влитое въ эти формы, носитъ совершенно особенный характеръ. Въ началѣ его драматическій даръ выражался въ особенностяхъ мелодическихъ оборотовъ, въ томъ, что онъ нѣрѣдко предпочиталъ плавной каптиленѣ предшественниковъ рѣзкіе выкрики, — что речитативъ сессо пріобрѣлъ у него драматическую выразительность, — что оркестръ изъ простаго аккомпанимента порой превращался въ элементъ, содѣйствующій усиленію драматическаго эффекта.

Такимъ образомъ, въ первомъ періодѣ своего творчества, Верди намѣтилъ себѣ путь, по которому онъ позже дошелъ до ‚Трубадура‘, ‚Травиаты‘ и ‚Риголетто‘. Наряду съ тепоте di forza, впервые былъ созданъ имъ драматическій баритонъ. Опредѣлилось также, что авторъ оперы ‚I masnadieri‘ (сюжетъ шиллеровскихъ ‚Разбойниковъ‘) склоненъ выражать сильныя чувства, героическій паѳосъ, глубокая радость и страданье.

Ранній періодъ дѣятельности Верди забыть; по этого нельзя сказать о слѣдующемъ, второмъ, — вѣнцомъ котораго являются до сихъ поръ еще идущія на всѣхъ сценахъ ‚Травиата‘ и ‚Риголетто‘.

Травиата‘ кажется намъ теперь устарѣлой, мы не можемъ воспринимать въ ней многоаго, когда то нужнаго; но въ этой примитивной по фактурѣ оперѣ есть очень много дѣннаго, что и сейчасъ еще не потеряло обаянія. Прежде всего — абсолютная искренность творчества и глубокая экспрессивность мелодическаго рисунка. Въ ‚Риголетто‘ впервые проявляется у Верди одна особенность, свойственная изъ всѣхъ италіанскихъ мастеровъ (за исключеніемъ быть можетъ, только Россини) только ему одному: тонкое чувство природы, умѣние музыкой передать настроеніе тѣхъ или иныхъ ея явленій. Я не знаю среди италіанцевъ другого столь убѣдительнаго музыкальнаго пейзажиста. Въ ‚Риголетто‘ есть въ этомъ смыслѣ замѣчательная, гениальная страница; это — изображеніе грозы въ 4-мъ актѣ, необыкновенно яркое и простое (зигзагообразный мотивъ флейты, хроматическіе ходы мужскаго закулиснаго хора съ закрытымъ ртомъ и простѣйшіе пріемы въ пользованіи оркестровыми силами). А когда, по окончаніи главной вспышки бури все затихаетъ, и раздается уже раньше звучавшая тема, освѣщенная легкимъ блескомъ отдаленной молніи-флейты, то создается очаровательное настроеніе, точно ощущаешь дуновеніе свѣжаго воздуха послѣ грозы. Подобное этому мы встрѣчаемъ у Верди значительно позже, въ грандіозныхъ размѣрахъ, — въ ‚Отелло‘. Второй періодъ Верди имѣетъ слѣдующія преимущества: раньше композиторъ часто перемежалъ усвоенную оперную форму совершенно

безразличными и ординарными страницами. Теперь 'безразличная' музыка, введенная для простого заполнения пространства, занимает очень мало места. Оркестр играет роль активную. Колорит становится интереснее, появляется пейзажность. Самый характер мелодий меняется, приобретая очертания высокого благородства, вместо некоторой грубости и подчас вульгарности раннего периода.

После значительного промежутка, наступает третий период Верди, ознаменовавшийся оперой 'Аида' и реквиемом. 'Аида' поражает удивительной свежестью, мощностью концепции и ярким блеском колорита. Говорят, что эта опера — подражание Мейерберу; неправда, это безконечно выше и лучше Мейербера. Автор 'Африканки' никогда не создавал такого цельного, продуманного произведения. Оперы Мейербера не что иное, как нагромождение дешевых эффектов, какой то театр-кинематограф с музыкой... В 'Аиде' нет ничего лишнего, все строго обдуманно, возвышено, значительно. Прямые примитивные формы уступили место широкому размаху, техника богата и совершенно индивидуальна. Краски ослепительны. Музыкальное содержание свежо, в нем масса жизни, есть захватывающий, чисто итальянский подъем, есть глубина, благородство. Гармонии изысканы и оригинальны (последование терц-кварт-аккордами — прием принадлежащий исключительно Верди, его излюбленный прием — посл. Аиды'). Оркестровый колорит этой оперы замечателен, с этого момента Верди, становится в ряды лучших колористов XIX века, и партитура его достойна глубокого изучения. Ансамбль 2-го акта, горячий как солнце, и северный лунный пейзаж в начале 3 акта, с флажолетами контрабасов, трепетом скрипок по четырем sol и мистической мелодией флейты, должны быть причислены к прекраснейшим моментам оперной музыки вообще. Наконец, изумительна та тонкость, с которой Верди выражает все коллизии чувств и психологические движения героев.

