

Α ΤΤ Ο Λ Λ Ο Ν



№ 10 СЕНТЯБРЬ 1910.

,РУССКІЙ СЕЗОНЪ' ВЪ ПАРИЖЪ



ЩЕ такъ недавно русское искусство было для Запада дверью за семью печатями. Правда, издавна восхищались ,варварской сочностью' русской музыки, часто тревожили имена Достоевскаго и Толстого, но мало читали ихъ произведенія, но знали русскую живопись по Семирадскому и Верещагину и въ глубинѣ души по-прежнему были убѣждены, что Россія—безграничная равнина уродства, страна, гдѣ по улицамъ бродятъ бѣлые медвѣди. Недаромъ даже въ этомъ году одинъ изъ французскихъ театральныхъ критиковъ признался,

что слово ,балеть' въ соединеніи съ эпитетомъ ,русскій' рисовало ему совершенно не то, что онъ увидѣлъ. Я представлялъ себѣ,—пишетъ онъ,—какое-то круженіе бѣлыхъ пятенъ, своего рода снѣжную бурю, мелодичную и размѣренную, какую-то выюгу бѣлыхъ хлопьевъ, сверканіе инея и льдинокъ среди гагачьяго пуха и горноста, —словомъ, какой-то полярный балеть'...

Но очистительная гроза 1906 года, казалось, разрушившая послѣднюю заставу между Россіей и европейской культурой, разорвала туманную завѣсу, скрывавшую дотолѣ отъ Запада зеленѣющую долину русскаго искусства. Художественная выставка, организованная С. Дягилевымъ въ 1906 году въ Парижѣ, открыла собой эру ежегодно съ тѣхъ поръ повторяющагося ,русскаго сезона'. Въ слѣдующемъ году за границей даны были пять русскихъ концертовъ, окончательно утвердившихъ міровое значеніе русской музыки. Въ 1908 году Парижъ увидѣлъ ,Бориса Годунова', въ прошломъ сезонѣ—,Псковитянку' и четыре балета (,Павильонъ Армиды', ,Клеопатру', ,Сильфиды' и дивертисментъ ,Festin'). Наконецъ, русскіе спектакли этого года были посвящены исключительно балету, а художественная выставка, устроенная Сергѣемъ Маковскимъ (въ Galerie Bernheim),—главнымъ образомъ, театральной декорации. Но, несмотря на это ограниченіе, русскій сезонъ текущаго года представлялъ собой исключительный интересъ и долженъ быть занесенъ въ лѣтопись французскаго искусства, какъ событіе, сдѣлавшее эпоху. } Это былъ девятый валь той буйной

волны, что бѣжитъ изъ Россіи, навсегда прорвавшій плотину западно-европейскаго самодовольства и принесшій съ собою побѣду сѣверныхъ варваровъ надъ Римомъ современности...

Какимъ же оружіемъ досталась эта побѣда? Въ чисто-музыкальномъ отношеніи сезонъ этого года не былъ особенно успѣшнымъ. Вокальная музыка отсутствовала, оркестрація же ‚Карнавала‘ Шумаиа, какъ и прошлогодняя оркестрація шопеновскихъ пьесъ, вызвала осужденіе значительной части французскихъ критиковъ. Возобновленіе ‚Жизели‘ съ банальной музыкой А. Адама, показавшейся еще болѣе банальной рядомъ съ русской музыкой, было встрѣчено съ досадой. Приспособленіе ‚Шехеразады‘, симфонической сюиты Римскаго-Корсакова, написанной на опредѣленный сюжетъ, къ совершенно иному содержанию вызвало неодобреніе, а со стороны критика газеты Temps, P. Lalo— даже рѣзкое осужденіе. Правда, другими было отмѣчено, наоборотъ, то почтеніе къ интерпретируемой музыкѣ, которымъ проникнута русская хореографія и которое столь противоположно тому, что дѣлается во Франціи, гдѣ партитура попирается ногами, измѣняемая въ процессѣ подготовленія балета въ угоду danseuse-étoile. Правда, вопросъ о допустимости оркестраціи лирической музыки и пластическаго воплощенія симфонической музыки вызвалъ, подъ вліяніемъ русскаго балета, цѣлую полемику и внесъ много страсти въ стоячую воду французской критики. Правда, ‚Жарь-Птица‘ Стравинскаго, признаннаго однимъ изъ лучшихъ представителей современной русской школы, имѣла огромный успѣхъ у дебюссистовъ. Но въ общемъ и цѣломъ, въ музыкальномъ отношеніи сезонъ этого года оказался слабѣе прежнихъ.

Это было какъ бы предназначено самимъ Рокомъ для того, чтобы еще ярче выявился необычайный успѣхъ, выпавшій на долю балета, какъ такового, и mise en scène. Если бы и на этотъ разъ въ Парижѣ восторжествовали русская музыка и русскіе голоса,—въ этомъ не было бы ничего удивительнаго. Побѣда же русской хореографіи и живописи, русскаго театра вообще, открыла собой совершенно новыя дали, показала Западу, что въ Россіи есть и другія искусства, помимо искусства звуковъ...

Такъ, даже суровый критикъ Temps долженъ былъ признаться, что ‚какъ ни нелѣпа манера извращенія смысла музыки, но когда видишь ‚Шехеразиду‘, объ ней забываешь,—до такой степени отдаешься великолѣпно и новизнѣ спектакля‘. Еще восторженнѣе выражается Rinaldo Hahn: ‚Троянскіе старцы безъ ропота согласились на бѣдствія войны, ибо имъ дано было узрѣть Елену,—точно также и я нахожу утѣшеніе отъ современности въ сознаніи того, что я увидѣлъ Клеопатру на сценѣ‘. Такихъ панегирикъ русскимъ постановкамъ можно

привести до бесконечности, ибо нѣтъ ни одного журнала, ни одной газеты, которые не отозвались бы рядомъ восторженныхъ статей на русскіе спектакли. Словно какой-то электрическій токъ сразу сообщилъ Франціи все то лихорадочное возбужденіе, которымъ у насъ въ послѣдніе годы окружено слово 'театръ', и Парижъ какъ будто бы начиналъ просыпаться отъ своей театральной дремы. Правда, въ этомъ балетномъ руссофильствѣ много снобизма, но все же несомнѣнно, что передъ нами не обычный театральнѣй успѣхъ, подобно успѣху Шантеклера, раздутый подкупной прессой, а серьезное и сложное явленіе: попытку разобраться въ немъ и представляетъ собою наша статья.

Les russes sont très connaisseurs du ballet et le feu de leur lorgnettes est redoutable.

(T. Gautier).

Можно подумать, что они исполняютъ всѣ вмѣстѣ какую-то священную миссію.

(Lucie Desvrié-Mardrus).

Исторія любитъ парадоксы. На Западѣ, въ глубины котораго уходятъ первые корни современнаго танца и гдѣ расцвѣли первые пышные цвѣты современнаго балета; на Западѣ, гдѣ сами боги плясали на Олимпѣ, гдѣ литургійные танцы возникали въ стѣнахъ средневѣковаго храма, гдѣ въ балетѣ принимали участіе самъ Генрихъ IV и Людовикъ XIV, гдѣ была Камарго и былъ Наверррѣ,—мы присутствуемъ при зрѣлищѣ глубокаго, фактическаго и моральнаго, упадка хореографіи. Балетъ, ставшій почти анахронизмомъ, затѣненъ свѣтскими балами; театральная пантомима вытѣснена цирковой фееріей; искусство ритмической экспрессіи выродилось въ искусство пресловутаго 'sourire de danseuse'... Въ Россіи, гдѣ балетъ столь долгое время питался чужеземными соками, иностранными балетмейстерами и прима-балеринами, гдѣ интеллигентное общество столь долгое время бойкотировало его какъ зазорную забаву и по-этому сдѣлало его монополіей свѣтскихъ балетомановъ,—мы видимъ возрожденіе хореографіи. Правда, русскій балетъ еще во времена Готье поражалъ иностранцевъ своими силами, но въ настоящее время онъ привлекаетъ къ себѣ напряженное вниманіе Запада не столько личнымъ составомъ, не столько своей вѣрностью классической традиціи, нѣкогда завезенной къ намъ францу-

зами и нынѣ утерянной на Западѣ, сколько своимъ новымъ художественнымъ credo. Въ этомъ смыслѣ, русскій балетъ начинаетъ играть ту же новаторскую роль для Запада, какую Италія играла въ XVII вѣкѣ...

Чѣмъ же объясняется этотъ расцвѣтъ ритмическаго искусства въ Россіи, изнывающей отъ аритміи жизни? Свидѣтельствуемъ ли онъ объ увяданіи русской общественности, подобно тому, какъ увлеченіе театральной пантомимой при римскихъ императорахъ возвѣщало объ упадкѣ античной культуры; говоритъ ли онъ о надрывѣ русской души, подобно тому, какъ ‚манія танцевъ‘, охватившая французское общество послѣ террора, говорила о революціонномъ психозѣ (*danser est peut-être une façon d'oublier*,—говорилъ Мерсье)? Нѣтъ, эти историческія параллели неприложимы къ русскому балету: не пиръ во время чумы—а праздникъ духа, опережающій будни жизни, чудится намъ въ этомъ внезапно расцвѣтѣ хореографіи...

Марсель Прево, въ своей статьѣ ‚La Danse‘ (*Figaro*, отъ 13 іюля), отмѣчая исключительный успѣхъ нашихъ спектаклей, утѣшаетъ своихъ согражданъ тѣмъ, что балетъ столь искусно составленный, какъ русскій, не возможенъ въ республиканской Франціи, ибо онъ—необходимый аксессуаръ аристократическаго образа правленія, своего рода придворный штабъ, существующій для плэзира Короля. Прево близокъ къ истинѣ, поскольку онъ указываетъ на историческое происхожденіе русскаго балета, но онъ совершенно не понимаетъ его современныхъ устремленій. Да, русскій балетъ пользовался особымъ покровительствомъ русскихъ монарховъ отъ Анны Іоанновны до Николая Павловича; да, русскій балетъ обходился нашей администраціи больше, чѣмъ гдѣ бы то ни было, и больше, чѣмъ всѣ другія отрасли сценическаго искусства; да, русскія балерины набирались сначала изъ крѣпостныхъ крестьянокъ, а потомъ изъ дворцовыхъ дѣтей... Но каковы бы ни были эти внѣшнія субсидіи русскому балету въ прошломъ и настоящемъ, внутренняя логика его развитія приводитъ его къ выявленію началъ, метафизически совершенно противоположныхъ ‚аристократическому образу правленія‘. Марсель Прево совершенно не замѣтилъ, что тотъ балетъ, который частная группа художниковъ и музыкантовъ привезла въ Парижъ, является принципиальнымъ отрицаніемъ по характеру танцевъ (и даже по дешевизнѣ постановки) старинныхъ придворныхъ балетовъ. Марсель Прево просмотрѣлъ то ‚новое во имя‘, которое вдохновляетъ современный русскій балетъ и на формальную необходимость котораго въ свое время указывалъ А. Бенуа...

Это ‚новое во имя‘ является результатомъ появленія Айсидоры Дунканъ. Теперь, когда мы видѣли русскій балетъ, она кажется намъ немного уста-



Л. Бакстъ. (L. Bakst).

Рисунокъ Костюма къ балету „Клеопатра“.



Л. Бакстъ. (L. Bakst).

Рисунокъ Костюма къ балету „Клеопатра“.



Л. Бакстъ. (L. Bakst).

Рисунокъ Костюма къ балету „Клеопатра“.



Л. Бакстъ. (L. Bakst).

Рисунокъ Костюма къ балету „Клеопатра“.



B-1057

Л. Бакстъ. (L. Bakst).

Рисунокъ Костюма къ балету „Клеопатра“.

Рис. 100.



Л. Бакстъ. (L. Bakst).

Рисунокъ Костюма къ балету 'Клопотник'.

рѣвшею... Но нельзя забывать того, что она первая возстала противъ искусственности современнаго танца, выродившагося въ механическое *suite de pas* и оторвавшася отъ душевныхъ движеній; она первая призвала назадъ, къ религіозно-драматической осмысленности античной пляски, къ изначальному синтезу пластики, мимики и музыки, къ утерянному единству ритма и жизни. Но здѣсь возникаетъ вопросъ: чары дункановской пляски были развѣяны ею повсюду,—почему же начала, осѣмененная ею, дали наиболѣе обильные всходы въ нашей Россіи? Почему лишь у насъ сольный танецъ Дунканъ выросъ въ массовую пляску, достигъ своего хорового и логическаго завершенія? Очевидно, сѣмена дункановскихъ вдохновеній встрѣтились съ созвучными элементами въ глубинахъ русской души и русскаго быта...

И дѣйствительно, вліяніе босоногой Дунканъ совпало съ отмираніемъ стараго пуританскаго міроощущенія, рожденнаго душою кающихся баръ, съ оправданіемъ тѣла, забытаго въ экстазѣ сраженій. Не во Франціи, гдѣ тѣло давно уже стало покупаемой вещью, гдѣ средневѣковый менуэтъ уступилъ мѣсто безстыдному танцу апашей, а именно въ Россіи, во имя духа забывшей о тѣлѣ, возможна была эта художественная реабилитация тѣлесной красоты. Въ Клеопатрѣ мы видѣли это смѣлое вторженіе прекрасной наготы—то было не пикантное ‚голоножіе‘ прежнихъ балетовъ, то была античная трагедія тѣла. И странно, быть можетъ, никто не могъ бы такъ тонко передать на нѣмомъ языкѣ пластики этотъ трагизмъ, какъ именно русскіе, привыкшіе къ ракитинской сдержанности въ чувствѣ, къ краснорѣчивому молчанію и углубленнымъ переживаніямъ. Быть можетъ, именно это историческое умѣніе молчать способствовало русскому дару пантомимы,—недаромъ существуетъ легенда, что пантомима расцвѣла при одномъ сиракузскомъ тиранѣ, который запретилъ своимъ подданнымъ разговаривать и тѣмъ научилъ ихъ искусству жестовъ и выраженій...

Но еще болѣе важное значеніе имѣетъ другая, объективная причина, благодаря которой сольный таецъ Дунканъ могъ претвориться у насъ въ массовое дѣйство,—то хоровое начало, которое проникаетъ собою всю русскую музыку, та плясовая традиція, которая жива еще въ русскомъ народѣ, какъ и въ испанскомъ. Въ этомъ отношеніи русское искусство находится въ чрезвычайно благопріятныхъ условіяхъ сравнительно съ западнымъ. Россія—одна изъ очень немногихъ странъ, гдѣ еще не замерли отзвуки народныхъ пѣсенъ, гдѣ еще не увяли цвѣты народнаго миѳотворчества. На Западѣ пѣсня давно уже оторвалась отъ своей кровной сестры—пляски, и для балетовъ придумывалась особая ‚танцевальная музыка‘, механически вторгавшаяся въ оперу и произво-

дившая въ ней лишь смѣшеніе жанровъ. Наоборотъ, вся русская музыка со временъ Глинки (за исключеніемъ, конечно, Чайковскаго и Рубинштейна) основана на пѣснѣ-пляскѣ, овѣяна хороводными мотивами. Болѣе того, она не только насыщена русскимъ народнымъ духомъ, но и явила въ лицѣ Глинки, Балакирева и Бородина изумительную способность проникновенія чужимъ фольклоромъ, изумительнымъ умѣніемъ передавать азіатскіе, испанскіе и чешскіе мотивы, внушать *couleur locale* чужихъ народностей...

Однако, до самаго послѣдняго времени, до появленія Фокина, эта реформа Глинки въ области музыки, эта эмансипація ея отъ итальянскаго вліянія совершенно не коснулась русскаго балета, и въ немъ попрежнему царили танцевальная музыка г. Минкуса *), классическія па, пуэнты и тюники. Такъ, въ ‚Конькѣ-Горбункѣ‘ только Царь-Дѣвица исполняетъ русскую пляску; въ ‚Дочери Фараона‘ характерный танецъ вторгается лишь въ видѣ дивертисмента. А между тѣмъ, традиція національной пляски, несмотря на всю унылость жизни, сохранилась у насъ въ гораздо большей степени, чѣмъ на Западѣ, гдѣ старинныя народныя пляски почти вытѣснены балетными танцами **). А между тѣмъ, еще Гоголь въ своихъ ‚Петербургскихъ Замѣткахъ‘ мечталъ о построеніи новаго балета на началахъ національнаго танца. ‚Постановка балетовъ въ Парижѣ, Петербургѣ и Берлинѣ ушла очень далеко, но надо замѣтить, что совершенствуется въ нихъ только богатство костюмовъ и декорацій, самая же сущность балета, изобрѣтеніе его не идетъ въ рядъ съ постановкой: балетные композиторы очень мало новаго показываютъ въ танцахъ (курсивъ мой. Я. Т.). До сихъ поръ мало характерности. Посмотрите, народныя танцы являются въ разныхъ углахъ міра: испанецъ пляшетъ не такъ, какъ швейцарецъ; шотландецъ, какъ теньеровскій нѣмецъ; русскій не такъ, какъ французъ, какъ азіатецъ... Народъ, проведшій горделивую и бранную

*) Напоминъ, что въ 70-хъ годахъ Геденовымъ было поручено написать оперу ‚Младу‘ Римскому-Корсакову, Кюи, Бородину и Мусоргскому, а балетную музыку къ ней — Минкусу!

***) Эта жизненность народной пляски отмѣчается всѣми иностранными критиками. Такъ, критикъ ‚Indépendance Belge‘, увидѣвъ русскій балетъ, съ удивленіемъ отмѣтилъ наличность въ немъ тѣхъ же танцевъ, которые ему приходилось наблюдать на ежегодныхъ вечерахъ, устраиваемыхъ русскими студентами въ Брюсселѣ. То же самое отмѣчаетъ и P. Laio: ‚Русскіе танцы безконечно разнообразнѣе и экспрессивнѣе нашихъ балетовъ. Благородный танецъ въ Россіи еще очень близокъ къ народному, — къ послѣднему обращается за помощью классическая хореографія, заимствуя у него сочность, акцентъ, осмысленность, которые давно уже утрачены въ нашей Орега. Вотъ почему русская хореографія остается естественной и самопроизвольной, вмѣсто того, чтобы стать искусственной и ложной‘ (Temps).

жизнь, выражаетъ ту же гордость въ своемъ танцѣ; у народа безпечнаго и вольнаго та же безграничная воля и поэтическое самозабвеніе отражаются въ танцахъ; народъ климата пламеннаго оставилъ въ своемъ національномъ танцѣ ту же нѣгу, страсть и ревность. Руководствуясь тонкой разборчивостью, творецъ балета можетъ брать изъ нихъ сколько хочетъ для опредѣленія характеровъ пляшущихъ своихъ героевъ. Само собою разумѣется, что, схвативши въ нихъ первую стихію, онъ можетъ развить ее и улетѣть несравненно выше своего оригинала, какъ музыкальный геній изъ простой, услышанной на улицѣ пѣсни создаетъ цѣлую поэму. По крайней мѣрѣ, танцы будутъ имѣть тогда болѣе смысла, и, такимъ образомъ, можетъ болѣе разнообразиться этотъ легкій воздушный и пламенный языкъ, доселѣ еще нѣсколько стѣсненный и сжатый (курс. мой. Я. Т.). Геніальный писатель прозрѣлъ появленіе Фокина, который и является этимъ желаннымъ Гоголю ,творцемъ балета',—великій сатирикъ оказался пророкомъ возрожденія русской хореографіи, ибо онъ былъ, кромѣ того, эпическимъ поэтомъ. Современное теченіе въ русскомъ балетѣ и приходится разсматривать, какъ запоздалую реформу въ области ритмики, аналогичную той, которую полстолѣтія тому назадъ произвелъ въ сферѣ музыки Балакиревскій кружокъ.

Въ самомъ дѣлѣ, развѣ не вводится въ русскій балетъ, вмѣсто прежняго космополитизма классическихъ па, элементъ этнологической характерности, столь родной Бородину и возвращающей хореографію къ первичнымъ пляскамъ Востока и Россіи? И развѣ не истомный танецъ боядерокъ въ ,Шехеразадѣ', не величавыя тѣлодвиженія египетскихъ рабынь въ ,Клеопатрѣ', не воинственный плясъ половецкихъ лучниковъ въ ,Князь Игорьъ' (возобновленный и обновленный Фокинымъ послѣ двадцатилѣтняго перерыва) одержали подлинную побѣду въ Парижѣ?

Итакъ, если рожденіе русской музыки отъ народной пѣсни позволило ей проникнуть въ народную душу другихъ національностей, то нетлѣнная традиція русской пляски позволила, въ свою очередь, направить нашъ балетъ въ сторону воскрешенія національно-культурныхъ танцевъ вообще. Приобщеніе хореографіи къ этой непочатой сокровищницѣ эпическихъ ритмовъ открыло передъ ней новыя дали, великія возможности и вывело ее изъ тупика классическихъ па на широкую и не имѣющую конца дорогу Діонисійской традиціи. Такъ, хороводное начало русскаго быта, эта исконная слитность русской пѣсни-пляски, столь противоположная ,культурной' дифференціаціи Запада, создало объективную возможность завершенія незавершенной Вагнеромъ

мечты о Gesamtkunstwerk'ѣ. Ибо Байрейтскіи геніи почти забылъ въ своемъ синтезѣ искусствъ о пляскѣ—въ пользу оркестра, который одинъ лишь выявляетъ у него душевныя движенія дѣйствующихъ лицъ. Въ обновленномъ русскомъ балетѣ танецъ становится ритмическимъ діалогомъ, пластическимъ речитативомъ.

Отсюда—вторая черта русскаго балета: та правда въ движеніяхъ, которая какъ бы соотвѣтствуетъ провозглашенной Даргомыжскимъ ‚правдѣ въ звукахъ‘ и возвращаетъ нашъ балетъ къ психологической ритмикѣ древности, къ мимической пляскѣ Эллады, къ пантомимѣ Рима (Таоръ въ ‚Клеопатрѣ‘, Пьеро въ ‚Карнавалѣ‘, Зобенда въ ‚Шехеразадѣ‘). Въ этомъ смыслѣ, какъ показали трагическія зрѣлища ‚Клеопатры‘ и ‚Шехеразады‘, русскій балетъ уже выходитъ за кругъ той радующей ‚улыбки‘, въ которой А. Бенуа еще недавно видѣлъ ‚главный моментъ балета‘ (Книга о новомъ театрѣ). Онъ становится лирической мимодрамой, охватывающей всѣ цвѣтенія человѣческой души, вѣснныя и осеннія, всѣ трепетанія жизненнаго ритма, и оправдываетъ названіе пантомимы (πantomimē). И недаромъ знаменитыя ‚Lettres sur la Danse‘ Новерра, вышедшія на зарѣ XIX вѣка, изданы были въ Петербургѣ: современный русскій балетъ является какъ бы продолженіемъ забытыхъ завѣтовъ великаго хореографа. Возставъ противъ геометрическаго балета Ренессанса съ его неповоротливыми костюмами и масками, онъ первый напомнилъ о томъ, что танецъ—не только искусство исполненія граціозныхъ па, но и искусство волнованія зрителя съ помощью жестовъ‘ (l'art d'étonner par le geste), что въ танцѣ необходимы ‚душа и экспрессія, дѣйствіе и движеніе‘. Но дальнѣйшее развитіе хореографіи и изобрѣтеніе газовой тюники все больше и больше отъединяли балетъ отъ пантомимы, пластику отъ музыки. Правда, въ 40-хъ годахъ публика рыдала на спектакляхъ ‚Жизели‘, но не во время, а между танцами Карлотты Гризи, когда танцы прерывались драматической игрой, внутренне не связанной съ ними...

Итакъ, если Новерръ возсталъ противъ классическаго балета XVII вѣка, то русскій балетъ является реакціей противъ классическаго балета современности съ его стереотипными газовыми юбочками. Отправляясь отъ Дунканъ и восходя къ Вагнеру, расцвѣтая изъ первичнаго трилистника музыки, пляски и мимики, русская хореографія утверждаетъ новый типъ театральнаго зрѣлища—двуединую балетную драму, эпическую и лирическую.

Помимо этой бытовой и психологической экспрессивности, иностранную критику поразили еще двѣ черты русскаго балета: огромная роль мужского элемента и огромное значеніе ансамбля. Мы увидимъ, что обѣ эти черты—логи-

ческое слѣдствіе указанной нами внутренней тенденціи русской хореографіи. Даже самые придирчивые критики, не могущіе примириться съ тѣмъ, что русскія балерины лучше m-lle Zambelli, признаются въ томъ, что русскія танцовщицы неизмѣримо выше французскихъ. Танцы русскихъ мужчинъ явились подлиннымъ откровеніемъ для французовъ, ибо послѣдніе до самаго послѣдняго времени привыкли пользоваться переодѣтыми женщинами (travestis), считая мужскую пляску какъ бы недостойной ‚сильнаго пола‘ (пословица: *bête comte un danseur*) и забывая о томъ, что сами женщины допущены были на сцену лишь въ концѣ XVII вѣка и что раньше, наоборотъ, мужчины исполняли женскія варіаціи. Гегемонія женщины въ балетѣ—продуктъ лишь XIX вѣка. Но все же не совсѣмъ правъ и G. Servicières, который утверждаетъ въ *Revue Bleue*, что выдающаяся роль мужской пляски въ русскомъ балетѣ знаменуетъ собой лишь возвратъ къ чисто-французскимъ завѣтамъ. ‚Традиціи великихъ французскихъ танцоровъ XVIII вѣка, завезенныя въ Россію хореографами нашей *Académie royale de musique*, сохранились тамъ благодаря любви русскихъ къ балету и ихъ врожденному ритмическому инстинкту; вотъ почему не безъ основанія Нижинскаго называютъ русскимъ Вестрисомъ‘,—говорилъ онъ. Но великіе танцовщики XVIII вѣка—Dupré, Vestris, Trenitz, Duport—отличались не столько мужественной силой, сколько женственной легкостью танцевъ. Виже-Лебренъ писала, что ‚Вестрисъ возносится къ небу, какъ будто у него были крылья‘. Но не этотъ акробатизмъ, а экспрессивность танца является отличительной чертой русскихъ танцовщиковъ. Страстная мужественность Фокина, героическій экстазъ половецкихъ лучниковъ гораздо характернѣе для русскаго балета, нежели воздушные прыжки и гуттаперчевая эластичность Нижинскаго. На это указываетъ и критикъ *Temps*, говоря, что ‚русскіе танцовщики гораздо выше французскихъ по своей силѣ, ловкости, чувству позъ и характерности движеній: чудесныя па стрѣлковъ въ ‚Князь Игорьъ‘ служатъ тому примѣромъ‘. Это специфическое значеніе мужского танца подчеркиваетъ и критикъ *la Revue*, убѣждая французскую оперу внять русскому примѣру и отказаться отъ travestis, которые ‚чрезвычайно досадны въ мимическихъ и танцевальныхъ дуэтахъ, гдѣ противопоставленіе мужского и женскаго началъ является главнымъ факторомъ не только въ смыслѣ правдоподобія, но и пластической гармоніи‘.

Мужской танецъ въ русскомъ балетѣ является возвратомъ не столько къ французской традиціи, сколько къ традиціи характерной пляски вообще, любовной и воинственной, гдѣ мужчина выступаетъ, какъ первозданная стихія, противоположная женской и дополняющая ее...

Здѣсь мы подходимъ къ вопросу о роли ансамбля. Несмотря на шумный успѣхъ отдѣльныхъ исполнителей, все же подлиннымъ триумфаторомъ этого сезона былъ кордебалетъ, затѣненный въ прошломъ году сіяніемъ Павловой,— та безымянная толпа, которая творила чудеса добровольнаго сопричастія дѣйствию (въ родѣ того танцовщика въ ‚Шехеразадѣ‘, который висѣлъ съ ‚перерѣзаннымъ‘ горломъ въ мучительно-трудной позѣ, ибо такъ нужно было для общей кроваво-красной гармоніи) *). ‚Русскій балетъ,—писалъ критикъ *Intéressant*,—чаруетъ насъ своимъ ансамблемъ, той добросовѣстностью и тѣмъ энтузіазмомъ, съ которыми вся труппа исполняетъ малѣйшія детали. У насъ, когда балерина танцуетъ, кордебалетъ остается словно вросшимъ въ землю, съ повисшими руками. У русскихъ же вся сцена залита лихорадочнымъ оживленіемъ, среди котораго отдѣльныя балерины врываются въ общую пляску и появляются на гребнѣ ея, подобно морскимъ травамъ, что приносятся на берегъ волною и вновь уносятся ею...‘.

И дѣйствительно, несмотря на всѣ старанія Антуана, навѣянныя примѣромъ мейнингенцевъ, толпа французской сцены—отъ драмъ Сарду и до балета—является лишь живой декорацией, безрукой куклой, которой самъ режиссеръ рекомендуетъ *immobilité* (чтобы не вышло грѣха) и которую съ такой безпощадной ироніей увѣковѣчилъ Дегазъ въ своей пастели ‚*Figurants*‘. У насъ, къ счастью, и словъ такихъ нѣтъ, которыя бы соотвѣтствовали французскимъ терминамъ: *petits rats* или ‚*marcheuses*‘.

Но преклоняясь передъ русскимъ ансамблемъ, французская критика не совсемъ ясно сознаетъ его движущія пружины. Такъ, извѣстный писатель *Réla-*

*) Чтобы быть справедливымъ къ русской труппѣ, надо было бы избѣгать всякихъ личныхъ похвалъ: здѣсь дѣло идетъ не о ‚балеринахъ‘, а о балетѣ. ‚Какъ и царство теноровъ, царство балетныхъ ‚звѣздъ‘ кончилось‘,—говоритъ Н. Шеонъ въ своей интересной статьѣ о русскомъ балетѣ. Въ специальной главѣ ‚*Derrière le rideau*‘ онъ пишетъ: ‚Но какъ вамъ кажется—о чемъ думаютъ эти большіе стилизованные мальчики и эти свѣжія, кроткія дѣвочки русскаго балета до поднятія занавѣса?—О своемъ искусствѣ и только о немъ,—о томъ искусствѣ, которое является ихъ радостью. Мысль о всемъ произведеніи въ его цѣломъ тяготѣетъ здѣсь надъ всѣми, большими и маленькими. Всѣ вѣрятъ въ него, какъ вѣрится въ 20 лѣтъ‘ (*La Nouvelle Revue Française*). ‚Можно подумать, что они исполняютъ всѣ вмѣстѣ какую-то священную миссію‘, говоритъ *Lucie Desargé-Mardrus*, съ удивленіемъ отмѣчая, что въ антрактахъ кордебалетъ ренетируетъ свои роли вмѣсто того, чтобы заниматься флиртомъ (*Comœdia*). ‚*La gace bien parisienne de rats de l’Opéra* не существуетъ въ Россіи‘,—съ такимъ же удивленіемъ констатируетъ *G. d’Houville*. ‚Величайшее благоразуміе царитъ среди этого мірка: молодыя балерины уходятъ спать послѣ спектакля, поужинавъ лишь пироженымъ съ молокомъ‘!!

dan, констатируя въ своей статьѣ ‚Danseurs et Figurants‘ (Comœdia) чрезвычайный упадокъ мимическаго искусства во Франціи, совѣтуетъ создать особый классъ фигурантовъ и по этому поводу напоминаетъ объ огромномъ значеніи хора въ античной трагедіи съ его коллективнымъ жестомъ. Но въ томъ-то и суть, что та пассивная роль, которую въ греческой трагедіи играютъ хоръ, этотъ ‚идеальный зритель‘ съ его симметричными движеніями, мѣшавшими драматизму дѣйствія, совершенно не похожа на дѣйственную роль толпы въ русскомъ балетѣ, усиливающей развитіе драмы своимъ активнымъ соучастіемъ. Не въ драмахъ Эсхила и Еврипида слѣдуетъ искать аналогію русскому ансамблю, а въ Діонисійскихъ хороводахъ, въ первичныхъ греческихъ плясовыхъ ансамбляхъ, гдѣ мимика органически сливалась съ пластикой, гдѣ лишь общее упоеніе объединяло индивидуальныя варіаціи каждаго танцора. Толпа русскаго балета—не коллективный зритель, а коллективный герой,—тотъ самый герой, котораго Мусоргскій и Римскій-Корсаковъ выдвинули въ лицѣ хора на авансцену опернаго дѣйства. Правда, энтузіазмъ, которымъ насыщено было выступленіе русскаго кордебалета въ Парижѣ, можетъ быть объясненъ просто исключительностью обстановки, торжественностью момента. Но несомнѣнно, что въ Фокинскихъ постановкахъ есть и указанное нами объективное устремленіе отъ статики классическаго къ всенародной и динамической пляскѣ. Подлинными расцвѣтами этого хорового и динамическаго начала и были: вакханалія къ ‚Клеопатрѣ‘, сладострастная оргія въ ‚Шехеразадѣ‘, зловѣщій шабашъ въ ‚Жаръ-Птицѣ‘ и половецкій хороводъ ‚Князя Игоря‘, раздольный и вольный, какъ вѣтеръ степной, который, по словамъ Оставе Маус’а, даетъ иллюзію цѣлаго народа, увлеченнаго радостью жизни въ ритмической вихрь, и заставляетъ забывать о строгой дисциплинѣ, регулирующей па‘ (L’art moderne). Этотъ дѣйственный духъ русской пляски по своему совершенно вѣрно понялъ и тотъ германскій журналистъ, который писалъ по поводу нашего балета: ‚если бы русскій народъ умѣлъ все дѣлать столь же прекрасно, какъ онъ танцуетъ,—онъ давно бы уже подчинилъ себѣ міръ...‘.

Итакъ, не ‚аксессуаромъ аристократическаго образа правленія‘ является обновленный русскій балетъ, а художественнымъ тяготѣніемъ къ утраченному хоровому динамизму, художественнымъ чаяніемъ всенароднаго и ритмическаго жизнетворчества, опережающимъ косное бездѣйствіе сегодняшней жизни...

II

Такъ какъ пантомима является представле-
ніемъ скорѣе для глазъ, чѣмъ для ушей, то она
должна соединиться съ искусствами, радую-
щими зрѣніе.

(Поверрь).

C'est curieux comme les Russes ont le goût pour
la collaboration.

(A. Maugéot).

Vous autres, Russes, vous avez l'amour passion-
née du 'spectacle'...

(M. Denis).

То же самое хоровое начало, то же самое подчиненіе отдѣльныхъ силъ об-
щему ансамблю поразили французскую критику и въ области внѣшней поста-
новки, явившей невиданную гармонію красокъ, звуковъ и жестовъ,—продуктъ
невѣдомаго на Западѣ сотрудничества художника и режиссера.

И дѣйствительно, во Франціи разрывъ между подлинной живописью и театромъ
произошелъ еще въ эпоху Ренессанса, когда всенародныя Мистеріи съ ихъ
богатыми и художественными постановками уступили мѣсто рудиментарной
mise en scène ложно-классическихъ трагедій. Если въ XV вѣкѣ, у подмост-
ковъ мистерій, приглашенные городами работали лучшіе миниатюристы того
времени, какъ Жанъ Фуке и Жанъ Поїэ, то въ частномъ и постоянномъ
театрѣ Мольера декораторомъ былъ уже нѣкто Матье, служившій въ то же
время и на побѣгушкахъ. Ибо театральное представленіе перестало быть празд-
никомъ для глазъ,—оно стало аудиторіей для уха. Фантастика средневѣковыхъ
постановокъ смѣнилась трафаретами античнаго дворца; живописная традиція
среднихъ вѣковъ уступила мѣсто архитектурной традиціи античнаго театра.
Вмѣстѣ съ балетомъ и первыми писанными на полотнѣ кулисами изъ Италіи
привезенъ былъ параллельно-классическій стиль XVII вѣка, въ которомъ было
свое величіе, но который сталъ нелѣпымъ послѣ Сервандони, испортившаго
его своей реалистической реформой (ассиметріей и ущѣмленностью кулисъ), и
Луи-Давида, провозгласившаго необходимость археологической правды. Вотъ
этотъ архитектурно-реалистическій стиль—какая-то смѣсь Paysage héroïque съ
фотографіей—и тяготеетъ до сихъ поръ надъ французской сценой, какъ
профессіональная традиція театральныхъ декораций. Французская живопись

XIX вѣка вела героическую борьбу за реализмъ воздушныхъ красокъ; французскій театръ попрежнему не признаетъ другого реализма, кромѣ линейной перспективы и археологической правды. Даже въ недавно вышедшей книгѣ ‚Peintre décorateur de théâtre‘ извѣстный декораторъ Opéra-Comique, Jusseaume, утверждаетъ, что ‚въ сущности единственнымъ руководствомъ театральнаго декоратора можетъ быть лишь указатель желѣзныхъ дорогъ‘. Этотъ пошлый натурализмъ—вотъ единственный символъ вѣры французскихъ театральныи художниковъ, загромоздившихъ сцену цѣлыми историческими постройками, гигантскими практикаблями, настоящими аксессуарами и bibelots...

Но даже и археологическая правда оказалась невыдержанной, ибо съ ростомъ дифференціаціи искусства исчезло всякое единство постановокъ. Въ XVI вѣкѣ Жанъ Фуке самъ рисовалъ макеты, дѣлалъ декорациі, сочинялъ костюмы для мистерій, обеспечивая строгую гармонию ансамбля. Нынѣ французскій декораторъ пишетъ декорацию, костюмеръ создаетъ могущіе стать модными костюмы, парикмахеръ придумываетъ могущія стать модными прически, мебельщикъ доставляетъ ‚стильную‘ мебель, и до генеральной репетиціи никто не знаетъ, что изъ этого выйдетъ. Здѣсь—абсолютное отсутствіе какой бы то ни было колористической aggrège-pensée, здѣсь—царство полной случайности, ‚совсѣмъ какъ въ дѣйствительной жизни‘... *). Вотъ почему тотъ фактъ, что Бакстъ, этотъ ‚Гюставъ Моро балета‘ по выраженію А. де Ренье, задумалъ свою декорацию одновременно съ костюмами и самъ нарисовалъ ихъ (какъ опытный костюмеръ и какъ тонкій художникъ, чувствующій динамику вѣющихъ тканей), этотъ фактъ явился здѣсь цѣлымъ откровеніемъ...

Чѣмъ же объясняется это парадоксальное явленіе, этотъ разрывъ театра съ живописью въ странѣ живописи *par excellence*,—въ странѣ, родившей лучшихъ колористовъ XIX вѣка? Конечно, во многомъ виновата косная театральная администрація, вербующая декораторовъ среди бездарныхъ академиковъ, по-

*) Разсказываютъ, что французскіе фигуранты никакъ не могли понять во время постановки ‚Бориса Годунова‘, почему отъ нихъ требуютъ, чтобы они группировались на сценѣ по цвѣтамъ костюмовъ, а не по ихъ личнымъ симпатіямъ... Полную живописную несостоятельность оперныхъ постановокъ признаетъ и авторъ книги ‚Peintre décorateur de théâtre‘: ‚Правда, предполагается, что въ оперу идутъ лишь для того, чтобы услышать музыку и пѣвцовъ, отъ которыхъ не требуется даже, чтобы они ‚играли‘: достаточно, если они приближаются къ суфлерской будкѣ и поютъ. Но развѣ нельзя требовать большего?‘—спрашиваетъ онъ (G. Coqui-ot: Nouveau manuel complet du Peintre-Décorateur de théâtre, стр. 76).

лучившихъ *grix de Rome*, и бойкотирующая подлинныхъ художниковъ. Но, очевидно, есть и другая причина; очевидно, и художники бойкотируютъ сцену. И дѣйствительно, театральная живопись не гармонируетъ съ психикой современнаго французскаго живописца. Какъ печально думать, что ничто не остается отъ этихъ *chefs-d'oeuvre* овъ, которымъ суждено жить лишь нѣсколько вечеровъ. Сколько творчества, знанія и генія остается потеряннымъ и даже не всегда оставляетъ послѣ себя имя автора, — писалъ по поводу декораций Теофиль Готье. Произведенія декораторовъ — увы, недолговѣчны. Но по крайней мѣрѣ въ тотъ моментъ, когда они находятся передъ нашими глазами, они имѣютъ большую цѣнность. Правда, нельзя сравнивать театральную живопись съ великой исторической живописью, но все таки... и т. д., — читаемъ мы въ академическомъ словарѣ. Вотъ именно этотъ взглядъ на декорационную живопись, какъ на нѣчто обреченное на гибель, какъ на низшій, прикладной родъ искусства, не оставляющій послѣ себя даже имени автора — и удерживаетъ французскихъ художниковъ отъ сцены. Имъ, привыкшимъ къ галерейнымъ картинамъ, не достаетъ той великой скромности, которая нужна для декоратора, приносящаго «священную жертву» театру, и которая была у безыменныхъ миниатюристовъ Среднихъ Вѣковъ. Этотъ же индивидуализмъ дѣлаетъ невозможнымъ и дружное сотрудничество искусствъ на сценѣ, о которомъ мечталъ Новеррь, — дружное самоограниченіе каждаго изъ нихъ во имя общей гармоніи. Дисциплина Московскаго художественнаго театра немыслима въ Парижѣ. Единственный художникъ современнаго Запада, который жаждалъ хороваго творчества, «сотрудничества многихъ во имя общей идеи», былъ Винцентъ ванъ Гогъ, этотъ страдающій индивидуалистъ и мученикъ одиночества; но ему не удалось найти почвы для воплощенія своей мечты. Вотъ почему совмѣстная работа русскихъ музыкантовъ, художниковъ и режиссера, «крѣпко связанныхъ въ одинъ пучекъ любовью къ одному и тому же искусству» (J. E. Blanche), привела французскую критику въ какое-то благоговѣйное изумленіе... Наконецъ, и самый характеръ французской живописи XIX вѣка съ ея техническими революціями является препятствіемъ къ ея перенесенію на сцену: это живопись аналитическая, вѣчно ищущая, интимная, динамическая; это «анархія въ золотой рамѣ», какъ мѣтко выразился еще Г. Гейне. Между тѣмъ театральная живопись, какъ и всякая декоративная живопись вообще, есть искусство отстоявшееся, завершенное, статическое; декорация, — это предчувствіе фрески; театр, — это *grand art* въ эскизѣ. Театральный декораторъ не можетъ быть зачинателемъ въ области живописно-технической, — онъ можетъ быть лишь завершителемъ. Вотъ почему лучшіе французскіе

живописцы по своему темпераменту не были призваны стать художниками театра...

Но вотъ почему такъ же неслучайно и то, что театральная декорация расцвѣла въ Россіи. Это объясняется не тѣмъ, что у насъ нашлись Мамонтовъ и Теляковскій, пригласившіе художниковъ на сцену, но тѣмъ, что русское искусство по природѣ своей—искусство синтетическое, а не аналитическое, претворяющее, а не творящее,—искусство дружныхъ достижений, а не одиночныхъ дерзаній. Правда, мы вовсе не хотимъ этимъ сказать, что наша живопись есть живопись заимствованная и эклектическая, какою является, напр., бельгійская, но нельзя отрицать того, что она претворила въ себѣ достиженія Запада. Критикъ *Indépendance Belge* не совсѣмъ далекъ отъ истины, когда высказываетъ на первый взглядъ парадоксальную мысль, что декорация Коровина къ ‚Руслану‘, изображающая ‚isba russe‘, могла бы быть подписанной ванъ-Гогомъ, а Камилль Моклеръ не такъ ужъ ошибается, когда заявляетъ, что ночная декорация А. Бенуа къ ‚Сильфидамъ‘ достойна Уистлера, этого живописца ‚Ноктюрновъ‘. Но это отнюдь не значитъ, что указанные художники ‚подражаютъ‘ ванъ-Гогу и Уистлеру; это значитъ лишь, что ванъ-гоговское и уистлеровское начала, преломившись черезъ призму русской души, претворились въ нѣчто сверхъ-личное, преемственное, монументальное. Въ декорации Бакста къ ‚Шехеразадѣ‘ много чисто-восточной колоритности и варварской цвѣтистости, и Lalo правъ, когда, сравнивая ее съ французскими декорациями, пишетъ: ‚Мы употребляемъ нѣжные, рафинированные нюансы,—русскіе пользуются яркими и чистыми красками, основанными на рѣзкихъ контрастахъ и достигающими такой интенсивности и глубины, что онѣ поражаютъ насъ такъ же, какъ картины великихъ колористовъ‘. Но развѣ не картины ‚великихъ колористовъ‘—Делакруа, Манэ и Гогэна, этихъ первыхъ мучениковъ свѣтлой палитры, отклонили русскую живопись отъ мертвой тропы передвижничества?

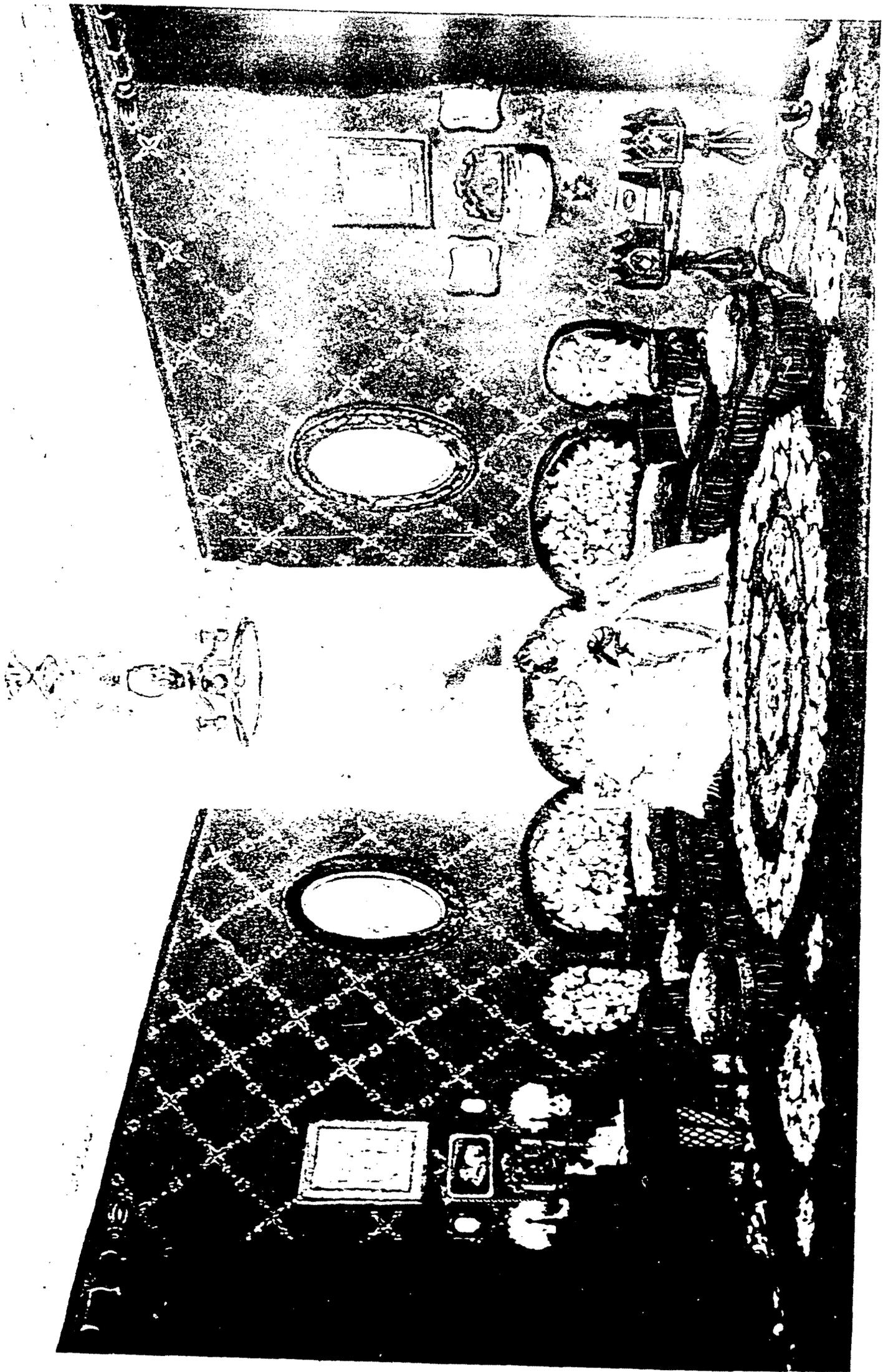
Такъ. вобравъ въ себя техническія завоеванія Запада, русская живопись съ чисто-славянской прямолинейностью доводитъ ихъ до ихъ высшаго паѳоса, возводитъ ихъ на монументальный пьедесталь. Ибо ее, выросшую среди дисгармоніи жизни, не удовлетворяетъ красочная гармонія ‚въ золотой рамѣ‘,—она мечтаетъ о преображеніи всей дѣйствительности волшебною силою красокъ. Еще со временъ Бѣлинскаго театръ съ его ‚тряпичными облаками, деревянными морями и холстинными деревьями‘ сталъ для насъ убѣжищемъ отъ ‚существующаго‘, храмомъ той декоративной красоты, того великаго искусства, которымъ нѣтъ болѣе мѣста въ нашей маленькой жизни. Отсюда—та любовь

къ ‚спектаклю‘, которую М. Дени считаетъ характерной для русскихъ *). Отсюда—то господство живописи на сценѣ, которое такъ изумляетъ французскую критику. Въ противоположность французской сценѣ, гдѣ есть огромныя постройки, сложные практикабли, настоящіе аксессуары, но нѣтъ живописи, русскіе художники упростили или, вѣрнѣе сказать, возвысили декорационное искусство до декоративной живописи, сдѣлали изъ бутафорскихъ костюмовъ живыя гирлянды красочныхъ пятенъ, символизирующія смыслъ музыкальной драмы. Вспомнимъ хотя бы шемящія чары лунныхъ ‚Сильфидъ‘ или вторженіе вакханокъ въ черныхъ и кровавыхъ плащахъ, символизирующихъ смертоносную сладость Клеопатриныхъ объятій... На русской сценѣ нѣтъ ничего ‚настоящаго‘, кромѣ настоящей живописи: не иллюзія правды, а убѣдительность иллюзіи,—таково откровеніе русской декорации... **).

Но нельзя забывать и того, что наши художники пошли на сцену (Васнецовъ, Полѣновъ и Врубель) еще тогда, когда не слышно было о Гоганѣ. И если въ колористическомъ отношеніи въ русской декорации позволительно усматривать логическое завершеніе западныхъ исканій, то по существу она—самобытное явленіе. Цитированный нами Jusseaume совѣтуетъ декоратору много путешествовать. Русская живопись всегда путешествовала—въ даляхъ вѣковъ, въ даляхъ чужбинъ, но не для археологическаго коллекціонерства, а для пріобщенія къ душѣ былого и чужого. Эта ‚ретроспективность‘ нашего художества (выражаясь терминомъ Сергѣя Маковского)—тотъ мостъ, который соединяетъ его со сценой. Это тотъ ‚особенный даръ русскихъ передъ иностранцами‘, ‚даръ пониманія чужихъ національностей‘, который отмѣченъ еще Достоевскимъ. Въ самомъ дѣлѣ, чего только не видѣли мы на сценѣ ‚русскаго сезона‘ и на стѣнахъ русской выставки, устроенной у Bernheim'a, —и трагическое величіе Египта, и

*) Позволяю себѣ привести это мѣсто изъ письма, полученнаго мною отъ Мориса Дени, хотя я и не согласенъ съ его первой половиной: ‚Вы, русскіе, питаете страстную любовь къ ‚спектаклю‘. Порой вы не интересуетесь драматическимъ дѣйствіемъ, чистой музыкой и, быть можетъ, даже талантами исполнителей. Но того, что мы такъ плохо понимаемъ въ Парижѣ,—красоты ансамбля, радости глаза,—вы настоятельно требуете всегда‘.

***) Эта необычайная простота (и дешевизна) русскихъ постановокъ съ изумленіемъ отмѣчается всей иностранной критикой. ‚Чтобы убѣдиться въ томъ, какими простыми средствами все это достигнуто, стоитъ только посмотрѣть поближе на chef-d'oeuvre Бакста, который для того, чтобы усилить тяжелую роскошь гарема, самъ написалъ коверъ нѣжно-краснаго цвѣта... Декорация должна внушать, а не моделироваться съ цѣлью обмана зрѣнія, какъ это дѣлаютъ наши профессиональные декораторы. Она должна быть полотномъ, живописью, а не реальностью; она должна концентрировать, а не расширять‘—такова мораль, которую J. E. Blanche выводитъ изъ русскаго балета (см. Echo de Paris отъ 19 июля).



А. А. ОБОДОВСКИЙ.
Съезд в Москве, 1927 г.

пряное сладострастіе Персіи, и наивное очарованіе Bidermajer-стиля, и демонизмъ Среднихъ Вѣковъ (эскизы Добужинскаго къ мистеріи Ремизова), и дикую вольность монгольскихъ кочевій, и мѣдный багрець половецкихъ рубахъ, вѣющихъ каменнымъ вѣкомъ, и царственную симметричность grand siècle (,Павильонъ Армиды'). Но эти ,ретроспективныя мечтанія'—не плодъ игривой фантазіи, а продуктъ такого углубленнаго знанія, такого проникновенія въ традицію, на какія совершенно были бы неспособны пылкіе и индивидуалистически-настроенные французы. Огромнымъ персидскимъ ковромъ кажется декорація Бакста къ ,Шехеразадѣ', гравюрой XVII вѣка вѣтъ отъ ,Павильона Армиды' Бенуа, средневѣковая миниатюра чудится въ декораціяхъ Добужинскаго къ Старинному театру. Этотъ же традиціонизмъ проникаетъ собой и русскую графику, которая, какъ намъ показала международная выставка въ Брюсселѣ, несомнѣнно серьезнѣе всего того, что въ настоящій моментъ дѣлается западно-европейскими графиками. Это—не стилизація абстрактныхъ мыслей, какъ графика германская (Клингеръ), и не стилизація абстрактныхъ линий, какъ графика бельгійская (Ванъ де-Вельде), и не стилизація моментальныхъ *scouis*, какъ графика французская (Валлотонъ, Нодэнъ), а исканіе какого-то большого стиля во всѣхъ стиляхъ прошлыхъ эпохъ,—того стиля, которому все болѣе и болѣе тѣсно становится въ рамкахъ виньетки. Характеренъ для всего современнаго русскаго искусства и самый расцвѣтъ графики, и если отличительной чертой французской живописи XIX вѣка является техницизмъ, то въ стилизмѣ можно видѣть основную черту русской живописи XX вѣка...