'Реквием', посвященный памяти поэта Мандони, написан в скорости посл. Аиды' и

во многом, по технике, оркестровым приемам и тематизму, напоминает ее, так же, как и по вдохновенности.

Наконец, в последний период Верди окончательно выполнил свою миссию: он создал итальянскую музыкальную драму и итальянскую музыкальную комедию. 'Аида' по формам своей — еще типичная опера; 'Отелло' — настоящая музыкальная драма. Верди с гениальной легкостью отбросил старый балласт оперных форм и облек трагедию Шекспира в гибкую, плотно облегающую музыкальный наряд. Тут нет арий, а есть монологи, нет дуэтов, есть диалоги, ансамбли являются не просто звуковыми массами, а сливаются в общую драматическую цель. В музыке возникают элементы совершенно новые даже для Верди: особая умирительность, возвышенность, почти религиозность. Песенка, во 2 акте, хора с Дездемоной, проникнута необыкновенной чистотой, чем то дантовским; кажется, что так могли бы петь ангелы, окружающие Мадонну на картинах Боттичелли. Во всей итальянской музыке нет более изящной, более трогательной страницы, чем песенка об ивушке, как нет и более величественной музыкальной картины, чем буря, после которой так дивно звучит покойное pianissimo хора. Оркестровый колорит 'Отелло' обратил на себя внимание даже Рих. Штрауса, который в своей книге по инструментовке ('Berlioz-Strauss') приводит из 'Отелло' пример употребления медных инструментов.

Вместе с 'Отелло', 'Фальстаф' принадлежит к совершеннейшему, что дала итальянская оперная музыка XIX века. В этой музыкальной комедии — та же свежесть, та же красота, то же благородство.

Замечательно, что достигнув высокой степени мастерства, Верди с особой любовью остановился на сюжетах Шекспира: неосуществленной мечтой его было написать 'Короля Лира'. Перед самой смертью он написал хоры к последним песням Рагadisо Данте.

В заключение, я еще раз скажу, что пора каждому честному музыканту отбросить сра-

внѣнія и, принявъ Верди, независимо отъ другихъ, преклониться передъ его гениемъ. Теперь не нужно, борясь за Вагнера, умалять то, что на него не похоже. Мы уже можемъ опять думать: какъ хороша та страна, какъ счастливъ тотъ народъ, среди котораго жилъ и работалъ Джузеппе Верди.

Б. Яновскій.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

Германія

Споры о Flora Berolinensis еще не улеглись; въ Январскомъ № Amtliche Berichte химикъ музея, Prof. Rathgen, высказываетъ мнѣнїе, что наврядъ-ли производящееся сейчасъ сравнительное изслѣдованіе воска Флоры и другихъ произведеній приведетъ къ какимъ-либо выводамъ относительно времени возникновенія бюста. Тамъ же опубликовано заключеніе prof. Raehlmann'a, производившаго микроскопическое изслѣдованіе красокъ Флоры. Raehlmann нашелъ, что эти послѣднія не имѣютъ никакого сходства съ краской Портландской вазы работы Lucas'a (Victoria and Albert Museum въ Лондонѣ), зато краска вазы однородна съ краской на реставрированныхъ мѣстахъ бюста.

Приводится также благоприятное для Bode письмо небезызвѣстнаго во Франціи и Англии реставратора Ed. Boudet. Далѣе идутъ дѣла семейныя: генеральный директоръ защищается противъ злостныхъ нападокъ по поводу участія, которое принималъ въ покункѣ Флоры и другихъ новыхъ приобрѣтеній, живущій въ Лондонѣ датскій художникъ Willy Gretor. Вообще печально, что этотъ чисто академическій споръ перешелъ на личную почву. Подъ Bode, создавшаго въ Берлинѣ почти все, подкапываются какъ разъ въ то время, когда онъ завершаетъ свою дѣятельность осуществленіемъ грандіознаго проекта Месселевскаго музея, придравшись ко всегда возможной ошибкѣ, если ужъ допустить, что ошибка была.

Новый директоръ National-Galerie, Ludwig Justi, намѣтилъ крупныя перестройки въ зданіи Stüler'a и Strack'a; работы начнутся уже 1-го апрѣля.

Бывшее выставленнымъ въ продолженіи нѣсколькихъ лѣтъ въ Kaiser-Friedrich-Museum собраніе A. W. v. Carstanjen перевезено на время въ Старую Пинакотеку въ Мюнхенъ.

Въ Берлинѣ у R. Lerke предстоитъ 21—29 Марта н. с. аукціонъ второй части собранія Lappa изъ Праги.

Въ Мюнхенѣ въ галереѣ Heinemann — выставка испанской школы отъ XV-го до середины XIX-го вѣка.

Въ Мюнхенѣ же выставка стараго Вѣнскаго искусства, преимущественно послѣдняя четверть XVIII-го и первая половина XIX-го вѣка. Много работъ Лампи.