Но, несмотря на весь космополитизмъ нашего искусства, уже бѣлѣтъ первый камень этого чаемаго стиля: русскій архаизмъ. Народъ, бывшій раньше объектомъ художческаго жалѣнія, все болѣе и болѣе дѣлается субъектомъ художественнаго стиля. Къ его неизсякшему живому руднику вернулась музыка, возвращаются живопись и (какъ мы уже говорили) хореографія. ,Жаръ-Птица', этотъ балетъ, основанный на славянскомъ миѣѣ, эти танцы, переходящіе въ народный плясъ, эта музыка, пронизанная народными мелодіями, эта живопись (А. Головина), златотканная старинными узорами (и даже слишкомъ узорная и ,пряничная'),—не есть ли это послѣднее достиженіе нашего искусства? Передъ нами не официальные Стасовскіе пѣтушки и даже не показной балетъ-дивертисментъ *Festin*, не патриотическое выявленіе ,національнаго лица', а серьезная тоска по вольной стихіи народнаго миѣотворчества...

Объ этомъ лишній разъ свидѣтельствовала и небольшая выставка у Bernheim'a. Сѣверной сагой, древне-русской мистикой овѣяны творенія Рериха, баяна,

смѣнившаго гусли на кисти; въ стилѣ старинной иконы выдержаны ‚Старыя крестьянки‘ Петрова-Водкина, словно покрытыя морщинами и ржавчиной вѣковъ; подъ обаяніемъ наивныхъ деревенскихъ игрушекъ написано ‚Стадо‘ Крымова (хотя его пейзажъ не выдержанъ въ этомъ смыслѣ); цвѣтистостью народныхъ тканей нестритъ ‚Ярмарка‘ Кустодіева. Но если послѣдній исходитъ не изъ старинныхъ лубковъ, а изъ современныхъ фабричныхъ ситцевъ, то зато Стеллецкій являетъ глубокую вѣрность традиціи, глубокое знаніе старой Руси, синтезомъ которой кажется его небольшая композиція: ‚Отъѣздъ на соколиную охоту‘. Это археологическое знаніе иногда даже вредитъ Стеллецкому, иссушая его линіи (напр., его серія аллегорическихъ Панно), запыляя его краски. Русь Стеллецкаго—Русь московская, стоглавая, благочинная, Русь Великаго Поста, а не Русь восточная, былинная и сладострастная, что сверкаетъ самоцвѣтными сапфирами и рубинами у Рериха и Головина...

Скромные по краскамъ костюмы Стеллецкаго интересно сравнить съ искрометными костюмами Бакста. Сѣроватые, словно смытые временемъ костюмы перваго, растворяясь въ общей гармоніи декораціи, не отвлекаютъ вниманіе зрителя отъ драматическаго дѣйствія. Огненные и кровавые костюмы второго сосредоточиваютъ на себѣ взоры театральнаго зала, внушая магіей красокъ сокровенный смыслъ всего происходящаго на сценѣ. Можно спорить о томъ, какой изъ путей правильнѣе, но нельзя забывать, что оба они ведутъ въ Римъ. Въ томъ-то и заключалось большое культурное значеніе маленькой русской выставки у Bernheim'a, что она вовлекла въ эти споры и, составленная не изъ картонныхъ макетъ, забавлявшихъ своей игрушечностью праздныхъ посѣтителей павильона Монако въ Брюсселѣ, а изъ акварелей и рисунковъ, показала, что декораціи и костюмы достойны подлиннаго искусства.

Но она показала и нѣчто большее *). На русской выставкѣ 1906 года бросалось

*) Почти каждая критическая статья, посвященная русскимъ, кончается призывомъ къ подражанію русскому примѣру, мечтой о томъ, какая прекрасная соігѣе получилась бы, если бы Дебюсси написалъ музыку для балета, Фокинъ создалъ бы танцы, а Морисъ Дени—декорацію... Идея новаго театра съ участіемъ художниковъ, рожденная ‚русскимъ сезономъ‘, носится въ воздухѣ. Одни требуютъ реорганизаціи Оперы, другіе ждутъ появленія какого-нибудь мецената, который заразился бы примѣромъ ‚русскихъ любителей‘ и создалъ бы новый театръ. Упорно говорятъ о томъ, что Jacques Rouché приглашаетъ М. Дени, Ренэ Піо, Девальера, Лапрада и др. писать декораціи для Théâtre des Arts. Это—побѣда русскаго искусства. Но самъ М. Дени въ уже цитированномъ нами письмѣ скептически смотритъ на успѣхъ подобнаго театра во Франціи. ‚Мы, французы, любимъ художественные ‚спектакли‘, когда ихъ преподносятъ намъ русскіе; но всѣмъ спектаклямъ въ мірѣ мы предпочитаемъ une pièce bien parisienne безъ декорацій и лиризма‘,—съ горечью пишетъ онъ.

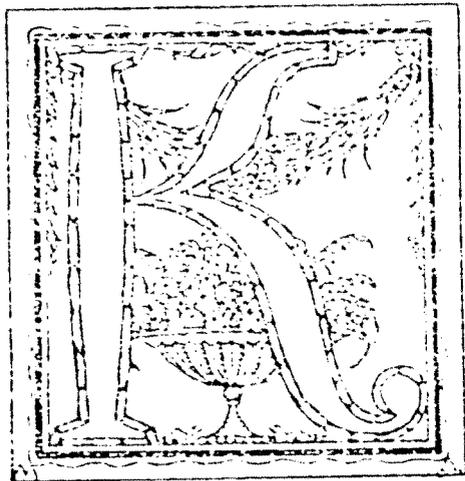
въ глаза прежде всего западное вліяніе: при видѣ Сомовскихъ и женщинъ Версальскихъ уголковъ французская критика съ гордостью убѣждалась въ экстенсивности французской культуры, въ произведеніяхъ же Рериха и Врубеля видѣла лишь курьезы и аномаліи. Теперь этого не могло быть. Теперь русскіе художники пріѣхали въ Парижъ не какъ ученики, сдающіе экзаменъ, но какъ равные къ равнымъ, а въ смыслѣ театральной живописи—и какъ учителя.

Русское искусство начинаетъ воздавать Западу за то, что оно взяло у него въ рядѣ вѣковъ. Но не будемъ самообольщаться: это новое положеніе обязываетъ еще больше, чѣмъ прежнее. Не будемъ забывать того, что Западъ видѣлъ наше искусство въ праздничномъ нарядѣ, но не видалъ его въ будень. Пусть же праздничныя одежды 'русскаго сезона' не будутъ сброшены въ Россіи!



ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИТОГИ

Окончаніе *).

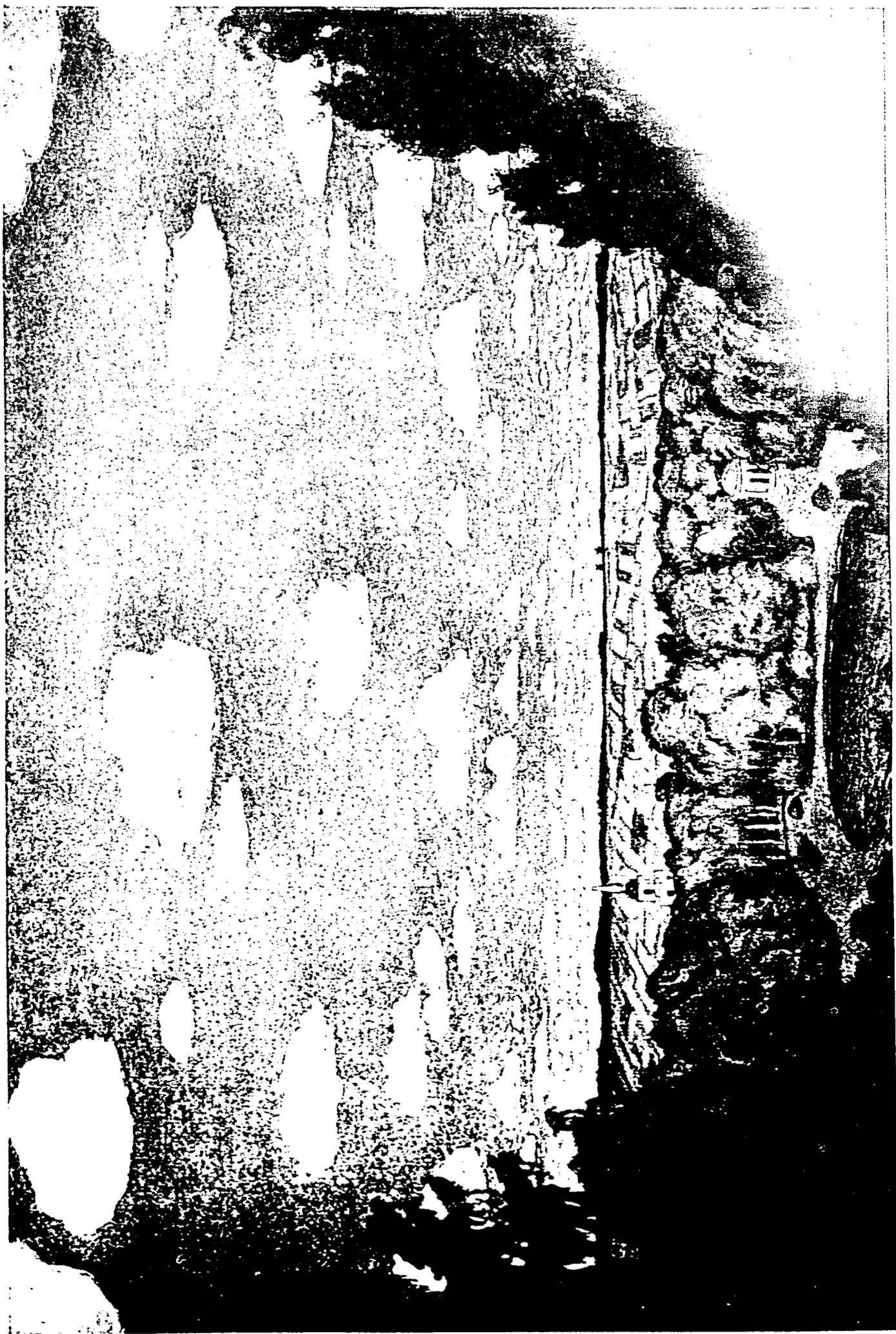


ОГДА я говорилъ объ ,анархизмѣ' парижанъ, которымъ подражаетъ наша молодежь, я имѣлъ въ виду два направленія современной французской живописи: хромолюминаризмъ преемниковъ Сѣра и ,деформизмъ' послѣдователей Матисса и отчасти Брака... Впрочемъ, первое изъ этихъ направленій, мы знаемъ,—какъ бы крайній (научно-обоснованный) выводъ изъ импрессионизма, возвѣщеннаго еще Клодомъ Монэ, Сислэ, Ренуаромъ, и потому творчество какого-нибудь Синьяка или Lucie Cousturier—преемственно, несмотря на кажущуюся ,анархію' рисунка и красокъ; въ живописи хромолюминистовъ, въ этой слѣпительно-яркой, ,неестественной' мозаикѣ розовыхъ, синихъ, желтыхъ и фіолетовыхъ мазковъ, нѣтъ ничего, кромѣ чисто-техническаго развитія того же, стараго уже, принципа разложенія тоновъ и спектральной гаммы...

Эта живопись слѣдуетъ своей исключительно-красочной традиціи, излюбленному методу свѣтло-радужной пуантэли, и ее не надо смѣшивать со вторымъ, по существу революціоннымъ, направленіемъ. Я называю его ,деформизмомъ', чтобы подчеркнуть одну общую черту въ творествѣ цѣлаго ряда новаторовъ крайняго лагеря изъ ,Салона независимыхъ'. Эта черта—убѣжденно-рѣзкій, иногда мучительно-надуманный отказъ отъ пластическихъ достижений традиціонной живописи во имя новой изысканной грубости формы...

Гогэнъ первый свернулъ на этотъ путь, преодолевъ уроки импрессионистовъ, желавшихъ, въ концѣ концовъ, только болѣе красочнаго, болѣе солнечнаго, болѣе живого пейзажа (въ эпоху нестерпимаго эпигонства) и явившихся истинными продолжателями Барбизонцевъ и (черезъ нихъ, Делакруа, Курбэ и Манэ) наслѣдниками XVIII-го вѣка и далѣе—фламандскаго, испанскаго и венеціан-

*) См. ,Аполлонъ', апрѣль, № 7.



М. Добужанский. (М. Dobouginsky).

Земля в долине реки М. Добужанский.



И. Рерихъ. (X. Roerich).

Рисунокъ къ „Князю Игорю“.



И. Перухъ. (N. Roerich).

Рисунокъ къ „Князю Игорю“.



Звездосетъ.

И. Б.
1909.

И. Билибинъ. (I. Bilibine).

Костюмъ къ „Золотому Пѣтушку“.



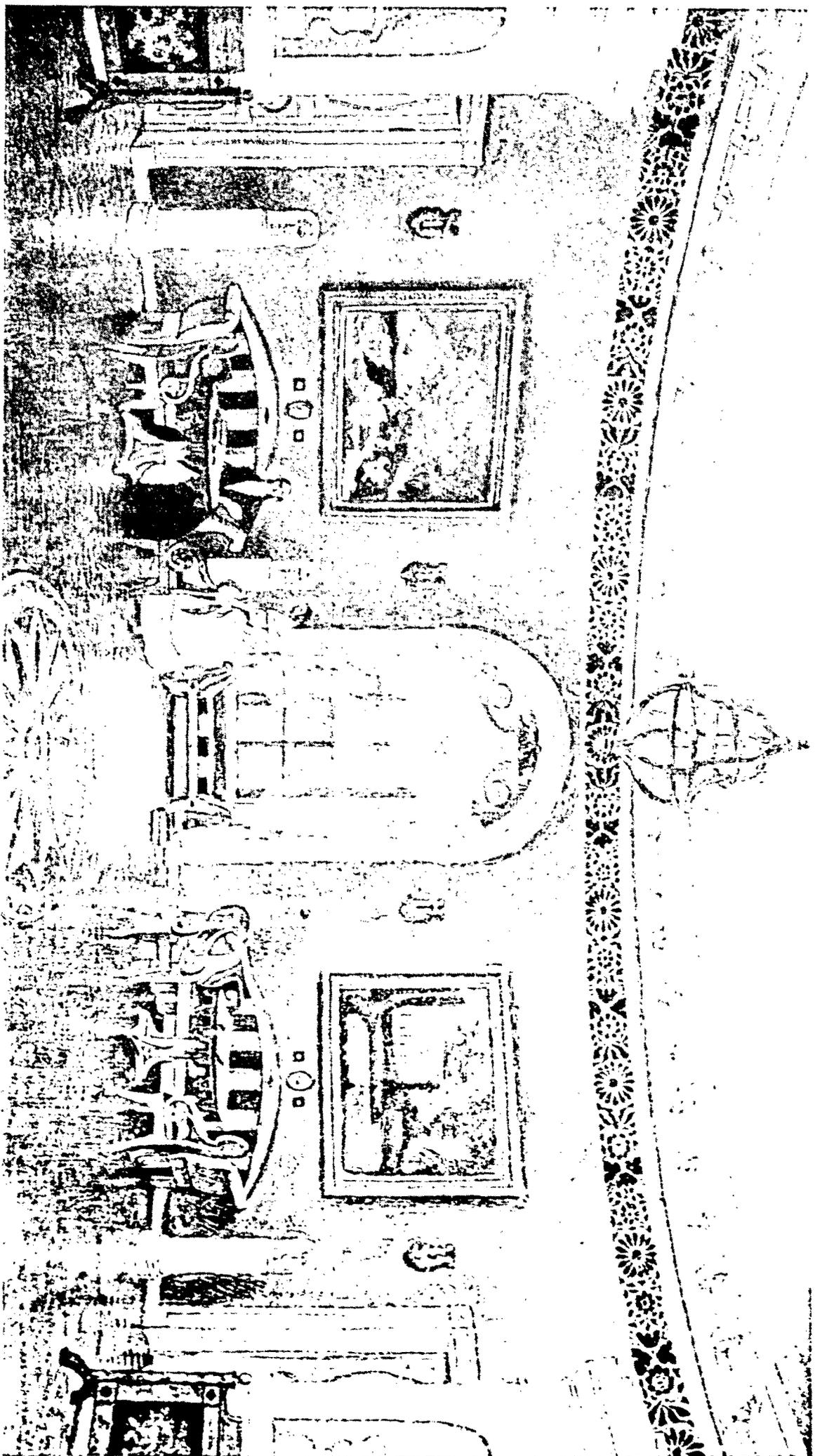
Волны,

И. Б.
1929

И. Билибинъ. (I. Bilibine).

Костюмъ къ „Золотому Пѣтушку“.

М. Жаңырамуевтин. (М. Добонгинский).



Экраны дарапарату кө. Алтынғы ба дарапарату.

скаго Возрожденія. Гогэнъ первый какъ бы отрекся отъ традиціи, отъ преемственности французскаго ‚хорошаго вкуса‘ (которому вѣрны, и теперь такіе превосходные мастера, какъ Боннаръ, Вюльяръ, Руссель), чтобы научиться у дикарей Таити волшебной простотѣ изображенія челоѣка и природы. Въ атмосферѣ исканій этой ‚простоты‘, этого цѣлительнаго ‚варварства‘, несущаго въ себѣ возможности новаго большаго декоративнаго стиля, создались, въ художественныхъ кругахъ Парижа, и многообразныя увлеченія экзотикой, и различныя теоріи упрощенія формъ и примитивизма, которыя подготовили современный ‚деформизмъ‘...

Однако, вліяніе, не меньшее, чѣмъ Гогэнъ, оказалъ на это направленіе и Сезаннъ, Сезаннъ съ его ультра-реалистической честностью и ‚мужицкой‘ силой выраженія. Даже удивительно, до какой степени привилась ‚манера видѣть‘ Сезанна: гамма Сезанна (съ преобладаніемъ, такихъ характерныхъ для него, синихъ и желтыхъ тоновъ) и особый сезанновскіи натурализмъ... Хотя этотъ натурализмъ—подходъ вплотную къ природѣ, къ живописному ‚куску природы‘ (будь то зеленый уголокъ провинціи или тѣло женщины, или нѣсколько яркихъ плодовъ на блюдѣ) для выявленія элементарной сущности его красочнаго бытія съ терпѣливой шардэновской точностью и съ прямолинейной мощью какого-нибудь Курбэ—хотя эта вдохновенная честность, какъ все геніальное, осталась неподражаемой, внушенія ея властно сказались на всемъ современномъ поколѣніи художниковъ. Натуралистъ Сезаннъ для этого поколѣнія—не менѣе чтимый учитель, чѣмъ экзотикъ Гогэнъ. И это такъ понятно.

Экзотическимъ пейзажамъ Гогэна съ ихъ волшебной красочностью и упрощенными линіями, напоминающими о деревянной скульптурѣ тихоокеанскихъ дикарей, тѣмъ не менѣе, всегда присуща чисто-живописная *recherche du vrai*, дѣйствующая на насъ убѣдительно, какъ непосредственный натурализмъ. Съ другой стороны, въ остромъ натурализмѣ Сезанна есть—и въ какой степени!—то, что нельзя назвать иначе, какъ фантастикой: что-то неподдѣльно, варварски примитивное, ‚лапидарное‘, хотя отнюдь не экзотическое... Здѣсь, на этихъ таинственныхъ границахъ изысканности и грубости, реализма и угловатой схематизаціи, правды и волшебства, встрѣчаются оба великихъ и столь различныхъ мастера.

Не отсюда ли ведутъ всѣ тропы современнаго крайняго новаторства, всѣ уклоны того деформизма, о которомъ я говорю? Гогэновскія женщины чаруютъ насъ своимъ живописнымъ характеромъ, своимъ стилемъ, первобытной граціей и первобытной неуклюжестью своихъ ‚упрощенныхъ‘ формъ, но

реально, жизненно онъ, конечно, уродливы: да ихъ и не представляешь себѣ живыми, какъ нѣжно-плѣняющихъ красавицъ какого-нибудь Тиціана или Париса Бордоне; для этого—анатомически онъ слишкомъ неправдоподобны; онъ живописны, но не подчинены законамъ тѣлесности.

Уродливы въ томъ же смыслѣ и ,натурщицы' Сезанна, хотя въ нихъ нѣтъ никакой экзотики. Сезаннъ, рисуя женское тѣло, не только избѣгалъ всякой красоты формъ, но старательно преувеличивалъ характерныя аномаліи моделей, придавая имъ зачастую почти зловѣщую фантастичность. Превосходные по Сезанна поражаютъ неопытного зрителя намѣренной ,деформацией' женскаго акта. Отказъ отъ красоты во имя характерности, этой истинной красоты живописнаго образа, и во имя того же—пренебреженіе правилами анатоміи и объективными данными рисунка (которыя вѣдь можно провѣрить хотя бы съ помощью измѣреній), доводимаго, если нужно, до рѣзкаго ,извращенія природы'... Такъ, мнѣ кажется, слѣдуетъ ,объяснить' многія произведенія Сезанна и, разумѣется, не только его женскіе акты; это лишь частный примѣръ. Почти все творчество Сезанна, несмотря на его родство съ Шардэномъ и Курбэ, сквозитъ анархическимъ началомъ, тѣмъ желаніемъ ,начать живопись заново', которое такъ дерзко выражаетъ, въ наши дни, прямой преемникъ Сезанна (и отчасти Гогэна)—Матиссъ.

По отношенію Матисса не можетъ быть двухъ мнѣній: онъ уже явно ,деформируетъ' природу, сознательно передѣлываетъ по-своему твореніе Божіе и вовсе не въ угоду стилистической схематизаціи (см. первую часть этой статьи), а для достиженія синтетической формы, которая должна дѣйствовать на зрителя ярко, грубо, ,лапидарно' (пользуясь опять мѣткимъ словомъ Л. Бакста), чтобы превратиться, уже въ его воображеніи, въ пластическую и красочную гармонію. Методъ Матисса глубоко теоретиченъ; его творчество—въ высшей степени разсудочное, головное, очень далекое отъ понятія ,примитива'. Пройдя мучительную школу исканій, преодолевъ поочередно импрессионизмъ, хромолюминаризмъ и сезаннизмъ, онъ выработалъ собственную ,манеру видѣть', настолько личную, парадоксальную, что врядъ ли кому-нибудь изъ новаторовъ дозволено слѣдовать за нимъ, не продѣлавъ самостоятельно всего сложнаго психологическаго пути, который привелъ Матисса къ его послѣднимъ работамъ, порою совершенно недоступнымъ для пониманія даже очень опытнаго зрителя.

Между тѣмъ молодые художники подражаютъ больше всего именно Матиссу и гдѣ же?—въ Россіи! Подражаютъ малоопытные ученики, зачастую едва умѣющіе владѣть кистью, юнцы, не только не перестрадавшіе сложныхъ проблемъ современной живописи, но наивно увѣренные въ томъ, что истина кѣмъ-то

для нихъ открыта... Миѣ пришлось недавно бесѣдовать объ этомъ больномъ для меня вопросѣ съ самимъ Матиссомъ, хорошо освѣдомленнымъ о нашихъ русскихъ художественныхъ дѣлахъ; съ какимъ сокрушеніемъ онъ говоритъ о своихъ многочисленныхъ ,послѣдователяхъ'! ,Скоро я совсѣмъ перестану давать уроки,—признался онъ,—молодежь хочетъ сразу достигнуть того, что достигается лишь годами упорнаго труда и безпощадной самокритики; мои наставленія ученикамъ я обыкновенно начинаю совѣтомъ: только самостоятельныя достиженія и знаніе даютъ право на смѣлость; будьте скромны, будьте банальны... Но это не дѣйствуетъ'. Вотъ признаніе учителя, указывающее на какую-то глубокую ошибку въ самомъ отношеніи юныхъ новаторовъ къ задачамъ искусства...

Реакціонная критика, какъ извѣстно, рѣшаетъ очень просто этотъ наболѣвшій вопросъ: ,писать ,по Матиссу' легче, чѣмъ по Рембрандту или Рубенсу, вотъ наши ,недоучки' и морочатъ публику'. А для какого-нибудь Ильи Рѣпина—и самъ Матиссъ только ,недоучка, взмыленный парижской рекламой'... О чемъ же еще говорить? Но вѣдь это грубая неправда! вѣдь думать такъ—возмутительно-невѣжественная наивность! вѣдь Илья Рѣпинъ во сто разъ болѣе ,недоучка', чѣмъ Матиссъ! Нѣтъ, Матиссъ скорѣе слишкомъ ученый художникъ; его грубость утонченно-теоретична; это цѣлая философія рисунка и письма. Другое дѣло—насколько Матиссъ вдохновененъ, насколько прекрасны и вѣчны его произведенія и насколько они намъ нравятся. Миѣ лично, напр., Матиссъ рѣшительно не нравится. Но это вовсе не причина закрывать глаза на подлинность того молодого движенія въ искусствѣ, которое окружило его имя ореоломъ.

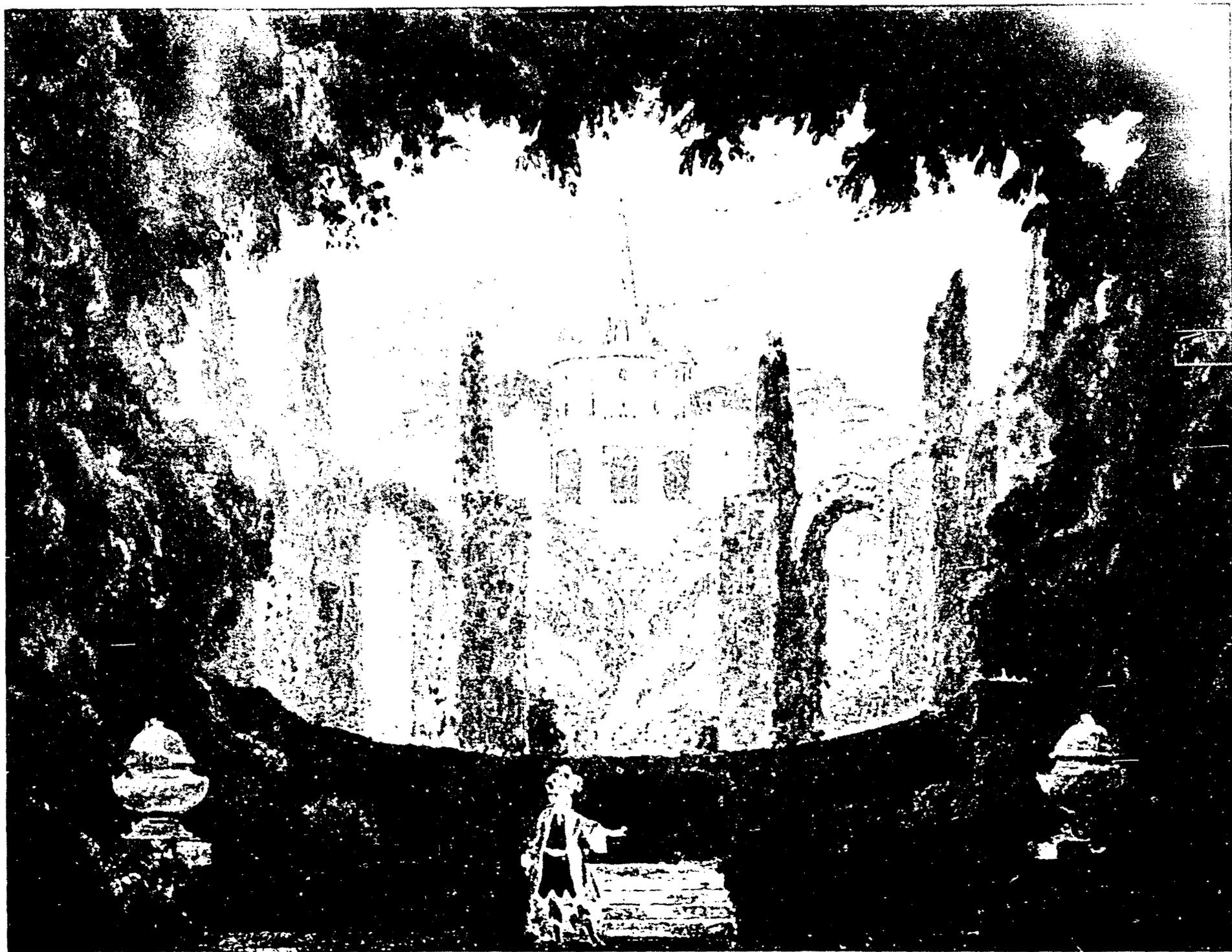
Несомнѣнно, огульное подражаніе Матиссу—явленіе не случайное. Если это ошибка, то ошибка роковая. Дѣло въ томъ, что эксперименты Матисса—его методъ ,деформизма', не останавливающийся ни передъ какой чудовищностью или явной дисгармоніей, рѣзко-анархическій по духу, какъ бы грубо-противоположный методу аристократическаго ,хорошаго вкуса'—это исканіе жизни во что бы то ни стало, пусть даже уродливой, циничной, варварской, но горячей, насыщенной кровью современнаго реализма,—отвѣчаетъ какой то глубокой потребности нашей эпохи. И какъ всегда, безсознательной идеологіи здѣсь не меньше, чѣмъ чисто-художественнаго устремленія: новая цивилизація создаетъ новую эстетику; мораль психологической свободы и научнаго міропониманія вызываетъ тяготѣніе къ ,революціоннымъ' формамъ; демократическое варварство хочетъ быстрыхъ и сильныхъ ощущеній для глаза, пресыщеннаго калейдоскопомъ современнаго Города; грядущая всеобщая американизация

требуетъ искусства, совпадающаго съ грубой откровенностью и нетерпѣливымъ темпомъ новой жизни... О, конечно такъ! Недавно мы читали *) воззваніе итальянскихъ pittori futuristi, стремящихся къ ,разрушительству всѣхъ эстетическихъ нормъ' во имя той кинематографической ,правды', благодаря которой ,у бѣгущей лошади не четыре ноги, а двадцать' и ,портретъ, чтобы быть истинно-художественнымъ, не долженъ походить на модель'. Миѣ кажется безспорнымъ, что на этомъ ,футуристическомъ' пути современному деформизму предстоитъ еще цѣлая эволюція, и рядомъ съ холстами будущихъ модернистовъ, для которыхъ живопись сведется къ изображенію ,исключительно повседневной жизни, жестокой, лихорадочной, стремительной', и ,вещество потеряетъ плотность подъ вліяніемъ движенія и свѣта',—рядомъ съ творчествомъ этихъ ,безумцевъ', объявившихъ войну всякой преемственности, всѣмъ эстетическимъ основамъ прошлыхъ вѣковъ, картины Матисса или Пикассо покажутся очень ,отсталыми'... Повторяю, передъ нами явленіе стихійное, долго подготовлявшееся, имѣющее уже свою исторію, и потому взглядъ на эксцессы молодежи, какъ на скоропроходящую болѣзнь или какъ на подражаніе тому, ,что легче',—непростительное недоразумѣніе.

Но какъ невѣрно было бы, исходя отсюда, заключить, что путь деформизма, анархіи—единственно возможный творческій путь живописи! Къ счастью: 1) искусство никогда не эволюционируетъ въ одномъ направленіи; 2) его консервативныя силы не менѣе дѣйственны, чѣмъ разрушительное новаторство; 3) рядомъ съ крайнимъ модернизмомъ обыкновенно развивается и обратная тенденція—тяготѣніе къ минувшему, мечтательная поэтизація отжившихъ формъ. Это тяготѣніе, въ наши дни, особенно замѣтно въ лагерѣ лучшихъ русскихъ художниковъ, выражающихъ свою мечту о прошломъ, мечту о ,старомъ мірѣ', изощренностью графическаго стиля, любовью къ сказочной старинѣ, къ скурильной прелести XVIII-го вѣка и эпохи empire. И лучшимъ доказательствомъ того, что этотъ утонченный стилизмъ не противорѣчитъ современнымъ задачамъ искусства, хотя не имѣетъ ничего общаго съ матиссовщиной, служатъ послѣднія побѣды такихъ художниковъ, какъ Бакстъ, Рерихъ, Головинъ...

На выставкѣ ,Союза' этого года дѣйствительно поражали изумительной красотой линіи и раскраски рисунки Бакста для русскихъ балетовъ въ Парижѣ. Въ области нео-ориентализма не создавалось ничего красивѣе. Я уже не

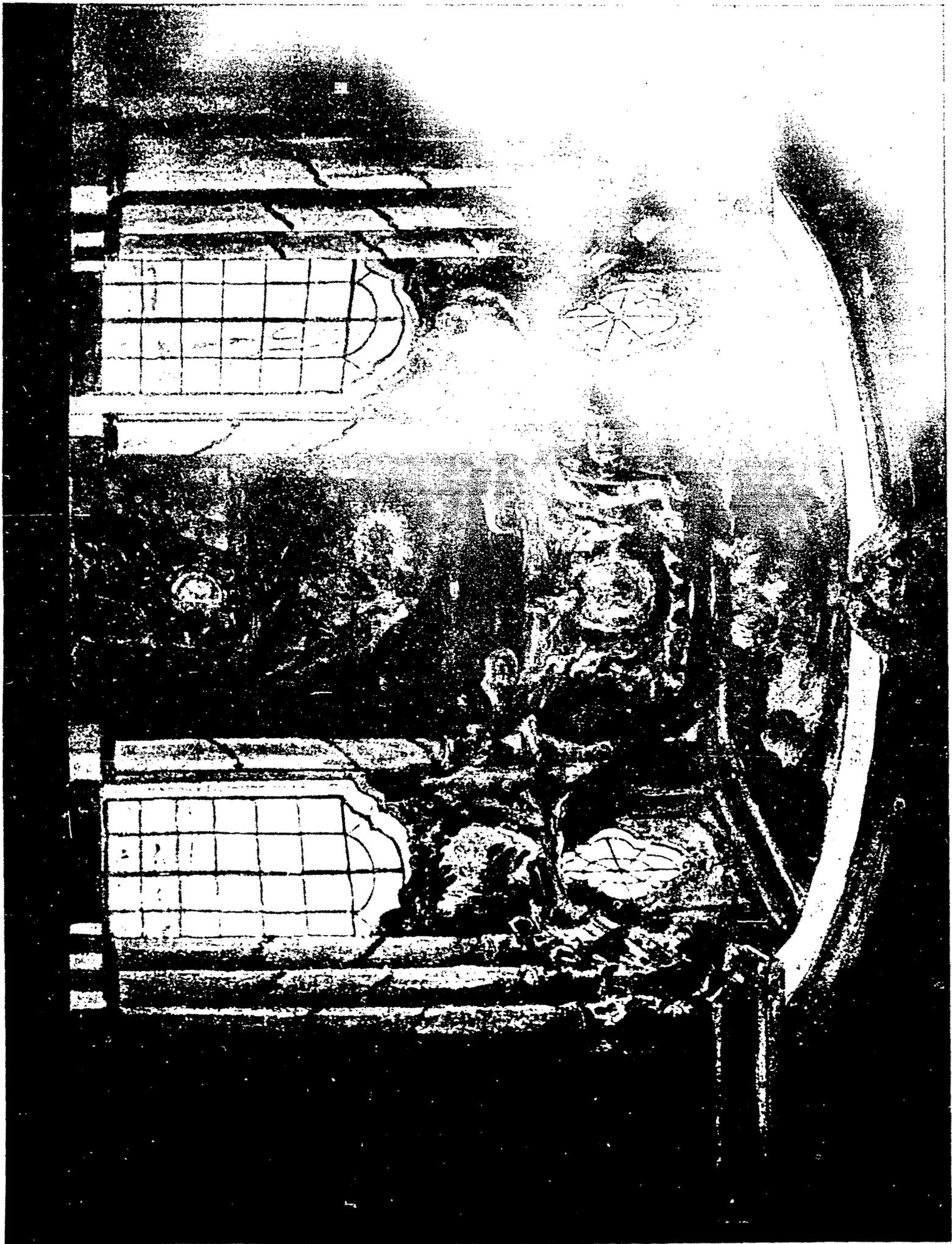
*) См. ,Аполлонъ', 9. Хрон. 16.



Александръ Бенуа. (А. Бенуа).

Эскизъ декораціи къ балету „Павильонъ Армины“.

Александровъ бичва. (А. Бендси.)



Зорна откритието на багетите. Изображение Архива.

говорю объ ихъ прикладномъ, декорационномъ значеніи,—мы знаемъ, какое потрясающее впечатлѣніе произвели на Западѣ костюмы Бакста къ ‚Египетскимъ ночамъ‘ и ‚Шехеразадѣ‘,—но и сами по себѣ, какъ образцы стильнаго рисунка, эти легкія, воздушныя акварели, насыщенные чувственной роскошью Востока, превосходятъ все, что мы до сихъ поръ видѣли, задорностью фантастики и остроуміемъ вкуса.

‚Костюмы‘ и парижскія постановки Бакста—только послѣднее завоеваніе того стилистическаго искусства, овѣяннаго призраками всѣхъ вѣковъ и народовъ, которое дружно создаютъ, вотъ уже много лѣтъ, наши передовые художники, несмотря на удручающее непониманіе русскаго общества: Рерихъ (декораціи для ‚Игоря‘ и ‚Валькирій‘), Ал. Бенуа (‚Павильонъ Армиды‘), Добужинскій (Историческій театръ, ‚Мѣсяць въ деревнѣ‘), Головинъ (‚Кармень‘, ‚Русланъ‘, ‚Жаръ Птица‘, ‚Орфей‘), Сѣровъ (‚Юдиѳъ‘), Стеллецкій (‚Федоръ Іоанновичъ‘), Билибинъ (‚Борисъ Годуновъ‘, ‚Золотой пѣтушекъ‘), Коровинъ, Шервашидзе, Судейкинъ и др. Называю лишь главныя театральныя постановки послѣднихъ годовъ, чтобы напомнить о тѣхъ серіяхъ превосходныхъ стильныхъ композицій, которыя дѣйствительно можно противопоставить лучшимъ достиженіямъ живописи на Западѣ, я имѣю въ виду, конечно, не одно декорационное искусство въ тѣсномъ смыслѣ, но все, такъ или иначе къ нему примыкающее, все, что въ творествѣ нашихъ лучшихъ художниковъ приближается къ иллюстраторству (хотя бы—миніатюры Сомова, ретроспективные пейзажи и жанры Ал. Бенуа, Лансере, Добужинскаго, восхитительныя ‚сказки‘ Чурляниса и архаическія видѣнія Рериха). Этому искусству, безъ сомнѣнія, суждено еще большое будущее и не страшны ему никакія завоеванія.. футуризма. Рафинированное, мечтательное, рефлексивное, тяготящее къ театральности, къ книжной заставкѣ и къ монументальному украшенію, оно будетъ развиваться, впитывая въ себя всѣ новыя достиженія чистой живописи, иногда соприкасаясь съ ней, и, тѣмъ не менѣе, почти независимо. Ему предстоитъ огромная область примѣненія.. Думать, что современный стилизмъ (болѣе сильный въ Россіи, чѣмъ въ остальной Европѣ) отжилъ, какъ полагаетъ наша храбрая молодежь, жадно хватающаяся за ‚послѣднія слова‘ Парижа; думать, что школа русскаго стилизма, созданная группой ‚Міръ искусства‘, должна отойти, исполнивъ свою роль, на далекой планѣ, чтобы уступить мѣсто новаторскимъ опытамъ ‚по Матиссу‘,—глубокое заблужденіе. Нѣтъ, я увѣренъ, что именно теперь наступило время для большого декоративнаго стиля, преемственно связаннаго со всѣмъ, достигнутымъ въ этой области за послѣднее десятилѣтіе. И этотъ стиль, во всякомъ случаѣ, не будетъ варварски-

безтрадиційнимъ. Наоборотъ, въ немъ, быть можетъ, еще разъ возродятся лучезарныя гармоніи... эллинскаго идеала—наперекоръ модернистамъ à outrance, прорицающимъ огрубѣніе искусства. Человѣчество XX-го вѣка достаточно сложно для того, чтобы могли развиваться параллельно оба теченія.

Не надо только одного: не надо смѣшивать задачъ стилизма съ задачами чисто-живописными, съ живописью *an und für sich*. У нея свои пути, отноды не совпадающіе съ путями стилизма.

Тутъ на первой очереди, конечно, вопросы техники, вопросы мастерства, такъ всецѣло захватывающіе французовъ. Дѣйствительно, въ Парижѣ главное вниманіе художниковъ обращено на различные способы накладыванія красокъ. Отсюда даже извѣстное пренебреженіе къ картинамъ стилистическаго характера. О нихъ принято говорить: *ce sont des illustration*, *c'est du coloriage*. Живописью (*peinture*) признается только письмо масломъ съ натуры, и хорошей живописью—только произведенія, отличающіяся мастерствомъ кисти, свѣжестью, прозрачностью, вкусомъ, ‚вкусностью‘ мазка, благородствомъ красокъ и красочныхъ сочетаній художника, словомъ—достоинствами его тона и его манеры—красотой самаго ‚вещества‘ живописи. Идеологія, стилизація, настроеніе, мистика, выдумка, оригинальность рисунка, интересность раскраски—все это считается посторонними элементами; *en peinture il faut avant tout de la bonne peinture*, и лишь природа, живая, солнечная природа съ ея безконечностью оттѣнковъ и свѣтовыхъ чудесъ, лишь природа, этотъ матеріальный, вѣчно-измѣнчивый міръ, воспринимаемый нашими пятью чувствами, можетъ превращаться на холстѣ художника въ настоящую живопись; ея не замѣнитъ никакая мечта...

Въ односторонней реалистичности французской точки зрѣнія заключается, конечно, большая правда. Только благодаря такому узко-профессіональному отношенію къ живописи французская школа могла достигнуть своего несравненнаго расцвѣта. Только благодаря этой любви къ ремеслу и непосредственной близости къ ‚натурѣ‘ могли вырасти гиганты, какъ Делакруа, Манэ, Миллэ, Курбэ, Гогэнъ, Сезаннъ, и барбизонцы, и импрессионисты, и, пришедшіе имъ на смѣну, восхитительные художники, какъ Боннаръ, Герэнъ, Руссель, Вюльяръ, Мангэнъ, Фландрэнъ. Да и ‚анархисты‘ послѣдней формаціи—развѣ они не указываютъ художникамъ всѣхъ странъ на важность чисто-живописныхъ достижений? Живопись для живописи—вотъ формула французской школы, ея главный завѣтъ искусству европейскихъ народовъ. И въ особенности намъ, русскимъ, пора понять этотъ лозунгъ, потому что именно въ русскомъ искусствѣ XIX—XX вѣка ощущается недостатокъ живописнаго умѣнія. Въ самомъ

дѣлѣ, во всей Третьяковской галереѣ и музеѣ Александра III врядъ ли найдется болѣе двадцати современныхъ холстовъ, которые, по справедливости, можно назвать ‚хорошей живописью‘. Русское творчество богато идеями, наблюдательностью, наэосомъ чувства, разнообразіемъ темъ, изобрѣтательной композиціей и, какъ я уже говорилъ, въ послѣднюю пору своей исторіи обнаружило яркія стилистическія качества, но съ точки зрѣнія живописи, въ узкомъ значеніи этого понятія, наши художники всегда шли въ хвостѣ. Невѣроятно—однако, несмотря на пресловутый русскій реализмъ и народническую близость къ природѣ нашихъ корифеевъ бытового жанра и деревенскаго пейзажа, въ ихъ картинахъ можно найти все, что угодно,—и національный колоритъ, и задумчивость чувства, и мораль, и драматизмъ, и эффектную картинность,—но имъ удивительно не достаетъ зрѣлости и оригинальности эстетическаго, непосредственно-живописнаго воспріятія природы. Возвращаться къ эпохѣ нашего передвижничества и академизма, я не буду. Я думаю, что ни у одного народа не было эпохи, болѣе безплодной въ смыслѣ живописныхъ достижений. Ни одинъ изъ художниковъ, за длинный періодъ 50—90-хъ годовъ, не поднялся выше посредственности, невзирая на безспорное значеніе такихъ одинокихъ талантовъ, какъ Рѣпинъ, Гѣ, Суриковъ. У насъ не было ни Манэ, ни Менцеля, ни Тѣрнера, ни Уистлера.. Потомъ русское искусство, какъ-то внезапно, окрылилось. Сѣровъ и, между пейзажистами, Левитанъ возвысились до мастерства, котораго не достигали ихъ предшественники; однако, отъ нихъ не протянулись ‚мосты къ будущему‘,—послѣдователи, ученики ихъ, не продолжали ихъ завоеваній въ области національнаго пейзажа и портрета. Окрыленное искусство русское, быстро развиваясь въ сторону стилизма, вдохновилось всѣми забытыми сокровищами народной исторіи и фантастики, но задачи ‚живописи для живописи‘ оказались опять какъ бы на второмъ планѣ. И петербургская школа Сомова и Ал. Бенуа, и школа москвичей, благоговѣнно воспринявшая наслѣдіе Врубеля и Босниова-Мусатова, замкнулись въ кругъ очень интеллектуальныхъ переживаній, явно тяготѣя къ декоратизму и къ символическому интимизму. Конечно, можно вспомнить рядъ превосходныхъ чисто-живописныхъ холстовъ, появившихся, за это время, и въ Петербургѣ, и въ Москвѣ (они были у Врубеля, Сомова, Грабаря, Головина, Рериха, Гауша, у ярко-вспыхнувшаго Малявина и у менѣе извѣстныхъ ихъ послѣдователей), но все это—отдѣльные опыты, случайныя удачи, не создавшія общаго явленія, не получившія направляющей силы. Это не нарушаетъ общей тенденціи. Ее ясно обнаружили недавнія выставки ‚Міръ Искусства‘, ‚Голубой Розы‘, ‚Вѣнка‘, ‚Золотого Руна‘.

Лишь въ самые послѣдніе годы на выставкахъ передового лагеря выдвинулось теченіе, которое можно упрекнуть въ чемъ угодно, но не въ недостаткѣ колористическихъ и техническихъ исканій. Новаторство ‚Салона независимыхъ‘, какъ пламя, перекинулось въ мастерскія нашихъ столичныхъ и провинціальныхъ ‚молодыхъ‘. Отъ этого пожара красочныхъ и натурастическихъ дерзаний, отъ этихъ парижскихъ ослѣпительностей и варваризмовъ, приправленныхъ еще россійскою отсебятиной, закружилась голова у самыхъ смѣлыхъ. Въ нынѣшнемъ году цѣлый фейерверкъ выставокъ съ трескомъ опрокинулъ свой рогъ изобилія надъ столь академическимъ и умѣреннымъ Петербургомъ. Что ожидаетъ насъ въ наступающемъ году?

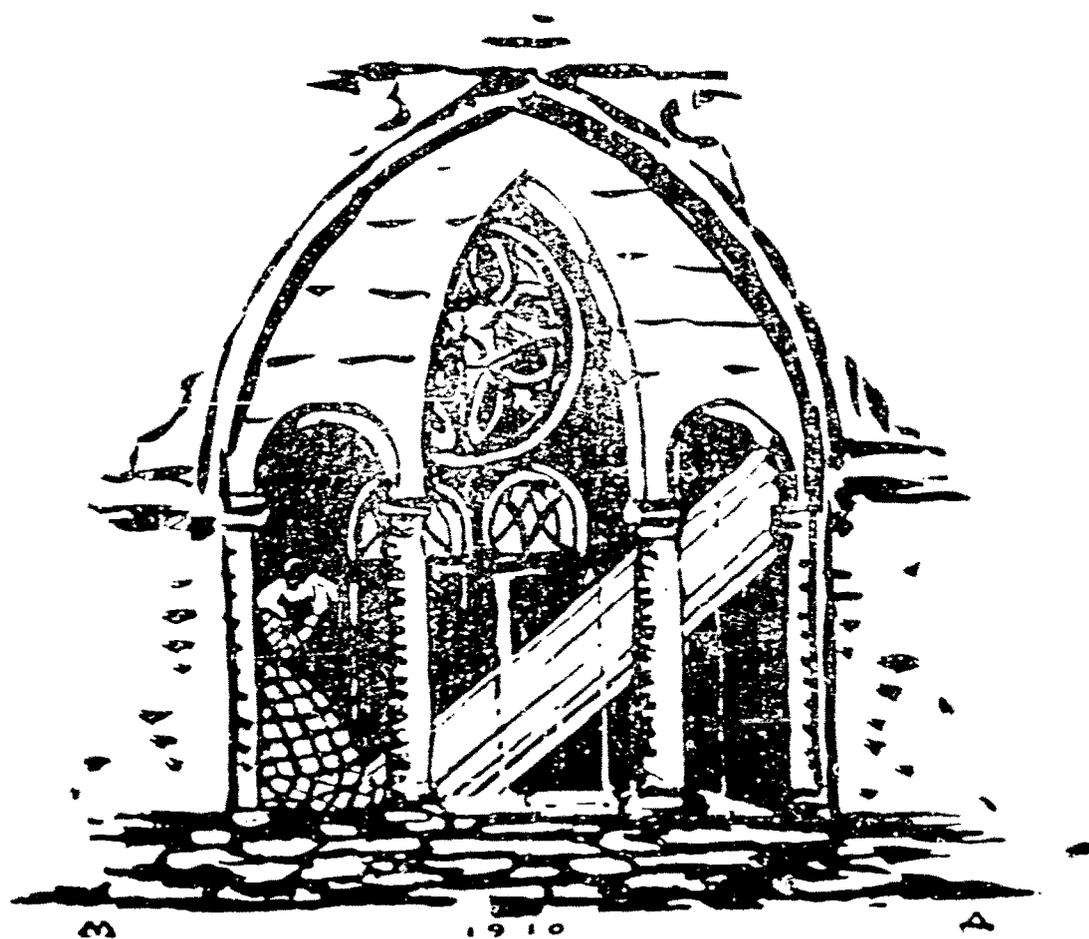


Мой взглядъ на это новое искусство я уже высказалъ; я попытался прослѣдить его корни въ творествѣ двухъ великихъ родоначальниковъ современнаго деформизма. Въ заключеніе мнѣ остается еще разъ сказать, почему, не отрицая этого искусства, наоборотъ—признавая его законность, восхищаясь, въ отдѣльныхъ случаяхъ, его піонерами, видя въ немъ (что самое главное) поворотъ къ непосредственности, къ природѣ, къ профессиональнымъ завѣтамъ французской школы, все же я считаю неизбѣжной борьбу съ нимъ. Я не буду повторять ни порицаній, ни похвалъ нашей бунтующей молодежи, ни критическихъ доводовъ, приведенныхъ въ первой части этой статьи. Я лишь договорю то, что подразумѣвалъ, предостерегая объ ‚опасностяхъ‘ крайняго новаторства

въ Россіи—въ связи со всѣмъ только что сказаннымъ объ эволюціи русской живописи.

Въ искусствѣ, какъ и въ соціальной жизни, стремленіе впередъ должно умѣряться чувствомъ исторической и національной почвы. Слишкомъ слаба почва русской живописи, чтобы безнаказанно пересаживать въ нее всѣ капризные всходы Запада. Принадлежитъ ли европейское будущее безраздѣльно тому анархическому движенію, которое мы назвали деформизмомъ? Суждено ли ему смести эстетическія традиціи старой Европы? Этого никто не знаетъ. Во всякомъ случаѣ, до этого, должно быть, такъ же далеко, какъ до европейскихъ международныхъ штатовъ и торжества социализма... Но пока не стерлись національныя черты искусства, и оно въ каждой странѣ преемственно развивается изъ труда бывшихъ поколѣній, живопись каждаго народа будетъ жить самостоятельно. Не думаю, что можно назвать парижскій 'анархизмъ' типично-національнымъ явленіемъ, хотя онъ и выросъ на французской почвѣ: вѣдь во Франціи параллельно развивается школа, преемственно связанная съ *grand art* XVIII-го вѣка и Возрожденія и очень мало имѣющая общаго съ Матиссомъ и даже съ Гогэномъ. Впрочемъ, это не важно. Парижъ, какъ столица міра, можетъ позволить себѣ какую угодно, даже космополитическую, роскошь; онъ такъ богатъ живописцами всѣхъ оттѣнковъ и такъ справедливо гордъ своей великой школой живописи. Россія должна еще создать свою живопись. Русскіе художники не имѣютъ права отрываться отъ почвы. Они не завоевали пока этого права. Какъ бы соблазнительны не были 'последнія слова' французовъ, мы обязаны считаться съ особенностями своей, русской, жизни, своей исторіи, своего народнаго генія. Развѣ не обидно, что русскую природу, дѣвственную красоту нашей, еще не огорожанвшейся, родины, съ ея огромнымъ разнообразіемъ типовъ и бытового колорита, изображаютъ Крыжицкіе, Столицы, Переплетчиковы, Аладжаловы, Пипоненки, Федоровичи и т. д., тогда какъ русская даровитая молодежь, отряхнувшая прахъ всяческой рутинны, повторяетъ эксперименты Матиссовъ? Развѣ не обидно, что русская живопись начинаетъ космополитизироваться по чужому образцу, не исчерпавъ великихъ возможностей своего самобытнаго развитія? Развѣ не грозитъ катастрофой это отчужденіе отъ жизни, отъ національной стихіи, это отрицаніе преемственности, эта 'футуристическая' погоня за новымъ интернаціональнымъ типомъ искусства, когда еще такъ мало сдѣлано въ области живописи, завѣщанной намъ всею культурной исторіей Россіи? Я очень далекъ отъ шовинизма. Я признаю свободу искусства *avant toute chose*. Я признаю интересность, законность, нужность многихъ работъ изъ

образчиковъ того русскаго ‚бунтарства‘, о которомъ идетъ рѣчь. Но я протестую противъ этого бунта, какъ повальнаго явленія, отвлекающаго русскую живопись отъ прямыхъ ея задачъ. Каковы эти задачи—отвѣтитъ будущее. Я вѣрю въ него. Я вѣрю, что мы выйдемъ побѣдителями изъ современной переходной эпохи. И это совершится вовсе не благодаря той ‚будущей живописи‘, которая (какъ полагаетъ Бакстъ) ‚сползетъ въ низины грубости и начнетъ съ ненависти къ старой‘... До торжества этой живописи, по крайней мѣрѣ въ Россіи, еще далеко. Гораздо ближе то время, когда передовые русскіе художники, вооружившись всѣмъ знаніемъ многоопытнаго Запада, какъ истинные европейцы, а не подражательные бунтари, увидятъ свою самобытность въ аполлонической правдѣ національно-культурной преемственности.



ИЛЛЮЗИЯ И СТИЛЬ НА СЦЕНѢ *)



ТО лѣтъ тому назадъ на сценѣ играли и пѣли, не задумываясь долго надъ вопросомъ, художественна ли декоративная обстановка и въ какой мѣрѣ разрѣшена проблема сценическаго убранства. Тѣ времена вовсе не были нехудожественны, но люди тогда меньше разсуждали. Нынѣ нѣтъ ничего, о чемъ бы не разсуждали. И вотъ, однажды додумались до того, что художникъ не существуетъ исключительно для живописи и для скульптуры, а, собственно, всѣ предметы въ жизни должны подвергаться его воздѣйствію. Вѣроятно, эта

мысль была вызвана тѣмъ обстоятельствомъ, что современные люди менѣе всего понимали такъ называемое искусство жизни... Я помню, какъ странно на меня подѣйствовало, когда я на выставкѣ, на Марсовомъ полѣ въ Парижѣ, впервые увидѣлъ горшки и переплеты для книгъ, рядомъ съ которыми лежала визитная карточка съ фамиліей художника, сдѣлавшаго ихъ. Но сегодня, по крайней мѣрѣ въ Германіи, не найдешь ни стула, ни обоевъ, ни какой-нибудь обивки, на которыя не заявилъ бы своего авторскаго права художникъ. Каждый фасадъ дома въ городѣ обсуждается съ точки зрѣнія художнической, и для устройства сцены приглашается архитекторъ. Ломаются старыя простенькія лавочки для продажи газетъ и содовой воды и строятся вмѣсто нихъ очаровательные маленькіе домики изъ изразцовъ и изящно кованной мѣди. Нѣтъ рѣшительно ничего въ окружающей насъ обстановкѣ, надъ чѣмъ бы не потрудились художникъ. Даже Электрическая Компанія, и та приглашаетъ къ себѣ на службу людей, какъ Берендсъ, чтобы пользоваться ихъ художественнымъ совѣтомъ при своемъ производствѣ. Въ такихъ условіяхъ, конечно, было бы удивительно, если бы то мѣсто, гдѣ по преимуществу работаютъ декоративными средствами, а именно сцена не присоединилась къ общему заговору, не захотѣла стать, во что бы то ни стало, художественной! Сцена, съ одной стороны, представляетъ часть большого архитектурнаго

*) Перев. съ рукописи подъ ред. В. Ч.

сооруженія, а съ другой—образуетъ фонъ для драматическаго дѣйствія. Изъ этой двойственности ея роли и вытекаютъ всѣ вопросы. Если тщательно разсуждать,—я уже говорилъ, что въ настоящее время очень тщательно разсуждаютъ—сцена должна быть художественно согласована со всѣмъ остальнымъ помещеніемъ, т.-е. архитектурные элементы ея должны подвергаться стилизации. Однако, есть многое въ литературѣ, что не выдерживаетъ стилизации: напр., ставятъ пьесу съ рабочими, машинами, фабриками—при лучшемъ желаніи всего этого не сдѣлаешь стильнымъ. Изъ этого конфликта, изъ конфликта между литературой и архитектурой, и возникаютъ всѣ тѣ вопросы, которые выдвигаются въ настоящее время о формѣ сцены,—а лишь только выдвинуть вопросъ, то немедленно для его рѣшенія является и художникъ. Но неустойчивъ тотъ мостъ, по которому художникъ взобрался на сцену! Рихардъ Вагнеръ, безъ сомнѣнія, былъ весьма заинтересованъ въ декоративномъ вопросѣ, и въ его Байретскомъ театрѣ, въ противоположность тогдашнему общераспространенному способу сооруженія, строго соблюдена послѣдовательность относительно оркестра и обрамленія сцены. Но дойдя до самой сцены, Вагнеръ остановился. На самой сценѣ онъ домогался извѣстнаго рода стиля, но только—стиля слова и тона. Мысль сдѣлать сцену стильной въ архитектурномъ отношеніи была ему чужда. Въ предѣлахъ самой сцены онъ добивался лишь одного—иллюзіи. Любопытно сравнить съ этимъ то, что сдѣлалъ со своей сценой Густавъ Малеръ въ бытность свою въ Вѣнѣ. Малеръ былъ совершенно равнодушенъ къ иллюзіи: онъ и Моцарта, и Вагнера, и многихъ другихъ ставилъ по строгому архитектурному принципу. Изъ пѣвцовъ онъ предпочиталъ тѣхъ, кто, какъ будто, только существуетъ и не кажется излишне правдоподобнымъ своей игрой. Это прямая противоположность Вагнеру: принципъ современный, болѣе цѣльный.

Весь вопросъ въ томъ: быть ли иллюзіи, или быть стилиности. Архитекторы хотятъ стиля, литераторы—иллюзіи. Среди теченій настоящаго времени мы можемъ явно различить двѣ группы: одну, которая придерживается взглядовъ Рихарда Вагнера и выдвигаетъ впередъ иллюзію, и другую, идущую по стопамъ Г. Малера, дорожащую прежде всего архитектурностью. „Театръ Художниковъ“, служившій въ прошлое лѣто украшеніемъ Мюнхенской выставки, всецѣло былъ рассчитанъ на рельефное дѣйствіе сцены, такъ что рамна уже не отдѣляла другъ отъ друга два міра, а сцена, напротивъ, казалась естественнымъ продолженіемъ зрительнаго зала, отграниченнымъ сзади картинами, передъ которыми актеры играли роль рельефныхъ фигуръ. И прежняя сцена Перфалля въ Мюнхенѣ была ничѣмъ другимъ, какъ только инстинктивнымъ

воплощеніемъ той же самой идеи. Тамъ вообще не было декораций; передъ общимъ архитектурнымъ фономъ выступали исполнители Шекспира, и когда они играли и говорили хорошо, то не чувствовалось никакой потребности въ сценической иллюзіи: а вѣдь Шекспиръ весьма реалистиченъ, но всякая иллюзія была заранѣе исключена, и, такимъ образомъ, дѣло пошло даже при реализмѣ. Берлинъ также недавно познакомился съ весьма интереснымъ случаемъ продолженія зрительной залы въглубь сцены. Въ ознаменованіе открытія театра Геббеля ставили „Марію Магдалину“ Геббеля, и комната на сценѣ представляла со своими голубыми и коричневыми тонами нѣчто въ родѣ сосредоточеннаго продолженія красочнаго и архитектурнаго настроенія, преобладающихъ въ этомъ изящномъ театрѣ.

Это, стало быть, одна сторона вопроса: наше художественное сознаніе не терпитъ больше полного отдѣленія сцены отъ зрительной залы въ отношеніи стиля, такъ какъ и та, и другая представляютъ только части одного цѣльнаго сооруженія. Вдобавокъ, бѣольшая часть нашей литературы какъ разъ теперь опять покинула колею натурализма и направилась въ Елисейскія поля символовъ, а пьесы Гофмансталя или Матерлинка не только прекрасно выносятъ стилизацію сцены, но даже требуютъ ея. Тамъ, гдѣ не нужна иллюзія жизни, а, наоборотъ, само поэтическое произведеніе изъ міра дѣйствительности переносится въ идеальную сферу,—архитектура должна заговорить сама собою, придать сценѣ строгія соразмѣрныя линіи и создать ея художественную сліяность съ остальнымъ театромъ. Опера, собственно, давно должна была бы тяготѣть къ стилю, такъ какъ она не можетъ быть натуралистической и всегда пріобрѣтаетъ стильность благодаря музыкѣ, и даже въ тѣхъ случаяхъ, когда сюжетъ выхваченъ изъ современной дѣйствительности, всей своей формой—держится на большомъ разстояніи отъ реального міра,—все театральное дѣло въ ней настолько монументально и стильно, что въ этой отрасли искусства архитектурныя притязанія завоевать сцену являются сами собою.

Разъ борьба завязалась, то слѣдуетъ бороться, пока побѣда не будетъ рѣшена. Нынѣ нельзя обойтись безъ опредѣленнаго взгляда на вопросъ о сценѣ. Вѣдь нужно умѣть въ теченіе цѣлыхъ часовъ бесѣдовать за столомъ объ этомъ вопросѣ, и приходится занимать ясную позицію относительно двухъ крайностей: иллюзія или стиль? Относительно другихъ вопросовъ дѣло обыкновенно обстоитъ гораздо проще: тутъ или чувствуешь въ себѣ нѣчто въ родѣ реалистическаго темперамента, или же ярко выраженную склонность къ стилю, и проводишь то или другое въ жизни или искусствѣ и подлаживаешь всѣ вещи подъ то или другое. Но сцена какъ будто создана для того, чтобы:

споры между людьми не прекращались; все остальное облекается въ ту или иную форму, но сцена хочетъ быть самой жизнью и въ то же время уходитъ въ стиль. Это единственно въ своемъ родѣ... Отсюда—все новыя и новыя осложненія, такъ какъ при каждомъ новомъ поворотѣ въ литературѣ задача принимаетъ новый видъ. Раньше бывали только пьесы двухъ разрядовъ, хорошія и скверныя, а послѣднія ставились, по возможности, рѣже. А теперь—теперь столько разрядовъ литературныхъ произведеній—и хорошихъ, и скверныхъ, и въ области оперы, и въ области драмы, что изъ нихъ можно было создать цѣлую систему сценовѣдѣнія...

Есть пьесы, которыя рѣютъ въ символическомъ эфирѣ; есть такія, которыя реальнѣе реального міра. Ясно, что нельзя сплеча стилизовать пьесу, въ которой встрѣчаются машины, столы, печки и кофейная посуда; съ другой стороны, не менѣе очевидно, что нельзя ставить ‚Пеллеаса и Мелисанду‘, пользуясь одними обычными приемами. Остается одно: заявить, что художественная форма сцены должна считаться съ характеромъ пьесы. Однако, есть много людей, которые этого не замѣчаютъ. Одни яростно требуютъ стилизации, другіе обижаются, если у нихъ отнимаютъ иллюзію; но и тѣ, и другіе теряются, когда имъ предъявляютъ опредѣленную пьесу, и они вдругъ убѣждаются, что сцена—весьма сложное дѣло, къ которому нельзя подходить съ разъ навсегда установленной общей точкой зрѣнія. Сцена—нѣчто въ родѣ жизни; она—дѣйствительность и въ то же время—миражъ. Когда мы можемъ разсматривать ее, какъ миражъ, мы внесемъ въ нее стилизацию,—когда мы этого не можемъ, мы разовьемъ, какъ можно лучше, иллюзію. Конечно, взгляды часто расходятся. Мейнингенцы, напримѣръ, въ свое время ставили реалистически пьесы, которыя раньше исполнялись идеалистически и стилично. Тогда этимъ восторгались, говорили, что они покинули почву схематичности, разстались съ традиціонной рутинной, и что они возсоздаютъ жизнь. Теперь все дѣлается наоборотъ. Пьесы, признанныя раньше реалистическими, стараются ставить стилично и открываютъ внезапно вѣчность формъ и монументальность символовъ, которыхъ раньше даже не чужали. Такъ дѣло и клонится то въ одну, то въ другую сторону, и всякому любителю задачъ, не допускающихъ рѣшенія съ легкой руки, долженъ нравиться этотъ вопросъ... Я люблю двусмысленный, сбивчивый родъ искусства. Я люблю театръ потому, что здѣсь происходитъ постоянное разложеніе жизни дѣйствіемъ игры, и потому, что его полная гласность не допускаетъ застоя въ ходѣ этого разложенія. По отношенію къ этой отрасли искусства растворяется чрезмѣрная твердость взглядовъ, и я начинаю отдаваться всѣмъ возможностямъ, еже-

дневно всплывающимъ и мѣняющимся. Все, что заключено въ эту область неяснаго и нерѣшеннаго, относится къ тому же. Вся борьба людей изъ-за стилиности и иллюзій есть только борьба темпераментовъ на полѣ, ставящемъ обоихъ противниковъ въ одинаково выгодныя условія. Театральное дѣйствіе разыгрывается людьми, которые въ данную минуту стали совершенно иными людьми. Передъ нами возстаютъ миражи городовъ и ландшафтовъ въ сочетаніи со странной дѣйствительностью музыкальныхъ фоновъ. Говорятъ, но говорятъ иначе, чѣмъ въ жизни. И поютъ, и въ то же время дѣйствуютъ; поютъ вмѣстѣ, и всѣ разнообразные напѣвы сливаются въ одну общую гармонію. А люди сидятъ передъ всѣмъ этимъ и переживаютъ частицу жизни; но, тѣмъ не менѣе, они стоятъ внѣ всего этого и крикуютъ, и если имъ понравилось, то они не знаютъ, что собственно имъ понравилось: жизнь ли, или искусство исполнителей, показавшихъ имъ частицу жизни въ своемъ толкованіи. И когда занавѣсъ опускается, то они чувствуютъ себя въ замкнутомъ помѣщеніи и въ совершенно цѣльной средѣ, а когда занавѣсъ подымается, то они прекрасно знаютъ, что они отдѣлены отъ того, что происходитъ на сценѣ и въ то же время — представляетъ, въ этотъ вечеръ, центральную точку, вокругъ которой сосредоточивается весь ихъ интересъ. Сколько здѣсь стекается воедино смѣшанныхъ и спутанныхъ ощущений? Какъ же возможно, чтобы подобная отрасль искусства могла отдать себя на служеніе одной опредѣленной точкѣ зрѣнія? Развѣ она могла бы достигнуть тысячелѣтняго возраста, если бы не обладала способностью измѣняться сообразно переменамъ въ требованіяхъ зрителей?

Все это—задачи не только художества, но и самой жизни. И ихъ повѣрка и примѣненіе происходятъ часто болѣзненно; тяжело для сценическаго искусства прикосновеніе невѣжественныхъ рукъ, но все проходитъ, и остается назидательный опытъ.

У насъ, въ Берлинѣ, налицо всѣ условія, чтобы проводить эти вопросы въ самыхъ широкихъ размѣрахъ. У насъ есть два директора театровъ, которые не жалѣютъ своихъ силъ. Тѣ, кто не смотрятъ вглубь вещей, болтаютъ объ обстановкѣ и декорацияхъ и обращаются ко всякому встрѣчному съ вопросомъ о его отношеніи къ новому водевилю или балету, а между тѣмъ тутъ трудятся люди, съ величайшей серьезностью и со строжайшей вдумчивостью надъ рѣшеніемъ сложнѣйшей задачи, какую должно рѣшить наше время. Нынѣ, когда сцена захвачена декоративнымъ движеніемъ и представляетъ такое раздолье для проведенія всѣхъ спорныхъ взглядовъ на стилиность и иллюзію—и

въ общихъ вопросахъ постановки, и въ мелочахъ утвари, nature morte, и въ отношеніи актера къ окружающей его обстановкѣ,—какъ высоко слѣдуетъ цѣнить людей, трудящихся надъ этимъ всеѣми средствами, доступными искусству, и по чистой совѣсти! Максъ Рейнгардтъ прославился въ этой области. Я никогда не забуду, какъ, любуясь его первыми новыми постановками, мы все говорили въ одинъ голосъ: вотъ, о чемъ мы мечтали! Внезапно, по гениальному интѣю создалась связь современнаго искусства, современной литературы со сценой, не въ смыслѣ только одновременной паличности всеѣхъ искусствъ, а въ смыслѣ внутренняго родства ихъ въ способѣ выраженія. Сценическія картины какъ будто съ полотнъ современныхъ художниковъ перекочевали на сцену. Костюмы дѣйствующихъ лицъ строго согласовались съ ними. Ихъ жесты и ихъ сыгранность такъ ясно выразили внутреннюю сущность пьесы, какъ мы не привыкли видѣть у прежнихъ, считающихся только съ внѣшностью вещей, режиссеровъ. При этомъ въ драмѣ была выявлена прежде всего среда, затѣмъ драма слилась съ послѣдней въ одно стройное органическое цѣлое; взаимоотношенія актеровъ стали выявленіемъ ритма, скрытаго въ тайникахъ художественнаго творенія. Непосредственно почувствовалась вся свѣжесть художника, изъ рукъ котораго выходили наброски для декоративнаго убранства, подобно тому, какъ въ картинѣ современнаго живописца переживаешь всеѣ его собственныя впечатлѣнія. Максъ Рейнгардтъ въ послѣдствіи поставилъ немалое количество пьесъ всевозможныхъ литературныхъ направленій, изъ которыхъ каждая внесла свою лепту въ общую сокровищницу рѣшенія сложной задачи, и даже тогда, когда эти постановки вызывали сомнѣнія, дѣло подвигалось впередъ. Онъ тратилъ на выполненіе своей задачи столько труда, какъ ни одинъ другой; онъ окружалъ себя художниками, какъ никто изъ прежнихъ директоровъ сцены; онъ зорко слѣдилъ за полемикой о данномъ вопросѣ, и потомъ, независимо отъ богатства своихъ свѣдѣній и тщательности своихъ занятій, въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ онъ схватывалъ и проводилъ свой взглядъ съ какою-то совершенно непосредственной гениальностью; это внесется великой заслугой въ лѣтопись театра.

То, что Рейнгардтъ предпринялъ въ области драмы, сдѣлалъ Грегоръ въ области оперы для Комической Оперы; для него это было легче по двумъ ображеніямъ: съ одной стороны, вообще опера до сихъ поръ почти не знала режиссерства въ смыслѣ художественномъ, а съ другой стороны, опера сама по себѣ особенно пригодна для подобныхъ попытокъ въ художественномъ направленіи, благодаря присущей ей стильности и формѣ, многообразной въ своихъ очаровательныхъ невозможностяхъ. Также и здѣсь былъ приставленъ

художникъ для наброска декорацій и фигуръ, и его сотрудникомъ явился режиссеръ съ современнымъ ритмическимъ чутьемъ. Исчезли со сцены всѣ эти иной разъ весьма роскошныя, но нейтральныя и безразличныя декорации, отъ которыхъ вѣяло косностью мастерскихъ. Рука импульсивнаго живописца почувствовалась въ заднихъ планахъ сцены и въ фигурахъ, и цѣнители музыки нерѣдко сердились, что старинныя традиціонныя музыкальныя притязанія должны отступить передъ художественными требованіями режиссера. Для того, въ комъ она царитъ, музыка затмѣваетъ все. Она, — это чудеснѣйшее соединеніе всего жизненнаго и художественнаго, музыка, представляющая благодатную почву, рождающую все сама изъ себя, — недолго терпитъ постороннія вліянія. Но, хотя я самъ музыкаленъ и переживаю всѣ эти неизбежныя чувствованія, я все-таки всегда слѣдилъ съ величайшимъ интересомъ за опытами упомянутаго театра. То, чего даже не испытали, о чемъ даже не помышляли, невзирая на свои блестящія средства, большіе придворные театры, за исключеніемъ Вѣнскаго, здѣсь ярко представало на обсужденіе всякаго. Я сомнѣваюсь, чтобы Парижскій Орѣга Соміе, не смотря на старанія его директора Каррѣ, въ общемъ могъ бы сравниться съ серьезнымъ, подвижнымъ искусствомъ постановокъ, предложеннымъ намъ этимъ частнымъ берлинскимъ театромъ въ теченіе такого краткаго срока. Средства этого театра ограничены, и — я охотно это допускаю — этимъ объясняется та сдержанность, какую приходилось наблюдать за послѣднее время въ его затѣяхъ.

Современный режиссеръ пользуется помощью техники, достигшей небывалаго доселѣ совершенства. Возьмемъ, на примѣръ, вертящуюся сцену. Сцена представляетъ собою большой кругъ, раздѣленный на 8 частей и допускающій вращеніе въ какую угодно сторону. Отдѣльныя части могутъ быть соединены между собою; пока одна часть сцены въ дѣлѣ, другая можетъ перестраиваться. Сквозные виды изъ одной части въ другую могутъ быть использованы, и даже, какъ это сдѣлали недавно въ Берлинскомъ театрѣ, когда ставили пьесу Густава Вида, можно весьма любопытно устроить переходъ изъ одной комнаты въ другую, не опуская занавѣса, а только вращая сцену. Рейнгартъ подвелъ послѣдній итогъ: онъ провелъ ‚Какъ вамъ будетъ угодно‘ при поднятомъ занавѣсѣ и соединилъ въ одно интересное художественное цѣлое карнавальнѣйшій характеръ этой пьесы съ техническими возможностями вертящейся сцены. Казалось, будто вся сцена пришла въ карнавальное настроеніе и превращалась на глазахъ зрителей въ какомъ-то техническомъ угарѣ, причемъ свободныя отдѣленія сцены, проскальзывавшія мимо, были использованы

для разныхъ игривыхъ живыхъ картинъ, которыя, положимъ, нельзя совсѣмъ оправдать въ литературномъ отношеніи.

Затѣмъ—свѣтъ: счастливая способность электричества увеличивать волшебство сцены, использована какъ нельзя лучше. Много лѣтъ тому назадъ чело-вѣкъ, по имени Анпіа, написалъ книгу о свѣтѣ на сценѣ, въ которой онъ указалъ, какія затрудненія возникаютъ отъ того, что нѣкоторыя части сцены пластичны, купаются въ свѣтѣ, какъ это бываетъ въ жизни, между тѣмъ какъ другія части, которыя нарисованы, получаютъ только односторонній свѣтъ, часто противорѣчащій изображенію его на картинѣ. Онъ пришелъ къ заключенію, что задача свѣта на сценѣ носитъ своего рода символическій характеръ, такъ какъ онъ долженъ своими тонкими оттѣнками воспроизводить для нашего глаза настроеніе, особенно—музыки въ оперѣ. Многие изъ этого уже теперь осуществлено. Постановка ‚Пеллеаса и Мелисанды‘, какъ у Рейнгардта, такъ и у Грегора, является свѣтовой мистеріей. Сказочныя сцены тихо всплываютъ позади газоваго занавѣса изъ мрака и снова опускаются въ мракъ послѣ непродолжительной игры. Единственнымъ въ своемъ родѣ было то, какъ при этомъ загорался свѣтъ, какъ онъ заставлялъ рѣзче выступать опредѣленныя части сцены, а другія части оставлялъ въ полумракѣ, какъ онъ будто бы робко снималъ покровы съ реальности или сильнымъ форцато подчеркивалъ дѣйствительность этой сказки, какъ онъ сопровождалъ изумительный союзъ драмы съ лирикой въ пьесѣ—мелодіей своей окраски и своего напряженія.

Далѣе—усовершенствованная техника изготовленія всевозможныхъ декорацій. При постановкѣ Рейнгардтомъ ‚Разбойниковъ‘, на сценѣ стоялъ лѣсъ съ такой мощью отдѣльныхъ вырѣзанныхъ стволовъ, что сама собою получилась повышенная перспектива, и впечатлѣніе дикой страны чудесно выявилось изъ дикости этихъ исполиновъ-деревьевъ. Далѣе, вспомнимъ еще эти отдѣльныя маленькія деревья въ цвѣтахъ на нашей сценѣ, эти деревца, какъ будто выросшія изъ земли и покрытыя листьями и цвѣтками, не нарисованными, а прикрѣпленными на нихъ,—иллюзія, напоминающая японскую причудливую тонкость стиля. И все это соединилось съ расширенной возможностью производить превращенія самаго пространства сцены, съ помощью переменныхъ декорацій, которыя еще при ‚Парсифалѣ‘ въ Байрейтѣ не могли уйти далеко отъ общаго впечатлѣнія панорамы, а нынѣ могутъ стать очаровательнымъ лирическимъ сновидѣніемъ, разыгрывающимся на глазахъ зрителей. У насъ есть художники въ области сценической техники, въ родѣ Фортуни, которые умѣютъ довести иллюзію, основанную на техникѣ, до тончайшаго предѣла: небосводъ широкимъ полукругомъ растягивается сзади, какой-то странно-разсѣянный свѣтъ падаетъ

на него, и взоръ нашъ какъ будто проникаетъ въ широкую даль, ощущая въ полности впечатлѣніе легкаго, дрожащаго, прозрачнаго воздуха.

Къ технической помощи присоединяется еще, если можно такъ выразиться, интеллектуальная помощь. Мы слишкомъ поумнѣли, чтобы дать постановку пьесы просто, обычно, въ современномъ стилѣ. Намъ знакома любая среда. Мы знаемъ, что восемьдесятъ лѣтъ назадъ были времена Biedermeier—стиля, а сто лѣтъ назадъ было время рококо, что въ эпоху ренессанса любили стиль ренессанса, и что въ классическія времена никто не дѣлалъ ничего, что могло бы вызвать неодобрение нашихъ археологовъ. Современные библіотеки открыты и для художниковъ сцены, и они отправляются въ музей костюмовъ Липперъ-Гейде, раскрываютъ старинные фоліанты и рассматриваютъ тщательно, какова была мода въ 1785 году и въ 1823 году, какъ тогда одѣвались, чтобы идти въ общество, и какіе костюмы носили въ деревнѣ; они все подробно срисовываютъ и составляютъ соотвѣтственно тому декораціи и костюмы. Публика, со своей стороны, хочетъ быть спокойной насчетъ того, что все, происходящее на сценѣ, обосновано исторически. Просвѣщенность того требуетъ. Но художникъ не останавливается на поль-дорогѣ. Передъ нимъ воскресаетъ изъ старыхъ фоліантовъ строго очерченная культура, ароматъ которой онъ ощущаетъ; даже болѣе того: онъ пользуется несовершенствомъ средствъ старой культуры, какъ опредѣленнымъ стильнымъ мотивомъ. Онъ не только достаточно уменъ, чтобы сказать себѣ, что декоративное убранство должно соотвѣтствовать стариннымъ образцамъ; онъ также отдаетъ себѣ отчетъ въ томъ, что впечатлѣніе не будетъ нами воспринято наивно, и что стиль пріобрѣтетъ нѣсколько смѣшной отгѣнокъ. Такъ, пьеса Нестроя, когда ее ставимъ мы, нарочно переносится во времена старой Вѣны. Декораціи принимаютъ внѣшность въ бидермайерскомъ вкусѣ и подчеркиваютъ этотъ характеръ такъ усиленно, что онѣ становятся своеобразными жемчужинами стиля. Недавно, когда у Рейнгардта ставили ‚Революцію въ Крэвинкелѣ‘ Нестроя, была изображена базарная площадь съ мѣщанскими домами добраго стараго времени. Въ пьесѣ потребовалось быстрое наступленіе вечера, и между тѣмъ, какъ мы теперь, въ серьезныхъ случаяхъ, осуществляемъ переходъ къ мраку или къ лунному освѣщенію по возможности постепенно—въ данномъ случаѣ потемнѣло какъ бы порывисто, быстро. Такимъ образомъ воспользовались недовкостью старинной техники, при современномъ совершенствѣ ея, для обогащенія сокровищницы стиля. Луна взошла и поднялась со стремительной быстротой, пока она не нашла себѣ романтичнаго мѣстечка позади церковной башни, гдѣ она и застряла, что нашему интеллекту показалось забавнымъ.

Этого-то и добивались... Теперь прибегаютъ къ стилю не только въ серьезныхъ случаяхъ, но и для комизма. Пользуются неуклюжестью старинной техники для достиженія положительнаго результата. Это, пожалуй, самый яркій образецъ тѣхъ интеллектуальныхъ вспомогательныхъ средствъ, про которыя я говорю, такъ какъ здѣсь обращаются не только къ старинному матеріалу, но и къ устарѣвшимъ способамъ его употребленія.

Хочется упомянуть еще нѣсколько любопытныхъ случаевъ. ‚Короля Лира‘ до сихъ поръ всегда ставили въ общихъ театральныхъ костюмахъ и при такъ называемыхъ ‚красивыхъ‘ декорацияхъ, которыя соотвѣтствуютъ традиціи. Рейнгардтъ попробовалъ настроить пьесу на доисторическій ладъ. По древнимъ, первобытнымъ мотивамъ оборудовали дома и костюмы, которые, благодаря своему доисторическому характеру, казались вѣкъ времени. Вліяніе ихъ на сужденія о пьесѣ сказалось непосредственно. Пьеса была отодвинута въ тѣ времена, когда страсти бушевали, еще не обузданныя разсудкомъ. По крайней мѣрѣ, была сдѣлана подобнаго рода попытка. Въ теоріи все выходило гладко. Однако, на самой сценѣ всѣ эти доисторическія вспомогательныя средства дѣйствовали такъ сильно, что они сбивали съ толку глазъ и сужденія зрителя... Въ любой средѣ можно отыскать основу для постановки и декоративнаго убранства. Пьеса Ведекинда, какъ, на примѣръ, ‚Такова жизнь‘, напрашивается на стиль Симплициссимуса. Иллюзія исчезаетъ совершенно передъ этой комичной стилизаціей пейзажей и архитектуры, составлявшихъ фонъ, намекающій на происшествія въ драмѣ, съ его плакатнымъ характеромъ, съ тѣмъ выдвиганіемъ мотивовъ единства, которое соотвѣтствуетъ цинизму пьесы. Даже современную пьесу можно разсматривать съ такой точки зрѣнія. Когда ставили ‚Армана‘ Доннэ, то постарались создать своего рода среду современнаго общества, показать на сценѣ, какъ, при художественной постановкѣ, представляются современные люди въ современныхъ помѣщеніяхъ. Нашъ умъ подсказываетъ намъ и въ данномъ случаѣ, что недостаточно просто сыграть пьесу, а что, подобно тому, какъ въ каждой исторической пьесѣ содержится, въ качествѣ скрытаго фонда, извѣстное культурное настроеніе, такъ и современная пьеса выхвачена изъ опредѣленной среды, которая напрашивается на соотвѣтственное цѣльное художественное воспроизведеніе. Двѣ вещи разныя — разсматривать всѣ эти пьесы просто какъ происшествія на сценѣ или выявлять то скрытое содержаніе, которое таится въ нихъ, какъ мелодія. Въ воображеніи поэта всѣ фигуры отражаются на экранѣ, которому жизненный опытъ и созерцаніе придали опредѣленный характеръ. Про этотъ задній фонъ онъ мало что скажетъ въ своей пьесѣ: фонъ

стоитъ невидимо позади исполнителей, но режиссеръ можетъ его угадать чутьемъ и осуществить на сценѣ. Въ ту минуту, когда актеры начинаютъ дѣйствовать, позади ихъ воздвигается какая-то общность, нѣчто въ родѣ стѣны, передъ которой они дѣйствуютъ. И эта странная связанность людей съ фономъ и составляетъ внутренній стиль пьесы, является ли онъ стилемъ ‚Бидермайеръ‘ у Нестроя, стилемъ Симплициссимуса у Ведекинда, доисторическимъ у Шекспира или—современной общественности у Доннэ. Всегда совершенно ясно опредѣленное пониманіе среды побуждаетъ режиссера оформить ее. Вотъ, что я называю помощью со стороны интеллекта. Такъ же, какъ техника сцены, режиссера поддерживаетъ это пониманіе. Можно было обойтись безъ того и другого; для человѣка оно является лишнимъ. Да, но разъ то и другое налицо, разъ у насъ есть и усовершенствованная техника, и тонкій интеллектъ, разглядывающій фоны вещей, то заставимъ ихъ служить нашему современному сценическому движенію. И опять-таки сцена какъ бы отвоевала себѣ частицу жизни, заставляя служить этому движенію всю нашу техническую и духовную приспособленность. Одно соображеніе, пожалуй, оказалось особенно плодотворнымъ: примѣненіе того, чему мы научились въ живописи, для выработки гармоническаго тона, для всей совокупности сценической картины. Мы уже не терпимъ въ рамкахъ сцены пестраго скопленія архитектуры, живописи и костюмировки, нисколько не связанныхъ другъ съ другомъ въ отношеніи окраски: тамъ каждая часть кажется набросанной, независимо отъ сосѣднихъ и окружающихъ ее предметовъ, и мы напрасно ищемъ глазъ художника, который долженъ былъ предупредить это. Гармонія красокъ—лучшее требованіе, которое могла предъявить утонченность нашего ума. И это требованіе является именно требованіемъ интеллекта, такъ какъ оно вытекаетъ изъ тонкости глаза, воспитаннаго живописью, какъ другія вещи, про которыя я говорилъ,—изъ духовной тонкости, выработанной исторіей. Въ статьѣ о сценическомъ убранствѣ, появившейся въ VI тетради пятаго года изданія журнала ‚Kunst und Künstler‘, я читаю съ большимъ интересомъ о томъ, какъ Оскаръ Уайльдъ описываетъ своему другу Риккету костюмы для своей ‚Саломей‘. Иродъ долженъ былъ одѣться въ золото, Саломея—въ черный цвѣтъ или въ серебро, въ краски ночи, или можетъ быть, въ зеленый цвѣтъ, какъ странная ядовитая ящерица. Солдаты должны были явиться въ бронзѣ, римляне—въ пурпурѣ, евреи—въ желтомъ, а обстановка должна была представлять гармонию синяго съ золотомъ. Все это въ духѣ живописи Уистлера; можетъ быть, здѣсь слишкомъ много обращено вниманія на символизмъ отдѣльныхъ цвѣтовъ но высказано явное пониманіе взаимоотношенія красокъ. Художника зовутъ,

чтобы онъ согласовалъ краски на сценѣ. Его глазъ, воспитанный на живописи, не допускаетъ, чтобы въ сценическую картину вкрадывались немотивированные аккорды и произвольные диссонансы. Онъ заботится о томъ, чтобы фонъ и люди сопоставлялись, подчиняясь одному цѣльному красочному принципу. Одна и та же кисть пишетъ его наброски и его фигуры, одно и то же ощущение руководитъ ею, и художникъ въ маленькой комнатѣ на своемъ мольбертѣ строитъ сценической мірокъ такъ же, какъ онъ сочиняетъ картину, разрабатывая ее въ деталяхъ. Потомъ, положимъ, дѣло должно идти своимъ чередомъ. Такъ же мало, какъ выполнялись всѣ указанія Оскара Уайльда относительно его ‚Саломеи‘, такъ же мало и художникъ можетъ рассчитывать, чтобы всѣ его перспективы и гармоніи осуществились на сценѣ во всѣхъ подробностяхъ. Путь отъ наброска до работы въ широкихъ размѣрахъ театральнаго живописца далекъ. Маленькій эскизъ въ большомъ масштабѣ декораций теряетъ интимность впечатлѣнія: сцена требуетъ стиля фресокъ. Все тутъ становится болѣе пестрымъ, болѣе грубымъ. Затѣмъ дѣло режиссера отодвинуть назадъ то, что во времена грубой сценической живописи слишкомъ выдвинулось впередъ. А когда дѣло пойдетъ благополучно, то, въ концѣ концовъ, все-таки отблескъ художественнаго творенія, которое создалъ художникъ у себя дома, найдетъ выраженіе на сценѣ. Художникъ, посвятившій себя искусству сцены по настоящему призванію, самъ будетъ считаться съ вліяніемъ сцены и подойдетъ къ работѣ такъ, чтобы, по выполненіи ея на театральныя подмосткахъ, не слишкомъ пропадали его личный уголъ зрѣнія и его впечатлѣнія.

. . . .

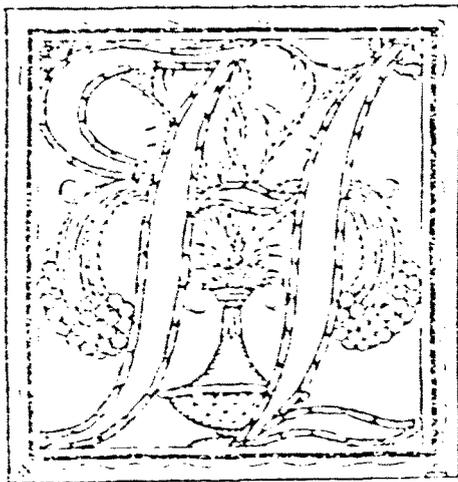
Въ берлинскихъ музеяхъ хранятся наброски Шинкеля къ ‚Волшебной флейтѣ‘, ‚Ундинѣ‘, ‚Фердинанду Кортесу‘ и другимъ операмъ, весьма интересные для нашего времени. Они указываютъ на архитектурное направленіе зодчаго въ живописи. Остро задуманные и расчлененные, эти наброски имѣютъ для насъ значеніе стилизованныхъ картинъ, схваченныхъ человѣкомъ, который и въ самой природѣ выше всего цѣнилъ строгость построенія. Передніе и задніе планы тонко распредѣлены другъ относительно друга; въ особенности, сказочное великолѣпіе ‚Волшебной флейты‘ внушило Шинкелю чарующія декорации, дышущія чистымъ пониманіемъ стилистичности, которая часто родственна намъ по духу. Изъ современныхъ художниковъ-декораторовъ, пожалуй, Роллеръ стоитъ ближе всего къ нему, съ той, однако, разницей, что мы теперь уже не проводимъ архитектурныхъ построений въ живописи, для того только, чтобы, въ концѣ концовъ, дать нарисованныя перспективы, но выражаемъ дѣй-

ствительно пластично строительныя соотношенія. Роллеръ ставитъ при своихъ декораціяхъ къ Моцарту, направо и налѣво впереди сцены, двѣ башни, которыя служатъ входами или жилищами, смотря по надобности. Онѣ создаютъ единеніе между зрительной залой и пространствомъ сцены, и позади нихъ нѣтъ ничего, кромѣ нарисованной перспективы, объясняющей дѣйствіе. Но изъ всѣхъ нашихъ художниковъ, пожалуй, наиболѣе послѣдователенъ въ вопросахъ постановочной стилизаціи англичанинъ Гордонъ Крэгъ. У насъ, въ Берлинѣ, ставились его декорации къ 'Спасенной Венеціи' Гофмансталя: видъ на гавань, въ которомъ декоративный ритмъ опредѣлялся вертикальнымъ направленіемъ, англійскимъ узкимъ стремленіемъ вверхъ,—принципъ, который мы вообще любимъ при всякомъ обрамленіи сцены монументальными предметами. Крэгъ самъ такъ далеко зашелъ въ своемъ преобразованіи сцены, что поэтъ едва можетъ поспѣть за нимъ. Онъ представляетъ себѣ режиссера, владѣющимъ всѣми отраслями искусства. Слово и человекъ у него становятся на сценѣ чуть ли не второстепеннымъ дѣломъ. Режиссеръ по отношенію къ поэту и актеру пріобрѣтаетъ самостоятельность, которая практически неосуществима. Онъ долженъ самъ владѣть, какъ художникъ, живописью, освѣщеніемъ, всѣми техническими и интеллектуальными вспомогательными средствами; онъ долженъ указывать костюмы, дѣлать наброски декорацій и ставить пьесу въ видѣ художческаго законченнаго цѣлаго, созданнаго его созерцаніемъ. Крэгъ — врагъ слухового воспріятія и пренебрежительно относится къ искусству, основанному на выраженіи словесномъ; онъ превращаетъ сценическую картину въ зрѣлище для глазъ. Онъ кажется вѣрить, что вся литература можетъ подвинуться впередъ, лишь благодаря его теоріи сцены, и потому всѣ эти преобразования доводитъ до критической точки.

Однако, роль режиссерства остается служебной; оно должно служить болѣе высокимъ цѣлямъ, удовлетворяя въ предѣлахъ своей работы художественной совѣсти,—то же самое, чего добиваются современныя художественно-промышленныя устремленія. Если же оно переходитъ свои грани, начинаетъ считать себя главнымъ дѣломъ, то оно поработщаетъ актера и литературу, создаетъ своего рода рабовладѣніе. Во всякую эпоху реформъ всплываютъ такія крайности. Въ сущности, онѣ съ чисто-отвлеченной стороны—наилучшее сосредоточіе тѣхъ стремленій, о которыхъ здѣсь идетъ рѣчь. Крэгъ, разсмотрѣнный съ точки зрѣнія чистой эстетики, заслуживаетъ вполнѣ признательности, но на практикѣ требуетъ осторожнаго отношенія...

Великой осторожности требуютъ вопросы иллюзіи и стили въ театрѣ. Только этой осторожностью подвинется искусство сцены впередъ.

М. А. БАЛАКИРЕВЪ



АША русская музыка находится нынѣ въ четвертомъ періодѣ своего развитія. Ея ‚древняя исторія‘ выражена эпохой такъ называемаго ‚просвѣщеннаго диллетантизма‘, когда впервые зарождались тѣ романсныя и оперныя формы псевдо-русскаго стиля, которыя явились естественнымъ результатомъ искренняго желанія совмѣстить характерныя контуры русской народно-пѣсенной мелодики съ основными условіями западно-европейской гармоніи, ритмики, формы. При поверхностномъ знакомствѣ главнѣйшихъ представителей этой переходной музыкальной эпохи (отъ подлинной ‚древнѣйшей‘ народной музыки къ истинной музыкальной культурѣ) какъ съ русской пѣсней, долгое время находившейся у французской интеллигенціи нашей въ великомъ пренебреженіи, такъ и съ основами европейской техники,—просвѣщенный диллетантизмъ оказался безсиленъ породить явленія болѣе или менѣе крупнаго художественнаго значенія. Тѣмъ не менѣе, самъ онъ былъ явленіемъ крупнымъ и жизненнымъ, неизбежнымъ предварительнымъ этапомъ въ развитіи музыкально-художественныхъ вкусовъ и взглядовъ, залогомъ дальнѣйшаго прогресса и расцвѣта русскаго музыкальнаго искусства. Движеніе это заполнило собою критическій переходъ отъ коллективнаго, уже давно заглохшаго народнаго творчества сѣдой древности къ той концентраціи національнаго генія въ отдѣльныя массы личныхъ творческихъ силъ, первымъ выразителемъ которой явился Глинка. Второй періодъ русской музыкальной исторіи, ея ‚средневѣковье‘, обнимающее собою первую половину XIX в., это и есть эпоха Глинки, въ ближайшей связи съ которымъ стоятъ немногочисленные другіе представители той же глинковской, ‚старой русской школы‘ (Сѣровъ, Даргомыжскій перваго періода). Во многихъ вещахъ Глинки, особенно въ его мелкихъ композиціяхъ, а всего болѣе въ его романсахъ, еще отчетливо замѣтны черты наивнаго музыкальнаго варварства, свойственныя предыдущей эпохѣ. Но въ обѣихъ своихъ операхъ, по крайней мѣрѣ, въ лучшихъ ихъ сценахъ, а также въ музыкѣ къ ‚Князю Холмскому‘, въ испан-

скихъ увертюрахъ, въ ‚Комаринской‘ Глинкѣ дѣйствительно удалось выполнить величайшую задачу въ исторіи отечественной музыки: родить ее. Отецъ русской оперы, Глинка въ то же время—истинный родоначальникъ всей русской музыки, ибо въ его лицѣ впервые осуществился важнѣйшій, до Глинки никѣмъ не достигнутый моментъ—сочетаніе огромной творческой индивидуальности съ основательной технической эрудиціей и съ чудеснымъ художественнымъ инстинктомъ, позволившимъ автору ‚Руслана‘ схватить и развить всѣ особенности подлиннаго русскаго стиля въ чрезвычайно вѣрномъ приближеніи къ тому, какъ онѣ впослѣдствіи утверждены были научными изслѣдованіями. Что же оставалось дѣлать наслѣдникамъ Глинки, какъ не продолжать, развивать, углублять его музыкальные завѣты? Дальнѣйшая разработка народной пѣсни, мелодическихъ формулъ и техническихъ приѣмовъ, выросшихъ на основѣ этой пѣсни, сулила самыя заманчивыя перспективы въ области новыхъ темъ, свѣжихъ гармоній, своеобразныхъ ритмовъ. Демократическій либерализмъ русскихъ общественныхъ идеаловъ того времени могъ лишь способствовать быстрому росту національныхъ тенденцій и въ искусствѣ. Народность, реализмъ, осложненные общимъ стремленіемъ къ новымъ формамъ жизни и мысли,—вотъ главные лозунги, опредѣлявшіе собою атмосферу какъ соціально-политической, такъ и—въ силу законовъ исторической рефлексіи—художественной дѣятельности того времени, когда въ русской музыкѣ обозначался ея третій періодъ ‚новой‘ исторіи, когда возникла ‚новая русская школа‘, признаннымъ главой которой является композиторъ, чьему имени посвящена настоящая замѣтка. Изъ всѣхъ композиторовъ, образовавшихъ собою основное ядро школы, нынѣ остается въ живыхъ лишь наименѣе характерный изъ нихъ, Ц. Кюи, совершенно отставшій отъ современной музыкальной жизни и никакого вліянія на текущія дѣла, а тѣмъ паче на будущія судьбы ея не имѣющій. Главный вдохновитель ‚новой русской школы‘ Балакиревъ умеръ четыре мѣсяца тому назадъ; но и это была лишь смерть, если можно такъ выразиться, формальная. Фактически, дѣйственно Балакиревъ тоже давно спрятался отъ пестраго шума быстро бѣгущей жизни съ ея вѣчной смѣной новыхъ движеній и теченій, новыхъ побѣдъ и пораженій, въ твердую скорлупу полной мизантропіи, глухой реакціи и слѣпого ханжества. И русская музыка въ ея новѣйшемъ, четвертомъ періодѣ существованія обнаруживаетъ тоже чувствительную прогрессивную реакцію не только противъ идеологіи Балакирева и его школы, но и противъ основной сущности ея музыки. По крайней мѣрѣ, творчество Скрябина и нѣкоторыхъ другихъ молодыхъ нашихъ авторовъ даетъ право говорить объ извѣстной денационализаци современной русской музыки, какъ объ одной

изъ ея характерныхъ чертъ, пріобрѣтающихъ особыіи интересъ именно по сопоставленію съ націоналистическими увлеченіями новой русской школы. Да, русская музыка въ лучшихъ ея образцахъ уже далеко шагнула впередъ. Въ будущемъ она пойдетъ еще дальше. Новѣйшія теченія оставятъ ‚кучкизмъ‘ далеко позади себя. Это столь же неизбѣжно, какъ желательное. Но какой же выводъ отсюда, кромѣ того, что исторія остается вѣрна самой себѣ, что закономѣрная смѣна направленій и вкусовъ, колебаніе тѣхъ и другихъ въ сторону новыхъ усложненій или вторичныхъ, стилизаціонныхъ упрощеній составляетъ непремѣнное условіе всякой жизнеспособной художественной культуры? Но истинная цѣнность художественнаго произведенія развѣ определяется ‚направленіемъ‘ автора, его ‚историческимъ значеніемъ‘, даже той прямой ‚интересностью‘ сочиненія, которая казалась бы составляетъ самый непосредственный элементъ нашего эстетическаго наслажденія, которая всего болѣе зависитъ отъ острой ‚современности‘ избранныхъ авторомъ для своей композиціи техническихъ средствъ и которая, тѣмъ не менѣе, можетъ совершенно отсутствовать для насъ въ данный моментъ и въ данномъ сочиненіи безъ малѣйшаго ущерба для его художественной содержательности, значительности и глубины? Наши художественныя эмоціи лишь регулируются, корректируются, систематизируются съ помощью историческихъ, идейныхъ, техническихъ критеріевъ, исчерпываются же онѣ только тѣми трудно поддающимися ближайшему анализу графическими и колористическими элементами произведенія, которые въ своемъ синтезѣ приводятъ насъ къ вышеназваннымъ понятіямъ истинной художественной содержательности и глубины, художественной индивидуальности.

И если вліяніе ‚новой русской школы‘ на музыкальную дѣйствительность нашихъ дней еще весьма замѣтно, даже несмотря на частичную, отмѣченную выше антинаціоналистическую реакцію, то подлинное значеніе произведеній Балакирева и славныхъ членовъ его кружка чувствуется еще опредѣленнѣе. Чувствуется оно больше всего при непосредственномъ воспріятіи ихъ музыки. Значеніе этой музыки, еще далеко не погрузившейся въ сумракъ исторической тѣни, обычно отбрасываемой плеядой молодыхъ талантовъ на лики ихъ учителей,—въ великой творческой фантазіи авторовъ, въ самобытности и силѣ ихъ музыкальныхъ индивидуальностей.

Безспорно, музыка Балакирева, Бородина, самого Мусоргскаго теперь въ извѣстномъ смыслѣ ‚устарѣла‘. Многія излюбленныя ихъ мелодическія формулы, повороты гармоніи, ритмическія комбинаціи давно утратили былой ароматъ новизны и остроты. Формы, когда-то казавшіяся дерзкими, анархич-

ными, подернулись налетомъ академизма. Но чѣмъ больше блекнетъ прежняя яркость звуковыхъ одеждъ, чѣмъ больше выгораютъ цвѣта ихъ отъ ослѣпительнаго блеска новѣйшихъ колористическихъ завоеваній, тѣмъ яснѣе намъ открывается прекрасное тѣло, скрытое за изветшавшими тканями старой и во многомъ несовершенной техники.

Теперь у насъ много авторовъ, пишущихъ гораздо ,интереснѣе', гораздо сложнѣе, чѣмъ Балакиревъ и его сподвижники. Но среди огромной груды нотъ, ежегодно издаваемыхъ въ Россіи, много ли найдется произведеній достаточно содержательныхъ и яркихъ, чтобы оказаться долговѣчными? Во многихъ ли изъ сочиненій современности обнаружится впоследствии великая индивидуальная душа, эта послѣдняя инстанція, къ которой будетъ апеллировать наше воображеніе, когда не только потускнѣетъ современный колоритъ пьесы, но и самая музыка, звуковая кровь и плоть произведенія, подвергнется неизбѣжному художественному тлѣнію? Не знаемъ и не будемъ, наслаждаясь звучностью многихъ современныхъ произведеній, пессимистично загадывать о длительности ихъ художественной жизни. Но вотъ, что мы знаемъ навѣрное,—это то, что въ творествѣ ,новой русской школы' есть художественная душа, есть убѣдительный императивъ творчества. Мы знаемъ также, что при нѣкоторой внѣшней устарѣлости этой музыки она такъ опредѣленно импонируетъ сегодняшнему слушателю широтой размаха музыкальной фантазіи, красотой и проникновенностью музыкальныхъ образовъ, что лишь немногое изъ самыхъ ,послѣднихъ криковъ' музыкальной современности можетъ выдержать въ этомъ смыслѣ сравненіе съ ,устарѣвшими' операми и симфоніями балакиревцевъ. И мы знаемъ, что до послѣдняго времени имена русскихъ ,кучкистовъ' являются однимъ изъ лучшихъ украшеній нашихъ и заграничныхъ музыкальныхъ программъ. Балакиревъ—не самый крупный, не первый среди членовъ своего кружка. Но онъ глава его, первый руководитель тѣхъ талантовъ, которые совместно съ самимъ Балакиревымъ являются славой и гордостью русской музыки. Вотъ почему нижеслѣдующій краткій очеркъ жизни и дѣятельности недавно почившаго композитора есть не только дань обязательнаго уваженія къ его памяти, но и какъ бы выполненіе моего долга передъ собственной художественной совѣстью.