Въ Боннѣ — выставка искусства XVIII-го вѣка изъ частныхъ коллекцій.

Музей въ Braunschweig'ѣ унаслѣдовалъ богатую, преимущественно графическую, коллекцію умершаго лѣтомъ прошлаго года August Vassel'a.

Вновь назначенный директоромъ Дрезденской галереи послѣ Prof. Woergmann'a бывший ассистентъ Kaiser-Friedrich-Museum, D-г Posse, началъ свою дѣятельность съ фундаментальной переработки залы Рембрандта.

Австрія

Исправляющій должность директора картинной галереи въ Kunsthistorisches Hofmuseum въ Вѣнѣ, D-г Gustav Glück, окончательно перенялъ управленіе галереей вмѣсто ушедшаго von Schaeffer'a. Перемена администраціи означаетъ въ данномъ случаѣ перемену системы; до сихъ поръ галереей завѣдывали всегда художники; D-г Glück — первый директоръ изъ историковъ искусства.

Мать Маріи Башкирцевой подарила австрійскому правительству картину 'Въ туманѣ'.

Бельгія

Антверпенскій музей приобрѣлъ у фирмы Agnew за 120 тысячъ франковъ портретъ всадника, находившійся подъ именемъ van Dusk'a на выставкѣ 17-го вѣка въ Cinquante-pair'ѣ въ Брюсселѣ. Картина принадлежитъ къ Гепуэзскому періоду мастера.

Италія

По случаю юбилейнаго 1911 года въ Италіи устраивается слѣдующее:

Въ Римѣ —

- 1) Международная художественная выставка.
- 2) Италіанская этнографическая выставка.
- 3) Историческая выставка въ соединеніи съ музеемъ міра;
- 4) Археологическая выставка;
- 5) Выставка исторіи Risorgimento 1815 — 1870 съ ретроспективно-культурно-исторической выставкой Гете и Римъ.

Первыя двѣ выставки откроются на Piazza d'armi и Vigna Cantoni, историческая — въ Castel St. Angelo, археологическая — въ термахъ Діоклетіана и послѣдняя въ подножіи памятника Виктора-Эммануила.

Въ Туринѣ —

Международная художественно-промышленная выставка.

Во Флоренціи —

- 1) Ретроспективная выставка портретнаго искусства въ залахъ Palazzo Vecchio;
- 2) Выставка дѣлководства и садоводства.

Во Флоренціи образовалось акціонерное общество, нанявшее за 30 тысячъ фр. въ годъ часть Palazzo Strozzi съ тѣмъ, чтобы открыть въ немъ галерею стараго и новаго искусства.

Англія

Фирма Thomas Agnew & Sons въ Лондонѣ открыла и приобрѣла въ Вѣнѣ у принца Эліаса Пармскаго за 80,000 ф. ст. портретъ Филиппа IV работы Веласкеца, оказавшійся оригиналомъ находящагося въ Dulwich Gallery портрета.

Въ Лондонѣ, въ Sketsch-Society — выставка русскаго искусства.

Скончались: 5 Октября Cornel von Fabriczy, 29 Декабря — Prof Ferdinand Laban, редакторъ Jahrbuch'a der Königlich Preussischen Kunstsammlungen и библіотекаръ Королевскихъ музеевъ въ Берлинѣ. Гр. В. П. Зубовъ.

Въ управленіи большихъ лондонскихъ музеевъ въ послѣднее время произошелъ дѣльный рядъ перемѣнъ. Извѣстный историкъ искусства, Клодъ Филлипсъ, покинулъ постъ директора Wallace collection, занимаемаго имъ съ того момента, какъ это замѣчательное собраніе стало общественнымъ учрежденіемъ. Мѣсто Филлипса, который составилъ и обстоятельный каталогъ коллекціи Уоллеса, теперь занялъ бывшій хранитель Tate Gallery, Д. С. Мекколь. Послѣдняго-же замѣнилъ Чарльсъ Айткенъ, стоявшій до сихъ поръ во главѣ Wirtchapel art Gallery и сумѣвшій своей дѣятельностью обратить всеобщее вниманіе на этотъ музей самаго бѣднаго квартала Лондона.

Франція

Нынѣшней весной состоится въ Парижѣ аукціонная продажа коллекціи картинъ и рисунковъ покойнаго Алексѣя Руаръ (Roart), оцѣненной въ нѣсколько милліоновъ франковъ. Руаровское собраніе принадлежало къ самымъ знаменитымъ парижскимъ коллекціямъ въ области новѣйшей живописи и заключаетъ произведенія Домье, Делакруа, Энгера, Милле, Руссо, Декана, Гаварни и last not least почти 50 картинъ Дача.

Въ Парижѣ состоялся еще въ Декабрѣ аукціонъ собранія покойнаго Maurice Kann, брата Rudolphe Kann, общая вырученная сумма отъ 5 — 8 Декабря достигла 1,138,075 франковъ. 20 декабря въ Луврѣ открылись залы съ коллекціей, завѣщанной покойнымъ Chauchard.

Америка

Вышелъ изъ печати первый томъ драгоценнаго во всѣхъ отношеніяхъ — двѣна тома 2,000 рублей! — пятнадцатитомнаго изданія, посвященнаго частнымъ художественнымъ коллекціямъ въ Сѣверной Америкѣ: 'Noteworthy paintings in Amerikan Private Collections' (New-York, The August. F. Iaccaci Co). Редакторами изданія состоятъ Джонъ Ла Фаргъ и А. Ф. Джекаччи, но кромѣ нихъ участвуетъ въ немъ длинный рядъ маститыхъ историковъ искусства, какъ Боде, Фридендеръ, Гренау, Андре Мишель, Лафнетръ, Роджеръ Фрей, Арм-

стронгъ, Хорпъ, Бредіусъ, Вентури, Риччи, Фриццони и др. Первый томъ заключаетъ въ себѣ картины венеціанскихъ мастеровъ изъ бостонскаго музея г-жи Гарднеръ, равно многочисленныхъ новѣйшихъ импрессионистовъ изъ коллекціи г.г. А. А. Попъ въ Фармингтонѣ, А. Спрэгъ въ Чикаго и Х. М. Террель въ Нью-Йоркѣ. Объяснительный текстъ къ каждому воспроизведенію составленъ нѣсколькими специалистами, отдѣльно съ точки зрѣнія техники, историческаго происхожденія, художественной оцѣнки и т. д. Конечно, репродукціи, вслѣдствіе типографскаго качества и переплетъ ея исполнены съ необычайной тщательностью и составляютъ выдающееся явленіе въ области éditions de luxe.

Р. Е.

ROSSICA

На выставкѣ, устроенной въ Вѣнѣ, Vereinigung bildender Künstlerinnen Oesterreichs' подъ заглавіемъ 'Искусство женщины' и долженствовавшей дать обзоръ роли женщины въ пластическихъ искусствахъ, фигурировалъ автопортретъ Маріи Башкирцевой, когда-то разрѣзанный самой покойной художницей и лишь впоследствии вновь склеенный. Этотъ портретъ теперь навсегда останется въ Вѣнѣ, такъ какъ мать Башкирцевой его пожертвовала въ вѣнскую 'Moderne Galerie'. Замѣтимъ, кстати, что Третьяковская Галерея, какъ это ни странно, не владеетъ до сихъ поръ ни однимъ произведеніемъ Маріи Башкирцевой, хотя, какъ видно, стоитъ лишь обратиться къ матери художницы, чтобы заполнить этотъ пробѣлъ, во всякомъ случаѣ замѣтный въ Третьяковской галереѣ.

У лондонскихъ издателей Adam & Charles Black появилось иллюстрированное описаніе г. Петербурга и его окрестностей, составленное Г. Добсономъ, бывшимъ петербургскимъ корреспондентомъ Times'a. Благодаря знакомству автора съ городомъ и его жизнью, англійская монографія Петербурга свободна отъ кричащихъ ошибокъ и недѣльностей, такъ часто встрѣчающихся въ подобнаго рода иностранныхъ изданіяхъ, посвященныхъ Россіи. Книга украшена многочисленными, отчасти цвѣт-

ными, рисунками F. de Haenen. Они исполнены въ томъ бойкомъ, фотографично-слащавомъ стилѣ, который издавна выработанъ рисовальщиками большихъ европейскихъ иллюстрированныхъ журналовъ, вродѣ Graphic или Illustrierte Zeitung.

Въ новѣйшихъ польскихъ изданіяхъ отмѣтимъ слѣдующее. Въ 'Ежегодникѣ Виленскаго общества друзей наукъ за 1909 г.' (Rocznik Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie) г. Юсифъ Юлковскій помѣстилъ описаніе коллекціи виленскихъ печатей, хранящихся въ Румянцевскомъ Музеѣ въ Москвѣ, вывезенныхъ въ 1863 г. изъ Вильны; въ краковскомъ журналѣ 'Swiat Slowianski' (дек. 1910) д-ръ Адольфъ Хабинскій напечаталъ очеркъ о творчествѣ М. А. Балакирева, являющійся, пожалуй, первой оцѣнкой покойнаго композитора въ польской прессѣ; статья о современной польской живописи, въ свое время написанная покойнымъ Стефаномъ Вержбицкимъ для 'Аполлона' (июль — августъ 1910), теперь появилась въ посмертномъ изданіи сочиненій безвременно скончавшагося юнаго критика 'Pisma rosmiertne' (Львовъ, 1910).

Нѣмецкій поэтъ Максъ Даутендей, извѣстный до сихъ поръ почти исключительно, какъ лирикъ, только что издалъ трехъактную драму 'Die Spilereien einer Kaiserin', главные герои которой — императрица Екатерина I и князь Меншиковъ.