Милій Алексѣевичъ Балакиревъ родился 21 ноября 1836 г. въ Нижнемъ Новгородѣ. Отецъ композитора (служившій по министерству финансовъ) и мать его (урожд. Яшерова) достаточно интересовались музыкой, чтобы внушить и

сыну любовь къ этому искусству. Впрочемъ, рѣзкій скачекъ отъ простой музыкальной интеллигентности родителей къ яркому дарованію ребенка едва-ли можетъ быть трактованъ съ точки зрѣнія прямой наслѣдственности. Условій ея надо искать среди какихъ-либо болѣе отдаленныхъ вѣтвей генеалогическаго дерева Балакирева, или же просто видѣть въ его талантѣ, главнымъ образомъ, проявленіе благоприятной личной врожденности, тѣмъ болѣе допустимой, что въ жилахъ рода Балакиревыхъ течетъ смѣшанная русско-татарская кровь, а національное 'кровосмѣшеніе', какъ извѣстно, способствуетъ появленію на свѣтъ талантливыхъ людей, будь лишь малѣйшій намекъ на положительную наслѣдственность. Первыми уроками фортепіанной игры Балакиревъ обязанъ своей матери. Музыкальныя способности открылись у мальчика очень рано, съ четырехлѣтняго возраста. Онъ чрезвычайно быстро освоился съ инструментомъ, сталъ бѣгло читать ноты и бойко играть на роялѣ. Десяти лѣтъ Балакиревъ былъ на короткое время ввѣренъ попеченіямъ знаменитаго въ тѣ времена московскаго піаниста Дюбука, у котораго будущій композиторъ взялъ 10 уроковъ. Дальнѣйшее развитіе музыкальных способностей его совершалось въ родномъ его городѣ подъ руководствомъ Карла Эйзриха, постояннаго дирижера на музыкальныхъ вечерахъ нижегородскаго меломана-помѣщика, А. Д. Улыбышева. Черезъ Эйзриха Балакиревъ попалъ и въ музыкальный салонъ самого Улыбышева, образованнаго музыканта, владѣльца большой музыкальной бібліотеки, автора прекрасной книги о Моцартѣ (и весьма плохой книги о Бетховенѣ). Талантливый юноша съ жадностью поглощалъ и откладывалъ въ обширной памяти своей всю массу новыхъ впечатлѣній, испытываемыхъ въ домѣ Улыбышева. Балакиревъ въ изобиліи слушалъ здѣсь классическую музыку, нерѣдко самъ участвовалъ въ камерныхъ ансамбляхъ, какъ піанистъ, перечиталъ множество книгъ по музыкѣ, научился читать партитуры и дирижировать оркестромъ. Вообще, урки Эйзриха и знакомство съ Улыбышевымъ явились основными условіями музыкально-техническаго образованія Балакирева. При всей значительности его природнаго дарованія, названныхъ условій было все же мало для полной его обработки. А такъ какъ Балакиревъ въ теченіе всей послѣдующей своей музыкальной дѣятельности мало заботился о дальнѣйшемъ усовершенствованіи своей техники, то естественнымъ слѣдствіемъ недостаточной музыкальной эрудиціи явилось извѣстное однообразіе техническихъ приемовъ, характерное для большинства композицій Балакирева. Впрочемъ, техническіе недочеты свойственны не одному Балакиреву, но и всѣмъ композиторамъ, которымъ суждено было вскорѣ сгруппироваться вокругъ Балакирева, всей

новой русской школы'. Исключениемъ является только Римскій-Корсаковъ; но и тотъ въ первомъ, наиболѣе боевомъ періодѣ своей дѣятельности смѣло могъ, по недостатку положительныхъ музыкальныхъ знаній своихъ, конкурировать съ прочими представителями 'школы'. Можно, впрочемъ, сказать кое-что и въ защиту значительнаго диллетантизма, съ какимъ Балакиревъ и его ближайшіе музыкальные друзья выступили на арену композиторской дѣятельности. Прежде всего, не представляетъ ли извѣстный диллетантизмъ важнаго, а то даже и необходимаго условія реформаторской дѣятельности? Въ обществѣ назрѣвали новыя идеи въ духѣ вышеназваннаго демократическаго либерализма; на западно-европейскомъ горизонтѣ сверкали новыя свѣтила музыкальной мысли,—Шуманъ, Берліозъ, Листъ, изъ которыхъ, особенно, двое послѣднихъ пытались внести въ свою музыку конкретное содержаніе на основѣ 'программы', заимствованной изъ другихъ искусствъ, по внѣшности менѣе трансцендентальныхъ, а потому казавшихся болѣе опредѣленными, болѣе реальными, чѣмъ музыка. Къ тому же Берліозъ еще въ Глинкѣ сумѣлъ пробудить слабое стремленіе къ реалистической идеологіи въ музыкѣ. Уже Глинка послѣ 'изученія Берліоза' писалъ Кукольнику: 'для моей необузданной фантазіи надобенъ текстъ или положительныя данныя'. Такимъ образомъ, рѣшительный поворотъ русской музыки въ сторону націонализма и реализма былъ съ одной стороны указанъ самимъ отцомъ нашего музыкальнаго искусства, съ другой стороны—вполнѣ координированъ съ даннымъ моментомъ общей культуры нашей. Однако, послѣ Глинки, который для своего времени казался композиторомъ въ достаточной мѣрѣ радикальнымъ, у насъ наступила временная реакція музыкальныхъ вкусовъ. И для того, чтобы не только продолжить дѣло Глинки, но дойти до крайнихъ музыкальныхъ выводовъ на почвѣ идеологіи, едва брезжившей въ сознаніи автора 'Руслана', потребовалась цѣлая революція. Нужно было обладать несокрушимой вѣрой въ правду своихъ идей, чтобы безстрашно проводить ихъ въ своей музыкѣ, постоянно отгрызаясь отъ цѣлой стаи ретроградныхъ критиковъ. Нужно было питать твердую надежду на ближайшее торжество новой музыки и новыхъ идей, чтобы такъ упорно слѣдовать по разъ выбранному пути. Нужно было обладать горячей, пламенной любовью къ новымъ достиженіямъ, 'къ новымъ берегамъ', чтобы стремиться къ нимъ, не взирая на густой градъ камней, швыряемыхъ злобствующей реакціонной печатью въ догонку отважнымъ пловцамъ. Наконецъ, нужно было обладать извѣстной дѣвственностью музыкальной, отсутствіемъ академизма, свободой отъ школьно-техническихъ путей,—скажу прямо: необходимо было обладать достаточнымъ 'диллетантизмомъ', чтобы не остановиться на пол-

пути, чтобы не испугаться многочисленных и в сущности справедливых обвинений 'новой русской школы' в поголовном техническом невежестве, чтобы обогащение русской музыки новыми задачами, а вмѣстѣ съ тѣмъ и новыми музыкальными приемами, поставить в первую голову, превыше полного формального 'вѣжества' композицій. Оно будет достигнуто потомъ; оно было достигнуто в позднѣйшей дѣятельности Римскаго-Корсакова; но прежде всего надо было обнаружить достаточно мужества в борьбѣ за идеи программности и націонализма; прежде всего надо было проявить всю энергію наивнаго анархизма, съ которымъ 'новая русская школа' набросилась на новорожденное Русское Музыкальное Общество, не видя в немъ ничего, кромѣ разсадника рутины и реакціи. Прежде всего надо было разбить великое множество всевозможныхъ предразсудковъ, устарѣвшихъ традицій, косныхъ взглядовъ и вкусовъ, которые еще далеко не были сокрушены титанической дѣятельностью Глинки. Не будемъ, конечно, мечтать объ окончательномъ освобожденіи, о какихъ-либо абсолютныхъ эстетическихъ правдахъ. На нашихъ глазахъ совершился, вѣрнѣе, еще совершается новый поворотъ в русской музыкѣ, происходитъ нѣкоторая денационалізація ея при чувствительномъ вторженіи элементовъ западно-европейскаго 'импрессионизма'. Дебюсси и Равель, Регеръ и Штраусъ немногимъ легче занимаютъ в нашей музыкальной исторіи позиціи Шумана и Берліоза, чѣмъ эти послѣдніе оспаривали в нашихъ сердцахъ свой тронъ у Мендельсона. Но вѣдь для того, чтобы новое оплодотвореніе русской музыкальной мысли съ помощью западно-европейскаго творчества могло совершиться безболѣзненно, безъ конечной утраты нашей музыкальной фізіономіи, именно необходимо было предварительно вполне показать ее. Эта задача и была выполнена представителями 'новой русской школы'. Они не только до конца выявили наше національное 'лицо', не только продолжили и развили Глинку, не только обнаружили собой рядъ самостоятельныхъ яркихъ индивидуальностей, в концѣ концовъ едва ли не разбившихъ рамки общей 'школы', но, кромѣ того, они были еще достаточно невежественны, чтобы быть достаточно самоувѣренными в своей дѣятельности, чтобы не струсить передъ сложностью и огромностью разрѣшаемыхъ задачъ. И шествуя напроломъ, они нашли рѣшенія этихъ задачъ, во многомъ устарѣвшія по внѣшности, часто одностороннія по идеѣ, еще чаще несовершенныя по техникѣ, но зато столь богатая силой заложеннаго в нихъ настоящаго, живого творчества, что и понынѣ многія прозведенія балакиревцевъ принадлежатъ къ лучшимъ явленіямъ русской музыкальной литературы.

Извѣстный диллетантизмъ музыкальнаго образованія в связи съ идеологіей

національності и реализма достаточно опредѣляютъ основной характеръ ,новой русской школы', какъ направленія. Условія тогдашней общественности выясняютъ намъ также полную естественность, органичность и въ извѣстномъ смыслѣ неизбежность появленія подобнаго направленія. Совершенно неизвѣстно, однако, какія формы приняло бы это движеніе, каковы были бы послѣдовательныя фазы его развитія, не будь Балакирева, который далъ первый толчокъ движенію, точно опредѣливъ его первоначальную траекторію.

Общее образованіе Балакирева было столь же неполно, какъ музыкальное. Мальчикъ воспитывался сначала въ классической гимназій, затѣмъ въ Нижегородскомъ Александровскомъ институтѣ, потомъ въ Казанскомъ университетѣ (на математическомъ факультетѣ), котораго, однако, не кончилъ. Здѣсь же, въ Казани, у юноши значительно усилились стремленія къ композиціи. Первые, яркія музыкальныя впечатлѣнія дѣтства связаны были для Балакирева со случайно услышанными имъ произведеніями Шопена (концертъ e-moll) и Глинки (тріо ,Не томи родимый' изъ ,Жизни за Царя'). Впечатлѣніямъ этимъ остался Балакиревъ вѣренъ всю жизнь. Правда, въ послѣдствіи, увлекшись декламационно-драматическими формами въ музыкѣ, Балакиревъ не разъ отрешивался отъ Шопена, называя его нервной, капризной дамой, находя въ его сочиненіяхъ много банальностей; но это было скорѣе однимъ изъ многочисленныхъ внѣшнихъ противорѣчій балакиревской натуры, чѣмъ дѣйствительнымъ отвращеніемъ къ великому польскому гению. По крайней мѣрѣ, во многихъ фортепіанныхъ произведеніяхъ зрѣлаго Балакирева постоянно чувствуется вліяніе Шопена. Что же до вліянія Глинки, то здѣсь устанавливается даже полная преемственность творчества, которая въ дальнѣйшемъ лишь маскируется вліяніями Листа, но никогда не исчезаетъ совсѣмъ, какъ не исчезаетъ она ни у одного изъ представителей балакиревскаго кружка. Къ числу наиболѣе раннихъ композицій Балакирева относятся сочиненная имъ еще въ Казани фортепіанная фантазія на мотивы изъ ,Жизни за Царя' и первый романсъ на текстъ Головинскаго ,Ты плѣнительной нѣги полна' (1855 г.). Для того, чтобы талантъ Балакирева не зачахъ въ провинціи, Улыбышевъ предложилъ молодому композитору перебраться въ Петербургъ. Осенью 1855 г. Балакиревъ переѣхалъ въ столицу, гдѣ первое время немало бѣдствовалъ матеріально, но зато свелъ знакомство (благодаря Улыбышеву) съ замѣчательнѣйшимъ петербургскимъ музыкантомъ, съ самимъ авторомъ тѣхъ мотивовъ, на которые только что Балакиревымъ написана была фантазія. Услышавъ фантазію Балакирева и концертное Allegro его fis-moll, съ которымъ онъ впервые выступилъ въ Петербургѣ какъ піанистъ (въ университетскомъ концертѣ 12 февраля 1856 г.), Глинка сразу

же оцѣнили талантъ молодого композитора и передъ своимъ послѣднимъ путешествіемъ за границу, 26 апрѣля того же года, подарилъ Балакиреву одну изъ своихъ, въ Испаніи записанныхъ темъ, именно тему (16 тактовъ) Испанскаго марша, причемъ выразилъ желаніе, чтобы, при разработкѣ этой темы Балакиревымъ, она въ первый разъ была проведена въ оркестрѣ унисономъ. Испанская увертюра на данную Глинкой тему была вчернѣ написана Балакиревымъ въ слѣдующемъ году, а издана лишь... черезъ 28 лѣтъ (1885 г.). То же самое случилось съ фантазіей, напечатанной только въ 1890 г., и съ первыми романсами Балакирева. Вышеупомянутый романсъ ‚Ты плѣнительной нѣги полна‘, а также два другихъ романса, сочиненныхъ въ 1855—1856 гг.: ‚Звено‘ (текстъ Туманскаго) и ‚Испанская нѣсня‘ (текстъ Михайлова), появились въ печати лишь въ 1908 г., т.-е. съ лишнимъ черезъ полвѣка послѣ ихъ сочиненія, подъ общимъ заглавіемъ ‚3 забытыхъ романса‘ (изд. Циммермана). Здѣсь мы впервые сталкиваемся съ одной чертой, которая весьма характерна для всей композиторской дѣятельности Балакирева. Онъ любилъ подолгу держать свои вещи въ ‚портфель‘. Римскій-Корсаковъ и многіе другіе люди, близко знавшіе Балакирева въ пору полного расцвѣта его таланта, въ эпоху 60—70 гг., не разъ поражались необыкновенной быстротѣ съ какой, собственно, сочинялъ Балакиревъ. Но тѣ же люди изумляются необыкновенной медлительности, съ какой композиторъ обрабатывалъ свои вещи, устанавливалъ ихъ окончательную, достойную печати редакцію. Происходило это отчасти вслѣдствіе недостатка технической эрудиціи у Балакирева при одновременномъ, однако, желаніи печатать свои сочиненія въ наиболѣе законченномъ видѣ, отчасти по свойственной многимъ русскимъ людямъ привычкѣ постоянно разбрасываться въ работѣ, отчасти, наконецъ, по причинѣ какъ бы нѣкотораго принципиальнаго убѣжденія, примѣрно, въ смыслѣ ‚тише ѣдешь—дальше будешь‘.

Какъ бы то ни было, но необычайная медленность, съ какой обрабатывалъ Балакиревъ свои сочиненія, въ концѣ концовъ, невыгодно отражалась не только на ихъ количествѣ, но нерѣдко и на качествѣ. Можно ли требовать жизненности, цѣльности, яркости отъ сочиненій, которыя были начаты еще въ 60-хъ гг., а въ окончательномъ видѣ появились передъ слушателями лишь въ XX вѣкѣ? И удивительно ли, что при подобномъ многолѣтнемъ высиживаніи каждой вещи Балакиревъ долженъ былъ неизбѣжно отстать отъ композиторовъ болѣе подвижныхъ, оказаться въ хвостѣ имъ же организованнаго движенія? Но всего удивительнѣе, что это творческое кунктаторство соединялось въ Балакиревѣ съ поразительной общей живостью темперамента, съ рѣдкой

остротой музыкально-критического ума, съ величайшимъ энтузіазмомъ въ дѣлѣ пропаганды новыхъ музыкальныхъ идей и новой музыки, на нихъ основанной. Въ этомъ еще одно противорѣчіе Балакиревской природы...

Музыкальныя связи и знакомства Балакирева въ Петербургѣ быстро расширились. Вмѣстѣ съ тѣмъ расширялись и умственные горизонты композитора, главнымъ образомъ, благодаря тому основательному искусству по части литературнаго и обще-гуманитарнаго самообразованія, которому Балакиревъ подвергъ себя на первыхъ же порахъ по пріѣздѣ въ столицу. Кромѣ Глинки, Балакиревъ познакомился также съ его сестрой, Л. И. Шестаковой, съ которой поддерживалъ дружбу до конца дней ея. Вскорѣ состоялось знакомство со Стасовыми. затѣмъ съ Кюи (у инспектора университета и основателя университетскихъ концертовъ, бар. Фицтумъ-фонъ-Экштедта, въ 1857 г.), съ Даргомыжскимъ, Мусоргскимъ (черезъ Кюи, въ концѣ 1857 г., у Даргомыжскаго), Римскимъ-Корсаковымъ (въ ноябрѣ 1861 г.), Бородинымъ (осенью 1862 г.) и многими другими музыкантами, артистами, пѣвцами и пѣвицами. Талантливая музыкальная молодежь съ тѣмъ большей готовностью примыкала къ Балакиреву, что всѣ они почувствовали въ немъ человѣка болѣе опытнаго и знающаго, чѣмъ они, что въ немъ они могли найти необходимую опору и поддержку для своихъ, еще совсѣмъ не тронутыхъ культурой дарованій. Сверхъ того, каждый смутно сознавалъ значительность тѣхъ творческихъ возможностей, что таились въ немъ; каждый жаждалъ музыкальныхъ подвиговъ и переворотовъ, и въ лицѣ Балакирева, помимо музыкальнаго таланта, обладавшаго неотразимымъ личнымъ дарованіемъ, энергичнымъ характеромъ, большимъ умомъ, горячей любовью къ искусству и рѣдкой критической проницательностью, всѣ увидѣли человѣка, какъ нельзя болѣе подходящаго къ роли руководителя движенія, вождя вотъ-вотъ готовой разразиться музыкальной революціи. Такъ возникла группа, въ шутку окрещенная Стасовымъ ‚могучей кучкой‘. Главными членами этой ‚кучки‘ были: Балакиревъ, Кюи, Бородинъ, Мусоргскій, Римскій-Корсаковъ. Литературными апологетами ея явились В. Стасовъ и Кюи.

Размѣры настоящей статьи не позволяютъ мнѣ излагать дальнѣйшей исторіи балакиревскаго кружка во всѣхъ фактическихъ подробностяхъ его постепеннаго роста и развитія. Впрочемъ, исторія эта, тѣсно связанная съ дѣятельностью не одного лишь Балакирева, но и всѣхъ его товарищей-учениковъ, достаточно извѣстна даже людямъ, мало прикосновеннымъ къ музыкѣ. Общій смыслъ той роли, какую сыграла ‚новая русская школа‘ въ нашей музыкальной культурѣ, уже опредѣленъ выше. Націоналистическія стремленія при-

вели, какъ мы знаемъ, всѣхъ балакиревцевъ къ разработкѣ музыкальныхъ особенностей русской пѣсни, къ дальнѣйшему и полнѣйшему установленію того русскаго музыкальнаго стиля, основы котораго были даны уже Глинкой, но который у этого перваго піонера въ области нашей музыкально-національной самобытности не могъ еще осуществиться во всей чистотѣ. Впрочемъ, объ элементѣ національномъ можно говорить только въ смыслѣ музыкальнаго содержанія, общаго стиля мелодіи и гармоніи, постоянно стремящейся къ выходу изъ обычной системы мажора-минора и тяготящейся къ тѣмъ арханческимъ ,ладамъ', которые такъ типичны для древней русской пѣсни. Что же до общихъ формъ музыкальнаго творчества, до общей фактуры произведеній, разработки тематическаго матеріала, планировки въ распредѣленіи отдѣльных эпизодовъ, соединенія ихъ въ одно цѣлое, архитектуры композиціонныхъ ,формъ' въ тѣсномъ смыслѣ слова,—все это было взято изъ Европы либо отъ Глинки, т.-е. въ сущности отъ той же Европы, но черезъ голову композитора, впервые возведшаго изъ русскаго музыкальнаго матеріала дивный храмъ искусства, національнаго по духу, но вполне европейскаго по солидности его техническаго фундамента. Мало того, такъ какъ интеграція примитивныхъ пѣсенныхъ формъ въ музыкальные организмы болѣе сложнаго порядка, вплоть до высшихъ симфоническихъ и оперныхъ архитектуръ, только и достижима съ помощью европейскаго техническаго цемента, вѣками испытаннаго на прочность, съ какою онъ спаиваетъ отдѣльные кирпичи музыкальнаго зданія въ сплошное и прочное цѣлое,—то въ европейскомъ ,вліяніи', которому сознательно подвергали себя какъ Глинка, такъ и его продолжатели-,'кучкисты', нельзя не видѣть фактора для нашего искусства столь же благотѣтельнаго и могущественнаго, какъ разработка его національнаго содержанія, долженствовавшая заполнить собою европейскія формы. Вліяніе, испытанное Глинкой, опиралось на музыкальные авторитеты Керубини, Моцарта, вообще нѣмецкихъ классиковъ и отчасти обаятельныхъ спеціалистовъ по красивой мелодіи, итальянцевъ. Балакиревъ и его школа соприкоснулись съ Европой въ лицѣ Шумана, Берліоза, Листа. Всеобъемлющій геній Вагнера не былъ оцѣненъ ,новой русской школой', но исповѣдуемая Берліозомъ и Листомъ идеи программной музыки, а также соотвѣтствующія этимъ идеямъ новыя формы ,симфоническихъ поэмъ' были не только приняты балакиревцами, но и подверглись у насъ своеобразному развитію. Въ области инструментальной музыки ,кучкисты' оказались въ сущности новаторами болѣе умѣренными, чѣмъ ихъ западно-европейскіе учителя. Формы симфоній и симфоническихъ поэмъ какъ самого Балакирева, такъ и ,учениковъ' его гораздо цѣльнѣе, стройнѣе, если угодно

академичнѣе, чѣмъ растерзанныя формы листовскихъ симфоническихъ вдохновеній. Но зато принципы музыкальнаго реализма, ‚правды въ звукахъ‘ были применены у насъ въ области вокальной музыки съ такой рѣзкостью и прямолинейностью, какія никогда не снились ни Листу, ни Берліозу, ни Вагнеру, ни вообще кому-либо изъ западно-европейскихъ авторовъ. Извѣстно, какое огромное значеніе придавалъ Вагнеръ слову въ своихъ музыкальныхъ драмахъ, и какой переворотъ совершилъ онъ въ нашихъ воззрѣніяхъ на оперу. Но вагнеровскій ‚реализмъ‘ особаго рода. Прежде всего сюжеты важнѣйшихъ произведеній Вагнера, при всей своей жизненности, при всемъ реализмѣ отдѣльныхъ сценическихъ ситуаций, всегда символичны въ своей общей идейной концепціи. Въ музыкальной декламации Вагнера, при всей ея ‚правдивости‘, лишь изрѣдка обнаруживается чистый натурализмъ, въ смыслѣ приближенія къ интонаціямъ живой рѣчи. Большой же частью мы имѣемъ дѣло съ высоко идеализованной музыкальной рѣчью, лишь въ общихъ контурахъ своихъ ассоціирующей съ ея литературнымъ смысломъ, а главное, постоянно опирающейся на великолѣпный, широко развитой оркестровый аккомпанементъ, сплошь и рядомъ доминирующей надъ вокальной партіей, несмотря на всю значительность и музыкальную содержательность вагнеровскаго мелодическаго речитатива. Вагнеръ былъ прежде всего музыкантъ, и это безсознательно почувствовали русскіе новаторы еще въ то время, когда идеологія Вагнера почиталась чуть не главнѣйшимъ содержаніемъ его творчества. Кромѣ того, Вагнеръ былъ слишкомъ великій, слишкомъ геніальный музыкантъ для того, чтобы быть понятымъ ‚кучкой‘ людей, хотя и богато-одаренныхъ отъ природы, но выдвинувшихся лишь въ силу своихъ личныхъ талантовъ, подготовленныхъ въ своемъ появленіи лишь кратчайшей музыкальной исторіей, заключавшей въ себѣ только одно имя Глинки,— и потому, конечно, неспособныхъ оцѣнить явленія міровой значительности и величайшей исторической сложности. Листъ и Берліозъ были и идейно, и музыкально гораздо проще и доступнѣе Вагнера. А ‚правда въ звукахъ‘ и декламационно-драматическая выразительность музыкальной фразы представляли собою не только естественный выводъ изъ ‚программныхъ‘ тенденцій Листа и Берліоза, не только соотвѣтствовали, какъ уже сказано выше, общему настроенію умовъ въ тѣ времена, но и ставили передъ композиторами цѣлый рядъ интересныхъ, совершенно новыхъ для музыки задачъ.

Мы теперь склонны относиться нѣсколько свысока къ идеологіи кучкизма въ музыкѣ и передвижничества въ живописи. Намъ кажется страннымъ и наивнымъ эта былая борьба за реализмъ и народничество, за искусство, лишь какъ средство для выраженія подлинной дѣйствительности и гражданскихъ чувствъ, за реализмъ ме-

лодіи, основанной на улавливаніи интонацій обычной рѣчи, за то, чтобы ,звукъ прямо выражалъ слово', какъ говорилъ авторъ ,Каменнаго гостя'. Однако, чѣмъ больше мы научаемся цѣнить истинное музыкальное, живописное, литературное содержаніе въ музыкѣ, въ живописи, въ литературѣ; чѣмъ больше мы постигаемъ связь между ,содержаніемъ' даннаго искусства и специфическими формами и средствами его языка; чѣмъ больше мы отходимъ отъ эпохи борьбы за реализмъ,—тѣмъ осторожнѣе должны быть сужденія наши о боевыхъ направленіяхъ вчерашняго дня. Не будемъ сражаться противъ старыхъ идей. Забудемъ ихъ, забудемъ все, кромѣ самой музыки кучкистовъ и самыхъ картинъ передвижниковъ. Тогда выступитъ передъ нами одна существенная разница, между этими двумя столь родственными другъ другу теченіями. Въ передвижничествѣ мы видимъ настоящую школу, весьма значительную по количеству лицъ, къ ней примкнувшихъ, весьма замѣчательную по исторической роли, которую ей пришлось сыграть въ исторіи русской живописи, но подарившую намъ слишкомъ много картинъ, которыя внѣ самыхъ идей школы не имѣютъ никакого художественнаго значенія, которыя художественно умерли вмѣстѣ со смертью стасовскихъ воззрѣній на искусство. Наоборотъ, большинство музыкальныхъ произведеній, принадлежащихъ перу знаменитой ,пятерки' кучкистовъ, сохраняетъ цѣнность совершенно внѣ всякой зависимости отъ реалистической идеологіи. Здѣсь есть произведенія уже устарѣвшія, но совсѣмъ нѣтъ произведеній, содержаніе которыхъ исчерпывалось бы задачами, посторонними музыкѣ. Даже въ наиболѣе крайнихъ проявленіяхъ ,кучкизма', въ ,Каменномъ гостѣ' и ,Женитьбѣ', при всей нарочитой тенденціозности ихъ музыки, мало развитой, ярко изобразительной и всегда лишь дополняющей вокальную партію, проведенную сплошнымъ ,интонаціоннымъ' речитативомъ,— даже въ этихъ одностороннихъ композиторскихъ опытахъ заключается гораздо больше чисто-музыкальнаго интереса, чѣмъ хорошей живописи въ сотняхъ передвижническихъ картинъ.

Припомнимъ также сколько дѣйствительно важныхъ, впоследствии вошедшихъ въ нашъ музыкальный обиходъ, открытій совершенно кучкистами въ области новыхъ гармоній, новыхъ формъ, какъ много сдѣлано въ борьбѣ за реализмъ дѣйствительно великихъ завоеваній по части рельефной, гибкой декламации и общаго соотвѣтствія между музыкой и текстомъ!

Что же? Неужели одинъ Балакиревъ причина того, что руководимое имъ движеніе оказалось гораздо богаче результатами, на долгое время сохранившими свою цѣнность, чѣмъ аналогичная школа русской живописи? Это приводитъ насъ къ другому вопросу: была ли балакиревская ,кучка' настоящей школой?

Нѣтъ, это скорѣе была небольшая группа лицъ высокоодаренныхъ и, въ концѣ концовъ, пошедшихъ очень разными дорогами, причемъ только Мусоргскому и Даргомыжскому (послѣдняго періода) суждено было осуществить идеи реализма съ наибольшей полнотою, хотя и у этихъ композиторовъ, особенно у Мусоргскаго, истинное содержаніе музыкальнаго творчества мѣтитъ далеко за границы реализма и сосредоточено въ яркости самой музыки. Тѣмъ не менѣе, первое время, пока группировавшіеся вокругъ Балакирева композиторы еще не могли твердо стоять на собственныхъ ногахъ, пока они нуждались въ руководствѣ и помощи музыканта болѣе, чѣмъ они, опытнаго и свѣдущаго, каковымъ и явился Балакиревъ,—кружокъ его носилъ всѣ признаки школы, и роль первоначальнаго ея руководителя, постоянно разъяснявшаго молодымъ товарищамъ-ученикамъ техническій складъ разныхъ симфоній, знакомившаго молодыхъ авторовъ съ лучшими образцами русскаго (Глинковскаго) и западно-европейскаго искусства, слѣдившаго за первыми композиторскими опытами своихъ друзей,—эта роль, особенно благодаря освѣщенію, которое ей придавалъ Стасовъ, цѣнилась до послѣдняго времени очень высоко. Правда, еще въ письмахъ Бородина мы встрѣчаемъ намеки на нѣкоторыя странности балакиревскаго руководства кружкомъ, на постоянное желаніе Балакирева не только исправить и передѣлать соотвѣтственныя малоудачныя мѣста чье-либо сочиненія, но и наложить свою индивидуальность на произведенія питомцевъ. Съ отрицательными чертами балакиревскаго преподаванія мы наиболѣе обстоятельно познакомились благодаря откровенности Римскаго-Корсакова, который въ своей 'Лѣтописи' не разъ упрекаетъ Балакирева за беспорядочность и безсистемность его преподаванія, за властный характеръ преподавателя, не терпѣвшаго никакихъ возраженій, 'заставлявшаго многое передѣлывать по своему вкусу, наконецъ, за то, что Балакиревъ самъ былъ недостаточно образованнымъ музыкантомъ, чтобы удачно руководить отвѣтственнымъ дѣломъ музыкальнаго образованія другихъ. Рѣзкій, деспотическій, неуживчивый характеръ Балакирева создалъ ему въ жизни не мало враговъ; даже съ бывшими питомцами его, композиторами новой русской школы, у Балакирева установились довольно натянутыя отношенія, какъ только они стали выходить изъ-подъ его опеки, какъ только они стали проявлять въ своемъ творчествѣ самостоятельность и независимость отъ его, балакиревскихъ, вкусовъ и взглядовъ. Отчужденіе отъ бывшихъ товарищей завершилось полнымъ распаденіемъ балакиревскаго кружка, на смѣну котораго въ 80-хъ гг. явился кружокъ Бѣляева. Но объ этомъ далѣе; теперь же необходимо замѣтить, что тотъ же Римскій-Корсаковъ отдаетъ дань удивительному критическому уму

Балакирева, его умѣнію быстро ориентироваться въ чужой музыкѣ и опредѣлять ея недостатки, его замѣчательному дару импровизаціи, вообще, его блестящему и разностороннему музыкальному дарованію. Во всякомъ случаѣ, принимая даже всѣ оговорки насчетъ характера какъ балакиревскаго преподаванія, такъ и самого преподавателя, нельзя отрицать значительной пользы, которую принесъ Балакиревъ всѣмъ членамъ своего кружка въ то время, какъ всѣ они такъ нуждались въ его совѣтахъ, въ періодъ формированія ихъ талантовъ. Только при помощи Балакирева удалось Бородину, Мусоргскому, Кюи и тому же Римскому-Корсакову выработать приблизительную практическую технику письма, развить свой музыкальный вкусъ, воспламениться новыми идеями, приведшими въ конечномъ счетѣ къ появленію множества превосходныхъ сочиненій, которыми донинѣ гордится русская музыка.

Періодъ 60—70 гг. наиболѣе важенъ какъ въ личной, такъ и въ кружковой, а въ значительной мѣрѣ и въ общественной дѣятельности Балакирева. Впрочемъ, первое законченное оркестровое сочиненіе Балакирева появилось на концертной эстрадѣ еще въ 1859 г. Это была красивая ‚Увертюра на три русскія темы‘ (соч. въ 1858 г.), которую Сѣровъ по мастерству разработки сравнивалъ съ сочиненіями Глинки. Далѣе началось затянувшееся на долгіе годы сочиненіе музыки къ ‚Королю Лиру‘ (1858—1861); извѣстной симфонической поэмы ‚Тамара‘ (1867—1882) превосходной, въ большинствѣ отдѣльныхъ эпизодовъ, но нѣсколько суховатой и скучноватой въ цѣломъ; 1-ой симфоніи (1865—1897), принадлежащей наравнѣ съ ‚Тамарой‘ и увертюрой къ ‚Королю Лиру‘ къ сочиненіямъ, наиболѣе богатымъ прекрасной музыкой. Въ 1862 г., по случаю открытія въ Новгородѣ памятника 1000-лѣтію Россіи, Балакиревъ сочинилъ обширную, также изобилующую музыкальными красотами симфоническую поэму ‚1000 лѣтъ‘, впоследствии переименованную (при переизданіи) въ ‚Русь‘. Будучи славянофиломъ, Балакиревъ сильно интересовался дѣлами славянскихъ народностей и, между прочимъ, не упускалъ случая выразить имъ свои музыкальныя симпатіи, знакомиться съ ихъ музыкой и пѣснями, а также знакомить славянъ съ нашей музыкой. Такъ въ 1867 г. Балакиреву удалось поставитъ въ Прагѣ ‚Жизнь за Царя‘ и ‚Руслана‘. Несмотря на всевозможныя и малопонятныя интриги Сметаны (дѣло дошло до того, что передъ спектаклемъ внезапно пропала партитура, такъ что Балакиревъ вынужденъ былъ дирижировать наизусть), представленіе ‚Руслана‘ (4 февраля) прошло съ огромнымъ успѣхомъ. Роль Фарлафа исполнялъ г. Палечекъ, который вскорѣ послѣ знакомства съ Балакиревымъ переселился въ Петербургъ и впоследствии сдѣлался режиссеромъ Маріинскаго театра. Весной того же года въ Петербургѣ со-

стоялся концертъ въ честь чеховъ, посѣтившихъ Россію по случаю этнографической выставки въ Москвѣ. На этомъ концертѣ (въ думѣ, 12 мая) исполнялась между прочимъ новая увертюра Балакирева ‚Въ Чехіи‘, написанная на чешскія темы, заимствованныя композиторомъ изъ одного вѣнскаго сборника пѣсенъ. Названными сочиненіями вообще почти исчерпывается списокъ крупныхъ оркестровыхъ композицій Балакирева. Къ нимъ въ послѣдніе годы прибавились кантата (для оркестра съ хоромъ) на открытіе памятника Глинки въ Петербургѣ (1907) и 2-ая симфонія d-moll, оконченная въ 1908 г. и по музыкѣ много уступающая первой. Замѣчу кстаги, что для лучшей части этой симфоніи, ея порывистаго и ритмически-задорнаго скерцо, у Балакирева были сочиненъ тематическій матеріалъ еще въ концѣ 60-хъ годовъ.

Переходя къ общей характеристикѣ балакиревскаго творчества въ крупныхъ формахъ, мы прежде всего должны отмѣтить пристрастіе композитора къ чужимъ темамъ. Римскій-Корсаковъ, Мусоргскій и многіе другіе русскіе авторы тоже охотно, правда, пользовались народными темами для своихъ сочиненій, но не въ такой мѣрѣ, какъ Балакиревъ, у котораго болѣе половины крупныхъ сочиненій основано на чужихъ темахъ. Впрочемъ, эту тематическую несамостоятельность едва-ли можно ставить автору въ упрекъ. Пусть будутъ чужія темы, была бы лишь музыка, основанная на этихъ темахъ, красива, оригинальна и жизненна.

Перечисляя выше отдѣльныя произведенія Балакирева, я уже упомянулъ о выдающихся красотахъ нѣкоторыхъ изъ нихъ. Если характеризовать оркестровую музыку Балакирева вообще, то придется ее всю назвать красивой. Некрасивыхъ страницъ у Балакирева вовсе не встрѣчается. Слабѣе обстоитъ дѣло съ оригинальностью. Конечно, въ ‚Тамарѣ‘ (гдѣ первая тема Allegro, между прочимъ, тоже не своя, а подлинная восточная), въ 1-ой симфоніи, въ ‚Лирѣ‘, въ ‚Руси‘ дано много такой музыки, которой мы не слыхали у Глинки и Даргомыжскаго. Произведенія эти чрезвычайно оригинальны по отношенію къ тому, что существовало до нихъ. Бѣда только въ томъ, что балакиревская оригинальность слишкомъ скоро остановилась въ развитіи. Вслѣдствіе ли медленности сочиненія, или въ силу органическихъ свойствъ балакиревской художественной индивидуальности, она какъ-то равномерно расплылась на протяженіи всей, болѣе чѣмъ полувѣковой, композиторской дѣятельности Балакирева. Его композиціи очень однообразны въ общей массѣ своей; онѣ по техникѣ своей, по излюбленнымъ поворотамъ мелодіи и гармоніи весьма мало оригинальны въ отношеніяхъ другъ къ другу, и это обстоятельство чувствительно отражается на нашемъ отношеніи ко всему творчеству Балакирева, которое часто кажется чуть-чуть

формальнымъ, монотоннымъ. Въ связи съ этимъ стоитъ еще одно непріятное качество оркестровыхъ сочиненій Балакирева: недостатокъ жизненности. Слушая его вещи, приходишь къ странному заключенію. Вотъ композиторъ, который всегда писалъ вещи почти равнаго и, въ общемъ, весьма высокаго достоинства. Въ его сочиненіяхъ нѣтъ ни одной страницы, которую можно было бы назвать безъ существенныхъ оговорокъ слабой, плохой. Но за то какъ рѣдки у него страницы, которыя могли бы привести въ настоящій восторгъ, восхитить слушателя! Я этимъ не хочу умалять современной цѣнности такихъ вещей, какъ ‚Тамара‘ или 1-ая симфонія. Нѣтъ, превосходная отдѣлка этихъ вещей, на которую были затрачены десятки лѣтъ, изящество балакиревской работы еще долго будетъ привлекать къ нему вниманіе музыкантовъ. Но не на свою ли голову старался заразить Балакиревъ своей индивидуальностью молодыхъ учениковъ ‚новой русской школы‘? Одинъ изъ нихъ путемъ тщательной шлифовки своего таланта довелъ его до высшей яркости и силы (Римскій-Корсаковъ). Другіе взяли неимовернымъ напряженіемъ нутряного творчества и развили мощь музыкальной мысли, превышавшую ихъ техническія силы (Бородинъ, Мусоргскій). Кюи, тотъ очень опредѣленно и очень скоро пошелъ назадъ, всецѣло погрузившись въ мелкія формы салонныхъ романсовъ и мелодраматическихъ оперъ. Ту частицу своего художественнаго ‚я‘, которую Балакиревъ далъ Римскому-Корсакову, Бородину, Мусоргскому и Кюи, первые трое разными путями, но каждый духомъ своей личности, стремленіями и темпераментомъ своей натуры—раздули въ сверкающее пламя; Кюи загасилъ искру Божію въ своемъ талантѣ. Одинъ Балакиревъ никуда не шелъ, ничему не учился, ни къ чему не стремился. Онъ какъ-то сразу, однимъ скачкомъ достигъ большой высоты и затѣмъ не спускался, не поднимался. Онъ не пошелъ назадъ, но и не двинулся впередъ. Балакиревъ съ той самой осени 1855 г., когда онъ впервые увидѣлъ Петербургъ, и до весны 1910 г., когда мы провожали останки композитора къ мѣсту послѣдняго успокоенія, все время, всю жизнь простоялъ на одной и той же точкѣ. Трудно совмѣстить этотъ необычайный консерватизмъ музыкальныхъ вкусовъ со столь же необычайной энергіей Балакирева, какъ руководителя революціоннаго музыкальнаго кружка, самъ глава котораго былъ въ своей музыкѣ наиболѣе умѣреннымъ выразителемъ тенденціи этого кружка. Здѣсь мы встрѣчаемся съ тѣми противорѣчіями балакиревскаго характера, о которыхъ я говорилъ выше. И въ этихъ противорѣчіяхъ натуры творца—разгадка нашихъ противорѣчивыхъ впечатлѣній отъ его сочиненій. Еще разъ повторю, что никто не рѣшится ни одной большой вещи Балакирева назвать плохой, но способно ли произвести хоть одно

сочиненіе его впечатлѣніе такое же непосредственное и сильное, какъ большинство вещей Мусоргскаго, Бородина и Римскаго-Корсакова—сомнительно. Вездѣ солидно, но мало разнообразное мастерство, и вездѣ—холодокъ прилизанности, переработанности. Вездѣ—своеобразнѣйшая позиція Балакирева въ русской музыкѣ—полувѣковая точка музыкальнаго развитія и художественнаго міровоззрѣнія! И поскольку существуетъ извѣстная общность приемовъ музыкальнаго письма у Балакирева и учениковъ его, эти приемы—увы—кажутся болѣе развитыми, болѣе интересными у учениковъ.

Общественная дѣятельность Балакирева имѣла въ свое время громадное значеніе. Особенно крупное имя стяжалъ себѣ онъ въ качествѣ директора основанной имъ въ сотрудничествѣ съ Ломакинымъ бесплатной музыкальной школы (1862 г.). Школа эта была создана въ противовѣсъ Русскому Музыкальному Обществу, основанному Рубинштейномъ (1859 г.). На концертахъ школы исполнялись подъ управленіемъ самого Балакирева (вокальныя пьесы—подъ управленіемъ Ломакина) всѣ ‚кучкистскія‘ новинки. Вокругъ новыхъ именъ и произведеній тотчасъ загоралась газетная полемика, начинались безконечные споры. Балакиревъ настойчиво велъ пропаганду дорогихъ его сердцу Шумана, Листа, Глинки, Римскаго-Корсакова, Мусоргскаго, Кюи и другихъ. Оффиціальное управленіе школой находилось сначала въ рукахъ Ломакина (1862—1868 г.), а затѣмъ перешло къ Балакиреву. Въ сезонѣ 69-70 г., когда Рубинштейнъ уѣхалъ за границу, а у Балакирева было уже имя, которое не могли игнорировать даже враги, онъ былъ приглашенъ дирижировать концертами Русскаго Музыкальнаго Общества. По настоянію Балакирева, въ качествѣ дирижера-гастролера былъ приглашенъ знаменитый Берліозъ, съ которымъ Петербургъ тогда впервые познакомился, и который исполнилъ въ серіи изъ шести концертовъ рядъ произведеній Глюка, Бетховена и своихъ собственныхъ. Дружба Балакирева съ Русскимъ Музыкальнымъ Обществомъ продолжалась, однако, не долго. ‚Критика и происки противной партіи, какъ замѣчаетъ Римскій-Корсаковъ, были причиной того, что отношенія Балакирева къ дирекціи испортились‘. Сѣровъ, Фаминцынъ, Ростиславъ жестоко нападали на Балакирева за черезчуръ радикальныя программы (въ числѣ прочихъ сочиненій Балакиревъ исполнялъ въ концертахъ Русскаго Музыкальнаго Общества 1-ую симфонію Бородина, ‚Антара‘ Римскаго-Корсакова, нѣсколько произведеній Берліоза, Листа, Шумана, ‚Фауста‘ Вагнера). Балакиревъ долженъ былъ устраниваться отъ дальнѣйшаго завѣдыванія концертами Русскаго Музыкальнаго Общества и съ тѣмъ большей энергіей занялся дѣлами бесплатной музыкальной школы. Но и здѣсь Балакирева ждала неудача. Окончательно изсякли средства школы. Балакиревъ сыгралъ ва-банкъ.

Онъ далъ въ Нижнемъ Новгородѣ собственный концертъ, разсчитывая доходомъ съ него поддержать школу. Этотъ концертъ, который композиторъ называлъ своимъ Седаномъ, не оправдалъ возлагавшихся на него надеждъ. Тогда Балакиревъ забросилъ все свои дѣла и надолго удалился отъ всякой музыкальной дѣятельности. Въ 1872 г. онъ прекратилъ дирижированіе концертами школы, въ 1874 г. отказался отъ директорства (его обязанности принялъ на себя Римскій-Корсаковъ). Уйдя отъ музыки, Балакиревъ поступилъ на службу при магазинномъ управленіи варшавской желѣзной дороги. Во время этого періода добровольнаго отчужденія отъ музыкальнаго міра, продолжавшагся почти до начала 80-хъ гг., Балакиревъ только однажды проявилъ свой интересъ къ музыкѣ, именно, редактируя совместно съ Римскимъ-Корсаковымъ и Лядовымъ оперы Глинки для партитурнаго заграничнаго ихъ изданія (1876—1878 гг.). Большая же часть долгихъ лѣтъ желѣзнодорожной службы Балакирева пошла на совершеніе нѣкотораго страннаго внутренняго кризиса въ его душѣ. Балакиревъ сблизился съ Т. И. Филипповымъ и изъ человѣка невѣрующаго обратился въ религіознаго мистика; позже эта черта получила преобладающее значеніе въ его характерѣ, композиторъ изъ живого, энергичнаго дѣятеля постепенно превратился въ нелюдимаго ханжу, хронически обиженнаго на судьбу, на всехъ людей.

Съ 1881 г. Балакиревъ, однако, снова сталъ во главѣ своей школы, но вель дѣла ея уже сравнительно вяло, зато ему удалось наконецъ закончить давно начатую ‚Тамару‘. Незадолго до вторичнаго вступленія Балакирева въ должность директора, онъ познакомился и познакомилъ Римскаго-Корсакова съ ‚маленькимъ Глинкой‘ (выраженіе Балакирева), съ юнымъ А. К. Глазуновымъ, впоследствии дѣйствительно оправдавшимъ надежды, возлагавшіяся на него Балакиревымъ и Римскимъ-Корсаковымъ. Въ 1883 г. Балакиревъ по рекомендаціи вошедшаго тогда въ особенную силу Филиппова былъ назначенъ управляющимъ придворной пѣвческой капеллой. Своимъ помощникомъ Балакиревъ пригласилъ Римскаго-Корсакова. Оба они, особенно послѣдній, не мало потрудились надъ рациональной реорганизаціей музыкально-преподавательскаго дѣла въ капеллѣ. Къ 80-мъ же годамъ относится постепенное распадненіе ‚могучей кучки‘. Люди, входившіе въ составъ ея, выработались въ самостоятельныя крупныя величины. Авторитетъ Балакирева упалъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ зарождался новый кружокъ, болѣе терпимый, болѣе культурный въ смыслѣ общей, такъ сказать, равнодѣйствующей вкусовъ и взглядовъ всехъ входившихъ въ его составъ музыкантовъ, это—кружокъ Бѣляева. Балакиревъ, въ теченіи долгихъ лѣтъ испытавшій ‚сладость власти‘, не легко помирился съ

ея утратой. Порядкомъ отставъ отъ музыкальной жизни, не интересуясь ничѣмъ, что было новѣе его самого, Балакиревъ не могъ понять всей естественности распадѣнія ‚кучки‘, всей неизбѣжности дальнѣйшаго развитія русской музыки, всей необходимости заключить прочный союзъ между природнымъ талантомъ и надлежащей технической выучкой. Балакиревъ попрежнему стоялъ на той же точкѣ своего развитія, какъ 25 лѣтъ тому назадъ. И съ этой точки своего развитія и своего проницательнаго зрѣнія Балакиревъ видѣлъ только то, что его идеи мало по-малу отодвигаются въ исторію. И острое, хотя и мало обоснованное чувство обиды на измѣнившихъ ему товарищей, на общество, недостаточно цѣнящее его дѣятельность, на весь міръ—еще подлило масла въ изсушающій огонь аскетическихъ, мистическихъ и мизантропическихъ настроеній, окончательно обуявшихъ Балакирева въ послѣдніе 10—15 лѣтъ жизни...

Въ 1894 г. Балакиревъ оставилъ службу въ канцеллѣ, вышелъ въ отставку, получилъ пенсію и съ тѣхъ поръ могъ свои досуги посвящать окончанію старыхъ сочиненій, ихъ передѣлкѣ, а также сочиненію немногихъ новыхъ вещей. Послѣдніе годы Балакиревъ велъ крайне уединенный, замкнутый образъ жизни, постоянно живя на одной и той же квартирѣ (свыше 30 лѣтъ на Коломенской улицѣ въ домѣ № 7), почти никого не принимая, нигдѣ не бывая. Только на лѣто композиторъ переселялся обыкновенно въ Гатчину.

Въ 1894 г. по иниціативѣ Балакирева воздвигнуть памятникъ Шопену на мѣстѣ его родины, въ ‚Желязовой Волѣ‘. Въ этомъ мѣстечкѣ, а также въ Варшавѣ, Балакиревъ устроилъ концерты изъ сочиненій Шопена. Ко дню празднованія 100-лѣтія со дня его рожденія (9 февраля 1910 г.) Балакиревъ оркестровалъ нѣсколько сочиненій Шопена, составивъ изъ ‚нихъ‘ ‚Chopin Suite‘, которая и была исполнена въ прошломъ сезонѣ на одномъ изъ концертовъ бесплатной музыкальной школы. На ея же концертѣ исполнена годъ тому назадъ 2-ая симфонія Балакирева подъ управленіемъ ближайшаго друга его, С. Ляпунова, къ которому за послѣднее время перешло завѣдываніе школой. Однимъ изъ самыхъ замѣчательныхъ и послѣднихъ подвиговъ Балакирева была вторичная работа (редакція, фортепіанныя переложенія) надъ сочиненіями Глинки для новаго общедоступнаго изданія Юргенсона. Уже тяжело больной, Балакиревъ не переставалъ сочинять (послѣ него остался неоконченный фортепіанный концертъ, который авторъ завѣщалъ дописать Ляпунову). До самой смерти сохранилъ также композиторъ горячія симпатіи къ Глинкѣ и не переставалъ интересоваться предпріятіями, связанными съ его именемъ. Такъ, въ прошломъ году, уже не будучи въ состояніи ходить, Балакиревъ просилъ на носилкахъ

внести себя въ зданіе, гдѣ происходилъ экзамень бесплатныхъ городскихъ классовъ имени Глинки. Въ началѣ мая 1910 г. здоровая натура Балакирева окончательно сломлена была недугомъ. Ослабѣла дѣятельность сердца, образовались отеки конечностей. Въ 6½ ч. утра 16 мая знаменитый основатель 'новой русской школы', музыкальный крестникъ Глинки отошелъ въ вѣчность...

Въ заключеніе настоящаго очерка мнѣ остается рассмотреть тѣ мелкія сочиненія Балакирева, о которыхъ я еще не говорилъ, но изъ которыхъ многія принадлежатъ къ лучшимъ перламъ русской музыкальной литературы. Камерныхъ вещей Балакиревъ не сочинялъ вовсе, если не считать начатаго и вскорѣ заброшеннаго фортепіаннаго октета 60-хъ гг. Комбинація оркестра съ роялемъ также мало привлекала Балакирева (юношеское концертное Allegro-fis-moll, неоконченный фортепіанный концертъ 60-хъ гг. Не тождественъ ли съ нимъ концертъ, который Балакиревъ обрабатывалъ послѣднее время?). Къ тѣмъ же 60-мъ гг. относится единственная и вскорѣ оставленная попытка Балакирева написать оперу ('Жаръ-Птица' съ большимъ количествомъ восточныхъ темъ). Въ оркестра композитора интересовалъ только рояль, которымъ покойный превосходно владѣлъ, и голосъ человѣческой. Фортепіанныхъ пьесъ, изобилующихъ отзвуками Листа и Шопена, Балакиревъ написалъ довольно много. Среди нихъ находимъ 7 мазурокъ, 7 вальсовъ, 3 скерцо, 3 ноктюрна, польку, тарантелу, колыбельную, каприччіо, токкату, сонату, сюиту (въ 4 р.) и цѣлый рядъ пьесъ подъ болѣе или менѣе спеціальными заглавіями: ('Chant du pecheur', 'Doumka', 'Fantasiestück', 'La fileuse', 'Gondellied', 'Humoresque', 'Melodie espagnole', 'Novelette', 'Reverie', 'Tyrolienne', 'Au jardin'). Большинство фортепіанныхъ сочиненій Балакирева пріятно, красиво, виртуозно сдѣлано для рояля, но, какъ и оркестровыя его произведенія, немного безжизненны. Балакиревъ сразу выработалъ себѣ нѣкоторый шаблонъ, по которому и продолжалъ сочинять всю жизнь. Единственнымъ исключеніемъ является фантазія 'Исламей' (1869 г.), въ составъ которой вошла слышанная Балакиревымъ на Кавказѣ (во время поѣздки 1862 г.) тема круговой пляски 'Исламей'. Произведеніе это по блеску и роскоши разработки, по свѣжести гармоній, по яркости восточнаго колорита не имѣетъ образцовъ себѣ равныхъ во всей русской музыкѣ. Проникнутое громаднымъ темпераментомъ, это евангеліе русскаго ориентализма представляетъ собою въ сущности цѣлую энциклопедію мелодій, гармоній, ритмовъ, въ высшей степени характерныхъ для всей 'новой школы', особенно при излюбленныхъ ею экскурсіяхъ въ область восточной музыки.

Романсы Балакирева составляютъ, пожалуй, самую лучшую, самую значитель-

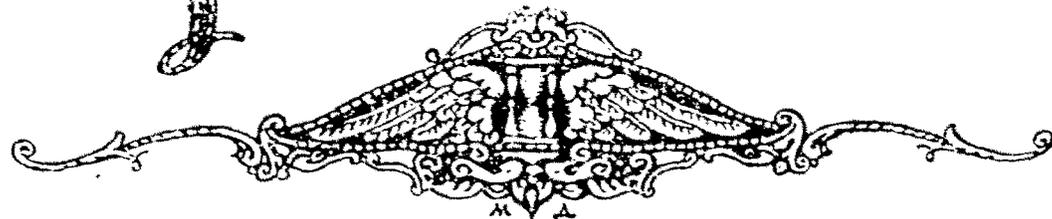
ную часть его музыкальнаго наслѣдія, какъ въ смыслѣ вліянія ихъ на музыкальную фактуру письма всѣхъ послѣдующихъ вокальныхъ авторовъ, такъ и по непосредственной содержательности музыки. Тонкая поэзія лучшихъ романсовъ Балакирева до нашихъ дней сохранила ароматъ свѣжести, проникновенности, вдохновенности. Романсы Балакирева образуютъ 4 серіи. Къ первой относятся уже упомянутые выше ‚3 забытыхъ романса‘ (1855—1856 г.), сочиненія раннія и довольно блѣдныя (къ числу дѣйствительно забытыхъ вещей Балакирева надо отнести одну пѣсню его, помѣщенную въ армянскомъ сборникѣ ‚Арцункнеръ‘). Слѣдующій циклъ сочиненъ въ концѣ 50-хъ гг. и обнимаетъ собою 20 вещей. Сюда входятъ: ‚Пѣсня разбойника‘, ‚Обойми, поцѣлуй‘, ‚Баркаролла‘, ‚Колыбельная‘, ‚Взошелъ на небо мѣсяць ясный‘, ‚Когда беззаботно, дитя, ты рѣзвишься‘, ‚Рыцарь‘, ‚Мнѣ ли молодцу‘, ‚Такъ и рвется душа‘, ‚Приди ко мнѣ‘, ‚Пѣсня Селима‘, ‚Введи меня, о ночь‘, ‚Еврейская мелодія‘, ‚Изступленіе‘, ‚Отчего‘, ‚Пѣсня Золотой рыбки‘, ‚Пѣсня старика‘, ‚Слышу ли голосъ‘, ‚Грузинская пѣсня‘, ‚Сонъ‘ (по Гейне). Эта серія вышла недавно новымъ изданіемъ (у Гутхейля), причемъ исправлены многія техническія шероховатости (а также прямыя описки и опечатки) стараго изданія. Во многихъ изъ названныхъ романсовъ чувствуются вліянія Глинки, Даргомыжскаго, Шумана; нѣкоторыя вещи банальны (‚Обойми, поцѣлуй‘ въ формѣ вальса, ‚Отчего‘, ‚Такъ и рвется душа‘), но большинство по музыкѣ превосходно. Аккомпанименты Балакирева уже много сложнѣе и интереснѣе, чѣмъ у Глинки. Мелодія разнообразнѣе и развитѣе глинковской. Декламація, за малыми исключеніями, безукоризненная. Общее соотвѣтствіе между музыкой и текстомъ полное, несмотря на отсутствіе детальной музыкальной изобразительности à la Мусоргскій. Общая форма всегда очень цѣльная, закругленная и благородная. Всѣ эти достоинства вокальной музыки Балакирева особенно ярко сказались въ неподобной ‚Пѣснѣ Золотой рыбки‘, принадлежащей къ числу счастливейшихъ вдохновеній Балакиревской музы. Не мало замѣчательныхъ вещей и въ серіи романсовъ 1896 г. (‚Надъ озеромъ‘, ‚Пустыня‘, ‚Не пѣнится море‘, ‚Когда волнуется‘, ‚Я любила его‘, ‚Сосна‘, ‚Nachtstück‘, ‚Какъ наладили‘, ‚Среди цвѣтовъ‘, ‚Догараетъ румяный закатъ‘,—изданы Юргенсономъ). Къ лучшимъ и наиболѣе популярнымъ вещамъ сборника относятся ‚Пустыня‘ (если бъ только не банальнѣйшій речитативъ *Agitato* въ промежуткѣ между двумя отдѣлами романса) и ‚Сосна‘. Въ 1906 г. появился послѣдній циклъ романсовъ (‚Запѣвка‘, ‚Сонъ‘, ‚Видѣніе‘, ‚7 ноября‘, ‚Я пришелъ къ тебѣ‘, ‚Взгляни, мой другъ‘, ‚Шопоть, робкое дыханье‘, ‚Изъ подъ таинственный холодной полумаски‘, ‚Пѣсня‘, ‚Спи‘, изданы Циммерманомъ), среди которыхъ особенно выдается ‚Шопоть,

робкое дыханіе' съ его необыкновенно изящной, вкрадчивой, таинственной музыкой. Очень эффектно также 'Видѣніе'—на текстъ любимаго Балакиревымъ поэта-славянофила, Хомякова. Замѣчу между прочимъ, что вторая половина этой вещи, а также женскій хоръ 'Христосъ Воскресе' (1906 г.) являются собою одни изъ немногихъ моментовъ религіознаго настроенія въ балакиревской музыкѣ.