Парижской фирмой 'La Renaissance du Livre' затѣяно изданіе 'Les milles nouvelles nouvelles', которое въ ста томахъ заключитъ тысячу разсказовъ современныхъ авторовъ всего міра. Въ вышедшихъ до сихъ поръ 17 томахъ помѣщены переводы со слѣдующихъ русскихъ авторовъ: Леонида Андреева, В. Гаршина, Максима Горькаго, В. Короленко, Мамина-Сибиряка, Скитальца, А. Чехова, Телешева и Льва Толстого.

Отмѣтимъ изъ послѣдняго каталога берлинскаго антикварія I. А. Старгардтъ, цѣны за автографы нѣкоторыхъ русскихъ писателей и художниковъ. Пять писемъ И. С. Тургенева, писанныхъ изъ Парижа въ 1848 — 1849 годахъ на нѣмецкомъ языкѣ и адресованныхъ Эмиль Гервегъ, супругѣ поэта Георга Гервегъ,

одѣнены въ 45 марокъ. Ненапечатанное еще французское письмо П. И. Чайковскаго къ знаменитому дирижеру Гансу фонъ-Бюлову, писанное изъ Москвы въ 1875 г., стоитъ 150 марокъ, пачка же восьми писемъ Михаила Бакунина къ упомянутому Гервегу, помѣченныхъ 1843 до 1862 годами, продается за такую же цѣну.

Р. Е.

ПИСЬМА О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Передо мной двадцать книгъ стиховъ, почти всѣ — молодыхъ или, по крайней мѣрѣ, неизвѣстныхъ поэтовъ. Собственно говоря, въ литературу, какъ бы ни было широко значеніе этого злосчастнаго слова, стоятъ только четыре. Три — Модеста Дружинина, совершенно лишеннаго не только поэтическаго темперамента и знанія техники творчества, но и элементарнаго чувства ироніи, что позволяетъ ему обращаться къ своей возлюбленной съ такого рода „Мольбой“:

„...Зачѣмъ тебѣ хранить свою невинность,
Себя напрасно страстию терзать,
Отдай природѣ дань, отдай эту повинность
И мнѣ позволь тобою обладать!“

И одна — К. Е. Антонова „Дали Блаженныя“. Этотъ просто не усвоилъ, какъ и когда можно употреблять „господскія слова“. Выраженіями „разврата страшнаго поклонникъ“, мыслить мнѣнемъ о себѣ“ и т. д. пестрятъ его скверно срифмованныя строчки.

Остальныя книги мнѣ хотѣлось бы раздѣлить на любительскія, дерзающія и книги писателей.

Начнемъ съ первыхъ. Я бы ни за что въ жизни не понялъ, зачѣмъ они появляются, если бы сами авторы услужливо не объясняли этого въ стихахъ или въ прозѣ. Такъ одинъ изъ нихъ, отдавая должное своему неумѣнію писать и заранѣе отказываясь отъ одобренія, надѣется тронуть своими стихами какую то свою знакому.

Другой сообщаетъ, что печатаясь, онъ исполняетъ волю своей жены, которая теперь умерла. Третій оправдывается тѣмъ, что первый придумалъ „иллюстрировать“ стихами музыкальное

произведеніе (не знаю, насколько эта выдумка удачна) и все въ томъ же родѣ.

Не всѣ сборники этого типа непремѣнно плохи. Напримѣръ „Желтые Листья“ Владимира Гессена почти хороши. Въ нихъ собраны стихотворенія 1889 — 1892 г.г. и, право, если бы они были своевременно напечатаны, они поставили бы автора на почетное мѣсто среди представителей тогдашней русской поэзіи. Стихъ его, можетъ быть слишкомъ гладкій, увѣренъ и мелодиченъ, мысли и образы, хотя и истрепанные (теперь?), обличаютъ хорошии вкусъ. Читателямъ-любителямъ или малокровнымъ, которымъ не по плечу сложная и богатая внутреннимъ содержаніемъ поэзія послѣднихъ годовъ, эта книга можетъ доставить истинное удовольствіе.

Къ сожалѣнію, нельзя сказать того же о стихотвореніяхъ барона Н. А. Врангеля. Книга помѣчена 1911 годомъ, но въ ней нѣтъ и тѣни той иѣжности, того инстинктивнаго знанія законовъ поэзіи, какое есть въ близкихъ ей по приемамъ и устремленіямъ стихахъ Владимира Гессена. Автора почему то пѣлила поза, бывшая въ ходу лѣтъ тридцать тому назадъ, поза борца за идеалъ, холодно-набожнаго, притворно-искренняго, тепло и вяло влюбленнаго въ свою подругу, слезно восхищающагося родиной и восторженно — Италіей. Видно, что онъ совершенно не интересуется судьбами поэзіи, быть можетъ даже не догадывается, что таковыя существуютъ, для него нѣтъ идеаловъ въ будущемъ, дорогихъ воспоминаній въ прошломъ. Я не вѣрю, что онъ читалъ Пушкина. Не лучше, хотя въ совѣмъ иномъ направленіи, Сергій Алякринскій, написавшій книгу „Цѣпи огня“. Онъ модернистъ: когда вы встрѣтите у него неряшливую риму, онъ скажетъ вамъ, что это ассонансъ: если вы спросите его о какой нибудь строчкѣ, для которой нѣтъ мѣста въ метрическихъ схемахъ, какъ бы изысканы онѣ ни были, онъ объявитъ, что ритмъ ея ласкаетъ его ухо; если вы выразите недоумѣніе по поводу выраженія „излучные зовы дня“, онъ повернется къ вамъ спиной. Есть отъ чего смутиться робкому читателю. Но перелистайте его книгу и вы успокоитесь. Онъ не имѣетъ понятія о томъ, что такое ASSO-