Есть, наконецъ, еще одна характерная сторона въ музыкальной дѣятельности Балакирева, это обработка и редакция чужихъ вещей. О редакціи сочиненій Глинки и о фантазій на мотивы изъ 'Жизни за Царя' я уже говорилъ. Кромѣ того Балакиревъ написалъ 'Испанскую серенаду' на мотивы Глинки и фортепіанныя транскрипціи на его романсы 'Не говори' и 'Жаворонокъ'. Послѣдній въ обработкѣ Балакирева пользуется заслуженной извѣстностью среди піанистовъ. Ему же принадлежитъ фортепіанный аккомпаниментъ къ романсу 'Что ты клонишь', мелодія котораго была найдена въ бумагахъ Глинки. Аккомпаниментъ перваго романса Римскаго-Корсакова, 'Щекой къ щекѣ', также сочиненъ въ большей мѣрѣ Балакиревымъ, чѣмъ его тогдашнимъ ученикомъ. Нерѣдко обрабатывалъ также авторъ 'Тамары' произведенія Шопена (оркестровая сюита изъ его вещей, оркестровка 7-ой мазурки, фортепіанное impromptu на 2 прелюда, переинструментовка концерта e-moll, обработка романса изъ того же концерта), Берліоза (фортепіанное переложеніе вступленія ко 2-ой части 'La Fuite en Egypte', редакция 'Te Deum'), Бетховена (фортепіанная аранжировка каватины изъ квартета op. 130), Таузига (редакция избранныхъ сочиненій) свои собственныя ('Пустыня' для фортепіано), А. Танѣева (два вальса), Запольскаго ('Reverie de Zapolsky'). Одной изъ важнѣйшихъ работъ подобнаго рода является обработка русскихъ пѣсенъ (сборникъ, изданный Бѣляевымъ, также сборники Географическаго Общества, 4-ручная фортепіанная обработка пѣсенъ и былинъ—въ сборникѣ, изданномъ Юргенсономъ). Особенное значеніе имѣетъ первый сборникъ 40 народныхъ пѣсенъ, въ гармонизаціи которыхъ Балакиревъ проявилъ рѣдкое чувство стиля и огромный гармоническій вкусъ. 'Тамара', 'Исламей', лучшіе романсы первой серіи, сборникъ 40 пѣсенъ, редакция сочиненій Глинки, организація кружка небольшого по составу, но благодаря Балакиревскому чутью въ распознаваніи истинныхъ талантовъ, столь свободнаго отъ всякихъ балластныхъ величинъ, столь безукоризненнаго по подбору членовъ, что кружокъ этотъ обозначилъ собою цѣлую эпоху нашего музыкальнаго развитія—вотъ главные моменты дѣятельности Балакирева, а вмѣстѣ съ тѣмъ и кардинальные моменты въ исторіи русской музыки, дающіе Балакиреву право на вѣчную память въ сердцахъ благодарнаго потомства.



Хроноска



ВЫСТАВКИ ЗА ГРАНИЦЕЙ

ВЫСТАВКА XVII В. ВЪ БРЮССЕЛЬ

Главной приманкой для интересующихся искусствомъ является въ Брюссель ретроспективная выставка бельгійскаго искусства XVII вѣка; собственно говоря—преимущественно выставка произведеній Рубенса, ванъ-Дейка, Юрданса.

Они, конечно, — самые крупные мастера этой эпохи, подчинившіе своему влиянію всю школу бельгійскаго XVII вѣка. Однако, жаль, что устроители не потрудились представить и болѣе мелкихъ и рѣдкихъ мастеровъ. Это подняло бы интересъ выставки для любителей и ученыхъ.

Названіе выставки сулило болѣе, чѣмъ она дала на самомъ дѣлѣ. Картинъ однихъ художниковъ, какъ напр., уродливаго Красбэка, слишкомъ много, наоборотъ, интересный Вениусъ представленъ лишь одной большой картиной. Во-вторыхъ, выборъ произведеній, попавшихъ на выставку, былъ сдѣланъ не вполне тщательно: рядомъ съ великолѣпными музейными картинами висятъ болѣе чѣмъ посредственные экземпляры (однако, выставленные подъ громкими именами). Неприятно поражаетъ обиліе картинъ, принадлежащихъ антикваріямъ и торговцамъ, явно присланныхъ сюда

для продажи, въ расчетъ на сбытъ богатымъ путешественникамъ. Многія сомнительныя картины, понавъ такимъ образомъ въ офиціальныи каталогъ выставки подъ именемъ великаго мастера, тѣмъ самымъ приобрѣтутъ аттестатъ подлинности и на аукціонахъ пойдутъ дороже. Въ-третьихъ, выставка не только не освѣтила всесторонне творчество Ванъ-Дейка и Рубенса, но скорѣе какъ-то умалила ихъ значеніе. Оно и понятно: творчество этихъ двухъ мастеровъ настолько колоссально, что представить его полностью на выставкѣ невозможно. Пришлось бы для этого везти въ Брюссель изъ всѣхъ столицъ цѣликомъ многія музейныя залы...

Изъ произведеній Рубенса нужно отмѣтить присылки императорской вѣнскаго галереи. Были отправлены: 'Автопортретъ' — шедевръ мастера, представляющій его въ 60-тилѣтнемъ возрастѣ; замѣчательный эскизъ къ картинѣ 'Святой Игнатій, исцѣляющій бѣсноватыхъ' (картина находится въ церкви іезуитовъ въ Антверпенѣ); портретъ молодого герцога Мантуанскаго, очевидно, фрагментъ большой картины, исполненной Рубенсомъ въ Мантуѣ.

Церковь Notre Dame города Мехельна прислала свое лучшее украшеніе: 'Чудесный уловъ рыбы', чрезвычайно красочную и сочную композицію; музей города Валенсіенъ—,Снятіе со

креста'—этотъ религіозный сюжетъ не разъ трактовался Рубенсомъ. Бывшая на выставкѣ картина является вариантомъ нашего эрмитажнаго ‚Снятія со креста‘, исполненнаго нѣсколькими годами ранѣе валенсіенскаго. Вариантантами эрмитажныхъ картинъ являются также ‚Поклоненіе волхвовъ‘ изъ церкви святаго Іоанна въ Мехельнѣ и ‚Персей и Андромеда‘ берлинскаго собранія Gaston von Mallman. Лучшими версиями этой міѳологической сцены нужно, конечно, считать картину, находящуюся въ Эрмитажѣ, и другую — въ музеѣ императора Фридриха въ Берлинѣ.

Изъ прекраснаго парижскаго собранія русскаго коллекціонера В. В. Шлихтинга на выставкѣ находится портретъ ‚Сусанны Фоурманъ‘. Отмѣтимъ еще среди произведеній Рубенса: ‚Святого Роха и зачумленныхъ‘ изъ собора въ Алоствѣ и интересный холстъ по сюжету— ‚Пѣтухъ и жемчужное зерно‘ изъ музея Ахена. Эта картина исполнена была мастеромъ въ Римѣ въ 1606 году и подарена имъ своему доктору Фаберу въ благодарность за излѣченіе отъ тяжелой болѣзни.

Произведеній ванъ-Дейка также много на выставкѣ. Но устроители ея сдѣлали большую ошибку, выставивъ рядъ религіозныхъ композицій мастера, исполненныхъ имъ по заказу различныхъ церквей. Эти произведенія—самыя неинтересныя въ творествѣ ванъ-Дейка; въ нихъ онъ какъ-то непріятно манеренъ, даже неуклюжъ. Въ портретахъ ванъ-Дейкъ часто превосходитъ Рубенса; этого нельзя сказать про его большія декоративныя картины. Даръ композиціи отсутствовалъ у ванъ-Дейка и онъ не могъ соперничать съ геніальнымъ даромъ, съ удивительнымъ въ этой области фейерверкомъ творчества Рубенса. На выставкѣ красуется нѣсколько чудесныхъ его портретовъ. Въ числѣ лучшихъ назовемъ: присланную Эрмитажемъ ‚Семейную группу‘, ошибочно называющуюся ‚Семействомъ художника Снейдерса‘, затѣмъ огромный холстъ, ‚Маркиза Спиноли съ сыномъ‘, принадлежащій Пирпонту Моргану; очаровательный портретъ

молодыхъ жениха и невѣсты Вильгельма II Оранскаго и принцессы Маріи Стюартъ (музей Амстердама), ‚Портреты Рубенса и ванъ-Дейка‘ изъ собранія В. В. Шлихтинга. Изъ не портретовъ отмѣтимъ лучшую композицію: ‚Св. Мартина, отдающаго свой плащъ нищему‘ изъ сельской церкви маленькаго мѣстечка Савентэмъ, близъ Брюсселя.

Между картинами, приписываемыми Іордансу, — немало сомнительныхъ. Одной изъ самыхъ хорошихъ является ‚Le roi boit‘ изъ С.-Петербургской Академіи Художествъ. Этотъ излюбленный Іордансомъ пьяный праздникъ трактовался имъ нѣсколько разъ. Два великолѣпныхъ холста на ту же тему украшаютъ Брюссельскій музей.

Изъ другихъ мастеровъ назовемъ Отто Вениуса (очень интересный семейный портретъ изъ Лувра), Фейта, Корнеля де-Восса, Снайдерса. Слишкомъ много было на выставкѣ Тенирсовъ, Броуеровъ и Красбэковъ, въ томъ числѣ явно плохихъ, сомнительныхъ и неинтересныхъ.

Кромѣ картинъ выставлены рисунки (лучшіе изъ музея Војтманъ въ Роттердамѣ и изъ Амстердамскаго кабинета эстамповъ), монеты, пестротканныя фламандскія шпалеры, гравюры, серебряныя сосуды, кресты, употребляемые при богослуженіи, также нѣсколько скульптуръ. Въ нижнемъ этажѣ выставочнаго помѣщенія былъ устроенъ рядъ комнатъ, обставленныхъ старинной мебелью, воспроизводящихъ intérieuxъ бельгійскихъ домовъ XVII вѣка: кухня, съ узорными дельфтскими кафелями; столовая съ дверями чернаго рѣзнаго дуба; гостиная съ потолкомъ à caissons, съ клавесиномъ, расписаннымъ фигурами Аполлона, царя Мидаса, Орфея; спальня съ огромной декоративной, украшенной каріатидами, кроватью подъ балдахиномъ, съ ларчиками для ожерелій и колець, ‚boudoir musical‘ съ обитыми штофомъ стѣнами, съ красивымъ инкрустированнымъ столомъ чернаго дерева, на которомъ разложена интересная коллекція старинныхъ инструментовъ: віоль лютенъ, арфъ...

ПАРИЖЪ. „КИТАЙСКАЯ ВЫСТАВКА“ ВЪ МУЗЕѢ ДЕКОРАТИВНЫХЪ ИСКУССТВЪ.

Эта выставка распадается на два отдѣла: первый заключаетъ старинные предметы китайскаго производства, второй—европейскія, главнымъ образомъ французскія, произведенія XVIII вѣка, исполненныя подъ китайскимъ вліяніемъ.

Этотъ послѣдній отдѣлъ былъ главнымъ интересомъ выставки.

Старинныя китайскія вазы, бронзы и другіе предметы не вычурны, по формамъ они какъ то торжественны; орнаменты? хотя и выются, но спокойно, сдержанно; въ тонахъ нѣтъ пестроты; драконы смотрятъ страшными чудовищами. Не то въ китайскомъ увлеченіи XVIII вѣка. Здѣсь все капризно, все улыбки, все пестро, забавно, все извивается; драконы—и тѣ стали смѣшными звѣрками. „Китаизмъ“—новая игрушка, которой тѣшатся, главнымъ образомъ, потому, что она новая и заманчиво прятая. Это—забава, и потому всѣ китайчатые произведенія пудренаго вѣка имѣютъ какую-то игривую прелесть. Увлеченіе экзотизмомъ шло изъ Венеціи и изъ Амстердама. Сюда подходили корабли, нагруженные диковинками Востока.

Для художниковъ, артистовъ всѣхъ отраслей искусства страшилища-драконы, смѣшныя фигурки въ широкихъ шляпахъ съ перьями, башни съ колокольчиками, узоры неизвѣстныхъ растений и цвѣтовъ были драгоценной находкой; они прекрасно подошли къ фантастическому празднику декораціи „рококо“.

Во Франціи уже съ XVII вѣка цѣнились китайскія вещи, но они были тогда большою рѣдкостью и стоили огромныхъ денегъ. Людовикъ XIV украшалъ ими Версаль: тяжелыми вазами и шелковыми матеріями.

Въ XVIII же вѣкѣ европейское искусство стало явно заимствовать у Китая.

Бронзовые богдыханы сѣли у каминовъ Маркизы де Помпадуръ; на фаянсахъ Дельфта, Руана, Невера появились сыны Небесной Имперіи; они улыбнулись среди орнаментовъ Жилло,

на виньеткахъ, между цвѣтами, на саксонскихъ чашкахъ и чайникахъ.

Китай Европы XVIII вѣка былъ фантастическимъ Китаемъ. Не многіе художники, какъ Ватто, имѣли случай съ натуры нарисовать китайца. Другіе создавали себѣ эту экзотику по рассказамъ, фантазируя. И въ голубыхъ пейзажахъ съ трепетной листвою невѣдомыхъ деревьевъ и храмиками появились старые бонзы и кокетливыя китайки съ улыбками маркизъ...

Этотъ именно Китай, Китай въ пониманіи артистовъ XVIII вѣка, и былъ прекрасно представленъ на выставкѣ. Особенно выдѣлялись чудесныя шпалеры: гобелены и Бовэ, цвѣтистыя и безумно декоративныя. Также—картины Були, рисунки Жилло и Пиллемана, художника, сдѣлавшаго своей спеціальностью „Китайское“.

Отмѣтимъ еще: фарфоровыя вазы, оправленныя въ бронзовыя листья каффіери; „vernis“ знаменитаго семейства Мартэнъ; ласкающіе взоръ ліонскіе шелка, затканые птицами и цвѣтами; руанскія блюда и фарфоровыя куклы.

S. T.

ЭТЮДЫ О ФРАНЦУЗСКИХЪ КНИГАХЪ

Много книгъ—и больше со стихами—лежать на лѣтнемъ столѣ моемъ, чьи авторы ждутъ своей очереди предстать читателямъ „Аполлона“.

Я не успѣю поговорить о всѣхъ этихъ книгахъ: но много и такихъ есть, которыя на взглядъ мой не вмѣщаютъ ни цѣнностей достигнутыхъ, ни обѣщанныхъ, и упоминаніе о нихъ мнѣ представлялось-бы излишнимъ—здѣсь пребываетъ правило мое не отягчать памяти читателя бесполезными именами.

Я не стану говорить о книгѣ, которая лишь тѣмъ возвѣщена была обществу и даже знаатокамъ и поэтамъ, что она заслужила скудную честь присужденія ежегодной награды министерства Изящныхъ Искусствъ: три тысячи:

франковъ звонкой монетой... Заглавіе книги?— Оно не удержалось въ моемъ воспоминаніи. Имя удостоеннаго награды?—Левальянь, Морисъ Левальянь (Levaillant). Его главнымъ правомъ на соисканіе этой среброзвонной почести является, помимо нѣкотораго риторическаго дарованія, то, что онъ принадлежитъ къ составу Университета. Все ясно: онъ, очевидно, какой-нибудь нео-классикъ или нео-романтикъ изъ Школы Мертворожденныхъ. Онъ же—и новое доказательство въ пользу того, что писалъ Зола: «Если удастся учредить Prix de Rome для изящной словесности, то онъ, очевидно, не увѣнчаетъ ни заслугъ, ни дарованія, но, гораздо естественнѣе, — посредственность и происки».

Поэтому я не скажу, что книги, о которыхъ мы будемъ говорить, достойны правительственной награды: наоборотъ, онъ удостоились того, что ихъ при присужденіи наградъ совсѣмъ не приняли во вниманіе.

Возьмемъ книгу Жоржа Перена (Périn): «Путь, Воздухъ скользящій»¹⁾.

Эту поэму (вся книга является непрерывное единство въ очарованіи природы), которая въ печали поэтъ текучесть Сущаго, приличествуетъ восхвалить за напряженность ритма, полную живописности, и за словесную музыкальность, которая съ тончайшей ловкостью движется между всѣми созвучіями и всѣми диссонансами. Послѣдовательный рядъ движеній гибко рождается и нарастаетъ и разливается, въ согласіи со всѣми ладами ощущенія и мысли. Жоржъ Перенъ сознаетъ все, что дозволено создать логически при помощи проникновеннаго ритмическаго умѣнія — хотя онъ и сохраняетъ всегда александрійскій стихъ, эту основную единицу поэтической мѣры, преимущественную по преимуществу, рожденную отъ психо-физиологической необходимости изъ самой глубины времени и вдохновенія. Но должно знать эту основную единицу мѣры и сквозь

¹⁾ G. Périn, «Le Chemin, l'Air qui glisse», Bernard Grasset édit. Paris.

извивы періодическаго предложенія соразмѣрять смѣну различныхъ ритмовъ... И не нужна тогда ребяческая, чисто типографская внѣшность стиха, который именуютъ свободнымъ (vers libre) и который представляетъ ничто иное, какъ необоснованное истолкованіе того, что мы только что сказали о стихѣ со смѣняющимся ритмомъ: лишь этотъ послѣдній дѣйствительно свободенъ въ присущемъ ему логичномъ общеніи размѣра и мысли, которая придаетъ ему волнуемую силу.

Теперь скажемъ общую основную мысль книги: поэтъ находится среди самой Природы, и жизнь его, я ежечасно сливается со смѣной ночей и солнцъ надъ Сущимъ. Онъ—философъ того, что проходитъ мимо, и что онъ провожаетъ печалью на пути превращенія и разсѣянія. Но печаль его содержитъ дѣятельную надежду, любвеобильную надежду, которая расширяетъ волненіе поэта за предѣлы его проходящаго «я», великодушно смиреннаго. Онъ, чуткій и тронутый, ощущаетъ себя между тѣмъ, что было, и тѣмъ, что будетъ; но въ томъ, что будетъ, онъ уже воспринимаетъ свое плодоносное участіе: грядущее все создано изъ частицъ теперь живущихъ, и онъ говоритъ:

Il me semble à ce point du monde où je respire
Reprendre votre effort où vous l'avez laissé.

Мысль Жоржа Перена сознаетъ себя сліянной съ «воздухомъ скользящимъ» и съ отсвѣтами лучей въ дрожаніи основной листвы,— и тѣмъ не менѣе она выражается съ отчетливою ясностью, а мигъ спустя она заволакиваетъ дали, ширясь въ сладостномъ туманѣ. Его искусство полно нѣжно-изысканныхъ оттѣнковъ вокругъ основной своей мысли; искренность, волнуемая и волнующая, ее опредѣляетъ. Минъ кажется, что обоюдное внушеніе восторга, невещественное и невѣсомое, какъ-бы соединяетъ Поэта и Природу: въ трепетъ времени проносящагося и опадающихъ цвѣтовъ и благовоній, которыя истощились въ послѣднемъ своемъ дыханіи!

Я еще скажу, что въ этой книгѣ, гдѣ мнѣ едва слышны какіе-то отзвуки Ванъ Лерберга (Van Lerberghe), есть нѣчто отъ духа Малларме и, сверхъ того, текучесть ритма. Но духъ Малларме въ ней проявляется, въ смыслѣ настроенія поэмы,—въ обратномъ направленіи. Малларме, съ присущимъ ему искусствомъ утонченнѣйшей логичности, создаетъ обликъ, цѣльный или дробный, или ту отдѣльную мысль, которую онъ имѣетъ въ виду,—пользуясь правильнымъ сходящимся рядомъ подобранныхъ по закону уподобленія образовъ: отвлеченность мало-по-малу воплощается и, наконецъ, принимаетъ опредѣленное значеніе. Жоржъ Перенъ, наоборотъ, исходной точкой своей всегда имѣетъ ощущеніе опредѣленное, мысль полную и законченную, и, съ одинаковымъ искусствомъ, онъ какъ-бы развоплощаетъ свою откровенную ясность и точность. Онъ расчленяетъ и разсѣиваетъ мысль свою въ непрестанно разрѣжаемой воздушности образовъ; онъ какъ-бы парами своего чувства и своей мысли напитываетъ Вселенную, и сгущенные въ началѣ клубы разлетаются, облегченные: мечта, волненіе тихо таютъ въ неслышно трепетныхъ просторахъ...

Итакъ,—книга личная, отмѣченная привлекательностью мысли и умѣнія и далеко оставляющая за собой предшествовавшія произведенія поэта (Кайма блѣкоурая, *La Lisière blonde*).

Такое же сужденіе примѣнимо и къ недавнему тому Леона Бокэ (Vocquet), чья впечатлительность въ прежнихъ книгахъ подавлена была парнасскимъ ладомъ.

Объ этой новой книгѣ Леона Бокэ надлежитъ-ли сказать, что она порождена вдохновеніемъ эготическимъ? Во всякомъ случаѣ, здѣсь—не тотъ эготизмъ, который мы часто осуждаемъ въ *Сборникахъ* стиховъ. Здѣсь поэтъ не составилъ свою книгу изъ ощущеній и сопоставленій мысли, которыя онъ случайно встрѣтилъ въ теченіе одного или нѣсколькихъ

лѣтъ. Онъ въ тайникахъ своей совѣсти далъ Жизни осадить ея ежедневную дань радости и печали—и вотъ онъ захотѣлъ пережить вновь все, что въ немъ сохранилось и что умножилось волненіемъ, что въ немъ отразилось на мысли и дѣйствіяхъ; въ немъ, человѣкѣ, созрѣвшемъ въ полной оправданности своей жизни. *Вѣтви отягченныя*¹⁾, таково заглавіе собранія поэмъ, и это заглавіе даетъ прекрасный образъ самаго содержанія ихъ; оно заодно выявляетъ и опьяненные силы лѣта, и вислость мощно-истомленную его задумчиво созрѣлаго упадка:

...Car l'abondance et l'or du fléchissant été
Sont plus pesants que l'âge au ferme esprit
des hommes...

Въ этихъ пѣсняхъ пѣвца, который изъ всей своей искренности усилія и мечты ничего не оставилъ въ общеніи съ людьми, живетъ царственное ощущеніе счастья, нераздѣльно насыщеннаго широкой, какъ минувшее, печалью,—и здѣсь волнуется вся мысль тѣхъ, кто передъ жатвами и вѣтвями, что гнутся подъ тяжестью плодовъ, ощущаютъ трепеть своего сердца и вѣждъ и сладостную горечь.

Il semble que mon coeur soit accablé de
jours,
Et que tout l'infini sur mon âme s'appuie...

Вдохновеніе Леона Бокэ пріобрѣтаетъ ту цѣнность, которая возстановляетъ человѣка въ человѣчности...

О! Эта мысль, это сознаніе, ясное и между тѣмъ столь несказанное, какъ разливается оно и наполняетъ время и пространство всеѣмъ тѣмъ, что умираетъ и вновь живетъ,—твореніе въ разрушеніи, о, вѣчный Шива!—въ могучемъ плодородіи Вселенной. Завтра поэты поймутъ лучше это чувство, это волненіе, въ которыхъ головокруглительно трепещетъ мысль,—по мѣрѣ

¹⁾ L. Vocquet *Les Branches lourdes*, *Beffroi* éd., Paris.

того, какъ они осознаютъ необходимость вдумчивой науки.

И много еще великаго они поймутъ...

Въ трудѣ Леона Боке мы находимъ пѣснь двойственно-единую печали и радости, той радости, которую можно назвать смиренной,— чувства, которое восторгается и молится при видѣ всего, что отягчено плодомъ. Самая определенная часть книги, которая долѣе всего сохранится въ памяти читателя,—рядъ стихотвореній, посвященныхъ Материнству, матери страждущей и священной, которая несетъ во чревѣ своемъ, въ долгомъ теченіи полныхъ нервности мѣсяцевъ, тайну созрѣванія.

Repose entre mes bras, ô chère pureté...
Dors! et je suspendrai mon souffle à tes
raupières...

Не знаю, чѣмъ нужно здѣсь больше залюбоваться: искренностью ли вдохновенія, глубокой чуткостью искусства, или безмѣрной нѣжностью поэта, который окружаетъ женщину и мать лаской страстно охраняющей и цѣломудренной..

,Et vers moi tu venais d'une marche lassée,
Mais une joie immense emplissait ta pensée
D'avoir d'un frisson large et sûr, senti frémir
La vie et notre amour au fond de tes
entrailles...
...Qu'il est lourd,
L'enfant de notre espoir qui fatigue tes
hanches'...

Поэтъ, въ минуту тоски и нѣжности передъ нервной усталостью матери, въ одномъ крикѣ даетъ верховную созвучность всѣхъ міровыхъ трепетовъ и сосредоточиваетъ ихъ въ своей мысли, напряженной отъ избытка чувства:

Abandonne ton corps, comme un monde,
en mes bras!...

Совершенно особенное волненіе вызываетъ въ насъ книга Поля Друо (Drouot) 'Именемъ Дуба', 'Sous le vocable du Chêne' ¹⁾, но это не

¹⁾ 'Phalange' ed, Paris.

волненіе, отвѣчающее изліянію сердца печальнаго, однако полнаго надеждой. То— духъ могильный и истерзанный, надъ которымъ высокомѣрная художническая воля возставила жестокой стоицизмъ:

Car rien n'est plus sacré qu'un homme qui
s'applique
A dominer ses cris d'un front toujours
muet...

Пѣсня любви и плача о любви, съ рыданіями непрестанно подавленными; желаніе муки, но выраженной въ однихъ лишь строгихъ усиліяхъ мысли, ее познающей; и вдругъ—глухое стenanіе, которое заполняетъ мрачно пурпуровое небо, отягченное молнійной истомой...

Творчество Поля Друо звучитъ романтизмомъ: Мюссе 'Ночей'; и еще вспоминается имя де Виньи; но цѣнно намъ, до странности цѣнно напряженіе этой неизмѣнно сдерживающей себя души. Мы узнаемъ пѣсни израненной любви, которая въ бѣгѣ истекающаго кровью звѣря устремляется къ природѣ и погружается въ нее и объемлетъ ее, всю, въ мольбѣ о состраданіи къ священной язвѣ, въ мольбѣ о забытіи въ ея неисчислимыхъ прикосновеніяхъ.

Глубочайшимъ инстинктомъ, но здѣсь подчиненнымъ стоически человѣчному сознанію, является одинокое блужданіе любви, которой ничто болѣе не созвучно, среди недвижныхъ на траурномъ ея пути вѣтвей. Поэтъ говоритъ:

Mon coeur de toutes parts se heurte à
son amour...

Этотъ непроницаемый покровъ печали оторжествляетъ любовное приключеніе. Въ пѣсняхъ Поля Друо есть сосредоточеніе мысли и чувства, сгущенное напряженіе, которое никогда не прорывается: все это кажется намъ печатью личности, въ которой развиваются чрезвычайно любопытныя силы. Новая книга г. Друо осѣняетъ оба предыдущіе его сборника высокой законченностью тѣхъ свойствъ, которыя мы

полюбили еще тогда по ихъ необманувшимъ насъ обѣтованіямъ.

Я пока ограничусь однимъ упоминаніемъ книгъ (хотя онѣ и заслуживаютъ болѣе подробнаго изученія): стихотворенія Жанъ-Мари Местрала (1), который даетъ намъ своеобразное переложеніе Книги Бытія, согласное съ данными современной науки; Паскаля Бонетти (2), который воспѣваетъ послѣднія открытія науки и чьи искреннія намѣренія вызываютъ сочувствіе, хотя и не такъ бы надлежало понимать „научную поэзію“.

Тотъ же порядокъ мысли побудилъ Фернана Грегъ написать поэму объ эволюціи чело-вѣчества (3); но, не призванный къ подобному труду, онъ только перелагаетъ въ романтическіе стихи познанія, поверхностно и поспѣшно приобрѣтенныя, простоватыя и полныя пробѣловъ. Онъ не имѣетъ ни врожденнаго пониманія міровыхъ соотношеній, ни способности испытать ихъ высокое волненіе. Есть предметы, которыхъ лучше не касаться.

Отмѣтимъ еще сборникъ многообѣщающихъ стихотвореній Эдмона Роше (4).

Но удовольствія поговорить о критическомъ изслѣдованіи Жана де Гурмонъ я отложить не могу: „Muses d'Aujourd'hui, Essai de physiologie poétique“ (5).

Кто хочетъ знать нашихъ поэтессъ, долженъ обратиться къ этой книгѣ. Предислание ей вступленіе подаетъ поводъ ко многимъ спорамъ. Между прочимъ, мы, напри-мѣръ, не можемъ согласиться со слѣдующимъ положеніемъ: „Можно установить, что всякая истинная поэзія носитъ характеръ чувственный и даже половой“.

1) Jean Marie Mestrallet, „Dans l'espace“, (Sansot éd.).

2) Pascal Bonetti, „Les Orgueils“ (Sansot).

3) Fernand Gregh, „La Chaîne éternelle“ (Fasquelle éd.).

4) Edmond Rochet, „Le Manteau du Passé“, (Sansot éd.).

5) Mercure de France éd.

Но если не обобщать этой мысли и ограничить ея примѣненіе кругомъ нашихъ поэтессъ, то приходится съ ней согласиться. Такимъ образомъ, подзаглавіе Жана де Гурмонъ: „Опытъ поэтической физиологіи“ строго сообразенъ съ духомъ, въ которомъ онъ задумалъ свои поэтическія изысканія.

Мнѣ полюбились въ этой книгѣ благозвучная соразмѣрность изложенія (портреты одиннадцати Музъ вносятъ въ нее свою прелесть), изысканное, увлекательное сплетеніе критическихъ разсужденій и доказательныхъ выдержекъ. Выдержки эти подобраны съ такимъ вѣрнымъ пониманіемъ, съ такимъ удачнымъ синтетическимъ воспріятіемъ творчества каждой отдѣльной Музы, что чтеніе этой книги почти сравнивается съ чтеніемъ подлинныхъ произведеній. Г. де-Гурмонъ является намъ, какъ мастеръ законченнаго критическаго умѣнія и, въ то-же время, какъ поэтъ чуткой воспримчивости.

Поэтическая физиологія—таковъ, какъ мы уже сказали, точный терминъ, соотвѣтствующій этому виду критики, разсудочному и чувственному. Авторъ вплотную подходитъ къ стыдливому тайнамъ духа. Онъ подстерегаетъ и выдаетъ намъ волненія жаркой, страстью смущенной души на самомъ порогѣ ихъ зарожденія въ инстинктъ, отъ плоти неотдѣлимой, души чувственной непрерывно. Изученіе внутреннихъ укладовъ и внѣшняго творчества, все соединяется въ цѣльное сладострастное внушеніе безмѣрнаго Желанія, которое бросаетъ руки и губы свои навстрѣчу всему живущему. „Если бы нужно было однимъ словомъ выразить сущность этой женской поэзіи, ее пришлось бы назвать Діонисійской, самоопьяненной“, пишетъ Жанъ де-Гурмонъ; и, вѣрно, въ объятіяхъ, въ поцѣлуяхъ эта поэзія женщинъ включаетъ стократно трепетное ощущеніе души и тѣла Женщины.

Немедленно вслѣдъ за упоминаніемъ этой книги о поэтессахъ, чьи руки, обнаженныя

среди прикосновений Суцаго, все насыщают лихорадкой—не обязательно-ли назвать имя Марии Делетань, сь ея волнующимъ и тонкимъ романомъ, равноцѣннымъ поэмѣ: „Руки простертыя“¹⁾).

Самая крайняя, напряженная искренность—единственная забота ея. Для дѣйствующихъ лицъ своихъ,—ихъ трое: Женщина, въ мукѣ отчаянія побѣждающая любовь свою; Дитя; Влюбленный, чуткій, который бѣжитъ отъ освященныхъ рукъ ея въ то самое мгновение, когда быть можетъ, ослабнетъ ихъ сопротивление;—для нихъ г-жа Делетань отдаетъ подлинную часть своего существа и создаетъ книгу любви, въ которой объятія не смыкаются, которую руки, простертыя, но пустыя, навѣкъ наполняютъ красотой страданія, частицей безконечности. Она, писатель въ обладаніи рѣдчайшаго, чудеснаго дара оставаться женщиной, вполне женщиной,—она, поэтъ-психологъ, внимающій сокровѣйшимъ движеніямъ въ сложномъ танствѣ плоти, она раскрываетъ высшую мѣру цѣломудренно-страстнаго пониманія Женщины. Всегда, неизмѣнно глубоко-цѣломудреннаго, каково-бы ни было при томъ головокруженіе—ибо великое содроганіе чрева этой женщины, отъ удаленнѣйшихъ источниковъ ея наследственности, неизмѣнно носитъ печать материнства (и именно материнское чувство поднимается и наполняетъ груди нашихъ поэтессъ, даже тогда, когда сами онѣ вѣрятъ, что лишь языческое безстыдство обнажило эти груди въ порывахъ священныхъ гетеръ при храмѣ).

Чувствуется, что книга эта незабываема, и что нужно прочесть ее—пересказать же ее нельзя. Миѣ приходитъ на умъ возможное литературное сближеніе съ произведеніемъ глубоко утонченнымъ: можно-ли, да и было-ли бы полезно рассказать чистую и въ то-же время смущающую „Лилию долины“ (Le Lys dans la

Vallée?)? Какъ передать эту книгу, „Руки простертыя“, со всеѣми ея тонкостями, сь чарами художественнаго выраженія, книгу, въ которой читатель чувствуетъ, что онъ окруженъ насыщеннымъ воздухомъ грозоваго дѣта, когда что-то переполняетъ грудь и сердце рвется, но не разрывается?.. Какъ сказать впечатлительность, которая остается стыдливо замкнутой въ себѣ и въ то-же время изливается въ непрерываемомъ общеніи съ природою во всеѣ часы ея: общеніи столь тѣснымъ и столь необходимымъ, что уголокъ дикихъ горъ, въ которомъ затаялось дѣйствіе романа, намъ кажется навѣки опустѣвшимъ, когда на послѣдней страницѣ человѣческія переживанія покидаютъ эти мѣста. И сама природа, ихъ окружающая, намъ кажется страдающей и истерзанной, со всеѣми порванными связями—подобно тому, какъ порваны узлы между душами и тѣлами обоихъ героическихъ влюбленныхъ сь ихъ неисполненной любовью, влюбленныхъ, которые навсегда намагничиваютъ бесплоднымъ стремленіемъ раздѣляющее ихъ пространство.

Скажу ли я таинственный, какъ знаменіе судьбы, недугъ Дитяти, дѣвочки, одержимой странными предчувствіями,—предчувствіями ребенка и будущей женщины: о, какія страницы стыдливыхъ полуоткровеній души! Скажу ли я ту безумную ночь, въ которой какъ бы рвались натянутыя струны нервовъ, впечатлѣніе паники неясно религиозной; и переживанія его „Влюбленнаго“, его, неизвѣстно когда пришедшаго, у кровати Дитяти, подъ взоромъ ея большихъ обвиняющихъ глазъ,—его безмолвное бѣгство и невозможность страсти, навѣки...

Итакъ, это книга поэта, какимъ поэтѣ должно понимать, того, кто обнажаетъ священные корни Безсознательнаго, какъ бы ни были изысканы чувства, которыя онъ выражаетъ, или возвышенно-синтетичны—мысли; поэтѣ по откровенію, поэтѣ по власти Слова, многожизненнаго, множественно воспримчиваго въ сплетеніи чувствъ: постоянны находки въ счастливымъ сопоставленіи выраженій, для слога импрессионистскаго,

¹⁾ Marie Delétang, „Les Mains tendues“ (éd. du Beffroi).

неожиданнаго въ своей живописности, точнаго въ вѣжныхъ оттѣнкахъ и, въ то же время, трепещущаго туманомъ наводненія. И можно удивляться на каждой страницѣ этого перваго творческаго опыта, книги, живой столькими содроганіями женскаго сердца и плоти, — что можетъ быть такая точность въ неопредѣленномъ и, прибавимъ мы, отчасти, — въ безконечномъ.

Мы закончимъ самыми проясненными, самыми трогательными словами, какими, сквозь рядъ вѣковъ, человекъ неповѣдовать свои послѣдовательныя вѣрованія передъ лицомъ Безусловнаго, въ своей тоскѣ недвижной подъ смѣняющимися именами боговъ...

Мы все обязаны благодарностью г-жѣ Анни де Пенъ¹⁾ за то, что она собрала для горняго паренія духа или для сладости произносящихся устъ, „прекраснѣйшія Молитвы“ всего міра, начиная съ богослужебныхъ пѣснопѣній Халдеи и до „Молитвы на Акрополѣ“.

„Я не хотѣла создавать ни книги благочестія, ни литературнаго произведенія, пишетъ г-жа де Пенъ, моей единственною цѣлью было сопоставленіе воедино самыхъ высокихъ и прекрасныхъ словъ, на какія вдохновило людей религиозное чувство.“ — Сборникъ начинается пѣснопѣніями халдейскими и вавилонскими, молитвами китайскими и тибетскими и переходитъ затѣмъ къ Индіи и Персіи. Во второй и третьей части слѣдуютъ пѣсни и молитвы западныхъ религій. Свѣтозарное молитвословіе гимновъ Орфическихъ и Гомерическихъ, нѣсколько отрывковъ просительныхъ, воинственныхъ или ликующихъ, изъ Эхила (изумительная пѣснь къ богамъ покровителямъ Оивъ, въ которой какъ бы мечи отсчитываютъ стопы!), изъ Эврипида и Софокла; затѣмъ, молитвы, литургическія или свободныя во вдохновеніи святыхъ, благочестивыхъ мужей или поэтовъ, — молитвы болѣе личныя, Христіанскаго вѣроученія, вѣжныя и

¹⁾ Annie de Pène. „Les belles Prières“, Messein éd.

убѣдительныя (кромѣ тѣхъ случаевъ, когда онѣ заимствованы изъ Библии, съ ея устрашающимъ Богомъ, котораго призываетъ ужасъ первобытныхъ Заповѣдей¹⁾).

Первой помѣщена молитва, произносимая во время Рождественскаго поста, затѣмъ мрачный и гремящій „Dies Irae“, котораго нельзя слышать, не оцуная, каждый разъ, неба, рушащагося въ пурпуровой ночи. Въ числѣ вѣхъ наиболѣе трогательныхъ или наиболѣе любопытныхъ и краснорѣчивыхъ вещей въ этой третьей части, очень (отчасти слишкомъ) многочисленныхъ, мы отмѣтимъ: „Пѣснь Солнцу“ св. Августина, въ которой развиваются сдержанные и мѣткіе образы стихій, въ первобытномъ духѣ; затѣмъ „Слово о девяти радостяхъ Богоматери Рютебѣфа“ („Le Dit des neuf Joies de Notre Dame de Rutebeuf“); „Богоматерь Преславную“ („Vierge glorieuse“, XIII вѣка). Канцоны Петрарки, „Свойства Бога“ и „Дявола“ графа де Фуа (1385 г.), „Смерть“, того же автора, дѣйствительно потрясающую по правдивости, съ которой онъ изслѣдуетъ немощи нашего тѣла; поэму Арну Гребана: „Слово Богоматери Исусу“ („Arnoul Greban, „Notre Dame à Jésus“, 1452 г.) и т. д... Затѣмъ мы отмѣтимъ имена Расина, Корнеля, Боссюэ, Ж. Ж. Руссо, Шатобриана, Ламартина, Гюго, де Виньи, Леконта де Лиль, Боделера... А вотъ и Верленъ, его проникновенная и сладостная „Бесѣда съ Богомъ“, („Colloque avec Dieu“), въ которой поэтъ, въ преклоненіи передъ чистотой, на днѣ своихъ немощей и своихъ заблужденій, быть охваченъ въ душѣ и тѣлѣ таинственнымъ пламенемъ.

Книга заканчивается молитвеннымъ призываніемъ кельтійскаго обряда по Амайргену, ирландскому пѣвцу, и затѣмъ, въ чудномъ пареніи

¹⁾ Пользуюсь случаемъ, чтобы указать на новый переводъ библейскихъ Псалмовъ, начатый г. Садіа Леви (Sadia Lévy), который печатаетъ журналъ „La Phalange“: прекрасное по своей подлинности и словесной прелести произведеніе, открывающее намъ красоты и силу, которыхъ мы и не подозревали по обычнымъ переводамъ.

совершеннаго художества, молитвой Саламбо и ,молитвой на Акрополѣ'...

,По мѣрѣ того, какъ молитва расширяется и находитъ удовлетвореніе въ самой себѣ, по мѣрѣ того, какъ она складывается съ бѣльшимъ изобиліемъ и бѣльшей опредѣленностью личнаго проявленія, она постепенно спускается изъ небесныхъ сферъ', пишетъ г-жа де Пенъ. ,Она перестаетъ быть порывомъ и воздыханіемъ и становится простымъ выраженіемъ, т. е. переходитъ въ область лирической поэзіи'. Вотъ почему прекраснѣйшими изъ этихъ молитвъ являются принадлежащія къ азіатскимъ обрядамъ и богослуженіямъ. Мы еще пожалѣемъ, что г-жа де Пенъ не включила въ свой сборникъ нѣкоторыхъ Мексиканскихъ, Таитійскихъ и Маорійскихъ священныхъ текстовъ, не передала широкихъ чаръ ихъ Книгъ Бытія и еще нѣкоторыхъ заговоровъ колдуновъ, предтечъ науки и поэзіи, и тотемическихъ заклинаній. Здѣсь не мѣсто для изученія вопроса, который вытекаетъ изъ чтенія разбираемой книги (а она, даже въ настоящемъ видѣ, довольно полна): пока Человѣчество, создавая себѣ религію изъ своихъ знаній и своей интуиціи, обожествляетъ въ многосложныхъ образахъ самыя Силы Природы,—его молитвы носятъ отпечатокъ міроваго синтеза, его Слово воистину выявляетъ и заклинаетъ въ задыхающемся восторгѣ. Когда же представленіе боговъ становится антропоморфическимъ, молитва перелицовывается по мѣркѣ новаго представленія и, съ простотой или велерѣчіемъ, говоритъ личное слово личному богу.

Эту книгу хорошо имѣть у себя, хорошо читать въ часы, когда современная жизнь ненавистна своей пустой и наглою суетностью, когда чувствуется потребность сближенія съ тѣми, кто говорилъ ,прекрасныя молитвы'.

René Ghil.

ПОЛЬСКАЯ ХРОНИКА

,Прюивальдскіе дни' въ Краковѣ были не только важнымъ и великолѣпнымъ событіемъ въ Польшѣ. Они имѣли два чисто-художественныхъ момента. Одинъ: это открытіе памятника королю Владиславу Ягелло на площади Матейки, другой—торжественное шествіе по улицамъ стараго города къ королевскому замку. Памятникъ Ягеллы—работа мало извѣстнаго доселѣ скульптора Вивульскаго—оказался безспорно лучшимъ монументальнымъ произведеніемъ, украшающимъ древнюю столицу Польши. Фигура короля-всадника, сдерживающаго гигантскаго коня надъ обрывомъ, величаво и стройно высится надъ гранитнымъ постаментомъ; вокругъ нея стоятъ бронзовые герои памятной битвы, а рядомъ, возлѣ нихъ, лежитъ трупъ сраженнаго крестоносца. Композиція отличается благородствомъ и сжатостью общей мысли. Она носитъ характеръ не столько боевой, сколько примиряющей, ободряющей, что и было замысломъ жертвователя Падеревскаго, начавшаго свою рѣчь у подножія памятника со словъ: ,Произведеніе, которое мы здѣсь видимъ, родилось не изъ ненависти къ врагу, но изъ любви къ родинѣ'...

Огромные размѣры памятника (около 20 метровъ высоты) нѣсколько портятъ общее впечатлѣніе вслѣдствіе несоразмѣрности гранитаго сооруженія съ довольно узкою площадью (передъ зданіемъ Академіи Художествъ). Особенно страдаетъ отъ этого лицо короля, которое видно хорошо лишь съ боковъ и на нѣкоторомъ отдаленіи.

Что касается національнаго шествія, то оно въ смыслѣ живописности превзошло все ожиданія, особенно благодаря массовому участію въ немъ краковскихъ крестьянъ въ ихъ бѣлыхъ свиткахъ, въ шапкахъ-четыреуголкахъ съ павлиньими перьями, съ удалью на загорѣлыхъ лицахъ, все это очаровало зрителей, и не только польскихъ патріотовъ. Пріѣзжіе иностранцы восторгались с т и л е мъ польскаго народа, начертаннымъ и обнаруженнымъ рельефно во

время грюновальдской манифестации. Шествие это не только радовало, но и вдохновляло; в области литературы оно, навѣрное, послужитъ этапомъ, знаменуя поворотный моментъ къ демократической идеологiи, такъ гениально выраженной Вышнянскимъ.

Передъ солнцемъ жизнерадостнаго Грюновальда меркнуть другія событія. Литературная жизнь столицъ не принесла ничего новаго. Драматическій конкурсъ имени Словацкаго, устроенный редакціей «Варшавскаго Курьера», окончился чуть не скандаломъ, лишній разъ доказавъ абсурдность принятаго метода награжденія лучшей посредственності путемъ голосованія. Такъ, первую премію получили Игнатій Грабовскій за комедію въ роستانовскомъ духѣ, подъ заглавіемъ «Соколь», «Историческая» пьеса временъ Ренессанса—по вкусу варшавской публики, — давалась нѣсколько разъ подрядъ, возмущая въ средѣ писательской всѣ благородныя чувства—дешевой развязностью и порнографическимъ соусомъ.

Послѣ этого конкурса закипѣла почти вся печать; въ полемикѣ приняли участіе авторы такіе, какъ Мицинскій, но пришло лѣто, писатели разъѣхались, дѣло не выяснилось, и отъ будущихъ конкурсовъ трудно ожидать чего-либо лучшаго. А между тѣмъ польскія сцены за послѣднее время жалуются и страдаютъ отъ недостатка серьезнаго, оригинальнаго репертуара. Драматическое творчество какъ бы завяло со временъ Пшибышевскаго и Вышнянскаго. Ни Запольская съ ея жанровымъ сарказомъ и постояннымъ глумленіемъ надъ буржуазнымъ мііемъ, ни Новачинскій, утомляющій все тѣми же виртуозными нотами сатирикъ, не могутъ претендовать на нѣчто большее, чѣмъ внѣшній успѣхъ, обезпечивающій театральную кассѣ распродажу билетовъ на двадцать-тридцать спектаклей. За недостаткомъ достойныхъ новинокъ хорошо дѣлаетъ директоръ краковскаго театра Сольскій, знакомя Варшаву со своей тонкой и изумительно богатой сценической техникой въ рядѣ пьесъ

стараго репертуара. Вотъ, поистинѣ, лучшій артистъ Польши въ наше время; онъ и его жена выносятъ на плечахъ своихъ огромную тяжесть!

Въ области беллетристики помимо «Сулковскаго», первой трагедіи Стефана Жеромскаго, которая по всей вѣроятности пойдетъ осенью на краковской сценѣ, обращаетъ на себя вниманіе нѣсколько повѣстей, знаменующихъ возвратъ къ реализму. Молодое и уже весьма солидно зарекомендовавшее себя передъ читателями книгоиздательство «Książka» (Книга), къ которому перешли Жеромскій, Сѣрошевскій и Даниловскій, издало повѣсть Андрея Струга (псевдонимъ), дающую лирико-эпическій синтезъ вчерашней революціи, подъ заглавіемъ: «Исторія одного метательнаго снаряда». Авторъ, успѣвшій за послѣдніе два-три года стать въ первомъ ряду польскихъ беллетристовъ, въ прозрачно задуманной символикѣ описываетъ какъ бы изнутри исторію того бурнаго времени, когда все общество ожидало чего-то невѣроятнаго, далекаго и такъ чарующе-близкаго — благодаря героїзму отдѣльныхъ борцовъ... Но книга его хороша и дорога не печальной фабулой, пережитой нами всѣми и горькой по послѣдствіямъ, до сихъ поръ жестоко ощущаемымъ, а задушевнымъ тономъ близкаго дѣлу человѣка, оставившаго позади себя всѣ свѣтлыя чаянія и опустившагося на дно безысходной грусти. Разказы Струга богаты психологизмомъ, ему знакома душа человѣка, рѣшающагося на все во имя правды и обрѣтающаго одно молчаніе и безвѣстную смерть. Изъ всѣхъ книгъ, посвященныхъ революціи, — а ихъ много и въ Россіи, и въ Польшѣ — рассказы и повѣсти Струга выдѣляются чувствомъ глубины описываемыхъ явленій и свидѣлствуютъ о мудрости уже преодолевшаго ихъ автора. Они возбуждаютъ не только симпатію и страхъ, но и просачиваются въ сознаніе нарастающаго поколѣнія, воспитывая его въ духѣ непримиримости со всѣмъ тѣмъ, съ чѣмъ уже принято мириться... Думаю, что рассказы Андрея Струга,

столь похожаго по укладу мыслей и задумчивости рѣчи на Чехова, должны бы найти себѣ кругъ читателей и въ Россіи. Вѣдь переводятъ же съ польскаго — и не мало, и часто безъ оглядки... Тѣмъ же книгоиздательствомъ издана повѣсть Оркана „Pomór“ (Морь, повальная смерть), описывающая ужасы голодной смерти подгальскаго (карпатскаго) люда послѣ галицкой рѣзни 1846 года. Угаромъ смерти вѣсть отъ этого повѣствованія о бѣдствіяхъ, помѣшательствѣ и смерти одной крестьянской семьи. Особенно потрясающъ конецъ, гдѣ ошалѣлый мужикъ хоронитъ еще живую, изнемогающую отъ голода и чахотки жену, а потомъ, убѣжавъ въ лѣсъ, „становится совою“, кричитъ какъ она, прыгаетъ ночью съ дерева на дерево и пугаетъ обезумѣвшихъ отъ ужаса голодной смерти и повальныхъ болѣзней односельчанъ... Орканъ — дитя голодающаго подкарпатскаго люда, не измѣнившій ему ни въ рѣчахъ своихъ (онъ пишетъ преимущественно мѣстнымъ диалектомъ), ни въ мысляхъ.

Въ кругу писателей разныхъ направленій продолжаютъ говорить о насущной потребности издавать свой собственный, независимый писательскій органъ. Изъ существующихъ періодическихъ изданій одна лишь краковская „Krytyka“, подъ редакціей Вильгельма Фельдмана, можетъ быть названа серьезнымъ прогрессивнымъ ежемѣсячникомъ, но въ виду реакціи доступъ ея за предѣлы Галиціи очень ограниченъ. Издающіеся во Львовѣ журналы, какъ „Lamus“ (Амбаръ) или „Widpokregi“ (Кругозоры), далеко не отвѣчаютъ задачѣ объединенія лучшихъ силъ литературы, какъ это, напр., удалось „Аполлону“, Варшавскій „Сфинксъ“ все болѣе и болѣе приближается къ типу еженедѣльника, хотя имѣетъ виѣшній видъ книжки „толстаго журнала“. Другіе ежемѣсячныя изданія отсталыя. Таковы „Варшавская бібліотека“ и краковскіе: „Польское обозрѣніе“ („Przegląd Polski“) и „Всеобщее обозрѣніе“ („Przegląd powszechny“, клерикальный).

Ахъ, да... Есть еще въ Варшавѣ журналъ „Не-

зависимая Мысль“ („Mysl Niepodległa“), издаваемый и редактируемый безызвѣстнымъ въ Россіи Андреемъ Немоевскимъ. Къ сожалѣнію, органъ г-на Немоевскаго, несмотря на свое изданіе, очень „зависитъ“ отъ своего редактора, удѣляющаго непропорціально много мѣста личнымъ счетамъ, полемикѣ со своими критиками и... личности Исуса Христа... Кому извѣстны красивыя „Легенды“ Немоевскаго, изданныя лѣтъ десять тому назадъ, не можетъ не впасть въ уныніе при видѣ того, что происходитъ нынѣ съ авторомъ этихъ „Легендъ“, вносящимъ въ среду свободныхъ мыслителей лишь рознь и челоуѣконенавистничество...

Swastica.

ЭСТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Можно смѣло утверждать, что русское общество не только совершенно незнакомо съ эстскимъ языкомъ, искусствомъ, всей вообще культурной жизнью, но даже лишено какой-либо возможности узнать ихъ, такъ какъ тѣ немногія свѣдѣнія о нихъ, которыя изрѣдка проникаютъ въ русскую печать, очень поверхностны и едва ли достовѣрны. Въ этомъ отношеніи даже у нѣмцевъ намъ улыбнулось большее счастье. На нѣмецкомъ языкѣ имѣется, напр., прекрасный очеркъ эстской литературы „Die esthische Literatur“ Gustav Suits'a — въ отдѣлѣ „Die Osteuropäischen Literaturen und die slavischen Sprachen“, изд. „Die Kultur der Gegenwart“ (herausgegeben von Paul Hinneberg, Berlin) — автора, который своимъ талантливымъ и своеобразнымъ освѣщеніемъ нашей литературы вызвалъ горячія нападки со стороны нашихъ реакціонеровъ; краткое изложеніе этого очерка было сдѣлано Эдуардомъ Вирго въ „Вѣстникѣ Иностранной Литературы“, ноябрь 1908 г. Тотъ же авторъ своей книгой „Цѣли и взгляды“ („Sihid ja vaated“) подалъ поводъ и къ второй замѣткѣ на русскомъ языкѣ (Г. Вилльямса) на-

печатанной въ майской книжкѣ ‚Русской Мысли‘ 1908 г. Если прибавить къ этому нѣсколько случайныхъ, разбросанныхъ по сборникамъ и журналамъ, переводовъ стихотвореній Койдулы, новеллы Вильде, Лійва и Таммсааре, то мы исчерпаемъ почти все, что можетъ познакомить русскаго читателя съ думами и жизнью сосѣдняго народа. А между тѣмъ, и у этого маленькаго народа есть что сказать, что передать другимъ. Мы обладаемъ богатой народной поэзіей, которая собрана Дг. Яковомъ Гуртомъ, но еще не вся издана и поэтому мало извѣстна и изучена нашими учеными. Послѣдніе интересовались до сихъ поръ, главнымъ образомъ, этнографической и лексической сторонами эстонской народной поэзіи, совсѣмъ не касаясь поэтического характера и художественныхъ образовъ, которые мы находимъ уже въ нашемъ эпосѣ ‚Kalevipoeg‘ (Калевичъ, имѣются русскіе переводы).

Тяжелая историческая судьба, выпавшая на долю эстовъ, сгустила краски тоски, общія всѣмъ сѣвернымъ народамъ. Но въ нашей народной поэзіи сохранилось гораздо больше оригинальнаго, чѣмъ, напр., въ нашемъ народномъ искусствѣ, котораго первообразы, мотивы одинаковы у насъ со скандинавскими народами, хотя, конечно, и здѣсь не можетъ быть рѣчи о рабскомъ подраженіи, такъ какъ въ упрощенности нашего національнаго рисунка мы находимъ много самобытнаго, такъ же и въ сочетаніи красокъ, которымъ всегда присущи нотки задумчивой унылости и только изрѣдка—тона радости. По изслѣдованіямъ Стасова, эстская орнаментика, въ свою очередь, оказала вліяніе на русскую орнаментику.

Первый настоящій нашъ поэтъ—Кристьянъ Якъ Петерсонъ, умершій въ 1822 г. на 21 году жизни и оставившій нѣсколько прекрасныхъ стихотвореній, въ которыхъ горитъ страстность молодго послѣдователя Анакреона. Образы Петерсона претворяются въ своеобразные символы. Долгіе годы Петерсонъ стоялъ совершенно особнякомъ въ нашей литературѣ

и только во второй половинѣ XIX вѣка возвысились надъ толпой посредственностей составитель эстскаго народнаго эпоса ‚Kalevipoeg‘—Фридрихъ Крейцвальдтъ и поэтесса Койдула (Индія Янсень).

Уже до Крейцвальдта собирали народныя нѣсни (Дг. Фельдманъ и др.), но только онъ использовалъ готовый матеріалъ и собралъ массу новаго для того, чтобы, по примѣру составителя финскаго народнаго эпоса ‚Калевала‘, Лёнрота, приступить къ составленію эстскаго эпоса. Однако, такъ какъ собраніе сказаній о ‚Калевичѣ‘ происходило случайно и недоставали цѣлые эпизоды, то Крейцвальдту пришлось самому сочинять ихъ и переработать весь матеріалъ. Въ виду этого нашъ эпосъ не имѣетъ той научной и художественной цѣнности, ибо нѣтъ точныхъ указаній—что записано изъ устъ народныхъ пѣвцовъ и что добавлено составителемъ.

Койдула—лирической талантъ. Она оставила цѣлый рядъ прочувствованныхъ, простыхъ по формѣ стихотвореній, въ которыхъ очень счастливо пользуется аллитераціей и метафорой, какъ главными художественными приѣмами нашей народной поэзіи. Съ виѣшней стороны безупречные и отчеканенные стихи Койдулы и теперь еще производятъ впечатлѣніе непосредственнаго поэтического вдохновенія.

Съ восьмидесятыхъ годовъ начинается у насъ какъ бы новая жизнь: выступаетъ цѣлый рядъ новыхъ писателей, примыкающихъ къ реально-романтическому направленію, которое и становится господствующимъ съ того времени. Однако, изъ нихъ можно отмѣтить только одного Югана Лійва, дебютировавшаго не совсѣмъ удачными стихами, но скоро перешедшаго отъ нихъ къ художественной прозѣ. Новеллы Югана Лійва—единственныя въ эстской прозѣ прошлаго вѣка, какія можно разсматривать и со стороны формы. Его краткій, но точный, не сочный, но нервный стиль недостаточно еще оцѣненъ и признанъ у насъ.

Послѣдніе годы прошедшаго и начало XX вѣка

опредѣляются господствомъ эстетскаго доморощеннаго натурализма; главные представители его являются два писателя: Эдуардъ Вильде и Эрнстъ Петерсонъ. Первый выступилъ уже въ 1883 году и приобрѣлъ себѣ широкую извѣстность поверхностными комивояжерскими анекдотами, отъ которыхъ онъ перешелъ къ натуралистическимъ бытописаніямъ и историческимъ романамъ. Въ послѣднихъ авторъ не удовлетворяется ролью писателя-художника, а стремится къ поученіямъ на социальныя темы въ духѣ марксистскихъ программъ. Эти произведенія не даютъ никакой надежды на будущее этого весьма плодовитаго писателя.

Эрнстъ Юліановъ Петерсонъ пишетъ свои рассказы просто, безъ лукавства, и они оставляютъ очень цѣльное впечатлѣніе. Но и онъ не избѣжалъ учительства; вездѣ у него выступаетъ сельскій учитель, наставительно дающій свои педагогическіе совѣты, которые кажутся самому автору безошибочно цѣлебными противъ всевозможныхъ недуговъ.

Одна черта очень характерна для всей нашей литературы XIX вѣка: не будетъ преувеличеніемъ сказать, что она долго находилась всецѣло въ рукахъ духовенства — сперва нѣмецкихъ, а потомъ эстскихъ настояровъ и кистеровъ, а также сельскихъ учителей. Долго она играла служебную роль, была буквально ancilla theologiae: въ ней подавались практическіе совѣты, она должна была помогать спасенію грѣшныхъ душъ. Эта печальная особенность эстетской литературы чувствуется даже у лучшихъ писателей и всецѣло поглощаетъ второстепенныхъ. Другой особенностью нашего литературнаго прошлаго является трудность, если не полная невозможность, разбить его на періоды въ европейскомъ смыслѣ этого термина. Самымъ наивнымъ образомъ у эстскихъ писателей XIX вѣка смѣшивается романтическій элементъ съ реальнымъ и натуралистическимъ, къ которымъ нерѣдко еще прибавляется значительная доля сентиментализма.

Съ 1905 года литературная гегемонія мало-по-

малу начинаетъ переходить къ писателямъ новаго направленія, основавшимъ свое издательство подъ названіемъ 'Noor Eesti' ('Молодая Эстонія'). Это издательство дало возможность высказаться еще не опредѣлившимся молодымъ писателямъ и поэтамъ, которыхъ въ первое время соединяло больше личное знакомство, чѣмъ общія литературныя задачи; послѣдніе чувствовались въ началѣ скорѣе инстинктивно, чѣмъ сознательно. Ясно выступили общія стремленія только за послѣдніе два года, когда литературныя индивидуальности Густава Суйтса, А. Таммсааре (псевд.), Фр. Тугласа (псевд.), В. Грюнталья и др. уже опредѣлилась. Одновременно выступили и идутъ рука объ руку съ писателями-модернистами художники—Кр. и П. Раудъ, Н. Трійкъ, А. Прометь, К. Мяги, А. Урицъ и др., которые воодушевлены тѣми же задачами, что писатели и композиторы—Р. Тобіасъ и М. Сааръ. Но дѣятельность писателей и художниковъ этого направленія требуетъ уже спеціальнаго очерка.

Бернгардъ Линде.

ПИСЬМО ИЗЪ КІЕВА

Въ послѣднее время художественной злобой дня въ Кіевѣ были, несомнѣнно, конкурсы проектовъ для памятниковъ Шевченкѣ и Императору Александру II.

Много цѣнныхъ бытовыхъ черточекъ вскрыли эти конкурсы. Начать хотя бы съ того, что большинство узнало о нихъ, лишь когда присуждались преміи. Даже Академія художествъ, оказывается, была въ полномъ невѣдѣніи относительно самого существованія подобныхъ конкурсовъ. Изрѣдка мелькали о нихъ въ мѣстныхъ газетахъ хроникерскія замѣтки, тонувшія въ морѣ извѣстій о кражахъ, насиліяхъ, пожарахъ и убійствахъ, но нигдѣ не было ни одного объявленія, исходящаго отъ комисіи по соору-

женію памятниковъ съ указаніемъ на условія мѣста, времени и расцѣпки.

Однимъ словомъ, сооруженіе этихъ памятниковъ, которымъ предстоитъ украсить на вѣчныя времена ‚Мать русскихъ городовъ‘, прославить величайшаго поэта Украины и Государя-Освободителя оказалось маленькимъ частнымъ предпріятіемъ ‚своихъ‘ людей. Результаты подобной постановки дѣла не заставили себя ждать. Ни одинъ изъ памятниковъ Шевченкѣ одобренъ небылъ даже мягкимъ, добрымъ кіевскимъ журіи. Я видѣлъ эти модели, когда онѣ, сбитыя въ кучу, конфузливо прятались по угламъ зала городской думы, уступивъ свои мѣста проектамъ памятника Александру II.

— Боже, что за унылое зрѣлище!

Но трудно сказать, гдѣ было безотраднеѣ: тамъ ли, въ углахъ, гдѣ въ полутьмѣ вырисовывались многочисленныя ‚дѣвцы‘ съ неизмѣнными, въ качествѣ мѣстнаго колорита, бандурами и длинными, свисающими ‚вусами‘, или тутъ, на почетныхъ мѣстахъ, гдѣ красовались всяческіе генералы, долженствовавшіе увѣковѣчить Царя-Преобразователя.

Вотъ похожая на заводную игрушку сиротливая фигура старичка съ бакенами, сильно отдающая Францемъ-Іосифомъ; вотъ генераль ‚вообще‘, бравый, молодцоватый, окруженный толпою тоже фигуръ ‚вообще‘.

Проектъ этотъ съ полнымъ правомъ могъ бы красоваться на всѣхъ конкурсахъ міра, имѣющихъ цѣлью увѣковѣчить ‚героя‘, и съ одинаковымъ основаніемъ — быть подписанъ именами Наполеона III, Веллингтона, Гарибальди или Скобелева; пригодился бы, пожалуй, и какъ памятникъ Майнъ-Риду...

Но все вниманіе посѣтителей привлекали къ себѣ проекты ‚знаменитаго‘, какъ писали мѣстные газеты, скульптора Аронсона, съ фигурами мужчины и женщины, протягивающей къ сидящему на креслѣ Государю ‚ребеночка‘, и не знаменитаго, но премированнаго Этторе Ксименеса. Вокругъ этихъ двухъ проектовъ возникла даже цѣлая газетная полемика. Кто стоялъ за Арон-

сона съ его ребеночкомъ, кто за Ксименеса. Рѣшить, на чьей сторонѣ правда едва ли возможно по той простой причинѣ, что въ сущности — оба хуже. Отъ перваго несетъ нестерпимой сусальной чувствительностью, отъ втораго — сладкой западно-европейской банальщиной, скроенной по прочнымъ трафаретамъ истыхъ бюпі monumenti. Хорошая выучка и болѣе или мене набитый глазъ создали приличныя пропорціи и ‚подходящіе‘ приатки...

Здѣсь — все, какъ полагается. Есть аллегорическая фигура ‚Отечество‘, которому ‚благодарный‘ народъ цѣлуетъ руки. Будь это въ Германіи — отечество было бы въ панцырѣ и шлемѣ, во Франціи — украсилось бы фригійской шапочкой и задорнымъ видомъ; отечество русское, конечно, красавица и, конечно, въ кокошникѣ. Дань національному стилю отдана еще и въ видѣ круглыхъ щитовъ въ полукруглыхъ аркахъ, которыми современные подрядчики придаютъ византизмъ деревенскимъ церквямъ.

Не обошлось и безъ все выручающихъ и все заполняющихъ классическихъ барельефовъ, которые и тутъ покрыли пустыя мѣста.

Наша Академія художествъ, какъ и слѣдовало ожидать, достойнымъ образомъ увѣнчала это достойное зданіе. Детально разсмотрѣвъ присланную техническо-строительнымъ комитетомъ министерства внутреннихъ дѣлъ модель, она вынесла резолюцію — несомнѣнно достойную сохраненія въ память и назиданіе потомству... Въ общемъ, — рѣшила наша высшая художественно-критическая инстанція, — проектъ производитъ хорошее впечатлѣніе, но... тутъ-то и начинается нѣчто дѣйствительно трогательное въ оцѣнкѣ произведенія искусства. ‚Желательно только, — заявляетъ Академія, — разработать верхнюю часть пьедестала подъ ногами фигуры Государя, которая тяжела, а гербы, помѣщенные на обѣихъ конечныхъ частяхъ пьедестала, производятъ впечатлѣніе пуговицъ. Верхушки боковыхъ выступовъ слѣдовало бы упростить или даже, быть можетъ, совсѣмъ убрать‘. Далѣе Академія художествъ находитъ, что при

разработкѣ проекта слѣдуетъ держаться болѣе строгихъ деталей архитектурной части памятника (что это значитъ, признаюсь, не совсѣмъ понимаю). Порфиру на фигурѣ Государя надлежитъ трактовать менѣе барочно. Желательно также добавить одинъ общій плинтъ подъ памятникомъ, чтобы отдѣлить памятникъ отъ улицы'.

Въ такомъ исправленномъ и дополненномъ видѣ проектъ будетъ представленъ на Высочайшее благовоззрѣніе.

Въ заключеніе остается добавить, что эпопея конкурсовъ закончилась назначеніемъ новаго — для памятника Шевченкѣ и открытымъ письмомъ скульптора Аронсона, въ которомъ онъ, по примѣру Паоло Трубецкого, клянется никогда больше ни въ одномъ русскомъ конкурсѣ не участвовать. Очевидно, повсюду у насъ закулисная сторона одинакова.

Другой фактъ, касающійся художественной жизни Кіева, также относится къ памятнику, на этотъ разъ дрезнему. Я говорю о знаменитомъ надгробіи князя Константина Острожскаго. Нѣкоторыми любителями мѣстной старины рѣшено перенести его изъ притвора Кіево-Печерской лавры, гдѣ онъ теперь находится, въ городской музей.

Безъ сомнѣнія, любителями въ данномъ случаѣ руководятъ лучшія намѣренія — съ одной стороны, сохранить цѣнный памятникъ отъ неоднократныхъ уже покушеній на него со стороны администраціи лавры, съ другой — сдѣлать его доступнымъ общему обозрѣнію, такъ какъ та же администрація, вопреки проекту академика Солнцева, утвержденному еще въ 1843 году Императоромъ Николаемъ Павловичемъ, объ открытіи памятника, продолжаетъ упорно держать его запрятаннымъ за уродливымъ деревяннымъ сооруженіемъ, совершенно скрывающимъ его отъ глазъ посѣтителей.

Вся бѣда заключается въ томъ, что благой проектъ страдаетъ однимъ недостаткомъ — невыполнимостью! Въ самомъ дѣлѣ, надгробіе Острожскаго представляетъ собою огромное

гипсовое сооруженіе, доходящее до самаго потолка лаврскаго притвора. Изображаетъ оно знаменитаго Литовскаго воеводу въ коронѣ и полномъ рыцарскомъ вооруженіи. Онъ полулежитъ, опершись на правый локоть, на большомъ саркофагѣ, вдѣланномъ въ нишу. Фигуру и саркофагъ, пожалуй, еще возможно перенести, но во время работъ, несомнѣнно, окончательно погибнетъ интереснѣйшая арматура въ видѣ балдахина съ двумя купидонами, поддерживающими занавѣсъ, и многочисленныхъ воинскихъ доспѣховъ — пушекъ, знаменъ, панцирей, пикъ, придающихъ памятнику яркій отпечатокъ создавшей его эпохи, бурной, многогранной эпохи Возрожденія (1533 годъ).

Что этимъ было бы потеряно — видно изъ того, что надгробіе Острожскаго является, сколько я знаю, чуть ли не единственнымъ изъ сохранившихся у насъ памятниковъ подобнаго рода и можетъ быть сравнено лишь съ надгробіями польскихъ королей Сигизмунда Стараго и Сигизмунда-Августа въ Краковскомъ соборѣ на Вавелѣ *).

Наконецъ, противъ предполагаемаго перенесенія говоритъ еще и то обстоятельство, что памятникъ Острожскаго не только произведеніе искусства, но и надгробіе, воздвигнутое въ память усопшаго на мѣстѣ его погребенія, какъ о томъ свидѣтельствуетъ и надпись на немъ (привожу по тексту, записанному еще въ 1638 г. кіево-печерскимъ монахомъ Афанасіемъ Кальнофійскимъ)**): „Константинъ Ивановичъ, князь Острожскій, воевода Троицкій, гетманъ великаго княжества Литовскаго, послѣ многихъ побѣдъ сраженный смертію здѣсь похороненъ 1533 года по Р. Х., имѣлъ 70 лѣтъ отъ роду. Побѣдъ имъ одержано 63'.

Срываніе могильной плиты карается, какъ святотатство. Тѣмъ болѣшимъ святотатствомъ было бы лишеніе русскаго Серапіона — имя, дан-

*) Снимки съ нихъ были помѣщены въ польскомъ журналѣ Kraj 1901 г. № 15.

***) См. „Сборникъ матеріаловъ по топогр. Кіева“ 1874 г., стр. 120.

ное князю его современниками,—надгробія, которое онъ по праву заслужилъ, какъ крупный общественный дѣятель, поборникъ православія и щедрый жертвователь той самой печерской обители, которая нынѣ какъ бы стыдится его. Но если предполагаемый переносъ по приведеннымъ мною соображеніямъ долженъ вызвать единогласный и дружный протестъ всѣхъ, кому дороги наше искусство и наша исторія,—самый поводъ его появленія,—упорное запрятываніе цѣннаго памятника въ силу какихъ-то нелѣпѣйшихъ соображеній, что народъ начнетъ ему поклоняться какъ святому (точно нельзя поставить возлѣ него дежурнаго монаха, который разъяснял бы истину),—заслуживаетъ полнаго вниманія.

Пора, дѣйствительно пора выйти изъ состоянія тупого равнодушія къ нашимъ памятникамъ искусства, и если въ собственномъ творествѣ мы не можемъ пойти дальше казенныхъ, съ позволенія сказать, монументовъ, украшенныхъ „пуговицами“, то слѣдуетъ хотя бы почтить то, что передала намъ яркая и красочная старина. Но... что намъ Гекуба? Изъ всей мѣстной печати о памятникѣ Острожскаго заговорили однѣ лишь „Кіевскія Вѣсти“ и... такъ и остались глазомъ вопіющаго въ пустынѣ.

Е. Кузьминъ.

ИСКУССТВО ВЪ „ВѢСАХЪ“

Теперь, когда подводятся итоги литературной дѣятельности „Вѣсовъ“, хотѣлось бы сказать и то, что сдѣлано ими въ области искусства. Задача эта нелегка: трудно судить не только о сегодняшнемъ днѣ, но и о вчерашнемъ, и особенно—когда это вчерашнее кажется прекраснымъ. Просматривая „Вѣсы“ за шесть лѣтъ ихъ изданія, теперь уже не чувствуешь въ нихъ тѣхъ новшествъ, что еще такъ недавно заставляли широкую публику считать „декадентскимъ“ этотъ культурный и умный журналъ.

Съ другой стороны не только внѣшность „Вѣсовъ“, но и большинство статей ихъ не кажутся теперь „вышедшими изъ моды“. Развѣ это не знаменательно? Вѣдь даже всѣ „derniers cris“ „Золотого Руна“—позже „Вѣсовъ“ прекратившаго свои дни—теперь глубоко провинциальны. Ибо въ „Рунахъ“ не было строгихъ эстетическихъ принциповъ и сознательнаго пониманія того, что надо. Въ „Вѣсахъ“ же, если и видишь иногда досадные промахи, если сѣтуешь порой на неудачную репродукцію или виньетку, то все же, въ большинствѣ случаевъ, находишь такъ много интереснаго, что забываешь объ остальномъ. Хочется вспомнить при этомъ, какъ тяжело проводить у насъ не только что-либо передовое и новое, но даже все, что каждымъ развитымъ человѣкомъ исповѣдуется, какъ давно признанное и ясное. Вся бѣда—что даже этихъ людей *juste milieu* почти нѣтъ въ Россіи. Вѣдь когда мы теперь смотримъ иллюстраціи „Вѣсовъ“, то становится непонятно и дико, какъ этотъ журналъ, еще два-три года назадъ, могъ считаться „декадентскимъ“... Смѣшно и забавно читать отзывы о немъ „Новаго Времени“ и десятковъ другихъ русскихъ некультурныхъ газетъ. Вѣдь одна изъ нихъ даже ухитрилась назвать фронтисписъ „Вѣсовъ“ „декадентскимъ творчествомъ“, не удосужась посмотреть въ оглавленіи, что взять онъ съ французской миниатюры XIV вѣка...

„Вѣсы“ всегда издавались просто, но обдуманно и хорошо. Съ удовольствіемъ перелистываешь теперь интимныя страницы каждой книжки и часто съ увлеченіемъ перечитываешь статьи. Очень дѣльно была поставлена хроника съ отличными корреспонденціями М. Волошина, Игоря Грабаря, Муратова. Здѣсь—рядъ остроумныхъ сравненій и выводовъ о художникахъ разныхъ лагерей. Хочется повторить прекрасную характеристику Рѣпина, сдѣланную неизвестнымъ авторомъ въ № 4: „Нашъ художникъ—прозаикъ и реалистъ. Образы, данные имъ до сихъ поръ, всегда носятъ печать исключительной силы его способности и стрем-

ленія изображать окружающее такимъ, каково оно въ дѣйствительности, что въ сущности значить: такимъ, какъ оно представляется каждому первому встрѣчному... Часто Рѣпина сравниваютъ съ Ф. Гальсомъ—говорится дальше, но Францъ Гальсъ имѣлъ одно преимущество передъ П. Е. Рѣпинымъ: онъ довольствовался тѣмъ, что былъ только живописцемъ и въ чистотѣ сохранилъ свой трудъ, дѣлая лишь то, что умѣлъ дѣлать въ совершенствѣ. Для нашего же художника такая роль казалось недостаточно серьезной и почетной, и онъ съ первыхъ же работъ своихъ вливалъ въ хорошую живопись нѣчто не настоящее, долженствовавшее, какъ думали люди его эпохи, а за ними и онъ, оправдывать смыслъ существованія искусства... Онъ пишетъ въ своей книжкѣ: „Тайная Вечера Леонардо да Винчи—будемъ откровенны—устарѣла“...

Вотъ какъ сопоставляются два образца критики: съ одной стороны, такъ называемой, „декадентской“, а съ другой—маститаго профессора, такъ называемой „славы русскаго искусства“. И хоть немного поздно теперь, но хотѣлось бы напомнить Рѣпину по поводу всѣхъ его споровъ съ А. Бенуа, что не ему судить не только о Петровѣ-Водкинѣ, но даже... о Леонардо!

Къ этому нѣсколько случайному примѣру я обратился съ умысломъ, такъ какъ только при такихъ параллеляхъ становятся ясны заслуги тѣхъ немногихъ журналовъ, которые, подобно „Вѣсамъ“, понимали смыслъ и значеніе искусства, въ то время, когда русское общество было абсолютно ему чуждо. А такихъ положительныхъ примѣровъ можно привести множество. „Вѣсы“ воспроизводили рисунки Теофилактова, Сапунова, Миліоти, Судейкина, Крымова, Якулова, Юона, я не говорю уже о „классическихъ“ Сомовѣ, Бакстѣ, Рерихѣ, Мусатовѣ, заслуга популяризаціи коихъ принадлежитъ „Міру Искусства“. Изъ иностранныхъ мастеровъ современности въ „Вѣсахъ“ были даны иллюстраціи Бирдсли, Гейне, Одилона Редона... Не обошлось и безъ промаховъ. Такъ, неудач-

ны рисунки Шестеркина, „маска Теодорова“—рисунокъ Пастернака—, многія фотографіи съ натуры—портреты писателей.

Изъ статей—прямо компрометируетъ журналъ подробная характеристика „Таврической выставки портретовъ“, принадлежащая перу Н. Степанова. Но въ общемъ не хочется говорить о такихъ мелочахъ, когда вспоминаешь о прекрасномъ и умномъ журналѣ, который въ шесть лѣтъ далъ столько цѣннаго и нужнаго всѣмъ, кто сколько нибудь чутокъ къ вопросамъ культуры и эстетики.

Бар. П. Врангель.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ ПЕТЕРБУРГА

выставки и художественныя дѣла

За лѣтній сезонъ совѣмъ нечего отмѣтить въ художественной жизни Петербурга. Но уже съ первыхъ осеннихъ мѣсяцевъ начали пробуждаться наши „художественные“ дѣятели. 12-го сентября въ залахъ Пассажа открылась „Осенняя выставка“, организованная, какъ и всегда, „неутомимымъ“ г. Ауэромъ. Болѣе пріятна вѣсть о выставкѣ „Новаго общества“, которая также открывается осенью въ залахъ Общества Поощренія Художествъ.

Выставка картинъ покойнаго А. И. Куинджи, повидимому, откладывается изъ-за отсутствія большинства членовъ комитета „Общества имени А. И. Куинджи“. 15-го октября открывается выставка Н. Тархова въ „Аполлонѣ“.

Императорское общество архитекторовъ объявило конкурсъ на составленіе проектовъ зданія музея 1812 г., открываемаго въ Москвѣ.

По условіямъ конкурса зданіе должно быть спроектировано въ стилѣ Имперіи, какъ соответствующемъ эпохѣ Александра I. Имѣя, однако, въ виду близость храма Христа Спасителя, а также Кремля, допускается въ цѣляхъ общей гармоніи съ ними—стиль названныхъ сооружений.

Къ конкурсу привлекаются лишь архитекторы, постоянно проживающіе въ Россіи. Срокъ представленія проектовъ въ общество архитекторовъ истекаетъ 6-го декабря 1910 г. въ 3 часа дня. За лучшіе проекты будутъ присуждены 4 преміи въ размѣрѣ 2 тысячъ рублей, 1.700 р., 1.300 р. и 1.000 р. Членами жюри состоятъ: председатель Высочайше утвержденнаго комитета ген. В. Г. Глазовъ, товарищъ председателя московскаго Историческаго музея кн. Н. С. Щербатовъ, инженеръ И. Г. Фалѣевъ и члены общества архитекторовъ: Л. Н. Бенуа, С. П. Галензовскій, Г. Д. Гриммъ, І. С. Китнеръ, В. А. Косяковъ, А. Н. Померанцевъ, гр. П. Ю. Сюзоръ, А. В. Щусевъ и А. Ф. Бубырь.

Организація международной выставки въ Римѣ въ 1911 г. значительно подвинулась. На выставкѣ примутъ участіе общества: 'Союзъ русскихъ художниковъ', 'Новое общество художниковъ', 'Московское товарищество', а также сомостоятельно В. Васнецовъ, Нестеровъ и Сѣровъ (отдѣльный залъ). Будетъ устроенъ отдѣлъ архитектурныхъ проектовъ иностранцевъ, работавшихъ въ Россіи: Растрелли, Жилярди, Бренна, Росси и проч. Выработка правилъ для избранія членовъ жюри возложена на профессоровъ Академіи: П. П. Чистякова, В. Е. Маковского, В. А. Беклемишева и Л. Н. Бенуа. Генеральный комисаръ выставки—гр. Д. И. Толстой, помощники его Ѳ. Г. Бернштамъ и Э. О. Визель. Послѣдній срокъ доставки картинъ 7 ноября.

МУЗЕИ

Если въ художественной жизни современнаго искусства за лѣто совершается мало перемѣнъ, то въ области стараго искусства больше всего измѣненій именно въ это время. Съ іюня по сентябрь Петербургъ пустѣетъ, публика музеевъ не посѣщаетъ, и администрація ихъ должна использовать эти мѣсяцы.

Въ музеѣ Эрмитажа по-прежнему идетъ работа по инвентаризаціи картинъ, закончено уже

фотографированіе для каталога всѣхъ произведеній итальянской и испанской школы. Чрезвычайно удачно размѣщеніе драгоценностей въ угловой 'залѣ камей'. Въ прежнее время всѣ безчисленныя сокровища ювелирнаго мастерства, бронза и табакерки совершенно терялись въ полу-темныхъ и неуютныхъ залахъ. Теперь имъ отведены особыя стеклянныя витрины, и драгоценности выступаютъ во всемъ своемъ великолѣпнн. Очень любопытны по замыслу и хитрости выполненія и красивы по композиціи многочисленныя бюро и *secretaires*'ы времени Екатерины и Александра I, которые составляютъ теперь также украшеніе новой галереи. Прежде они незамѣтно стояли у стѣнъ мало къмъ посѣщаемыхъ комнатъ; теперь—поставлены наравнѣ съ предметами искусства. И правда—высокаго мастерства эта мебель лучшихъ мастеровъ прошлаго: Рентгена и Гамбса, часы Страссера, бронза Фальконета.

Въ картинной галереѣ также устроена маленькая выставка. Въ угловой залѣ собраны и размѣщены на мольбертахъ новыя пріобрѣтенія Эрмитажа и картины, до сихъ поръ хранившіяся въ запасныхъ комнатахъ: недавно купленные Перуджино, ванъ-Гуть и Лабиль Гійаръ, Себастьянъ Вранкъсъ, Николай Маасъ, Хухтенбургъ, Марсенсъ де-Юнге.

Недавно посѣтившій Петербургъ профессоръ Лога—знатокъ испанской живописи—сдѣлалъ рядъ интересныхъ переименованій въ картинной галереи, каковыя опредѣленія извѣстнаго ученаго лягутъ въ основу составляемаго каталога Эрмитажныхъ картинъ испанской школы.

Въ музеѣ Александра III также успѣшно идетъ работа. Уже частью приведенъ въ исполненіе планъ новой развѣски. Въ верхнемъ этажѣ устроенъ залъ Карла Брюллова и его учениковъ, залъ большихъ историческихъ полотень, и въ связи съ этимъ продолжается перевѣска и въ другихъ комнатахъ. Въ концѣ сентября можно будетъ подвести итоги этимъ отряднымъ реформамъ.

Продолжаетъ выходить 'Исторія русскаго искусства' подъ редакціей Игоря Грабаря. Последній (4-ый) выпускъ столь-же богато иллюстрированъ, какъ и предыдущіе, и составляетъ съ ними 1-ый томъ изданія. Въ скоромъ времени появятся слѣдующіе выпуски архитектуры и четыре выпуска исторіи скульптуры бар. Н. Врангеля.

'Старые Годы' за 'юль—сентябрь' цѣликомъ посвящены усадьбамъ старой Россіи. Болѣе 200 репродукцій съ 'дворянскихъ гнѣздъ' нашей глухой провинціи представляютъ цѣнный матеріалъ для историка искусства и быта. Въ лѣтнемъ № помѣщены статьи бар. Н. Врангеля, А. Срединна, П. Вейнера, Н. Макаренко, А. Трубникова, Г. Лукомскаго, Ив. Омина и др.

Готовятся къ печати рядъ монографій, издаваемыхъ разными фирмами: 'Пювистъ де Шаваннь' Я. А. Тугендхольда (изд. 'Огни') и его же 'Последнія теченія французской живописи' (изд. 'Просвѣщеніе'), и рядъ книгъ о русскихъ современныхъ художникахъ, издаваемыхъ Н. И. Бутковской.

И. В.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ХРОНИКА

Лѣтняя музыкальная жизнь Петербурга по обыкновенію сосредоточивалась въ его окрестностяхъ. Правда, не въ примѣръ прошлымъ годамъ, нынче въ самомъ городѣ объявились два-три мѣста, гдѣ можно было въ крайнемъ случаѣ утолить 'музыкальный голодъ'... Впрочемъ, такъ какъ лѣтній антрактъ между музыкальнымъ потопомъ минувшей зимы и предполагаемымъ его повтореніемъ въ ближайшемъ сезонѣ не такъ ужъ великъ (въ три мѣсяца едва достаточно, чтобы стряхнуть съ себя весь балластъ прошлаго музыкальнаго года и набраться бодрости и свѣжести

для воспріятія новыхъ легіоновъ воздушныхъ колебаній),—то совершенно понятно, что городскія музыкальныя предпріятія, гдѣ музыка исполнялась обыкновенно кое-какъ и кое-какая, или не пользовались никакой популярностью. какъ симфоническіе концерты въ Зоологическомъ саду (оркестръ подъ управленіемъ г. Владимірова, дирижера недурного, но тщетно пытавшагося побѣдить плохую акустику сада, буфетный шумъ, звонъ и прочія обычныя условія открытыхъ эстрадъ), или даже преждевременно прекращали свое существованіе (юльскій крахъ симфоническихъ вечеровъ подъ управленіемъ Франке въ Крестовскомъ саду). Въ концѣ концовъ, побѣда на лѣтнемъ симфоническомъ конкурсѣ, конечно, осталась за обычными центрами, Павловскомъ и Сестрорѣцкомъ (отчасти Петергофомъ съ его концертами придворнаго оркестра), вокзалы которыхъ въ силу долготѣней привычки, кажется, столь же немислимы безъ 'желѣзныхъ' посѣщеній ихъ тѣнями Бетховена, Шуберта, Шумана, Листа, Вагнера, Римскаго-Корсакова, Бородина, Мусоргскаго, Чайковскаго, какъ непривычны и непрививчивы эти имена въ спеціально-увеселительныхъ Крестовскихъ, Зоологическихъ и имъ подобныхъ садахъ.

Характерной чертой только что минувшаго лѣтняго сезона было преобладаніе доброкачественности исполненія надъ интересомъ исполняемаго. Разумѣется, это отсутствіе достаточнаго репертуарнаго интереса вовсе не обозначаетъ безсодержательности программъ. Напротивъ, и въ Павловскѣ, какъ и въ Сестрорѣцкѣ, исполнено за лѣто чрезвычайно много чрезвычайно хорошихъ вещей, принадлежащихъ перу столь же многочисленныхъ и хорошихъ, нерѣдко геніальныхъ авторовъ. Иные изъ нихъ выше названы. Другіе, ихъ товарищи по безсмертію, тоже слишкомъ велики, чтобы быть малозвѣстными и—слѣдовательно—слишкомъ популярны, слишкомъ достовѣрно-хороши, чтобы быть для насъ сейічасъ 'интересными'.

На ряду съ вещами и авторами, чья міровая зна-

чительность подобна исторической репутации жены Цезаря, в лѣтнихъ программахъ встрѣчались, конечно, въ изобиліи имена и произведенія второстепенныхъ авторовъ, какъ Рахманиновъ, Калининковъ (его грубую и банальную 1-ую симфонію мы имѣли несчастье прослушать въ теченіе одного лѣта не болѣе, не менѣе, какъ 2 раза въ Павловскѣ, разъ въ Сестрорѣцкѣ и разъ въ Зоологическомъ саду, къ атмосферѣ котораго вещь эта больше всего подходитъ), Гречаниновъ, вульгарные романсы котораго всѣ вокальные солисты распѣвали съ такой же охотой, какъ моветонно-патетическія вокальныя вещи Рахманинова. По временамъ и, къ сожалѣнію, не рѣдко симфоническій репертуаръ понижался до уровня чисто садоваго.

Дѣло доходило даже до исполненія сочиненій гг. Рѣчкунова, Коптяева, Иванова, Юферова. Я бы отнесъ сюда и петербургскаго А. Танѣева, если бы, при всей бѣдности и несамостоятельности его композицій, въ нихъ не чувствовалась все же извѣстная техническая корректность, а иногда даже проблески фантазіи (въ исполнявшемся въ Сестрорѣцкѣ отрывкѣ изъ оперы ‚Мятель‘), правда, всецѣло опирающейся на гармоническія и колористическія открытія Вагнера и Римскаго-Корсакова.

Изъ новинокъ въ Павловскѣ исполнялись: симфоническая поэма Рахманинова ‚Островъ Смерти‘, одна изъ болѣе удачныхъ и содержательныхъ вещей этого обыкновенно-салонно-патетичнаго автора; симфоническая поэма Коноуса ‚Лѣсъ шумитъ‘ (по легендѣ Короленки) — типичный образчикъ довольно-таки безличнаго, но изящнаго и временами даже колоритнаго сочинительства московскаго автора; ‚Драматическая увертюра‘ Чеснокова, холодный драматизмъ которой, изобилующій реминисценціями изъ Чайковскаго и Вагнера (вліяніе ‚Тристана‘), едва ли способенъ удовлетворить самого автора въ настоящей, болѣе или менѣе импрессионистской фазѣ развитія его таланта; ‚Армянская сюита‘ Казаченки, написанная не безъ восточнаго ‚коло-

рита‘—само собою, лишь въ предѣлахъ рецептовъ ориентализма, завѣщанныхъ русскому искусству Бородинымъ и Римскимъ-Корсаковымъ... дальнѣйшаго опошленія прекрасныхъ приемовъ подъ руками Спендіаровыхъ, Казаченокъ и tutti quanti!—но съ весьма ограниченнымъ количествомъ настоящей музыки; 2-ая симфонія Вышнеградскаго, весьма солидная по фактурѣ, но совершенно мертворожденная по музыкальному содержанію; 1-ая симфонія Дворжака, Adagio которой по немовѣрной унылости своей превосходитъ не только остальные части симфоніи (ея скерцо и финаль при значительной топорности музыкальныхъ мыслей не лишены хоть темперамента), но и все, что когда либо написано Дворжакомъ въ медленныхъ темпахъ. Списокъ новинокъ можно было бы продолжить еще на нѣсколько строкъ, но такъ какъ на протяженіи ихъ не предвидится ни одного похвальнаго отзыва, то лучше перейти къ другому...

Такъ нельзя не упомянуть о прекрасной, мастерски сдѣланной и богатой красивыми темами 1-ой симфоніи С. Танѣева, которая для насъ является почти новинкой, такъ какъ первое и единственное исполненіе этой симфоніи состоялось въ Петербургѣ 8—10 лѣтъ тому назадъ. Извѣстный, хотя болѣе историческій, чѣмъ непосредственный интересъ представило собою ‚Каприччіо на русскія темы‘ Глинки, сочиненное авторомъ въ 1834 г., изданное (въ оригинальной 4-хъ ручной редакціи, проектированной покойнымъ Балакиревымъ) въ 1904 г. и исполнявшееся въ удачной оркестровкѣ (1907 г.) г. Владимірова. При всей музыкальной примитивности этого ‚Каприччіо‘, въ немъ уже чувствуется тотъ русскій стиль, тотъ типъ гармоническаго и полифоническаго мышленія, который вскорѣ получилъ столь роскошное развитіе въ родоначальницѣ русской оперы, ‚Жизни за Царя‘. Чувствую, что среди новинокъ совсѣмъ не къ мѣсту упоминать о мнѣніи симфоническихъ поэмахъ Лядова (‚Баба-Яга‘, ‚Волшебное озеро‘, ‚Кикимора‘),

тѣмъ болѣе, что о нихъ уже не разъ говорилось на страницахъ ‚Аполлона‘. Но знаю также, что не въ одной экспансивности моего характера тутъ дѣло. Подите, найдите музыканта, которому, прослушавъ хоть десять разъ удивительную музыку Лядова, не захотѣлось бы на всѣхъ перекресткахъ, кстати и не кстати, во весь голосъ, кричать, что вѣдь это сплошная прелесть, что русская музыка существенно обогатилась послѣ созданія превосходныхъ музыкальных картинъ Лядова. Знаю,—вы скажете: Бабу-Ягу заколдовалъ Лядовъ въ поэзію звуковыхъ образовъ не одинъ, но при чувствительномъ соучастіи Римскаго-Корсакова и Вагнера, а ‚Волшебное озеро‘—прямо двойникъ Свѣтояра, въ тихія воды котораго чудесно схоронились обитатели Китежа-града отъ полона татарскаго. Правда, нѣкоторая несамостоятельность музыки Лядова также несомнѣнна, какъ и нѣкоторый избытокъ въ ней академической зализанности и въ то же время отпечатокъ нѣкоторой, если хотите, салонности, хотя и высшей марки. Чудища Лядова лишены древней своей ‚облести‘ и ‚озорности‘, той стихійной силы, которой умѣлъ ихъ надѣлять Мусоргскій (Ночь на Лысой горѣ). Лядовская нечисть и нежить изъ своихъ первобытныхъ лѣсовъ, пещеръ, каменныхъ горъ волей автора проведена въ великосвѣтскую гостиную. Чтобы показать Ягу да Кикимору въ хорошемъ обществѣ, пришлось порядочно повозиться съ ними, причесать, пригладить, стянуть ихъ неуклюжія фигуры корсетомъ, нарядить въ атласныя платья, подкрасить неказистыя, чудныя лица чужими красками байрейтской фирмы. Но какъ велико должно быть дарованіе автора, если при подобныхъ, казалось бы, довольно основательныхъ недочетахъ, ихъ все-таки почти не замѣчаешь, вѣрнѣе, замѣчаешь уже много послѣ того, какъ великолѣпный калейдоскопъ причудливыхъ звуковыхъ формъ промчится передъ нашимъ изумленнымъ воображеніемъ! Сколько огромнаго неизъяснимаго очарованія въ ‚Озерѣ‘! Сколько поразительной характерности въ двухъ

другихъ пьесахъ-картинахъ при удивительной цѣльности ихъ формъ, при замѣчательной логикѣ въ распредѣленіи тембровыхъ эффектовъ! Въ качествѣ дирижеровъ въ Павловскѣ выступали гг. Аслановъ, Аббакумовъ, Гольденбломъ (его программы были наиболѣе свѣжи) и Куперъ. Аслановъ дирижируетъ въ общемъ удовлетворительно, Аббакумовъ—тоже, но съ постоянной примѣсью нѣкоторой аффектаціи въ нюансировкѣ исполняемаго (и въ дирижерской жестикуляціи). Удачно также прошли концерты подъ управленіемъ г. Гольденблома. Но пальма первенства по части исполненія безусловно принадлежитъ г. Куперу. Артистъ съ большимъ и заразительнымъ темпераментомъ, отлично продумавшій каждую деталь партитуры, обладающій прекраснымъ художественнымъ вкусомъ и увѣренно выполняющій свои намѣренія, г. Куперъ—исполняетъ ли онъ вещи Вагнера, Бетховена, Чайковскаго, С. Танѣева, Рахманинова, всегда оказывается на высотѣ своей задачи.

Въ Сестрорѣцкѣ симфоническими дѣлами вѣдалъ по заслугамъ пользующійся у публики самой лестной репутаціей, талантливый г. Сукъ. И здѣсь, какъ и въ Павловскѣ, интересъ исполненія преобладалъ надъ интересомъ репертуара. Изъ новинокъ сестрорѣцкихъ концертовъ назову довольно легковѣсную по музыкѣ и написанную мѣстами подъ явнымъ вліяніемъ Мендельсона симфонию Вейнгартнера g-dur, малосодержательную литовскую рапсодію Карловича, ‚Elfengeigen‘ Клозе—пьесу вполне салоннаго характера, но написанную не безъ гармоническаго изящества. Вторымъ дирижеромъ въ Сестрорѣцкѣ былъ г. Похитоновъ, повидимому общающій выработаться со временемъ въ опредѣленную дирижерскую величину. Большинство очередныхъ ‚музыкальныхъ вечеровъ‘ (не симфоническихъ), прошедшихъ подъ управленіемъ Похитонова, были совершенно неинтересны по программамъ, но его бенефисъ показалъ намъ, что въ лицѣ г. Похитонова мы имѣемъ дирижера съ опредѣлен-

ными художественными вкусами (въ программѣ 5-ая симфонія Бетховена, ‚Баба-Яга‘ Лядова, Смерть Изольды въ исполненіи г-жи Черкасской, Каватина Кончаковны изъ ‚Игоря‘ въ исполненіи г-жи Макаровой и пр.). Бенефисъ главнаго шефа сестрорѣцкаго оркестра также принесъ намъ программу безъ столь излюбленнаго всеми бенефициантами имени Вяльцевой и составленную изъ главныхъ ‚коньковъ‘ репертуара г. Сука (Увертюра къ Тангейзеру, заключительная сцена изъ ‚Валкирин‘, ‚Франческа‘ Чайковскаго, пѣсня Левко изъ ‚Майской ночи‘ въ исполненіи г. Исаченко, арія Игоря въ исполненіи П. З. Андреева и пр.).

О частныхъ оперныхъ предпріятіяхъ въ Петербургѣ рѣдко можно было серьезно говорить до сихъ поръ. Тѣмъ отраднѣе, что нынѣшнимъ лѣтомъ на развалинахъ антихудожественнаго предпріятія Кирикова и Циммермана расцвѣла въ Народномъ Домѣ новая антреприза, представляющая нѣкоторый эстетическій интересъ. Главнымъ инициаторомъ этой оперной затѣи является г. Фигнеръ. Однимъ изъ режиссеровъ новой оперы состоитъ г. Саннинъ, давшій въ теченіе лѣта нѣсколько любопытныхъ, хотя и не всегда удачныхъ, постановокъ (‚Сибгурочка‘ Римскаго-Корсакова, ‚Борисъ Годуновъ‘ Мусоргскаго).

Изъ болѣе значительныхъ вокальныхъ силъ можно назвать г-жу Глѣбову (небольшое, но пріятное колоратурное сопрано), г-жу Андрееву-Дельмасъ (красивое меццо-сопрано), гг. Лутчева, Макарова (содержательные басы), г. Виноградова (хорошій баритонъ, плохая дикція), г. Барышева (теноръ, талантливый артистъ на характерныя роли) и нѣкоторыхъ другихъ. Поетъ и самъ г. Фигнеръ, но, изъ уваженія къ славному прошлому артиста, мы умолчимъ о его теперешнемъ пѣніи. Выдающимся артистомъ труппы является г. Исаченко, который въ роли Шуйскаго былъ прямо великолѣпнѣе, какъ пѣвецъ и, въ особенности, какъ артистъ, создавшій замѣчательно яркій сценическій типъ.

Оркестръ въ Народномъ Домѣ теперь увеличенъ и звучалъ бы совсѣмъ недурно, если бы дирижеръ г. Павловъ-Арбенинъ болѣе обстоятельно изучилъ партитуру Мусоргскаго. А то ужъ слишкомъ много странностей было по части темповъ и нюансовъ. Музыка ‚Сибгурочки‘ во всякомъ случаѣ была искажена г. Павловымъ несравненно меньше, чѣмъ—‚Борисъ Годуновъ‘. Въ концѣ лѣтняго сезона появился въ репертуарѣ Народнаго Дома ‚Князь Игорь‘, то же въ постановкѣ Саннина (на этотъ разъ неинтересной, изобиловавшей дешевыми сценическими эффектами).

Въ заключеніе настоящаго обзора остается упомянуть о финальномъ аккордѣ лѣтней музыкальной жизни, о международномъ конкурсѣ на музыкальныя преміи А. Рубинштейна. Основной капиталъ конкурса пожертвованъ, какъ извѣстно, гениальнымъ покойнымъ піанистомъ изъ доходовъ отъ его знаменитыхъ историческихъ концертовъ. Проценты съ этого капитала (25.000, хранящихся въ государственномъ банкѣ) выдаются въ видѣ двухъ премій по 5.000 франковъ черезъ каждыя 5 лѣтъ; одна премія—лучшему композитору, другая—лучшему піанисту. Конкурсъ, согласно уставу его, назначается обязательно въ августѣ, и въ состояніи могутъ участвовать только мужчины въ возрастѣ 20—26 (безъ ограниченій національныхъ, вѣроисповѣдныхъ, сословныхъ и независимо отъ мѣста и способа полученія музыкальнаго образованія). Композиторы представляютъ на конкурсъ концертъ съ оркестромъ (концертштюкъ), камерное произведеніе и сольныя фортепіанныя вещи. Первый конкурсъ состоялся въ Петербургѣ подъ предсѣдательствомъ самого Рубинштейна въ августѣ 1890 г. Преміи получили композиторъ Бузони и піанистъ Дубасовъ. Второй конкурсъ состоялся въ Берлинѣ, въ августѣ 1895 г. Побѣдителями вышли композиторъ Мельцеръ и піанистъ Левинъ. На третьемъ конкурсѣ въ августѣ 1900 г., въ Вѣнѣ лауреатами оказались композиторъ Гедике и піанистъ Боске. На 4-мъ конкурсѣ,

въ Парижѣ композиторская премія осталась не присужденной, фортепiанной же преміи удостоился Бакгаузъ. Нынѣшній 5-й конкурсъ привлекъ въ Петербургъ огромную массу участниковъ.

Состязались 5 композиторовъ и 27 пианистовъ. Представителемъ жюри былъ директоръ консерваторіи г. Глазуновъ. Особенностью конкурса явилось то странное обстоятельство, что среди конкурирующихъ пианистовъ не было ни одного русскаго, а въ составѣ жюри въ силу разныхъ случайностей не оказалось ни одного западно-европейскаго музыканта. Каждый композиторъ выступилъ съ концертштюкомъ для рояля съ оркестромъ, тріо для фортепiано, скрипки и виолончели и серіей мелкихъ фортепiанныхъ пьесъ.

Солистамъ аккомпанировалъ Шереметевскій оркестръ (онъ же игралъ все лѣто въ Павловскѣ) подъ управленіемъ даровитаго пианиста-дирижера г. Крейцера.

Изъ всѣхъ конкурирующихъ авторовъ, въ сущности, ни одинъ не можетъ быть признанъ въ полномъ смыслѣ достойнымъ преміи. Композиціи англичанина Меррика очень чисто сдѣланы въ смыслѣ голосоведенія, гармоніи, фактуры, но совершенно безцвѣтны по музыкѣ.

Еще слабѣе итальянецъ Фабрини, сочиняющій крайне безсодержательныя вещи въ духѣ старомодныхъ итальянцевъ. Въ достаточной мѣрѣ сѣрое впечатлѣніе произвели сочиненія г. Келера. Много интереснѣе ихъ г. Вольфъ, но невыдержанность стиля, растерзанность формы, общая тяжеловѣсность музыки въ значительной мѣрѣ охлаждають симпатіи слушателя къ тому, что въ этой музыкѣ есть дѣйствительно хорошаго и содержательнаго. Премію получилъ швейцарецъ Фрей, у котораго все же нѣсколько больше музыкальной фантазіи и художественнаго темперамента, чѣмъ у прочихъ композиторовъ-конкурентовъ. Впрочемъ, и Фрей часто впадаетъ въ ходульный паѳосъ, злоупотребляетъ внѣшними эффектами, сплошь и рядомъ даетъ музыку дурного вкуса, такъ что въ на-

гражденіи этого композитора (онъ же прекрасный пианистъ) преміей нельзя видѣть ничего иного, какъ только фактъ признанія его авторомъ, такъ сказать, наименѣе бездарнымъ изъ всѣхъ пяти. Кромѣ преміи присужденъ одинъ почетный дипломъ (Меррику).

Въ пианистическомъ конкурсѣ участвовали: гг. Фишеръ (Базель), Лорта-Жакобъ (Парижъ), Гаекъ (Саратовъ), Джоржии (Штуттгартъ), Эбель (СПБ.), Кессисоглу (Тріестъ), Дю-Шастень (Лондонъ), Шаррэсъ (Льежъ), Тюркà (Марсель), Боровскій (Митава), Рубинштейнъ (Лодзь), Сапирштейнъ (Питтсбургъ), Сирота (Кіевъ), Баталла (Марсель), Пышиновъ (СПБ.), Исерлисъ (Кишиневъ), Фабрини (онъ же композиторъ—Александрія), Лемба (СПБ.), Генъ (Оберэлленъ), Фрей (онъ же композиторъ—Бадень), Смидовичъ (Житомиръ), Этленъ (Мець), Санто (Пештъ), Барабейчикъ (Вильна), Классонъ (Льежъ), Петровскій (СПБ.), Меррикъ (онъ же композиторъ—Бристоль). Каждый изъ пианистовъ исполнилъ обширную программу изъ произведеній Рубинштейна (2 части концерта d-moll съ оркестромъ) Баха, Бетховена, Моцарта (или Гайдна), Шопена, Шумана, Листа. Пианистическій конкурсъ, ввиду большого числа участниковъ, затянулся на цѣлую недѣлю. По яркости дарованіи особенно выдѣлялись гг. Фрей, Генъ и Рубинштейнъ. Премія выдана г. Гену. Кромѣ того, Фрею, Рубинштейну и Боровскому присуждены почетные дипломы.

Каратыгинъ.

ПИСЬМА О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

И в. Б у н и н ъ. Томъ шестой. СПБ. 1910. Ц. 1 р.
Ю р і й С и д о р о в ъ. Стихотворенія. М. Изд. Альціона. 1910. 1 р.
Ю р і й В е р х о в с к і й. Идилліи и элегіи. СПБ. Изд. Оры. Ц. 75 к.
Н ѣ г и н ъ. Грядущій Фаустъ. Рязань. 1910. Ц. 70 к.

Поэзия должна гипнотизировать—въ этомъ ея сила. Но способы этого гипнотизированія различны, они зависятъ отъ условій каждой страны и эпохи. Такъ въ началѣ XIX столѣтія, когда подѣ еще свѣжимъ воспоминаніемъ революціи Франція стремилась къ идеалу общечеловѣческаго государства, французская поэзія тяготѣла къ античности, какъ къ основанію культуры всѣхъ цивилизованныхъ народовъ. Германія, мечтавъ объ объединеніи, воскрешала родной фольклоръ. Англія, отдавъ дань самообожанію въ лицѣ Кольриджа и Уодсворта, нашла выраженіе общественнаго темперамента въ героической поэзіи Байрона.

Далѣе Гюго гипнотизировалъ своей аффектаціей, столь необычной для гладкой французской поэзіи послѣ XVIII вѣка. Гейне—своимъ сарказмомъ, парнасцы—экзотикой, Пушкинъ, Лермонтовъ—новыми возможностями русскаго языка.

Когда же интенсивный моментъ въ жизни націи прошелъ и все болѣе или менѣе нивелировалось, на поле дѣйствія вышли символисты, желавшіе гипнотизировать не темами, а самимъ способомъ ихъ передачи. Они утомляли вниманіе то своеобразными внушающими повтореніями (Эдгаръ По), то намѣренной затуманенностью основной темы (Маллармэ), то мельканіемъ образовъ (Бальмонтъ), то архаическими словами и выраженіями (Вячеславъ Ивановъ) и, достигнувъ этого, внушали требуемое чувство.

Символическое искусство будетъ главенствовать до тѣхъ поръ, пока не устоитъ современное броженіе мысли или—наоборотъ—не усилится настолько, чтобы его можно было гармонизировать поэтически. Вотъ почему стихи Буннина, какъ и другихъ эпигоновъ натурализма, надо считать поддѣлками, прежде всего—потому что они скучны, не гипнотизируютъ. Въ нихъ все понятно и ничего не прекрасно.

Читая стихи Буннина, кажется, что читаешь прозу. Удачныя детали пейзажей не связаны между собой лирическимъ подъемомъ. Мысли

скуны и рѣдко идутъ дальше простаго трюка. Въ стихѣ и въ русскомъ языкѣ попадаются крупныя изъяны. Если же попробовать возстановить духовный обликъ поэта Буннина по его стихамъ, то картина получится еще печальнѣе: нежеланіе или неспособность углубиться въ себя, мечтательность, безкрылая при отсутствіи фантазіи, наблюдательность безъ увлеченія наблюдаемымъ и отсутствіе темперамента, который единственно дѣлаетъ человѣка поэтомъ.