нансъ, онъ совершенно невиненъ въ ритмическихкихъ новшествахъ, его душа не утонченнѣе по переживаніямъ вашей, онъ типичный любитель, но только пишетъ не подъ Надсона, а подъ Бальмонта и Блока. Онъ развилъ наиболѣе спорныя особенности таланта этихъ двухъ поэтовъ, онъ затемнилъ ихъ темныя выраженія, поднялъ крикъ въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ они возвышаютъ голосъ и хотѣлъ испугать. Его не поймутъ, думалъ онъ, но вѣдь сперва не понимали и Брюсова. И всегда можетъ отыскаться критикъ, не настолько образованный, чтобы заниматься болѣе сложными явлениями, который объявитъ его единственнымъ подлиннымъ поэтомъ, среди столькихъ версификаторовъ, несущимъ міру ,весеннюю вѣсть‘.

Тогда дѣлный сезонъ онъ будетъ блистать въ редакціяхъ въ качествѣ молодого таланта. Такіе примѣры бывали и бываютъ. Впрочемъ, надѣюсь, что съ нимъ этого не случится. Слишкомъ мало увлеченія обнаруживаетъ онъ въ своемъ флибустьерскомъ натискѣ на русскую литературу.

Гессенъ, баронъ Врангель и Алякринскій являются типами трехъ категорій поэтовъ-любителей.

Вотъ нѣсколько разновидностей: А. М. Федоровъ владѣетъ стихомъ лучше Гессена и пожалуй больше ,натасканъ‘, но онъ производитъ впечатлѣніе какого то скопца въ поэзіи. Высокія ноты у него сплошь и рядомъ превращаются въ визгливыя и онъ, даже не по женски, а именно по бабьи, по скопчески чувствуетъ міръ, который для него или ,юдожь горя и тоски‘ или ,беззвучная молитва‘ или попросту распадается на рядъ не связанныхъ общимъ подъемомъ подробностей. И заявленія автора, что его душа сродни... Иматрѣ не разрушаютъ, а, наоборотъ, поддерживаютъ это мнѣніе. Впрочемъ, стихи, гдѣ онъ подражаетъ Бунину, бываютъ иногда вполне литературны. Изящнѣе, новѣе, но всетаки въ томъ же родѣ ,Стихотворенія‘ князя Д. Святополкъ-Мирскаго. При чтеніи ихъ возникаетъ сомнѣніе, не нарочно ли авторъ такъ сузилъ свой горизонтъ, отвергъ острые переживанія и волнующіе образы, полюбилъ самыя невыразительныя

эпитеты, чтобы ничто не отвлекало мысль отъ плавной смѣны отточенныхъ и полнозвучныхъ строкъ. Какъ будто онъ еще боится признать себя поэтомъ и, пока, мнѣ не хочется быть смѣлѣе его.

Я бы сказалъ, что у Е. Астори, издававшего книжку ,Диссонансы‘, есть тайное сродство душъ съ барономъ Н. А. Врангелемъ, если бы души были хоть сколько нибудь замѣшаны въ созданіи ихъ стихотвореній.

Въ книгѣ Э. И. Штейна, вполне флибустьерской, есть неожиданный вывертъ. Авторъ никому не подражаетъ, но зато и хочетъ выразить только одно ощущеніе, именно удивленіе передъ самыми обыденными явлениями. Дѣлаетъ онъ это, правда, съ помощью однихъ восклицательныхъ знаковъ и некстати поставленнаго мѣстоименія ,какой‘ и поэтому не въ состояніи заразить читателя, но попытка создать изъ книги родъ прокламацій новаго (въ данномъ случаѣ не очень новаго) міроощущенія интересна сама по себѣ. Я не задумался бы поставить его въ разрядъ дерзающихъ, если бы его стихи больше походили на стихи. А пока кажется, что въ литературу онъ попалъ совершенно случайно.

Авторъ книги ,Осенняя свирѣль‘ Софья Дубнова всецѣло находится подъ обаяніемъ Блока. Ему она обязана своими образами, переживаніями, приемами, ритмами и т. д. Оригиналъ хорошъ и копія совсѣмъ не такъ плоха, какъ это думали нѣкоторые критики. Но это опасный путь. Чтобы превзойти Блока въ его области нуженъ совершенно исключительный талантъ, а своихъ путей къ развитію Софья Дубнова не нашла.