Скончавшійся года полтора тому назадъ Юрій Сидоровъ, судя по статьямъ-некрологамъ Андрея Бѣлаго, Сергѣя Соловьева и Бориса Садовскаго, приложеннымъ къ книгѣ его стиховъ, былъ, что называется, интереснымъ человекомъ. Этому можно повѣрить, читая его стихи, еще такіе незрѣлые, такіе подражательные. Рѣдко, но все же попадаются у него свои темы, напр. стихотвореніе ‚Олеографія‘, уже намѣчаются основныя колонны задуманнаго поэтическаго зданія: Англія Вальтеръ Скотта, мистицизмъ Египта и скрытое горѣніе Византіи. Случайной кажется мнѣ его любовь къ XVIII вѣку, слишкомъ очевидно навѣянная Кузминымъ.

Безусловно въ упрекъ поэту слѣдуетъ поставить его подраженіе манерѣ письма поэтовъ Пушкинской эпохи, приводящая его, въ концѣ концовъ, къ подражанію Бенедиктову; или—подраженіе современнымъ ‚магамъ‘, которое заставляетъ его писать хотя бы такія строчки:

„Ялдабаоѳовы чертоги
Померкли оцтомъ гнѣвныхъ дней,
Тобой мы стали знаніемъ—боги,
Обѣтованный, вѣщій змѣй.“

Разобраться въ этомъ можно, но скучно. Пора бы оставить Ялдабаоѳъ популяризаторамъ исторіи религій.

„Идилліи и Элегіи“ Юрія Верховскаго представляютъ лучшій примѣръ того, какъ много можно сдѣлать въ поэзіи, даже не обладая крупнымъ талантомъ. Эта книжка сдѣлается

другомъ cadaго, кто просто любитъ поэзію, не ища въ ней возбудителя притупившихся нервовъ, новыхъ горизонтовъ или отвѣтовъ на міровые вопросы. Въ поэзіи Юрія Верховскаго нѣтъ дерзаній, но зато нѣтъ и выкриковъ, неловкостей, досадныхъ небрежностей формы. Многія стихотворенія хороши и нѣтъ ни одного плохого. Поэтъ сознательно избралъ для себя роль Теона. Помните у Жуковскаго:

... Теонъ при домашнихъ пенатахъ,
Въ желаніяхъ скромный, безъ пышныхъ
надеждъ,
Остался на брегѣ Алфея'.

И онъ не прогадалъ. Въ его стихахъ все, что можетъ дать природа простой и немятущейся душѣ—радость утра, тихое любованіе днемъ и вся интимность вечера, а ночью—сны воспоминанія, чьи слѣды никѣмъ не найдены. Пейзажи его не такъ четки, какъ у Бунина, но зато гораздо нѣжнѣе и свѣжѣе, какъ и подобаетъ пейзажамъ сѣвера.

И на всѣхъ его стихахъ лежитъ печать своеобразной особенности воспріятія, которую лучше всего изображаетъ самъ поэтъ:

Видѣнія земли
Сіянемъ залиты;
А небо облекли
Покровы простоты'.

Въ этой книжкѣ Юрій Верховскій является уже вполне опредѣлившимся поэтомъ, который, если и учится, то только у такихъ мастеровъ, какъ Пушкинъ, Тютчевъ, Баратынскій и Дельвигъ.

Грядущій Фаустъ' г. Нѣгина могъ появиться только въ Россіи. Онъ наглядно опровергаетъ всѣ прекраснотушные разговоры о древней русской культурѣ, о нашей способности быстро воспринимать идеи Запада. Въ книгѣ нѣтъ ни одной сколько-нибудь не фальшивой строчки, ни одной сколько-нибудь не банальной мысли. Стихъ исключительно плохъ. Впрочемъ, кажется эту книгу сработалъ не 'поэтъ', а про-

повѣдникъ соціального переустройства, отчасти въ духѣ ученія Льва Толстого. Драматической же формой онъ воспользовался, какъ средствомъ популяризованія своихъ идей, съ той же трогательной невинностью, какъ прежніе составители географій въ стихахъ.

II. Гумилевъ.

ЗАМѢТКИ О РУССКОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКѢ

Д. Крачковскій: 'Необыкновенный человекъ' (СПБ.), 1910, ц. 1 р.

А. Гущинъ: рассказы т. I (СПБ. Издательство 'Антей'), ц. 1 р.

Аркадій Аверченко: 'Веселыя устрицы' (СПБ. Библиотека Сатирикона, изданіе Корнфельда), ц. 1 р. 10 к.

Въ лицѣ г-на Крачковскаго мы имѣемъ человека, не лишеннаго таланта, достаточно тонкаго, достаточно остраго, въ мѣру начитаннаго,—но всѣ эти прекрасныя качества непоправимо портятся примѣсью къ каждому изъ нихъ неизбѣжнаго желанія подчеркнуть и выставить на показъ эту именно черту. Начитанность нѣсколько утрируется, хотя и менѣе всѣхъ другихъ достоинствъ. чувствительность обращается въ сентиментальную гримасу, острота искусственно подчеркивается, тонкость сознательно дѣлается такою хрупкою, будто уже разбитая фарфоровая чашка,—и вмѣсто не лишенныхъ таланта рассказовъ мы имѣемъ нескончаемую болтовню съ претензіей на геніальность. Не самъ-ли уже г. Крачковскій,— 'необыкновенный человекъ'? Если сильное желаніе всегда увѣнчивалось-бы быстрымъ осуществленіемъ, конечно, авторъ неминуемо сталъ бы геніемъ. Но въ данномъ случаѣ едва-ли само желаніе это вполне похвально.

До сихъ поръ мы говорили хотя и о испорченныхъ (сознательно или безсознательно), но о достоинствахъ этой книги, которая могла бы быть острой и плѣнительной, на самомъ

же дѣлѣ — досадна и если тонка, то какъ жужжаніе и укусъ комара. Къ числу-же недостатковъ мы отнесемъ чудовищное затопленіе довольно безтолковой или банальной („Смерти“) фабулы лирической болтовней, эстетически-проницательно-сентиментально-искусственной. Поневолѣ вспоминаешь изреченіе: „если у тебя есть фонтанъ, заткни его“. А у г-на Крачковскаго фонтанъ несомнѣнно есть и при томъ завидной неутомимости. Затемненность, искусственная растрепанность и бѣдность фабулы дѣлаютъ почти невозможнымъ выудить ее изъ этого „соуса безъ рыбы“, и послѣднее впечатлѣніе, остающееся исключительно отъ комариной тонкости, не изъ пріятныхъ. Мы вовсе не отказываемся понимать „очарованіе милыхъ мелочей“, но когда вамъ на голову высыпаютъ 240 страницъ бирюлекъ и мелочишки, всякій вправѣ протестовать. Впрочемъ, все это—равно какъ и дѣтскій романтизмъ, идущій по прямой линіи отъ Диккенса, Андерсена, Гофмана и Гейне, чего, впрочемъ, авторъ и не скрываетъ,— намъ кажется скорѣе благопріобрѣтеннымъ, чѣмъ врожденнымъ. Если автору не болѣе 20 лѣтъ, то мы готовы возлагать на него не малыя надежды, такъ какъ его гримаски пройдутъ, но если его возрастъ болѣе зрѣль, то всѣ интересующіеся его несомнѣннымъ дарованіемъ должны грустно призадуматься надъ такою запоздалою дѣтскостью и въ переживаніяхъ, и въ увлеченіяхъ, и въ способѣ изображенія.

Если г. Крачковскій намъ представляется чувствительнымъ буршемъ Гофмановской Германіи, то г. Аверченко проявляетъ явную склонность къ американизму, чѣмъ онъ основательно отличается отъ г-жи Тэффи, практикующей юморъ чисто русскій. Не знаемъ, этому ли американизму слѣдуетъ приписать и скоропалительность писаній даровитаго автора, чѣмъ объясняется далеко не ровный составъ его книгъ, особенно послѣдней, гдѣ на ряду съ вполне законченными и тонкими очерками вродѣ „Автобіографія“ „Труха“, — попадаются

кое-какіе кусочки, не заслужившіе перепечатокъ, и даже совершенно выпадающія изъ принятаго авторомъ американскаго тона бытовые сцены вродѣ „Визитера“, принадлежащія къ типу рассказовъ, нѣсколько осмѣянному самимъ-же г. Аверченко. Жаль, потому что такимъ образомъ раздробляется и какъ-то засоряется не талантъ автора, но его книга, и мы надѣемся, что однажды попытавшись сосредоточить и тщательно процѣдить свое дарованіе, г. Аверченко сможетъ дать намъ вполне серьезныя (не по тону, ради Бога, не по тону!) и не совсемъ слыханныя въ Россіи произведенія.

Вотъ произведенія вродѣ книги г. Гущина—слыханны, ахъ какъ слыханны у насъ! Напрасно г. Гущинъ, или его издатель, придавъ томику видъ „Знаньевскихъ“ книжекъ; вотще авторъ специализуется на шахтенныхъ рабочихъ, ихъ легендахъ и бытѣ; втунѣ пишетъ онъ, „какъ всѣ“ добропорядочные писатели—тупо и вяло, что мы зовемъ реализмомъ:—мы думаемъ, что болѣе омертвить и обезличить эту мертворожденную книгу было невозможно и даже не нужно, такъ какъ мертва она была еще въ утробѣ автора. Мы беремъ на себя смѣлость даже подозревать, что это чтеніе не займетъ даже наиболѣе косныхъ читателей изъ интеллигентовъ. Если издатель желалъ дать ходъ этой почему-то выбранной имъ книгѣ, онъ долженъ былъ ее пустить только подъ девизомъ „нѣтъ больше безсонницы!“ Можетъ быть, мы несправедливы, и авторъ имѣетъ захватывающую біографію. Можетъ быть, онъ—самородокъ, или рабочій съ шахты, или бѣглый, вообще кто-нибудь, кѣмъ нужно заинтересоваться всякому гражданину,—но право, мы счастливы тѣмъ, что ничего этого не знаемъ, а судимъ откровенно только о томъ, что чернымъ напечатано по желтоватой бумагѣ въ типографіи Б. М. Вольфа (Невскій 126). Впрочемъ—въ вагонѣ, лѣтомъ, днемъ—можно и не заснуть читая рассказъ „Николай Ивановичъ“.

М. Кузминъ.

МАРТЫНОВЪ

(къ 50-лѣтню со дня смерти)

Про каждаго умершаго великаго художника умѣстно сказать—,онъ умеръ слишкомъ рано; но когда рѣчь идетъ о такихъ, какъ Александръ Евстафьевичъ Мартыновъ, слѣдуетъ еще съ горькимъ чувствомъ прибавить, и онъ родился слишкомъ рано, слишкомъ рано выступилъ на арену искусства.

Конечно,—не видѣть великаго артиста значить не быть приобщеннымъ къ великой тайнѣ его дарованія. И все-таки, разобравшись теперь, черезъ пятьдесятъ лѣтъ послѣ смерти Мартынова, во всѣхъ тѣхъ драгоценныхъ документахъ, какіе оставили намъ перья его современниковъ,—мы имѣемъ полное основаніе заявить: Мартыновъ скорѣе нашъ, чѣмъ ихъ;—мы тоньше, мы развитѣе тогдашней публики; нашъ репертуаръ плохъ, но все же—не сплошной водевилъ или ,Островскій; наша сцена далеко не совершенна, но какъ ни какъ она располагаетъ бѣльшими средствами для созданія интимнаго фона, углубляющаго дѣйствіе драмы; наши артисты не поголовно чуткіе, но все-же это не тотъ ,антуражъ', которому, за малымъ исключеніемъ, было по плечу лишь вульгарное; статисты наши уже не безучастные солдаты; наконецъ, и режиссеры наши не только закулисная полиція.

Мартыновъ—это актеръ Чеховскаго ,Театра настроеній'. Но настоящій Чеховъ появился только черезъ тридцать лѣтъ послѣ смерти ,своего' актера. Судите же о глубинѣ страданія, которое испытывалъ такой артистъ, обязанный репертуаромъ сегодня егозить въ женскомъ платьѣ, завтра распѣвать ,бульварные' романсы, послѣ завтра лѣзть на потѣху райку въ суфлерскую будку или, изображая Фанни Эльслеръ, плясать качучу, произносить идиотскій куплетъ и тому подобное! Поистинѣ судьба Мартынова трагична, какъ и вся его жизнь.—Сынъ очень бѣдныхъ мѣщанъ, тщетно пытавшихся доказать свое дворянство, болѣз-

ненный, хирѣвшій ребенкомъ въ маленькой сырой клѣтушкѣ, онъ попадаетъ въ Театральное Училище осилить премудрость всякихъ ,ронджамбовъ', ,гиссадовъ', ,батмановъ' подъ колотушки ,вспыльчиваго' Дидло, и это все затѣмъ, чтобы черезъ шесть лѣтъ, оставшись не у дѣль, растирать краски декоратору Конопи. Наконецъ, случайно онъ дебютируетъ въ крошечной лакейской роли на сценическихъ подмосткахъ, случайно попадаетъ въ ученики П. А. Каратыгина, дѣлается его любимцемъ и такъ-же случайно выдвигается впоследствии на Александринкѣ. Здѣсь идутъ нескончаемые водевили, водевили на жизнь и ,водевили на водевили', какъ выразился Бѣлинскій. Въ ,Гоголь' онъ чувствуетъ себя не по себѣ, а когда появились Тургеневъ и Островскій, чахотка дала ему знать, что недолго онъ будетъ играть въ пьесахъ любимыхъ драматурговъ. 16 августа 1860 г. его не стало. Онъ умеръ сорока четырехъ лѣтъ во время гастролей, вдали отъ семьи, въ полтинничномъ номерѣ Харьковской гостиницы Синоль'. Но умеръ на рукахъ Островскаго! умеръ, оплакиваемый Тургеневымъ, Гончаровымъ, Некрасовымъ, Григоровичемъ, Дружининымъ, Курочкинымъ, лучшими художниками и лучшими людьми тогдашней Россіи!..

Въ своей славѣ, однако, онъ нисколько не обязанъ нашимъ знаменитымъ драматургамъ. Все значеніе Мартынова въ томъ, что онъ силою своего генія обращалъ именно водевильнаго шута въ обще-человѣка; и не въ бытовыхъ пьесахъ занялась его заря (многіе изъ современниковъ отмѣтили, что Мартыновъ былъ даже блѣденъ, какъ бытовой актеръ), а именно въ водевилѣ, настоящемъ, безшабашномъ водевилѣ сороковыхъ годовъ.

Я сравнилъ бы Мартынова съ паяцемъ Дебюро, родившемся ровно на двадцать лѣтъ раньше Мартынова. Дебюро, такой-же въ глубинѣ души меланхоликъ, какъ и комикъ Мартыновъ, былъ призванъ судьбою очеловѣчить роль Пьеро, неповоротливаго дурака, возбуждавшаго въ бала-

ганной публикѣ смѣхъ даже тогда, когда онъ и на самомъ дѣлѣ расквашивалъ себѣ носъ;— Мартыновъ, такой-же фатальный неудачникъ въ началѣ карьеры, какъ и Дебюро, сумѣлъ очеловѣчить роль водевильнаго простака, вызывавшаго раньше хохотъ даже въ тѣ мгновенія, когда простакъ былъ въ подлинно трагической ситуациі. Какъ паяцу-Дебюро первому удалось тронуть зрителя до слезъ въ арлекинадѣ, такъ комику Мартынову первому удалось тронуть зрителя до слезъ въ водевилѣ. Оба они доказали, сколь ничтожно, въ концѣ концовъ, значеніе литературы въ театрѣ и сколь могуче въ немъ значеніе таланта лицедѣйства. Оба дали невѣдомое дотолѣ публикѣ очарованіе интимизма въ игрѣ и въ молчаніи разрѣшающей дѣйствіе паузы, паузы не какъ внѣшняго эффекта, а какъ акта глубочайшаго переживанія. Оба, наконецъ, создали живущіе донынѣ и пожалуй безсмертные на подмосткахъ сцены типы: Жану-Гаспару Дебюро обязанъ жизнью Пьеро современной пантомимы, Александру Евстафьевичу Мартынову—простакъ-неудачникъ, заставляющій смѣяться сквозь слезы. Раньше Гоголевскаго Акакія Акакіевича, раньше Тургеневскаго ‚Нахлѣбника‘, Мармеладова Достоевскаго и Епиходова Чехова появился этотъ смѣшной, этотъ ужасно смѣшной ‚дядюшка‘ Мартынова изъ комедіи ‚Домашняя язва‘. И ‚публика по привычкѣ начала смѣяться‘, вспоминаетъ въ С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ 1860 г. нѣкій театраль, ‚вдругъ въ театрѣ хохотъ замолкъ; я взглянулъ на залу: многіе держали у глазъ платки. Мой сосѣдъ заливался слезами‘... И эта невѣроятная метаморфоза обусловлена была не авторомъ, а гениемъ актера, показавшаго черезъ маску шутковского грима вѣчно трогательный ликъ души человѣка.

Если вы хотите получить хоть приблизительное понятіе о тонкости замысловъ ролей у Мартынова, посмотрите, какъ ведутъ хорошіе актеры роль Ладыжкина въ ‚Женихѣ изъ долгого отдѣленія‘ Чернышева. Къ счастью,

наряду со скверными, у насъ держатся еще и хорошія сценическія традиціи; въ числѣ послѣднихъ на первомъ мѣстѣ—бережное сохраненіе мартыновскаго замысла роли Ладыжкина.

Мартыновъ не умеръ весь, какъ большинство актеровъ. Созданный имъ ‚жанръ‘ и ‚манера‘ живутъ еще и теперь. Существуютъ даже артисты въ нашей необъятной театральной Россіи, которые, свято чтя завѣты геніальнаго комика, являютъ намъ порою нѣчто чисто-мартыновское, какъ напр., Артемъ въ Московскомъ Художественномъ Театрѣ.

Многое простится нашему Императорскому Театральному Обществу за любовное изданіе къ пятидесятилѣтію со дня смерти Мартынова монографіи Н. Н. Долгова, посвященной жизни, трудамъ и заслугамъ нашего благороднѣйшаго комика.

Безъ этого труда намъ было-бы трудно возсоздать въ этотъ памятный день духовный обликъ великаго художника, оцѣнить то громадное значеніе, какое имѣло выступленіе его на подмосткахъ Русской Сцены, задуматься надъ печальной судьбой подобныхъ творцовъ нашего драматическаго искусства.

За эти подробности, за этотъ кропотливый трудъ выписокъ среди пыли и безпорядка нашихъ архивовъ надо сказать Н. Н. Долгову наше первое спасибо. А второе спасибо за главу ‚Вершины творчества‘, написанную съ жаромъ юношескаго боготворенія, и за вдумчивое разъясненіе, почему Мартынову не удался ‚Ревизоръ‘.

Что касается литературности изложенія, то Н. Н. Долговъ, видимо, не гонится за стильностью слога, предпочитая большей частью свои собственныя мысли одѣвать въ платье чужого покроя; и покроя, хоть и стараго, но не настолько, чтобы его можно было принять за фасонъ временъ Мартынова, протівъ чего, конечно, врядъ-ли кто изъ читателей монографіи что нибудь имѣлъ-бы. Словомъ, книга написана тѣмъ выцвѣтшимъ языкомъ, отъ кото-

раго любое сочиненіе теряетъ значительную долю прелести для подлинно-современнаго читателя.

И еще одинъ упрекъ!—Н. Н. Долговъ пишетъ, что если въ иностранной драмѣ образъ Пьеро такъ и остался комическимъ, то у насъ прежде буффонная фигура пріобрѣла затѣмъ значительность серьезнаго литературнаго типа. И это вполне понятно! Слеза Пьеро не находила отклика ни у французскихъ авторовъ, ни у французскихъ актеровъ, которые для выраженія высокихъ чувствъ имѣли высокую трагедию... (стр. 34). Невѣрно, невѣрно!—amicus Plato, sed magis amica veritas! Великъ Мартыновъ, но своимъ величіемъ онъ не долженъ заслонять въ нашей памяти безсмертнаго Дебюро, который далъ французамъ такого-же обаятельнаго въ своей трогательности Пьеро, какого далъ Мартыновъ русскимъ.

И. Евреиновъ.

ПЕТЕРБУРГСКІЕ ТЕАТРЫ

ОТКРЫТІЕ СЕЗОНА

Послѣ трехмѣсячнаго, вольнаго или невольнаго, отдыха на лонѣ природы такъ радостно, такъ волнительно опять возвратиться въ городъ къ работѣ, къ пестрой сутолокѣ, къ театру.

Открытіе зимнихъ театровъ служитъ какъ бы видимымъ знакомъ для начала всей жизни сезона, и поэтому-то особенно нетерпѣливо ждешь этого знака, достаточно наголодавшись гдѣ-нибудь въ Новгородскихъ вотчинахъ или вло-сталь натаскавшись по унылымъ лѣтнимъ садамъ.

Какъ-то невольно все ожиданіе города соединяется съ ожиданіемъ театровъ. Ждешь отъ театра какого-то пышнаго, волшебнаго праздника, который долженъ служить достойнымъ началомъ пышной, волшебной городской жизни,

полной дѣловаго напряженія, праздничной суматохи, важныхъ событій и интересныхъ приключеній.

Несмотря на многолѣтній часто опытъ, не хочешь примириться съ печальнымъ положеніемъ современнаго театра, не хочешь быть снисходительно-насмѣшливымъ критикомъ, который осторожно похвалитъ то, что есть хотя какая-нибудь возможность хвалить, презрительнымъ молчаніемъ обойдетъ недостойное, ловко осмѣетъ смѣшное и останется всегда на высотѣ своего скептическаго олимпійскаго спокойствія.

Прямо съ вокзала попалъ я на премьеру, и пока ѣхалъ по Невскому, полному сумеречной жизнью, съ розовымъ закатомъ за далекимъ Адмиралтействомъ, съ горящими, какъ драгоценные камни, электрическими фонарями, пока подъѣзжалъ къ театру, у котораго шинѣли автомобили, дамы выскакивали проворно изъ каретъ, пока сидѣлъ въ этой пышной, уютной, знакомой залѣ, рассматривалъ всю ту же знакомую и привычную публику первыхъ представлений, мною, одичавшимъ провинціаломъ, владела дѣтская мечта о какомъ-то волшебномъ, потрясающемъ зрѣлищѣ, которое откроется вотъ сейчасъ, когда таинственно потухнутъ огни зала и вспыхнетъ сказочный, манящій воображеніе свѣтъ лампы.

Вотъ наступила торжественная минута, третій звонокъ, занавѣсъ взвился, сезонъ 1910 — 1911 года открытъ...

Но на сценѣ никакихъ переменъ. Такъ же безвкусно рычитъ г-нъ Нерадовскій, усиленнымъ плеваніемъ заслуживаетъ аплодисменты галерки г-нъ Чубинскій, тѣ же убого-великолѣпныя декорации, та же нелѣпость режиссерскихъ выдумокъ, такъ же бессмысленно поставлена сцена съ толпой (въ то время, какъ часть разбойниковъ выламываетъ двери, другая часть размахиваетъ руками на первомъ планѣ, долженствуя передать этимъ оживленіе). Сама мелодрама Писемскаго 'Самоуправцы', которой открылся Малый театръ, оказалась лу-

бочной и скучноватой. Наше время можетъ характеризоваться сильнымъ, нѣсколько преувеличеннымъ даже, устремленіемъ къ старому. Но выбирая изъ стараго то, что можетъ имѣть значеніе для современности, надо обладать большимъ тактомъ и вкусомъ, иначе тѣмъ прошлаго могутъ быть потревожены совершенно бесполезно и даже неумѣстно.

Не обладая достоинствами, дающими право на вѣчное существованіе, мелодрама Писемскаго врядь-ли можетъ найти откликъ въ современной душѣ. Паѳосъ ея, недостаточно искусственный, чтобы быть проническимъ, лишаетъ пьесу трепета жизненности; вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ недостаточно глубокъ для того, чтобы при утрированной искренности не казаться непереносно-ходульнымъ. Стилъ же привлекательной эпохи Павла переданъ слишкомъ поверхностно, особенно въ вульгарной передачѣ Малаго театра.

Не измѣняя прекрасному правилу открывать сезонъ Островскимъ, Александринскій театръ возобновилъ ‚Лѣсъ‘. Трудно найти новыя слова похвалы этимъ удивительнымъ мастерамъ своего дѣла.

Конечно, кощунственно сравнивать Малый и Александринскій театры, но двѣ премьеры въ одинъ день, обѣ—возобновленія старыхъ пьесъ наводятъ на нѣкоторыя размышленія. Не говоря ужъ о томъ, что степени талантовъ Островскаго и Писемскаго различны, въ пьесахъ Островскаго есть элементы неувядаемости—это вѣрные, хотя и незамысловатые принципы построенія, при которыхъ всегда комедія будетъ смѣшна, драма трогательна, какъ бы ни мѣнялись бытъ, идеи, характеры. Заключены эти принципы въ театральности и традиціонности сценическихъ пріемовъ. Наши бабушки, можетъ быть, громче чѣмъ мы, смѣялись надъ тѣми же словами, надъ тѣми же жестами, надъ тѣми же интонаціями, которые сумѣли сохранить въ первоначальной ихъ свѣжести и простотѣ нынѣшніе исполнители Островскаго въ Александринскомъ театрѣ.

Мнѣ могутъ возразить: ‚Если вы защищаете традицію и театральность, то почему же вы не одобряете Малый театръ? Вѣдь такъ, какъ изображаетъ трагическаго злодѣя Нерадовскій, Шмитгофъ—комическаго сноба, Чубинскій—благодѣтельнаго разбойника, именно такъ, лѣтъ 50 ужъ, и до сихъ поръ на всѣхъ провинціальныхъ сценахъ изображаютъ этихъ персонажей. Значитъ, и эти пріемы можно трактовать, какъ освященные столь любезной вашему сердцу традиціей! На этотъ формальный отводъ можно было бы, конечно, отвѣтить подробнымъ анализомъ театральныхъ пріемовъ и дарованій актеровъ сравниваемыхъ театровъ, но я думаю, этого даже не требуется и человѣкъ, обладающій нѣкоторымъ вкусомъ, безъ труда почувствуетъ разницу, входя въ старинную барскую усадьбу, гдѣ всѣ очаровательные анахронизмы прошлаго обихода чудесно сохранились живыми и неизмѣненными, или въ квартиру средней руки, обставленную мебелью изъ Александровскаго рынка и украшенную олеографіями изъ Нивы, а вѣдь и въ Александровскомъ рынкѣ, и въ олеографіи есть тоже свой стилъ и извѣстная традиціонность.

Все дѣло въ благородствѣ стили, и поэтому то простодушная комедія Островскаго въ незамысловатомъ толкованіи Александринскаго театра—эта традиція благородна и подлинно культурна, а напыщенная мелодрама Писемскаго въ бездарномъ и пошломъ переложеніи Малаго театра не болѣе, какъ дешевая олеографія.

Остановливаясь на деталяхъ новой постановки ‚Лѣса‘, хочется сказать, что Юрьевъ былъ очаровательнымъ гимназистомъ Булановымъ, и выдержалъ до конца граціозный и веселый тонъ большой комедіи, нигдѣ не утрируя, не огрубляя этотъ достаточно непривлекательный образъ малолѣтняго любовника старухи Гурмыжской; что Далматовъ и Шаповаленко были, быть можетъ, не достаточно просты и трогательны, первый—слишкомъ искренне драматизируя Несчастливцева, второй (Счастливцевъ)

слегка пересаливая въ буффонадѣ; что все остальные были именно таковы, какими они и быть должны. Постановка Петровскаго, давая мало новаго, не раздражала, одняко, какими-нибудь нелѣпостями и несуразностями въ смыслѣ обстановки, костюмовъ и мизансценъ.

Конечно, этотъ трогательный спектакль былъ далекъ отъ того волнующаго, поражающаго, зачаровывающаго театральнаго зрѣлища, о которомъ мечталъ я среди осеннихъ полей, нетерпѣливо ожидая далекаго Города. Но можетъ быть эти мечты наивны и несправедливы, можетъ быть, слишкомъ много мы мечтали и мало дѣлали. Можетъ быть, слѣдуетъ утѣшать себя жалкимъ утѣшеніемъ, что выше головы не прыгнешь, и находить печальную радость, перелистывая страницы прекрасныхъ старыхъ книгъ воспоминаній о прошедшихъ пышныхъ вѣскахъ, а о будущемъ—мечтать осторожно и сокровенно...

Сергій Ауслендеръ.

Р. S. Въ срединѣ октября откроется новый театръ, 'Интермедія', на Галерной ул., въ помѣщеніи бывшаго театра 'Сказка'. Виѣшнее устройство этого театра будетъ значительно отличаться отъ другихъ аналогичныхъ учреждений. Репертуаръ будетъ состоять изъ старинныхъ и новыхъ фарсовъ, комедій, пантомимъ, оперетокъ, водевилей, небольшихъ драмъ и отдѣльных номеровъ.

Главнымъ администраторомъ театра является М. М. Тонашевскій, надзоръ за режиссурой будетъ принадлежать Вс. Э. Мейерхольду, завѣдованіе художественною стороною предпріятія поручено Н. Н. Сапунову, а литературно-музыкальною—М. А. Кузмину.

С. А.

МЕЛКІЯ ИЗВѢСТІЯ

ПАМЯТНИКЪ ВЕРЛЭНА ВЪ ПАРИЖѢ

Когда друзья Верлэна рѣшили поставить покойному поэту памятникъ въ Парижѣ, скульпторъ Нидергаузенъ-Родо безвозмездно взялъ на себя исполненіе этой почетной задачи. Проектъ памятника имъ уже давно изготовленъ, но, увы, до сихъ поръ не удалось собрать достаточныхъ средствъ для исполненія статуи въ мраморѣ и постановки ея. Несмотря на это, комитетъ по постройкѣ памятника рѣшилъ приурочить его открытіе къ пятнадцатилѣтней годовщинѣ смерти Верлэна, въ январѣ 1911 г., и по этому поводу обращается ко всемъ почитателямъ бѣднаго Лельяна съ просьбой о возможномъ содѣйствіи. Пожертвованія, даже скромныхъ размѣровъ, слѣдуетъ направить въ Парижъ, въ редакціи журналовъ *Mercure de France* (rue de Condé) или *Vers et Prose* (№ 15, rue de Racine). Благодаря цѣлому ряду художественныхъ произведеній, представленныхъ комитету группой художниковъ, среди которыхъ красуются имена Родэна, Бенара, Раффаелли, Шере, Герани и мн. др., жертвователи могутъ рассчитывать на преміи. Присужденіе послѣднихъ этихъ послѣдуетъ послѣ 30 ноября нов. стилиа, т.-е. окончательнаго срока для приема жертвованій.

ИНОСТРАННЫЕ МУЗЕИ И КОЛЛЕКЦИИ

Жерико въ Руанѣ. Благодаря цѣлому ряду жертвованій, поступившихъ въ последнее время въ картинную галерею города Руана, послѣдняя теперь владѣетъ самымъ обширнымъ собраніемъ произведеній Жерико въ количествѣ 14 масляныхъ картинъ, 6 акварелей и 48 рисунковъ. Онѣ все вмѣстѣ развѣшаны въ отдѣльномъ помѣщеніи, наименованномъ 'Salle Géricault'. Здѣсь хранится и единственная рукопись знаменитаго живописца, его *Réflexions sur la peinture*, изъ которой лишь нѣкоторыя отрывки были опубликованы.

Музей Тэрнера въ Лондонѣ. Состоялось открытіе вновь выстроеннаго флигеля при Tate Gallery, посвященнаго всецѣло творчеству величайшаго англійскаго пейзажиста, М. В. Тэрнера. На постройку этого зданія лондонскій торговецъ картинъ Divesen, въ свое время пожертвовалъ 20.000 фунтовъ, и сюда въ настоящее время переведено все огромное художественное наслѣдіе Тэрнера, которое, какъ извѣстно, лишь нѣсколько лѣтъ тому назадъ стало общественнымъ достояніемъ, ибо прежде безъ всякаго пietetа было запрятано въ National Gallery. Въ послѣдней теперь осталось лишь полтора десятка картинъ мастера, въ Tate Gallery же, кромѣ длиннаго ряда капитальныхъ его картинъ, собраны безчисленные его акварели, рисунки, эскизы и неоконченныя произведенія, дающія полный обзоръ развитія и объема тэрнеровскаго гения.

P. E.

ROSSICA

Въ августовскомъ выпускѣ журнала 'L'Art et les Artistes' Alexandre Vaillat посвящаетъ отдѣльную статью новѣйшимъ работамъ русскихъ художниковъ въ области театральнахъ декораций и костюмовъ. Авторъ, конечно, основываетъ свои замѣтки на нынѣшнихъ спектакляхъ русскаго балета въ Парижѣ и русской выставкѣ у Бернгейма. Наиболѣе выдающимися и характерными Vaillat признаетъ работы Л. Бакста для Шехеразады.

Мало у насъ извѣстный портретъ покойнаго Антона Григорьевича Рубинштейна фигурировалъ недавно на одной изъ лондонскихъ выставокъ въ Brookstreet Art Gallery. Это произведеніе проживающаго въ Лондонѣ нѣмецкаго живописца Феликса Мошелеса, исполненное въ 1881 г.

Вдова покойнаго В. Спасовича пожертвовала библіотеку своего супруга книгохранилищу графовъ Красинскихъ въ Варшавѣ. Библіотека

насчитываетъ до 4000 томовъ и состоитъ по преимуществу изъ сочиненій по исторіи польской и русской литературы. Среди сочиненій по иностранной литературѣ особенно много имѣется книгъ, относящихся къ личности и творчеству Шекспира и Шиллера.

P. E.

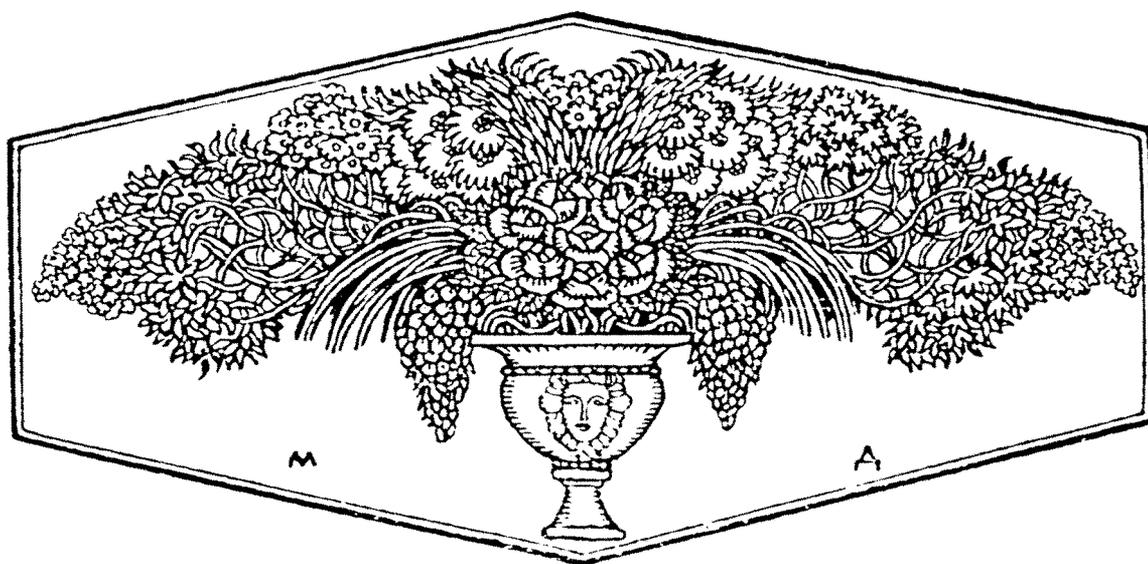
КНИГИ, ПОСТУПИВШИЯ ВЪ РЕДАКЦІЮ

- Арк. Аверченко.—Веселыя Устрицы. Изд. М. Г. Корифельда. Спб. 1910. Ц. 1 р. 10 к.
- „Альманахъ для всѣхъ“.—Кн. I. Изд. „Нов. Журн. для всѣхъ“ 1-е и 2-е. Спб. 1910. Ц. по 60 к.
- Леонидъ Алинъ.—Осенняя сказка. Изд. „Папирусъ“, Спб. 1910. Ц. 1 р.
- Ин. Анненскій.—Кипарисовый ларець. 2-ая книга стиховъ. Изд. „Грифъ“. М. 1910. Ц. 80 к.
- Georg Bachmann.—Gedichte. М. 1910. Pr.
- Paul Barchan.—Petersburger Nächte. S. Fischer Verlag. Berlin. 1910. Pr. 3 M. 50.
- С. Бертенсонъ.—Библиограф. указатель литературы. о Гоголѣ за 1900—1909 г. Спб. 1910. Ц. 25 к.
- Н. Брандтъ.—Нѣтъ мира міру моему. Стихи. Кіевъ. 1910. Ц. 40 к.
- Н. Брюсова.—Наука о музыкѣ, ея историческіе пути и современ. состояніе. Изд. „Ладъ“. М. 1910. Ц. 40 к.
- Андрей Бѣлый.—Лугъ зеленый. Книга статей. Изд. „Альциона“. М., 1910. Ц. 1 р.
- Prof. K. Wellner.—Uvod do studia benatskeho Malirstvi. Brno. 1910. Nakladem „Nas Smer“.
- Взмахи.—Сборникъ. Органъ Молодыхъ. Вып. I. М. 1910. Ц. 15 к.
- А. Воротниковъ.—Призывы. Драма. М. 1910. Изд. „Соврем. Проблемы“. Ц. 60 к.
- Евгеній Вѣнскій.—Мое копыто. Книга великаго пасквиля. Спб. 1910. Изд. „Сѣверныя Дали“. Ц. 97 к.
- Аделанда Герцыкъ.—Стихотворенія. Спб. 1910. Ц. 75 к.
- А. М. Гущинъ.—Разказы. Т. I. Изд. „Антей“. Спб. 1910. Ц. 1 р.

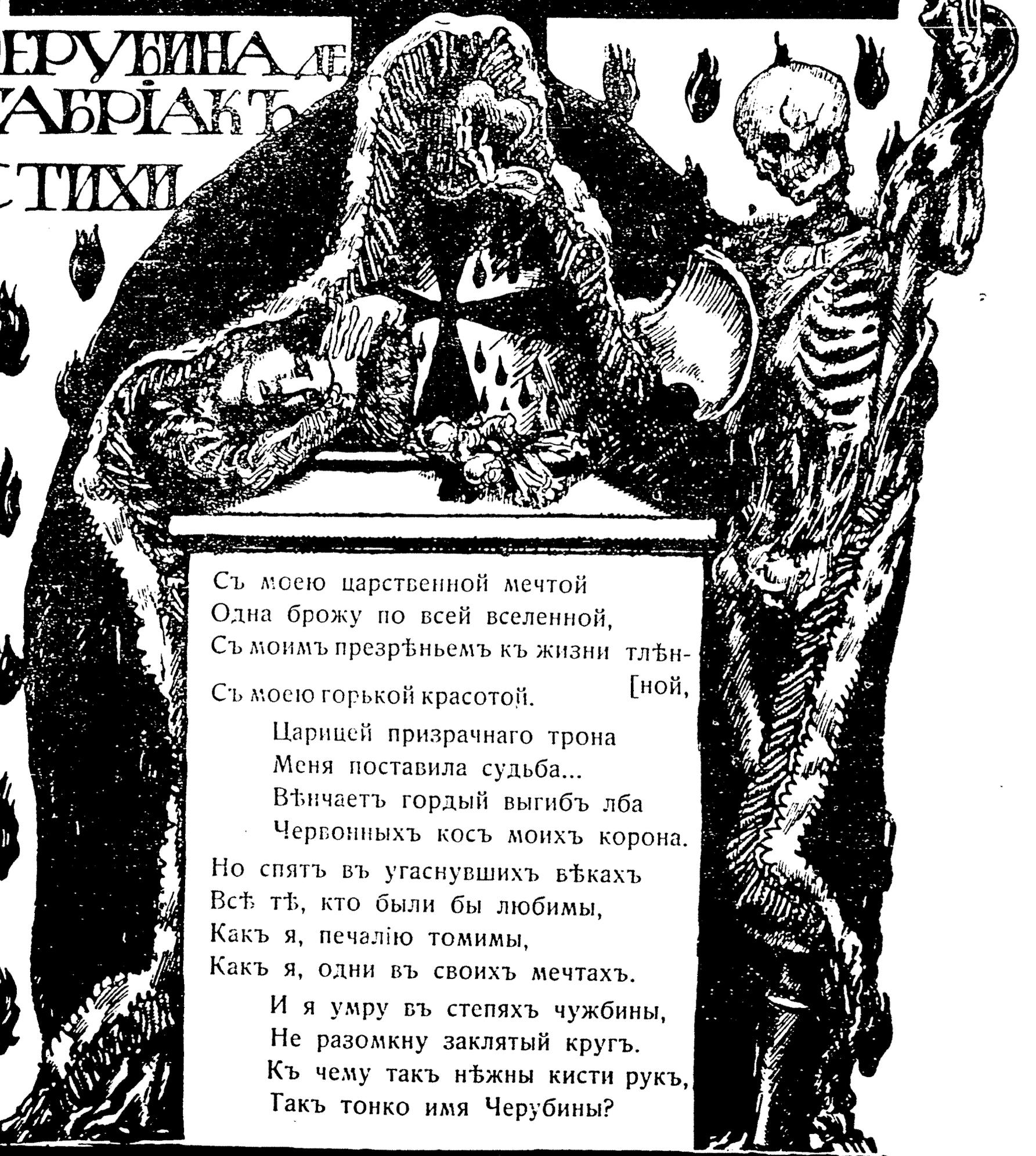
- Н. Н. Долговъ, А. Е. Мартыновъ. Очеркъ жизни и бытъ сценической характеристики изд. Имп. Русск. Театр. Общ. Спб. 1910 Ц. 75 к.
- Евг. Загорскій.—Юліи Словацкій. Бальмонтъ, какъ его переводчикъ. М. 1910. Ц. 30 к.
- А. Зарницкій (К. Антиповъ).—Новые нѣмецкіе поэты. Сборникъ стиховъ. Бѣлая Церковь. Ц. 60 к.
- Евг. Зноско-Боровскій. — Крейсеръ ‚Алмазь‘ (Цусима). Сцены изъ войны. Спб. 1910. Ц. 50 к.
- Олекса Коваленко. — Золотой засівъ. Українска Видавництво ‚Ранокъ‘. Кіевъ. 1910. Ц. 75 к.
- Е. Курловъ.—Стихи. М. 1910. Ц. 60 к.
- Louis Lalou.—Les Musiciens célèbres. La Musique Chinoise. Paris. H. Laurens, éd.
- Бар. М. Ливенъ.—Цезарь Борджіа. Спб. 1910. Ц. 1 р.
- F. T. Marinetti.—Enquête internationale sur le Vers libre et manifeste du futurisme. Milan. 1909. Ed. ‚Poesia‘. Pr. 3 fr. 50 с.
- Tadeusz Miciński.—Bazyllissa. Tragedia. Краковъ. 1909. Ц. 2 р. 50 к.
- Tadeusz Miciński.—W Mroka Gwiazd. Poezye. Краковъ. Ц. 1 р. 35 к.
- Tadeusz Miciński.—Nietota Ksiega Fajemna Tatr. Warszawa. Ц. 2 р. 50 к.
- ‚На разсвѣтѣ‘. Художественный сборникъ подъ ред. А. Ф. Мантеля. Кн. I. 1910. Казань. Ц. 1 р.
- А. Насимовичъ.—Силуэты. Сборникъ стихотвореній. М. 1910. Ц. 60 к.
- В. Никольскій. Русскіе художники. В. И. Суриковъ. Изд. ‚Огни‘. Спб. Ц. 1 р.
- Нѣгннъ—Грядущій Фаустъ, Драм. поэма въ 2-хъ ч. Рязань, 1910. Ц. 70 к.
- Общестуденческій литературный сборникъ.—М. 1910. Ц. 1 р.
- ‚Огни‘.—Литерат. альманахъ памяти В. Башкина. Спб. 1910. Изд. ‚Нов. Журн. для всѣхъ‘. Ц. 1 р. 25 к.
- Ап. Павловъ.—Въ океанѣ вдохновенія. Тифлисъ. 1908. Ц. 50 к.
- Ал. Плетневъ.—Старое и Новое, 1905—1910. 2-е изд. Одесса. 1910. Ц. 15 к.
- К. Подоводскій.—Вершинные огни. Стихи. Т. 4-ый. М. 1910. Ц. 1 р.
- Д. Ратгаузъ.—Тоска бытія. Полн. собр. соч. Т. III. Изд. Т-ва М. О. Вольфъ. Спб. 1910. Ц. 1 р. 50 к.
- Вѣра Рудичъ.—Въ осенній полдень. Стихи. Изд. А. С. Суворина. Спб. 1910. Ц. 60 к.
- Иванъ Рукавишниковъ.—Diagium, кн. 7. Спб. 1910.
- Юрій Сидоровъ.—Стихотворенія. Ц. 1 р. Изд. ‚Альціона‘. М. 1910.
- ‚A. Slavisek‘. Vybor Zjeho dila. Manes. Praha. 1910. K. 13.
- Николай Смоленскій. — Защитникамъ Леонида Андреева. Лекція. Изданіе 2-е В. И. Логасева. М. 1910. Ц. 65 к.
- Иванъ Станковъ. — Сатаноль. Шаржъ. Гимнъ Анатэмъ. Харьковъ. Ц. 33 к.
- В. В. Стасову. Сборникъ воспоминаній. Спб. 1910. Ц. 3 р.
- С. Судіенко.—О ‚Бояринѣ Оршѣ‘. Критич. Библіотека № 3. Тверь. 1910. Ц. 15 к.
- Игорь Сѣверяннинъ.—Колье принцессы. Спб. 1910. Ц. 25 к.
- Игорь-Сѣверяннинъ.—Пѣвица лилій полей Сарона. Втор. тетрадь 3-ьяго тома стиховъ.
- Рейсбрукъ Удивительный. — Одѣяніе Духовнаго Брака. Пер. М. Ситова. Изд. ‚Мусагетъ‘. М. 1910. Ц. 2 р.
- Гр. Чупринка. Метеоръ. Укр. вид. въ ‚Разюка‘. Кіевъ. 1910. Ц. 15 к.
- Саша Черный.—Сатиры. Изд. М. Г. Корнфельда. Спб. 1910. Ц. 1 р.
- В. Чернышевъ.—Азбука выразительнаго чтенія. Спб. 1910. Ц. 20 к.
- Эллисъ.—Русскіе символисты (Бальмонтъ, Брюсовъ, Бѣлый). Изд. ‚Мусагетъ‘, М., Ц. 2 р.
- И. Эренбургъ.—Стихи. Парижъ. 1910. Ц. 50 к.
- Иванъ Рукавишниковъ. Сны. кн. 8. изд. ‚Терра‘ Спб. 1910. Ц. 80 к.
- Юбилейный Сборникъ Литературнаго Фонда. 1859—1909. Спб. 1910. Ц. 3 р.

Литературный

А Л Ь М А Н А Х Ъ



ЧЕРУБИНА ГАБРИАКЪ СТИХИ



Съ моею царственной мечтой
Одна брожу по всей вселенной,
Съ моимъ презрѣньемъ къ жизни тлѣн-
Съ моею горькой красотой. [ной,

Царицей призрачнаго трона
Меня поставила судьба...
Вѣнчаетъ гордый выгибъ лба
Червонныхъ косъ моихъ корона.

Но спятъ въ угаснувшихъ вѣкахъ
Всѣ тѣ, кто были бы любимы,
Какъ я, печалию томимы,
Какъ я, одни въ своихъ мечтахъ.

И я умру въ степяхъ чужбины,
Не разомкну заклятый кругъ.
Къ чему такъ нѣжны кисти рукъ,
Такъ тонко имя Черубины?

ПОЛЯ ПОБѢДЫ

Надъ полемъ грустнымъ и побѣднымъ
Простертъ червлёный щитъ зари.
По скагамъ горъ, въ туманѣ мѣдномъ
Дымятъ и гаснутъ алтари.

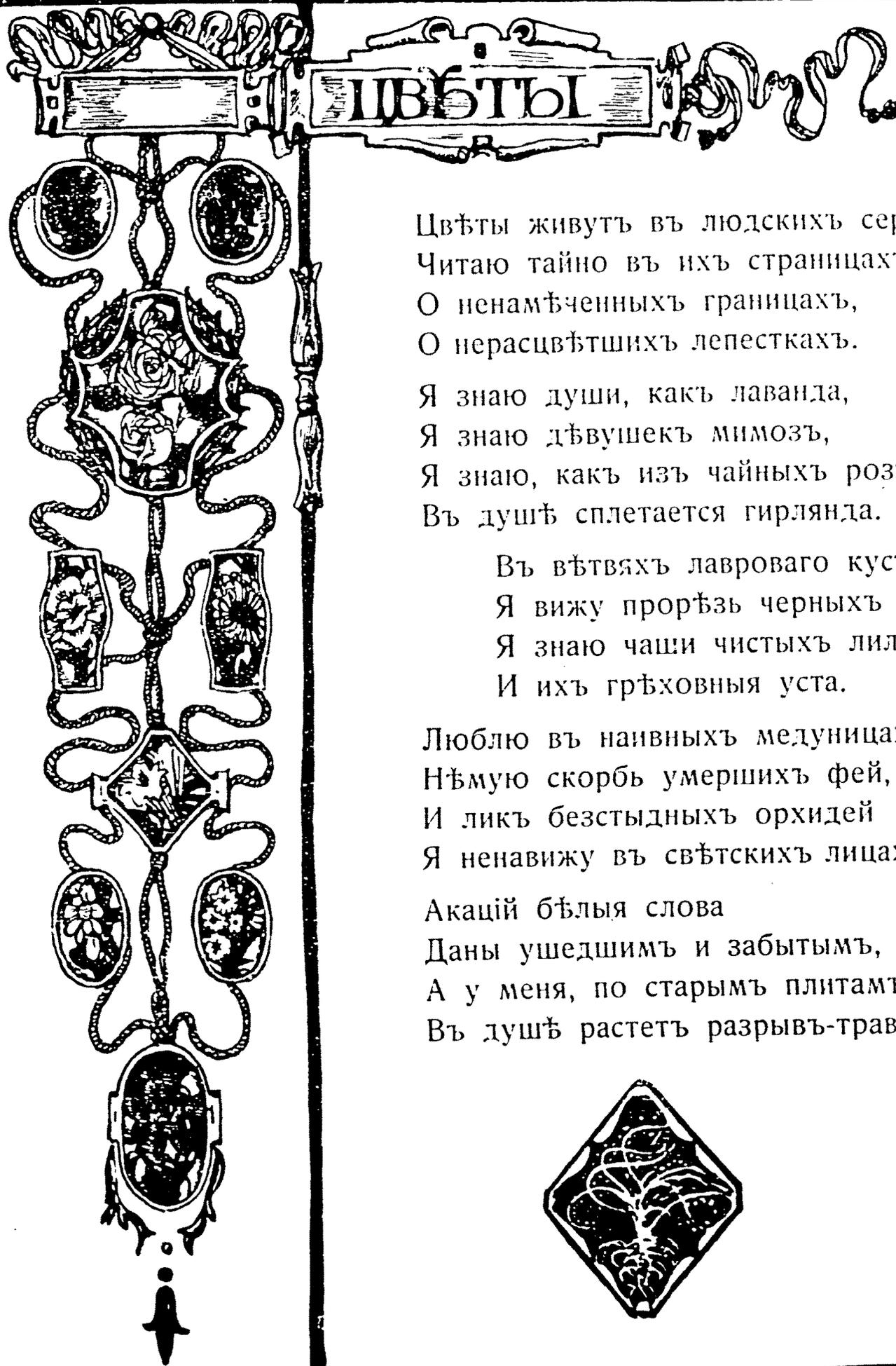
На мѣрь проливъ огонь и бѣды,
По нивамъ вытоптавъ поствѣвъ,
Проходятъ скорбныя Побѣды,
И темень глазъ дѣвичьихъ гнѣвъ.

За ними—дальніе пожары,
И мечъ заката аль и строгъ;
Звучать безрадостно фанфары,
Гудитъ въ поляхъ призывный рогъ.

КРАСНЫЙ ПЛАЩЬ

Кто-то мнѣ сказалъ: твой милый
Будетъ въ огненномъ плащѣ...
Камень, сжатый въ чьей прашѣ,
Загремѣлъ съ безумной силой?..
Чья кремнистая стрѣла
У ключа въ песокъ зарыта?
Чье летучее копыто
Отчеканила скала?..
Чье блестящее забрало
Промелькнуло тамъ, средь чащъ?
Въ небѣ вьется красный плащъ...
Я лица не увидала.





ЦВѢТЫ

Цвѣты живутъ въ людскихъ сердцахъ;
Читаю тайно въ ихъ страницахъ
О ненамѣченныхъ границахъ,
О нерасцвѣтшихъ лепесткахъ.

Я знаю души, какъ лаванда,
Я знаю дѣвушекъ мимозъ,
Я знаю, какъ изъ чайныхъ розъ
Въ душѣ сплетается гирлянда.

Въ вѣтвяхъ лавроваго куста
Я вижу прорѣзы черныхъ крылій,
Я знаю чаши чистыхъ лилій
И ихъ грѣховныя уста.

Люблю въ наивныхъ медуницахъ
Нѣмую скорбь умершихъ фей,
И ликъ безстыдныхъ орхидей
Я ненавижу въ свѣтскихъ лицахъ.

Акацій бѣлыя слова
Даны ушедшимъ и забытымъ,
А у меня, по старымъ плитамъ,
Въ душѣ растетъ разрывъ-трава.



ДВОЙНИЦЪ



Есть на днѣ геральдическихъ сновъ
Перерывы сверкающей ткани;
Въ глубинѣ амфиладъ и дворцовъ
На послѣдней, таинственной грани
Повторяется сонъ между сновъ.



Въ немъ все смутно, но съ жизнію схоже...
Вижу дѣвушки блѣдной лицо,
Какъ мое, но иное и то же,
И мое на мизинцѣ кольцо.
Это—я, и все такъ не похоже.

Никогда среди грязныхъ дворовъ,
Среди улицъ глухого квартала,
Переулковъ и пыльныхъ садовъ—
Никогда я еще не бывала
Въ низкихъ комнатахъ старыхъ домовъ.

Но Она отъ томительныхъ будней,
Отъ слѣпыхъ паутинъ вечеровъ—
Хочетъ только заснуть непробуднѣй,
Чтобъ уйти отъ невѣрныхъ оковъ,
Горькихъ грезъ и томительныхъ будней.

Я такъ знаю черты ея рукъ,
И, во время моихъ новолуній,
Обнимающей сердце испугъ,
И походку крылатыхъ вѣщуній,
И рѣчей ея вкрадчивый звукъ.

И мое на устахъ ея имя,
Обо мнѣ ея скорбь и мечты,
И съ печальной каймою листы,
Что она называетъ своими,
Затаили мои же мечты.