Читатель, можетъ быть, удивится, почему я удѣлил столько мѣста стихамъ ,любителей‘. Но молодымъ писателямъ необходимо отмежеваться отъ тѣхъ, кого ошибочно считаютъ, или могутъ считать ихъ единомышленниками. И какъ несправедливо видѣть въ Емельяновѣ-Кохановскомъ одного изъ основателей русскаго символизма, такъ же несправедливо видѣть въ Алякринскомъ и ему подобныхъ типъ поэтовъ, идущихъ на смѣну Блоку и Бѣлому.

(Продолженіе слѣдуетъ)

Н. Гумилевъ.

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

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

СОДЕРЖАНІЕ

	стр.
Александръ Бенуа —,Искусство Стеллецкаго'	5
Валерій Брюсовъ, С. Соловьевъ, Анна Ахматова —,Стихотворенія' . . .	17
А. Ф. Даманская —,Гюставъ Моро'	23
Вяч. Каратыгинъ —,Памяти Мусоргскаго'	30
Job. von Guenther —,Стефанъ Георге, его время и его школа'	48

ХРОНИКА

Кн. Сергѣй Волконскій —,Письмо изъ Берлина'	64
Б. Яновскій —,Верди'	77
Гр. В. П. Зубовъ, Р. Е. —,Художественныя вѣсти съ Запада'	80
Р. Е. —,Rossica'	82
Н. Гумилевъ —,Письма о русской поэзіи'	83

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ:

автотипія въ 3-хъ краскахъ:

Д. С. Стеллецкій — Иоаннъ Грозный.

фототипія:

Гюставъ Моро — Далила.

автотипии:

Д. С. Стеллецкій — Каминъ, Соколиная охота, Иоаннъ Грозный на охотѣ, Знатная боярыня, Гусларь, Фонтанъ (въ 2 видахъ), Аллегорія вѣчной жизни (въ 2 видахъ), Барельефъ, Темпi passati, Леонардо-да-Винчи, Рисунки костюмовъ къ ,Теодору Иоанновичу' (3), Заря — вариантъ, Заря, Полдень, Вечеръ, Ночь, Эскизы декорацій къ ,Теодору Иоанновичу' (7), Дѣвицы, Эскизъ занавѣса къ ,Сибгурочкѣ', Охота, Сраженіе.

Гюставъ Моро — св. Цецилія, Женщина съ ибисомъ, Нарциссъ, Орфей, Купающаяся Сусанна, Андромеда, св. Цецилія, Библейскій сюжетъ.

А. Я. Головинъ — Портретъ Д. С. Стеллецкаго.

Репродукціи исполнены фирмой Р. Голикъ и А. Вильборгъ.

рисунки въ текстѣ:

Д. С. Стеллецкій: къ пост. ,Теодора Иоанновича' (6) — на стр. 6, 7, 11; виньетки — на стр. 12, 13, 16, 29, 47.

Фронтисписъ съ гравюры Абрагама Боссэ.

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

ВТОРОЙ ГОДЪ ИЗДАНИЯ
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, мѣцотинтой, 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 отдѣльныхъ 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. Алексѣя 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 »

Разсрочка: 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. Идзиковскаго, Крещатикъ, 29; Ковно, книжн. магаз. Рутскаго; Варшава, кн. т-во ‚Оресь‘, Новый Свѣтъ, 70; Саратовъ, книжн. магаз. ‚Основа‘, Нѣмецкая ул., и въ главныхъ книжныхъ магазинахъ столицъ и провинціи.

Издатель: С. К. Маковскій.

М. К. Ушковъ.

Редакторы: Сергѣй Маковскій.

Бар. Н. Н. Врангель.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1911 годъ на

Е Ж Е Г О Д Н И К Ъ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать первый годъ изданія).

Въ теченіе 1911 года журналъ выйдетъ семь разъ (Январь — Мартъ, Сентябрь — Декабрь) книжками въ 10 печатныхъ листовъ, формата малое in 4^o, съ художественными приложеніями.

Каждая книжка „Ежегодника“ будетъ по прежнему заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся текущихъ постановокъ въ Императорскихъ театрахъ, точную лѣтопись Императорскихъ театровъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ выдающихся событій изъ жизни частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д.

Для ближайшихъ выпусковъ „Ежегодника“ редакціей заготовлены разнообразный литературно-историческій матеріалъ, изъ коего наибольшаго вниманія достойны слѣдующія статьи: „Гамлетъ“ Е. В. Аничкова. — Какъ возникли драматическіе курсы Императорскаго театрального училища Н. С. Васильевой — Первая постановка „Власть тьмы“ на Александринской сценѣ — Ея-же. — Актеры-писатели. Матеріалы для біографіи В. Н. Андреева-Бурлака Б. В. Варнеке. — Эдипъ и Карамзовы Максимилиана Волошина. — Современный бельгійскій театръ М. В. Веселовской. Крѣпостные артисты Н. Н. Евреннова. — Изъ воспоминаній объ Л. Н. Толстомъ А. О. Кони. — Проекты театровъ Гваренги В. Курбатова. — Театральныя празднества и театръ въ Павловскѣ Ея-же. — Воспоминанія объ М. П. Садовскомъ П. М. Невѣжина. — Меценаты, актрисы и актеры по пьесамъ А. Н. Островскаго Н. Н. Окулова (Тамарина). Около театра П. А. Россіева. — Мусоргскій Н. Ф. Финдейзена. Театральные огни (Французскій театръ въ Спб. въ 1863 — 1874 гг.) Ив. Щеглова. — Очерки польской драмы А. И. Яцимирскаго и др. Кромѣ того, въ распоряженіи редакціи имѣется обзоръ внутренней жизни Императорскихъ театровъ Спб. и Москвы, составленный на основаніи официальныхъ данныхъ и иллюстрированный фотографическими снимками съ мастерскихъ, обслуживающихъ Императорскіе театры, очеркъ жизни Спб. театрального училища.

Цѣна годового экземпляра (подписной годъ считается съ января мѣсяца) шесть рублей съ доставкой и пересылкой.

Допускается разсрочка для служащихъ въ казенныхъ учрежденіяхъ, съ ручательствомъ гг. казначеевъ.

Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ Спб. и Москвы, а также въ конторѣ журнала (Итальянская. д. 1 — 8, кв. 49). Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 р.

2 — 1

Редакторъ Баронъ Н. В. ДРИЗЕНЪ.

КАКЪ КОРРЕСПОНДИРОВАТЬ ВЪ ГАЗЕТЫ?

Полный курсъ газетнаго корреспондированія. Изданіе, состоящее изъ 10 выпусковъ, предназначается для лицъ интеллигентныхъ профессій, которыя пожелали-бы путемъ регулярнаго корреспондированія въ газеты обезпечить себѣ постоянный значительный побочный заработокъ безъ ущерба для своей профессіи или службы. Интересующимся этимъ изданіемъ высылается по полученіи двухъ 7-ми коп. марокъ подробный проспектъ. Требованія адресовать: Кіевъ, Крещатики 8, ЮЖНОМУ ИЗДАТЕЛЬСТВУ, отд. 65.

1 — 1

„Аполлонъ“. № 4.

Годъ изданія III-й. ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1911 годъ.

на прогрессивную, большую, ежедневную, общественно-литературную и экономическую газету

ОМСКІЙ ВѢСТНИКЪ

издающуюся въ гор. Омскѣ.

Газета обслуживаетъ интересы обширнаго Степного края и съ этой цѣлью имѣетъ въ разныхъ его городахъ и селеніяхъ своихъ собственныхъ корреспондентовъ. Подписная цѣна съ доставкой въ г. Омскѣ и пересылкой во всѣ мѣста Россіи: На 1 годъ—6 руб., 9 м.—4 р. 75 к., 6 м.—3 р. 25 к., 3 м.—1 р. 75 к., 1 м.—60 к. Для народныхъ учителей, волостныхъ и сельскихъ управленій подписная плата 4 р. въ годъ. Подписавшіеся на годъ и внесшіе годовую плату сполна, въ декабрѣ мѣсяцѣ газету 'ОМСКІЙ ВѢСТНИКЪ' будутъ получать бесплатно.

2—1

Издательство 'КАЗБЕКЪ' Сергѣя Казарова.

Открыта подписка на 1911-й годъ

на ежедневныя обще-политическія, экономическія и литературныя газеты:

КУБАНСКІЙ КРАЙ

Екатеринодарѣ.

Подписная плата на годъ 9 руб. на 6 мѣсяцевъ—5 р. на 3 м.—2 р. 75 к. 1 м.—1 р. Съ 1 и 15 числа каждаго мѣсяца и не далѣе конца года.

РАЗСРОЧКА: при подпискѣ три руб., 1 апрѣля и 1 іюля по три руб.

ТЕРЕКЪ

Владикавказѣ.

Подписная плата на годъ 7 руб. на 6 мѣсяцевъ—4 р. 3 м.—2 р. 50 к. 1 м.—85 к. Съ 1 и 15 числа каждаго мѣсяца и не далѣе конца года.

РАЗСРОЧКА: при подпискѣ три руб., 1 апрѣля и 1 іюля по два руб.

и обязательно должно быть заявлено при подпискѣ.

Плата за объявленія: за строку петита: впереди текста 1 я страница)—30 коп., позади текста (4-я страница)—20 коп., среди текста (2-я страница)—40 коп., стороннее сообщеніе—50 коп. со строки. Разсылка приложеній при газетѣ—8 р. за каждые 1000 экземпляровъ.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: въ Екатеринодарѣ уг. Екатерининской и Борзиковской ул., соб. домъ; во Владикавказѣ—уг. Московской и Мѣщанской ул., соб. домъ. Редакторъ-Издатель Сергѣй Казаровъ.

2—1