И мой духъ ея мукой волнуемъ...
Если бь встрѣтить ее на-яву
И сказать ей: „Мы обѣ тоскуемъ,
Какъ и ты, я внѣ жизни живу“—
И обжечь ей глаза поцѣлуемъ.





RETRATO DE UNA NIÑA

Въ овальномъ зеркалѣ твой вижу блѣдный ликъ.
Съ висковъ опущены каштановыя кудри,
Онѣ какъ будто въ золотистой пудрѣ.
И на плечѣ чернѣетъ кровь гвоздикъ.

Искривлены уста усмѣшкой тонкой,
Какъ гибкій лукъ, изогнуть алый ротъ;
Глаза опущены. Къ твоей красѣ идетъ
И голосъ медленный, таинственно не-звонкій,

И набожность кощунственныхъ рѣчей,
И ѣдкость дерзкая колючаго упрека,
И всѣ возможности соблазна и порока,
И всѣ сіянія мистическихъ свѣчей.

Нѣтъ для другихъ путей въ твоемъ примѣрѣ,
Нѣтъ для другихъ ключа къ твоей тоскѣ,
Я семь шиновъ сочла въ твоемъ вѣнкѣ,
Моя сестра въ Христѣ и Люциферѣ!

ИСПОВѢДЬ

Въ быстро сдернутыхъ перчаткахъ
Сохранился оттискъ рукъ,
Черный репъ въ негибкихъ складкахъ
Очертилъ на плитахъ кругъ.

Я смотрю игру мерцаній
По чекану темныхъ бронзъ
И не слышу увѣщаній,
Что мнѣ шепчетъ старый ксендзь.





Поправляя гребень въ косахъ,
Я слѣжу мои мечты,—
Всѣ грѣхи въ его вопросахъ
Такъ наивны и просты.

Адъ теряетъ обаянье,
Жизнь становится тиха,—
Но такъ сладостно сознанье
Первороднаго грѣха...

ПРЯЛКА



Когда медвѣдица въ зенитѣ
Надъ бѣлымъ городомъ стоитъ,
Я тку серебряныя нити,
И прялка вѣщая стучитъ.

Мой часъ насталь, скрипятъ ступени,
Запѣла дверь... О, кто войдетъ?
Кто встанетъ рядомъ на колѣни,
Чтобъ уколотся въ свой чередъ?

Открылась дверь, и на порогѣ
Слѣпая дѣвочка стоитъ;
Ей девять лѣтъ, рѣсницы строги
И лобъ фиалками увить.

Войди, случайная царевна,
Садись за прялку подъ окно;
Пусть подъ рукой твоей напѣвно
Поетъ мое веретено!

...Что-жъ такъ не долго? Ты устала?
На блѣдныхъ пальцахъ алый слѣдъ...
Ахъ, суждено, чтобъ ты узнала
Любовь и смерть въ тринадцать лѣтъ.



ЗЕРКАЛО

Давно ты далъ въ порывѣ суевѣрномъ
Мнѣ зеркало въ оправѣ изъ свинца,
И призракъ твоего лица
Я удержала въ зеркалѣ невѣрномъ.

И съ этихъ поръ, когда мнѣ сердце жжетъ
Тоска, какъ капли теплой алой крови,
Я вижу въ зеркалѣ изогнутыя брови
И блѣдный ненавистный ротъ.

Мнѣ сладко видѣть наши лица вмѣстѣ
И знать, что въ этотъ мертвый часъ
Моя тоска твоихъ коснется глазъ,
И вздрогнешь ты подъ острой лаской мести.

БЛАГОВѢЩЕНІЕ

О, сколько разъ, въ часы безсонницъ,
Вставало ярче и живѣй
Сіянье радужныхъ оконницъ
Моихъ немыслимыхъ церквей.

Горя безгрѣшными свѣчами,
Пылая славой золотой,
Тамъ подъ узорными парчами
Стоялъ дубовый аналой.

И отъ свѣчей и отъ заката
Алѣла киноварь страницъ,
И травной вязью было сжато
Сплетенье словъ и райскихъ птицъ.





И, помню, книгу я открыла
И увидала въ письменахъ
Безумный возгласъ Гавріила:
'Благословенна ты въ женахъ!'

РАСПЯТІЕ

Жалить лобъ твой изъ остраго тернія
Какъ вѣнецъ заплетенный вѣнокъ,
И у глазъ твоихъ темныя тѣни.
Предъ тобою склоняя колѣни,
Я стою, словно жертва вечерняя,
И на платьѣ мое съ твоихъ ногъ
Капли крови стекаютъ гранатами...

Но никѣмъ до сихъ поръ не угадано,
Почему такъ тревоженъ мой взглядъ,
Почему отъ воскресной обѣдни
Я давно возвращаюсь послѣдней,
Почему мои губы дрожатъ,
Когда стелется облако ладана
Кружевами едва синеватыми.

Пусть монахи бормочутъ проклятiя,
Пусть костеръ соблазвившихся ждетъ,—
Я предъ Пасхой, весной, въ новолунье
У знакомой купила колдуньи
Горькій камень любви—астаротъ.
И сегодня сойдешь ты съ распятiя
Въ часъ, горящій земными закатами.





ПРОРОКЪ

1. ОНЪ РАСКРЫВАЕТЪ

Онъ пришелъ сюда отъ Востока,
Запыленнымъ плащомъ одѣтъ,
Опираясь на жезлъ пророка,
А мнѣ было тринадцать лѣтъ.

Онъ, какъ вѣсть о моей побѣдѣ,
Показалъ со скалистыхъ кручъ
Городъ, отлитый весь изъ мѣди,
На пожарищѣ рдяныхъ тучъ.

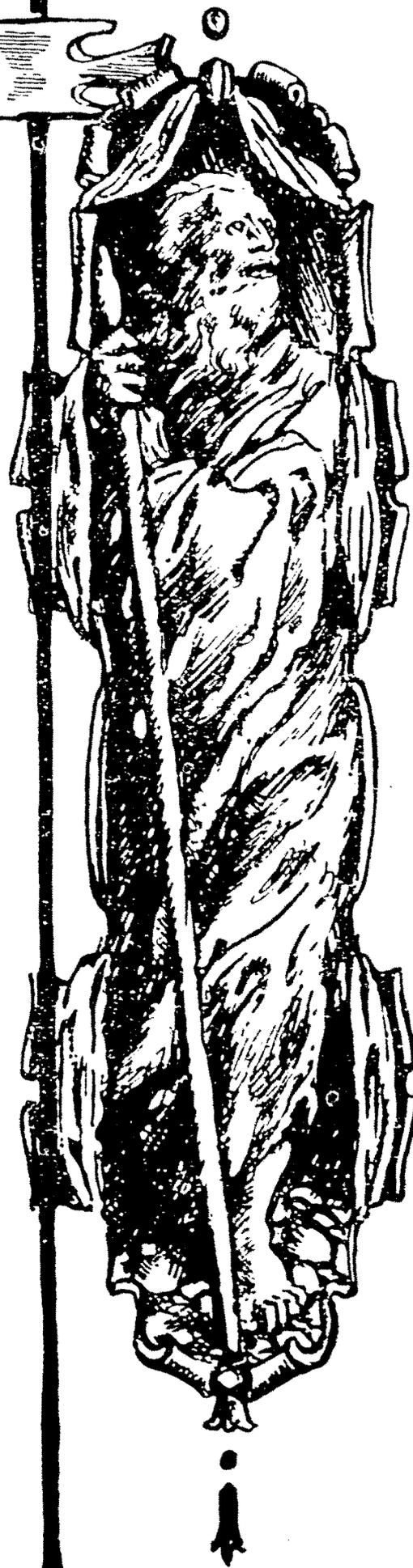
Тамъ—къ желѣзнымъ дверямъ собора
Шель Одинъ—красивъ и высокъ,
Его взглядъ—торжество позора,
А лицо—золотой цвѣтокъ.

На камняхъ подъ его ногами
Разгорался огненный слѣдъ,
Поднималъ онъ черное знамя...
А мнѣ было тринадцать лѣтъ...

2. ОНЪ УЛЫБАЕТСЯ

Онъ долго говорилъ, и вдругъ умолкъ...
Мерцали намъ со стѣнъ сияньемъ блѣднымъ
Инфантъ Веласкеса тяжелый шелкъ
И русый Тиціанъ съ отливомъ мѣднымъ.

Во мракѣ тлѣлъ каминъ; огнемъ цвѣли
Тисненныхъ кожъ и чернь, и позолота;
Умолкшія слова въ тиши росли,
И ждалъ развернутый томъ Донъ-Кихота.





Душа, убитая тоской отравъ,
Во власти рукъ его была, какъ скрипка,
И увидала я, глаза поднявъ,
Что на его губахъ зажглась улыбка.

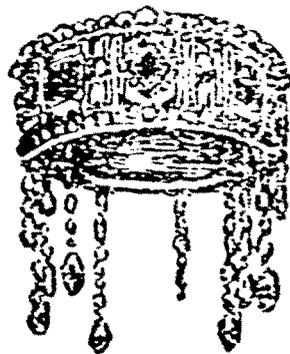
3. онъ упрекаетъ

Волей Ведущихъ призвана въ міръ
Къ дѣлу великой страсти,
Ты ли, царица, бросишь нашъ пиръ,
Ты-ль отойдешь отъ власти?

Ты-ли нарушишь стройный чертежъ
Міру сокрытыхъ братій?
Ты-ли, царица, вновь не сольешь
Силой своихъ зачатій —

Съ мрачною кровью падшихъ боговъ
Свѣтлую кровь героев!
Ты-ли, царица, жаждешь оковъ,
Духъ свой постомъ успокоивъ?

Ты-ли святую тайну храня,
Ключъ золотой Востока,
Ты-ли, ребенокъ, бросишь меня,
Ты-ли сильнѣй пророка?





ЧЕТВЕРГЬ

Давно, какъ маска восковая,
Мнѣ на лицо легла печаль...
Среди живыхъ я не живая,
И, мертвой, міра мнѣ не жаль,
И мнѣ не снятъ желѣзной цѣпи,
Въ которой звенья изо лжи,
На вѣкъ одна я въ темномъ склепѣ,
И свѣчи гаснутъ...

О, скажи,

Скажи, что мнѣ солгалъ Учитель,
Что на кострѣ меня сожгли...
Пусть я пойму, придя въ обитель,
Что воскресить меня могли
Не кубокъ пламенной Изольды,
Не кладбищъ тонкая трава,
А жизни легкіе герольды—
Твои пѣвучія слова!



ВСТРѢЧА

„Кто ты, Дѣва?“—Звѣрь и птица.

„Какъ зовутъ тебя?“—Узнай!

Ходить ночью Ледяница,
Съ нею бѣлый горностаи.

„Ты куда идешь?“—Въ туманы.

„Ты откуда?“—Я съ земли.

И метелей караваны
Выюги къ югу понесли.

„Ты зачѣмъ пришла?“—Хотѣла.

„Что несешь съ собой?“—Любовь.

Гибко, радостно и смѣло
Поднялись метели вновь.

„Гдѣ страна твоя?“—На югѣ.

„Кто велѣлъ придти?“—Сама.

И свистятъ, какъ змѣи, выюги,
Въ ноги стелется зима.

„Что-жъ ты хочешь?“—Сновъ и снѣга.

„Ты надолго-ль?“—Навсегда.

Надъ снѣгами блещетъ Вега,
Льдисто-бѣлая звѣзда.

СОФІЯ МСТИСЛАВСКАЯ

ПРОЩАНІЕ

За краснымъ бугромъ, въ холодѣющемъ небѣ,

Унылый, протяжный свистъ.

Сгораетъ, слетаетъ и таетъ въ нѣгѣ

Туманный, влажный листъ.

То вѣтеръ дуетъ въ дальнія трубы,
Чтобы землю въ полночь облечь.
То вечеръ льетъ на опальные трупы ;
Тусклые блески свѣчь.
И еще не все окутано мракомъ.
Оттого грустиѣ. Смотри,
Какъ теплится страннымъ, безцвѣтнымъ знакомъ
Полоска алой зари.
И сѣдымъ серпомъ не все еще сжато...
Оттого неотступнѣй страхъ.
Блѣднѣя, гаснутъ искры заката
Въ вечернихъ твоихъ чертахъ
Гудятъ и уводятъ мѣдныя трубы
За дальній, застывшій край...
Склонись, приблизь потемнѣлыя губы...
Печальнѣй... Жарче... Прощай...

* * *

Шептала: я тебѣ покорна,
Безмѣрна дань любви слѣпой...
Онъ молвить: сбрось нарядъ узорный,
Пляши нагая предъ толпой.
Рѣсницъ упали ниже тѣни,
Въ косѣ поблекли жемчуга,
Когда предстала на аренѣ,
Тиха, покорна и нага.
И напряглись безумій луки,
Вонзились стрѣлы жадныхъ глазъ,
И томный вихрь жестокой муки
Сердца померкшія потрясъ.
А онъ, припавши на перила,
Рыдалъ, припомнивъ первый мигъ,
Когда предъ нимъ, стыдясь, открыла
Безгрѣшный трепеть плечъ своихъ...

Въ моей душѣ поетъ осенній тихій хмель,
Колышетъ вѣющіе звуки,
И пѣснь моя проста, какъ алая свирѣль,
Свирѣль заката и разлуки.

Въ ней бѣлымъ сѣверомъ овѣяна мечта,
Вожглась навѣкъ нѣмая рана...
Въ ней дышатъ верески, и легкой звонъ листа
Стыдливо тонетъ въ глубь тумана.

Косматой шапкою нахмурился курганъ...
Дымятся дали. Сосны строги,
И выются въ тишину, въ раздолье и туманъ
Къ тебѣ влекущія дороги.

Ты кинулъ кроткую въ истому сонныхъ травъ,
И зацвѣла трона лѣсная,
И грусть ушла блуждать въ ночную грусть дубравъ,
Любя, колдуя и не зная.

И проколола грудь сосновая игла,
Въ огнѣ рябинъ зардѣла мука...
И пѣснь моя—свирѣль, и пѣснь моя—стрѣла
Тобой натянутого лука.

Вотъ вѣтеръ шелеститъ, колышетъ тетиву,
Стрѣла летитъ въ закатъ янтарный,
И рада осени, и тонетъ въ синеву
Въ тоскѣ нѣмой и благодарной.

ЛѢСНЫЯ КАЧЕЛИ

Какъ ясна въ любви душа моя несмѣлая,—
Словно чаша цвѣточная, росой освѣтленная!..

Ночь моя бѣлая, бѣлая,
Радость безсонная!

Высь горитъ огневыми вѣнками,
Заря не уходитъ прочь,
И ангелы недвижными крылами
Осѣняютъ бѣлую Ночь.

Неугасные солнечные рубины
Вплелись въ ея легкій покровъ.
Проскользнула въ лѣсныя глубины
Сквозь весеннюю пѣну облаковъ.

Ты, Ночь, мое сердце качаешь
Въ колыбели золотой тишины,
Сердце качаешь, роняешь
Зыбко-текучіе сны...

Что ты спрашиваешь у неба въ своемъ молчаніи?
Очи твои—въ безгласномъ бреду.
Отчего ты вся—ожиданіе?
Бѣлая Ночь, зачѣмъ я жду?

Воздухъ беззвученъ и влаженъ,
Какъ будто иду я сквозь водныя струи...
Чутко прильну къ темнотвольной соснѣ,
Къ старому пню, что въ косматой стоитъ сѣдинѣ:
Изъ дикихъ рашелинъ и скважинъ,
Зеленые эльфы мнѣ вкрадчиво льютъ поцѣлуи,—
Лѣсные свои поцѣлуи!

Ты, Ночь, мое сердце качаешь
Въ колыбели золотой тишины
И, неслышно, мнѣ въ сердце роняешь
Слезы прозрачной весны...

Вздохъ утра въ твоёмъ дуновеніи,—
Ангелы зовутъ тебя обратно.
При тебѣ—вся жизнь, какъ видѣніе,
И одна только сказка понятна.

Ты здѣсь ненадолго, ты здѣсь на мгновеніе:
Ангелы зовутъ тебя обратно.

Изъ млечной лазури, изъ тумановъ изваянный,
Приникъ твой обликъ нашептать мнѣ пророчества
О печали бѣлой и о радости нечаянной,
О тихомъ свѣтѣ моего одиночества,
О свѣтѣ моего одиночества...

Слышу, слышу въ сердцѣ зовъ свирѣли!
Вѣтерки бѣгутъ издалека.
Я дитя, я сяду на качели,—
Взвейся въ высь, крылатая доска!

Хороводъ зеленый закружился:
Вьются травы, пляшутъ подо мной,
И пушкомъ летучимъ задымился
Одуванчикъ трепетно-сквозной.

На лѣсныхъ качеляхъ, легковѣйныхъ,
Я—пушинокъ блѣдная сестра—
Въ мѣрѣ травъ струящихся и змѣйныхъ,
Буду плыть и рѣять до утра!

Выше, выше качели! Въ сердцѣ пѣнье свирѣли,
Въ сердцѣ—радость воздушныхъ утѣхъ!
Развѣ въ листьяхъ росистыхъ тополей серебристыхъ
Не звучитъ мнѣ серебряный смѣхъ?

Средь вѣтвей пѣжнорозовыхъ, тамъ, на тучкахъ разсвѣтныхъ,
Зацвѣли заревые сады:
Жгучей кровью востока, блескомъ рдянаго сока,
Огневые вскипаютъ плоды.

Опьяняютъ, свисаютъ златозарною кистью,
Тамъ, въ лазури, дрожать надо мной...
Только небо и листья! Только небо и листья!
И сама я—какъ призракъ лѣсной.

Алый пламень впиваю въ пышныхъ гроздяхъ разсвѣта,
Чтобъ въ грядущемъ—весь мракъ превозмочь,
Алый пламень сливаю съ бѣлымъ блескомъ привѣта
Твоего, отходящая Ночь!

Какъ полна любви душа моя несмѣлая,—
Словно чаша цвѣточная, росой отягченная...
Ночь моя бѣлая, бѣлая, бѣлая,
Радость безсонная!



ИСТОРИЯ ИСМИНІЯ

ВИЗАНТІЙСКАЯ ПОВѢСТЬ

ПОСВЯЩЕНІЕ

ПАМЯТИ ЮРІЯ СИДОРОВА

*Я вижу горь Шотландскихъ властелина,
Я слышу лай веселыхъ песенъ своръ.
Подъ мѣсяцемъ, тѣней полна долина,
Летитъ Стюартъ и грозный Макъ-Айворъ.*

*Въ туманъ верескъ. Мраченъ разговоръ
Столѣтнихъ елей. Плачетъ мандолина,
И шепчетъ вътрѣ надъ урною: Алина!
О, темныхъ паркъ жестокой приговоръ!*

*Но се алтарь. Клубится ладанъ густо.
Какая радость въ словъ Златоуста!
Выходитъ іерей изъ царскихъ вратъ,*

И розами увитъ его трикирій.

Я узнаю тебя, мой братъ по лирѣ.

Христось Воскресъ! мы побѣдили, братъ.

I

Я родился въ Константинополѣ, гдѣ протекли годы моего дѣтства. Рано лишившись родителей, я былъ отданъ на обученіе въ монастырь Благовѣщенія, гдѣ воспитывался подъ непосредственнымъ наблюденіемъ епископа Іоанна, связаннаго со мной узами отдаленнаго родства.

Съ первыхъ лѣтъ я выказывалъ особое расположеніе къ молитвѣ и посѣщенію храма, и отецъ Іоаннъ избралъ меня для прислуживанія ему въ алтарѣ во время богослуженія. Эти часы до сихъ поръ остаются сладчайшимъ воспоминаніемъ моего одинокаго дѣтства. Помню, часто повторялъ я слова псалмопѣвца Давида: „сколь возлюбленны селенія твои, Господи силь!“.

Сознаніе почета, которымъ почтили меня, позволивъ предстоять передъ престоломъ, зажигать свѣчи, воскурять ѳиміамъ и готовить вино для евхаристіи и, главное, участвовать въ богослуженіи рядомъ съ Іоанномъ, цвѣтомъ монашества, прекраснѣйшимъ деревомъ сада церковнаго, исполняло сердце мое благородной гордостью, и я не промѣнялъ бы моего стихаря, расшитаго розами, на золотую одежду порфиророднаго отрока Аркадія.

II

Когда я вышелъ изъ отроческаго возраста и надъ губами у меня пробился первый пушокъ, занятія греческой философіей и уроки отца Іоанна пробудили во мнѣ доселѣ дремавшую склонность къ богомыслію. Въ это время кончились годы моего обученія, и я вернулся изъ монастыря въ родной домъ, гдѣ не было ни одной души, но много наслѣдственныхъ иконъ и богатая бібліотека церковныхъ и мірскихъ писателей.

Здѣсь впервые прочелъ я книги, которыя являлись для меня запретнымъ плодомъ во дни школьнаго обученія. Лѣтними вечерами, когда улицы наполнялись крикливыми толпами монаховъ, продажныхъ женщинъ и торговцевъ фидами, я уединялся въ нашъ запущенный безъ хозяина садъ, густо заросшій крапивою и дикимъ виноградомъ съ кислыми и вяжущими ротъ ягодами, и, развалившись на травѣ около мраморнаго фонтана съ изваяніемъ отрока Гиласа, похищаемаго нимфами, читалъ, не отрываясь, и нескромнаго шутника Аристофана, и прелестнаго пастуха Теоокрита, и повѣсти Лонга, Геліодора и Эвмаѳія, столь любимыя знатными женщинами нашего города.

III

Вставалъ я съ восходомъ солнца и, принявъ ванну и выпивъ кружку козьего молока, уединялся въ бібліотекѣ съ метафизикой Аристотеля, діалогами Платона или проповѣдями епископа Іоанна. Такимъ образомъ готовился я

къ философскому труду, который долженъ былъ снискать мнѣ уваженіе двора и церкви. Въ то же время не могъ я отказать себѣ въ удовольствіи на досугѣ марать бумагу гекзаметрами и гликонеями, къ чему пріучился еще въ монастырѣ, гдѣ мнѣ довелось переписывать Антологію. Такимъ образомъ написалъ я поэму въ гекзаметрахъ, гдѣ изобразилъ насыщеніе Іисусомъ Христомъ народа пятыю хлѣбами и рыбами, причемъ заимствовалъ краски и образы изъ описанія пира въ Одиссеѣ; потомъ написалъ поэму о Благовѣщеніи, гдѣ украсилъ Пресвятую Дѣву всѣми эпитетами Гомеровыхъ богинь и Теоокритовыхъ нимфъ, а архангелу Гавріилу придалъ цвѣтущую красоту олимпійскаго кравчаго Ганимеда; затѣмъ я написалъ двѣнадцать элегическихъ дистиховъ, прославляющихъ двѣнадцать апостоловъ Христовыхъ.

Будучи рожденъ скорѣе грамматикомъ, чѣмъ поэтомъ, я замѣнялъ бѣдный языкъ Благовѣствованія всѣми ухищреніями аттическаго синтаксиса, вплетая въ вѣнокъ словесный, какъ душистые цвѣтки, іонизмы Гомера, эолизмы Сафо.

IV

Эти мои творенія показывалъ я только моему старому другу Кратисѣену; обучавшемуся много лѣтъ философіи въ Аѣинахъ и Александріи и богословію у епископа Григорія въ Назіанзѣ. Кратисѣень носилъ черную одежду инока и готовился къ постриженію. Его философскія способности были высоко цѣнимы епископомъ Григоріемъ, коего ученикомъ и почиталъ себя Кратисѣень, ставя Григорія много выше Іоанна и именуя его Платономъ церкви Христовой. Я же, никогда не могшій осилить тонкостей логики и метафизики, всецѣло преданъ былъ отцу Іоанну и не зналъ, чему болѣе удивляться въ немъ: подвижнической жизни, въ коей поревновалъ онъ апостолу Павлу, или краснорѣчію, коимъ не уступалъ онъ Лисію и Исократу. И восторгъ передъ проповѣдями отца Іоанна доходилъ у меня до такой неумѣренности и преувеличенія, что, въ юношеской заносчивости, я съ пренебреженіемъ относился къ посланіямъ Павла, сравнивая ихъ варварскій языкъ съ аттическою рѣчью отца Іоанна, сладостной, какъ медъ, и блестящей, какъ золото.

V

Въ то время церковь Христова растлѣвалась пагубными ересями. Какъ черви подтачиваютъ стебель роскошной розы, такъ аріане и безчисленные и многообразные лжеучители разныхъ толковъ подтачивали основаніе божественнаго догмата. Изъ этихъ лжеученій особенно ядовитымъ казалось мнѣ едва прозябающее, но имѣющее разрастись въ губительные плевелы и тернія ученіе о единомъ человѣческомъ ествѣ Христа. Ученіе это казалось мнѣ тоньше и ядовитѣе Аріевой мерзости, ибо направлялось оно и противъ Пресвятой Дѣвы—начатка спасенія людей. Противъ этого то лжеученія, именовавшаго Пресвятую Дѣву не Богородицей, а только Христородицей, и направилъ я мою философскую работу, гдѣ, на основаніи доводовъ разума отъ Платона до Григорія и на основаніи явныхъ свидѣтельствъ писанія, возстановлялъ Пресвятую Дѣву въ Божественномъ Ея достоинствѣ, какъ царицу рая и ангеловъ, превосходящую херувимовъ и серафимовъ. И былъ я въ этомъ трудѣ ободряемъ и направляемъ отцомъ Іоанномъ и другомъ моимъ, юнымъ философомъ Кратисѣеномъ.

VI

Отдавая себя Музамъ и уединенію, не избѣгалъ я и общества людей, достойныхъ и веселыхъ развлеченій, приличныхъ для молодого человѣка. Каждый праздникъ посѣщалъ я представленія цирка, разнообразилъ свой столъ обѣдами въ загородныхъ трактирахъ, выпивая кружку-другую Хіосскаго, а вечера проводилъ въ домѣ діакониссы Олимпіады, гдѣ меня принимали какъ родного, зная благосклонность ко мнѣ епископа. Діаконисса Олимпіада отличалась мудростью, играла на арфѣ и такъ пѣла церковныя пѣсни, что я готовъ былъ повѣрить баснѣ о пѣвцѣ Орфеѣ, смирявшемъ игрою на лирѣ дикихъ звѣрей и приводившемъ въ движеніе деревья и камни. Передъ мудростью Олимпіады преклонялся самъ отецъ Іоаннъ, избравъ ее другомъ и совѣтникомъ во всѣхъ дѣлахъ и повѣряя ей первой новыя свои мысли и намѣренія. Со мною Олимпіада была добра и ласкова, но не достаивала меня мудрыхъ собесѣдованій объ истинахъ церковнаго ученія. Дома держалась она какъ простая женщина, характера была веселаго и имѣла превосходныхъ котовъ, съ которыми игрывала въ часы досуга.

VII

Такъ какъ дѣла церкви заставляли діакоиссу Олимпіаду часто отлучаться изъ дому, я обыкновенно оставался вдвоемъ съ ея племянницей Ласѳеніей, одинокой сиротой, жившей подъ покровительствомъ церкви, посвящая свое время изученію философіи и вышиванію церковныхъ ризъ и воздуховъ. Я любилъ проводить время вдвоемъ съ Ласѳеніей въ теремѣ большого дома діакоиссы, озаренномъ лампадами и свѣчами, съ большимъ окномъ, выходившимъ въ садъ, откуда виденъ весь городъ Константина съ рощами, храмами и дворцами, съ синей полосой моря въ отдаленіи. Ласѳенія садилась обыкновенно въ углубленіи окна и вышивала золотомъ, а я помѣщался у ея ногъ съ какой-нибудь книгой. Мы мало разговаривали, иногда я читалъ ей вслухъ повѣсти Лонга или посланіе Павла. Весною Олимпіада переѣзжала въ загородный свой домъ, расположенный на одномъ изъ прелестнѣйшихъ острововъ Понта Эвксинскаго, среди цвѣтущихъ садовъ и виноградниковъ.

VIII

Солнце склонялось, и косые его лучи проникали въ высокое окно библіотеки; со двора слышался смѣхъ играющихъ дѣтей, когда вошелъ ко мнѣ Кратисѳенъ со словами: „Полно работать, Исминій. Идемъ въ храмъ, гдѣ сегодня будутъ весь дворъ и царица. Епископъ Іоаннъ самъ будетъ совершать богослуженіе въ память погребенія Господа нашего Іосифомъ Аримаѳейскимъ и Никодимомъ. Идемъ же!“

Я сложилъ листы рукописи и вышелъ вслѣдъ за Кратисѳеномъ, приказавъ мальчику приготовить вечернюю трапезу изъ горькихъ травъ, масла и вина. Проходя садомъ, я замѣтилъ, что тополя зазеленѣли; надъ цвѣтникомъ жужжала пчела, влажный вѣтеръ дулъ съ моря.

„Всюду весна и вездѣ сосцы молокомъ отягчѣли“,—проговорилъ Кратисѳенъ стихъ Θεокрита.

Я мгновенно вспомнилъ мой сельскій домикъ, заросшій яблонями, старуху-няню и дядю съ заступомъ между разрытыхъ грядокъ.

Послѣ вечерни я и Кратисѡенъ зашли къ епископу.

Іоаннъ уже нѣсколько дней не принималъ пищи, отдавая все время посту и молитвѣ.

Онъ благословилъ насъ.

„У меня есть нѣчто для тебя“,—сказалъ онъ мнѣ и началъ рыться въ кипарисномъ ящикѣ съ пергаменатами. Вынувъ свитокъ, онъ подалъ мнѣ со словами:

„Григорій прислалъ мнѣ нѣсколько новыхъ элегій. Переписавъ, верни“.

Іоаннъ былъ низкаго роста. Верхняя часть его тѣла была велика, но ноги очень малы, вслѣдствіе болѣзней, перенесенныхъ въ дѣтствѣ. Золотистая борода его вилась, какъ зелень елихрисы; глаза были цвѣта неба. Выраженіе лица было строгое, почти суровое, но улыбался онъ нѣжно, какъ дѣвушка.

Придя домой, я велѣлъ подать легкій ужинъ въ бібліотеку и, развернувъ свитокъ, полученный мною отъ Іоанна, прочелъ Кратисѡену новыя элегіи Григорія, епископа Назіанзскаго. Въ этихъ элегіяхъ Григорій оплакивалъ суету міра и бренность земныхъ радостей. На метрику его оказали сильное вліяніе элегіи Овидія.

Остатокъ ночи мы провели въ богословской бесѣдѣ, укрѣпляя падающія силы виномъ, разбавленнымъ водою, какъ должны пить истинные ученики эллиновъ. Мы говорили о распространеніи ересей, о необходимости борьбы съ ними, повѣряли другъ другу планы будущихъ нашихъ сочиненій и, забывая скромность, приличную юношамъ, сравнивали нашу дружбу съ дружбою свѣтильниковъ греческой церкви Іоанна и Василія, епископа Каппадокійскаго. А когда мысли наши утомились и исчерпаны были всѣ волновавшіе насъ вопросы, и допито послѣднее вино, и крики пѣтуховъ возвѣщали близость разсвѣта, мы перешли къ другимъ разговорамъ, которые сладко волнуютъ сердца юношей. Кратисѡенъ рассказалъ мнѣ, какъ попалъ онъ недавно въ руки искусной гетеры, которая обобрала его дочиста, требуя почти еже-

дневно то сирійскихъ ароматовъ и притираній, то золотыхъ серегъ и запы- стій. Кратисѡенъ уже покался въ своемъ грѣхѣ передъ епископомъ, и тотъ наложилъ на него эпитемію въ видѣ усиленнаго поста и большаго, чѣмъ обычно, числа поклоновъ во время совершенія литургии. Но я видѣлъ, что онъ еще не могъ изгнать изъ сердца своего образъ плѣнившей его женщины. Онъ вспомнилъ о ней съ грустью.

„Я вѣрю,—говорилъ онъ,—что дьяволъ черезъ женщину входитъ въ наше сердце и содѣлываетъ насъ рабами своими, отлучая отъ благодатнаго царства церкви Христовой. Мнѣ говорилъ объ этомъ пустынникъ, у котораго я ночевалъ во время путешествія моего по Фивайдѣ. Ахъ, Исминій! если бы ты зналъ, какъ люблю я Египеть! Годы обученія въ Александріи, странствованія по берегамъ Нила и ночлеги въ пещерахъ святыхъ отшельниковъ—сладкія, милья воспоминанія!“

Я молчалъ. Въ моихъ мечтахъ непримѣтно возникалъ ангельскій образъ Ласѡеніи, съ кудрями, темными какъ фіалки, съ глазами, глубокими какъ море, съ устами, рдѣющими какъ роза.

XI

Когда мы простились съ Кратисѡеномъ, уже давно былъ день. Я растворилъ окно бібліотеки, и въ комнату проникъ запахъ молодой травы и тополя. Птицы щебетали въ вѣтвяхъ.

Я позвалъ мальчика и велѣлъ убрать кубки.

Утренняя свѣжесть, щебетаніе птицъ, далекіе крики разносчиковъ и стукъ лошадиныхъ копытъ разогнали томную сонливость, которую я ощутилъ во время разсвѣта.

Я сѣлъ за столъ и, согласно приказанію епископа, началъ переписывать элегии Григорія Назіанзскаго. Переписывалъ я ихъ медленно и тщательно, какъ выучили меня въ монастырѣ, расписывая заглавныя буквы красками. Такъ, омеги изображалъ я въ видѣ большихъ золотыхъ подковъ, а пси—въ видѣ трезубцевъ, перевитыхъ пурпурными и голубыми цвѣтами.

Около полудня почувствовалъ я усталость и, легши въ постель, проспалъ до вечера, когда уже пора было итти во храмъ для празднованія Воскресенія Христова.

ХІІ

Хоры иноковъ пѣли, какъ хоры ангеловъ.

Храмъ украшенъ былъ розами изъ теплицы самой царицы Евдокіи. Епископъ Іоаннъ, въ золотомъ, осыпанномъ драгоценными камнями, омофорѣ, выходилъ изъ царскихъ вратъ съ перевитымъ розами трехсвѣщникомъ и кадильницей. Было душно отъ смѣшаннаго запаха розъ, оливковаго масла, воска и ладана.

Весь дворъ, въ парчевыхъ одеждахъ, расшитыхъ золотомъ и пурпуромъ, присутствовалъ при богослуженіи.

Отецъ Іоаннъ прочелъ только что составленное имъ слово на Воскресеніе Христово. Это слово превосходило все его прежнія творенія. Казалось, оно, какъ огонь, вырывалось изъ золотыхъ устъ его.

„Воскресъ Христосъ, и пали демоны“,—возгласилъ онъ, озирая молніеподобнымъ взоромъ толпу народа.

А когда началась литургія, мнѣ показалось, что я попалъ на небо. Какъ прилежная пчела, собралъ Іоаннъ медь со всехъ цвѣтовъ эллинскаго краснорѣчія и мудрости, одухотворивъ и возвысивъ таинства Элевсина, претворивъ хлѣбъ Деметры и вино Діониса въ плоть и кровь Господа нашего Іисуса Христа.

Изъ евангелія выбралъ онъ первую главу Іоанна, гдѣ излагается таинство сочетанія превѣчнаго Слова, которое созерцали и мудрецы древняго міра, Платонъ и Аристотель, съ земнымъ естествомъ Іисуса Христа.

Сладко было мнѣ видѣть торжество православной церкви, въ золотыхъ одеждахъ празднующей Воскресеніе Христово, сладко было видѣть скипетры царей, преклоненные передъ крестомъ епископа!

ХІІІ

Я чаще и чаще посѣщаль домъ Олимпіады и нерѣдко пробываль до зари вдвоемъ съ Ласоеніей. Близость этой прелестной дѣвушки наполняла мое сердце неизъяснимымъ трепетомъ, въ которомъ я самъ не отдавалъ себѣ отчета.

Съ наступленіемъ весны я любилъ выходить за городскія стѣны, блуждать безъ цѣли и дороги, пить козье молоко, закусивъ хлѣбомъ, въ домахъ привѣтливыхъ крестьянъ, утолять жажду изъ источника и собирать фіалки для Ласѳеніи, которая особенно любила вплетать эти цвѣты въ свои темныя кудри.

Однажды я на вечерней зарѣ пришелъ къ Ласѳеніи, запыленный и усталый, и, высынавъ передъ ней фіалки, бессильно упалъ у ея ногъ, на обычномъ моемъ мѣстѣ, въ углубленіи окна.

Ласѳенія неожиданно приблизила ко мнѣ лицо, такъ что я почувствовалъ сладость ея дыханія и запахъ ладана, которымъ была пропитана ея одежда. Затѣмъ она, положивъ руки мнѣ на плечи, смотрѣла мнѣ въ глаза. Такъ провели мы нѣсколько часовъ у раскрытаго окна, откуда вѣяла ночная свѣ-жесть. Иногда Ласѳенія ласково гладила мои волосы. Я же не смѣлъ отвѣ-чать на ея ласки и не чувствовалъ желанія приблизиться къ ней болѣе, чѣмъ она сама приближалась. Но близость ея наполняла меня сладостью, и каза-лось мнѣ, что я перенесенъ въ райскія кущи, въ общество чистыхъ ангеловъ. Такъ проводили мы много ночей. Обыкновенно начиналось съ того, что я читалъ ей вслухъ какую-нибудь книгу, а она вышивала золотомъ. Но скоро я ронялъ книгу, а бархатъ и клубокъ золотыхъ нитокъ выпадали изъ рукъ Ласѳеніи, такъ что прокравшаяся кошка діакониссы Олимпіады начинала ка-тать его, разматывая, по всей комнатѣ.

XIV

Однажды мы возвращались послѣ ночной прогулки по городскимъ садамъ, причемъ я покупалъ цвѣты у всѣхъ встрѣчныхъ цвѣточницъ и мальчиковъ, такъ что несъ цвѣты въ обѣихъ рукахъ. Вдали краснѣла полоска зари; въ похолодѣвшемъ воздухѣ сильнѣе пахло топодемъ и фіалками. На улицѣ по-падались только рѣдкія гетеры, да иногда слышалось звяканье сапоговъ сол-дата императорской гвардіи, возвращавшагося домой съ пирушки. Изъ рас-крытыхъ дверей кабачковъ доносились крики и флейты. Полный мѣсяць стоялъ въ небѣ, озаряя городъ Константина.

Разбудивъ спящихъ сторожей, мы поднялись по высокой лѣстницѣ въ теремъ Ласѳеніи. У двери надо было проститься.

„Проведемъ завтрашній день вмѣстѣ“,—сказала Ласѳенія. „Отправимся въ монастырь Преображенія. Будемъ рвать цвѣты, отдыхать надъ ключами, подкрѣплять силы молокомъ бѣлой козы. Будемъ говорить стихи Гомера и пѣть каноны Пресвятой Дѣвѣ. Ты будешь лежать на травѣ у моихъ ногъ, а я буду ласкать твои волосы. А если ты захочешь, глупый мальчикъ, поцѣловать меня въ губы, я не буду противиться твоему желанію. Хочешь всего этого, Исминіи?“

Я встала на колѣни на каменной ступени лѣстницы и, снизу смотря въ темные, какъ листы аканѳа, глаза Ласѳеніи, отвѣчала: „Рабъ твой слушаетъ тебя, царица!“

„Итакъ“,—продолжала она, наклоня ко мнѣ лицо,—,хотя глупо назначать свиданія, но я уже рѣшила быть нѣсколько дней глупой: такъ приходи завтра около полудня къ городскому фонтану и жди меня у подножія статуи Константина. А теперь прощай. Ты мнѣ надоѣлъ“.

Я услышалъ звукъ поворачиваемаго ключа и шелестъ быстрыхъ и легкихъ шаговъ Ласѳеніи.

XV

Я опустился съ лѣстницы и, пройдя дворъ, толкнулъ ворота. Они были заперты. Я сталъ стучать чаще и настойчивѣе. Скоро раздалась ругань сторожа. Подойдя, онъ спросилъ меня, откуда я иду. У меня уже на языкѣ было имя Ласѳеніи, но я задержалъ его, сообразивъ, что могу бросить дурную тѣнь на имя знатной дѣвушки. Итакъ, я молчалъ въ смущеніи. Не знаю, чѣмъ бы окончилось это непріятное происшествіе, если бы я не догадался во-время вынуть нѣсколько монетъ и сунуть въ руку свирѣпому стражу, охранявшему мою Ласѳенію не менѣе бдительно, чѣмъ стоглазый Аргусъ охранялъ несчастную любовницу Зевсову Іо, пораженную гнѣвомъ Геры.

Деньги произвели свое дѣйствіе. Ворота со скрипомъ распахнулись, и я оказался на покрытой туманомъ улицѣ.

XVI

Заспанный мальчикъ отворилъ мнѣ дверь моего дома, и я быстро прошелъ къ спальнѣ, но у порога наткнулся на спящаго челоѣка.

Спавшій быстро вскочилъ, оправляя смятые волосы и одежду.

Я узналъ дядинаго слугу, Батта.

„Здравствуй, господинъ“,—сказалъ Баттъ, цѣлуя мнѣ руку. „Да благословятъ тебя Господь и Пресвятая Дѣва. Я нарочно легъ у порога спальни, чтобы проснуться при твоёмъ приходѣ. Ты ведешь веселую жизнь, господинъ? Вѣроятно, ты возвращаешься съ веселой попойки, чтобы лечь въ постель тогда, когда рабочій людъ подымается на работу. Что бы сказала твоя няня Хариклея, которая думаетъ, что ты ведешь жизнь инока?“

„Походка моя слишкомъ тверда“,—отвѣтилъ я не безъ досады Батту,—и глаза слишкомъ ясны, чтобы заподозрѣть меня въ недостойныхъ забавахъ. Я радъ тебя видѣть, Баттъ. Скажи, какъ здоровье дяди? Выучилась ли Хлоя читать? Умѣетъ ли ѣздить верхомъ Амиптикъ? Хорошо ли доятся ваши коровы и такъ же ли обильны жатвы, какъ были прежде?“

„Дядя твой здоровъ“,—отвѣчалъ Баттъ,—и дѣти—слава Богу. О прочемъ дядя пишетъ тебѣ въ письмѣ обстоятельно и посылаетъ подарокъ“.

При этомъ Баттъ поставилъ передо мной большой глиняный кувшинъ, отъ котораго пахло сладкими цвѣтами, и подалъ мнѣ пергаментъ, взявъ который я затворился въ библіотекѣ.

XVII

Долго разбиралъ я письмо дяди. Наконецъ, прочелъ слѣдующее:

„Здравствуй, любезный племянникъ. Благословеніе мое надъ тобою. Какъ твои дѣла? Успѣшно ли работаешь? Доволенъ ли тобой епископъ? Съ начала весны ждемъ тебя. Вымыли твой домъ и расчистили дорожки. Дѣти каждый день украшаютъ его цвѣтами. А тебя все нѣтъ. Наконецъ, посылаю Батта узнать о тебѣ и звать скорѣе на отдыхъ, въ объятія любящаго тебя дяди, который очень постарѣлъ и не можетъ попрежнему работать въ огородѣ. Было у насъ недавно большое горе. Рыженка подохла, и утонулъ, купаясь, маленькій рабъ Діодоръ, хорошо игравшій на флейтѣ. Зато хлѣба хороши, и виноградники цвѣтутъ обильно. Пріѣзжай посмотришь лозы, которыя ты самъ сажалъ и поливалъ въ дѣтствѣ; пріѣзжай ѣсть миртовья ягоды и фиги и работать въ библіотекѣ твоего маленькаго дома, во славу церкви Христовой. Дѣти тебя цѣлуютъ. Хариклея также. Прости“.

Внизу было приписано:

„Посылаю кувшинъ съ медомъ для епископа Іоанна. Онъ—тонкій цѣнитель меда. Скажи ему, что наши пчелы не ѣдятъ ничего, кромѣ розъ и анемоновъ“.

XVIII —

Письмо дяди тронуло меня. Желаніе увидѣть черты его лица, напоминавшія черты лица дорогой моей матери, родилось въ моемъ сердцѣ. Но скоро возникъ передо мной образъ Ласѣеніи, и я забылъ весь міръ. Назначенное ею свиданіе наполняло меня весельемъ и гордостью.

Уже солнце было высоко, когда я оторвался отъ моихъ мечтаній и велѣлъ подать мнѣ въ садъ молоко и приготовить ванну. Мечты о цѣломъ днѣ съ Ласѣеніей, на свободѣ, за городомъ, въ лавровыхъ рощахъ и лугахъ съ фіалками, не давали мнѣ сосредоточиться ни на одной мысли.

Еще было далеко до полудня, когда я уже былъ у статуи Константина. Я пробовалъ садиться на мраморной скамьѣ у памятника, но внутренняя тревога побуждала меня то и дѣло вскакивать съ мѣста и ходьбой успокаивать взволнованныя чувства. Чтобы развлечь себя, я началъ наблюдать окружающихъ. У дверей лавки зеленщика столпилась кучка народа. Странствующій монахъ-аріанинъ вступилъ въ споръ съ торговкой лукомъ. Оба они уже были весьма раздражены, особенно торговка визжала и осыпала монаха непристойной руганью. Загорѣлый персіанинъ, продававшій узорныя ткани, издали наблюдалъ за ихъ ссорой.

Но напрасно старался я приковать къ чему-нибудь свое вниманіе.

Едва пробило полдень, какъ я началъ всматриваться во всѣ мелькавшія женскія лица. Во всякой дѣвушкѣ видѣлъ я Ласѣенію; я дрожалъ, нѣжное привѣтствіе было уже на моемъ языкѣ, когда я сознавалъ мою ошибку. Когда вспоминаю я теперь эти минуты, то страннымъ мнѣ кажется, что я принималъ за Ласѣенію почти всѣхъ встрѣчныхъ дѣвушекъ, бѣлыхъ и смуглыхъ, тонкихъ и толстыхъ, и, наконецъ, даже мелькавшіе вдали мужчины стали въ моихъ утомленныхъ глазахъ принимать обликъ Ласѣеніи.

Чтобы сократить минуты ожиданія, я покупалъ цвѣты, заходилъ въ сосѣдній трактиръ выпить вина, не спуская глазъ со статуи Константина; но бѣжали часы, одинъ, другой, третій, а Ласѣеніи не было.

Когда же, наконецъ, стали удлиняться тѣни, и на площадку у памятника высыпали знатныя женщины города, и раздался благовѣстъ къ вечерней службѣ, я понялъ, что Ласѳенія меня обманула.

Слезы обиды и гнѣва закипѣли у меня въ горлѣ. Особенно горько было мнѣ разочароваться въ Ласѳенію, которую дотолѣ почиталъ я ангеломъ небеснымъ.

Искать Ласѳенію въ домѣ Олимпіады казалось мнѣ унижительно. Пообѣдавъ въ трактирѣ и выпивъ вина болѣе чѣмъ обыкновенно, я вернулся въ мой домъ и сталъ ходить по библиотекѣ.

XIX

Письмо дяди лежало на столѣ.

„Вонъ, вонъ изъ города“,—сказалъ я себѣ. „Здѣсь все отравлено для меня этой злой дѣвченкой, этимъ демономъ“.

Но тутъ вспомнилъ я глубокіе глаза Ласѳеніи, ея полураскрытыя уста, алѣвшія на блѣдномъ какъ воскъ лицѣ, ея ласковый голосъ, прикосновеніе ея легкихъ рукъ и увидѣлъ, что обманываю себя, называя ее демономъ, что она прекрасная и святая и имѣетъ право дѣлать со мной все, что ей угодно. Но мнѣ нужно было теперь покоя, долгаго и мирнаго сна, милыхъ людей и лѣснаго воздуха. Слишкомъ безумно жилъ я послѣдній мѣсяць.

Я вышелъ во дворъ и велѣлъ заложить лошадей.

Пока конюхъ смазывалъ колеса и расчесывалъ лошадямъ хвосты и гривы, я бросился на постель и, закрывъ глаза, шепталъ имя Ласѳеніи, нѣсколько разъ бросался къ столу и начиналъ письмо къ ней, но рвалъ все написанное. Наконецъ, мальчикъ доложилъ мнѣ, что лошади готовы.

Я позвалъ управляющаго и сдалъ ему ключи, уложивъ въ скрыню нѣсколько одеждъ и книгъ, и выѣхалъ изъ города, когда уже облака розовѣли надъ моремъ и во всѣхъ кабачкахъ гремѣли бубны и раздавались хриплыя пѣсни.

XX

Лошади бѣжали быстро по пыльной дорогѣ, обсаженной рѣдкими дубами. Уже солнце давно померкло, и на западѣ громоздились красныя и сизыя тучи, когда доѣхали мы до перекрестка, гдѣ слѣдовало свернуть на просе-

лочную дорогу къ помѣстью дяди. На перекресткѣ этомъ стояла памятная мнѣ старая смоковница, далеко распространявшая благоуханіе въ сырѣмъ и туманномъ воздухѣ. Вотъ и пограничный кипарисъ, отъ котораго начинаются владѣнія дяди. Вотъ и озеро, заросшее осокой (какъ оно заросло за время нашей разлуки!); вотъ и дядина голубятня мелькнула, осѣненная вязомъ; вотъ потянулись виноградники, гдѣ цѣлый день работаютъ смуглыя рабыни; вотъ и цвѣтникъ съ фіалками у колодца; а тамъ, между грядами, самъ дядя съ заступомъ въ рукахъ.

Дядя заключилъ меня въ свои объятія, причемъ я замѣтилъ, что въ бородѣ у него появилось нѣсколько сѣдыхъ волосъ. Съ визгомъ и крикомъ прибѣжали дѣти. Старый, полуослѣпшій песь Гекторъ громко залаялъ, но, понюхавъ воздухъ, завилялъ хвостомъ и, подбѣжавъ, сталъ лизать мнѣ руки. Приплелась и старая няня Хариклея.

Обильный ужинъ ждалъ меня въ столовой. Тутъ были молоко, свѣжіи сыръ, копченая свинина, до которой я былъ большой охотникъ, вино, настойка изъ миртовыхъ ягодъ, жареные бобы, горохъ и душистый медъ. Послѣ ужина дядя повелъ меня на голубятню и показалъ мнѣ пару новыхъ драгоценныхъ голубей, выписанныхъ изъ Мессы.

Нѣсколько бессонныхъ ночей и дорожная усталость побудили меня рано лечь въ постель.

Старая няня Хариклея проводила меня въ мой домъ съ подгнившимъ крыльечкомъ, изъ щелей котораго пробивался жирный лопухъ.

Уголь моей спальни былъ весь наполненъ семейными иконами, съ теплившимися передъ ними лампадами и свѣчами. Пахло сыростью, зеленью и ладаномъ.

Я сладко растянулся на тюфякѣ, набитомъ сухими травами, и спалъ долго, безъ сновидѣній, не забывъ послѣ молитвъ нѣсколько разъ произнести имя Ласѣеніи, жестоко обманувшей мое первое чувство.

XXI

Я безмятежно прожилъ нѣсколько мѣсяцевъ, посвящая время работѣ, прогулкамъ, играмъ съ дѣтьми и бесѣдамъ съ дядей. По утрамъ я ходилъ съ дѣтьми на озеро, и мы вмѣстѣ пускали по водѣ маленькіе, плоскіе камни

и ловили водяныхъ улитокъ. Когда созрѣли фиги и виноградъ, я помогаль рабамъ собирать ягоды и старался смягчить, сколько можно, строгіе законы дядинаго помѣстья.

Въ дождливые дни всѣ сходились по вечерамъ у дяди. Дядя поджариваль на огнѣ бобы и горохъ; приходилъ сосѣдъ; подавали молодое вино и ягоды. Иногда дядя читаль вслухъ Аристофана, и дѣти хохотали такъ, что хватились за животы отъ смѣха.

Дядя былъ тонкій цѣнитель Аристофана, и никто не читаль его комедіи съ такимъ искусствомъ.

XXII

Въ старой библіотекѣ моего дома принялся я за давно задуманную работу о божественности Пресвятой Богородицы.

Началь я съ явныхъ свидѣтельствъ писанія Ветхозавѣтнаго. Лѣстница, видѣнная Іаковомъ въ Веѣлѣ; неопальный кустъ, явившійся Моисею; скинія, въ которой хранился ковчегъ Завѣта, прообразуя младенца Христа, пророчества Давида и Соломона,—не являлось ли все это прообразами Пресвятой Дѣвы, какъ раскрыли это учителя церкви, для посрамленія кощунствующихъ и безумныхъ ересіарховъ?

И чѣмъ дальше писалъ я, тѣмъ убѣдительнѣе казалась для моего разума истина божественности Пресвятой Дѣвы, и, наконецъ, ясно сталъ я ощущать, что Она незримо присутствуетъ въ библіотекѣ, благословляя труды мои, и что отнынѣ вся жизнь моя протекаетъ подъ покровомъ Пречистой.

Когда же писалъ я о божественной красотѣ Пресвятой Дѣвы, передо мною вставаль очаровательный образъ Ласѣніи. Но я гналъ его изъ мыслей, ибо это сопоставленіе казалось мнѣ кощунствомъ.

XXIII

Но по прошествіи нѣсколькихъ мѣсяцевъ я началъ ощущать неопредѣленную тоску; игры съ дѣтьми не веселили меня больше; работа стала итти медленно и вяло.

Во время одной изъ прогулокъ я повстрѣчалъ коннаго посла изъ города, который передалъ мнѣ письмо. Когда я прочелъ подпись, сердце мое забилося. Письмо было отъ Ласѣніи. Она писала:

Здравствуй, милый Исминій. Хотя виновата передъ тобою, и ты, вѣроятно, очень на меня сердисься, но я не хочу думать, чтобы ты совсѣмъ разлюбилъ твою Ласѳенію. Я уже давно живу въ загородномъ домѣ діакониссы. Пріѣзжай провѣдать насъ. Впрочемъ, не думай, что я буду плакать, если ты окажешься такъ глупъ и ребячливъ, что, вспоминая мою шутку, будешь дуться и не пріѣдешь. Не забывай, что, когда мальчики воображаютъ себя влюбленными, они смѣшны для взрослой дѣвушки. Епископъ не доволенъ тѣмъ, что ты не зашелъ проститься къ нему передъ отъѣздомъ. Прости. Твоя Ласѳенія'.

Въ тотъ же день собралъ я свои вещи и выѣхалъ изъ деревни съ большой связкой розъ и запасомъ молодого вина и меда. Я былъ увѣренъ, что вернусь сюда въ самомъ скоромъ времени. Дядя долго махалъ мнѣ рукой съ голубятни. Дѣти проводили меня до пограничнаго кипариса. Къ ночи я уже былъ въ городѣ Константина, гдѣ нестройный шумъ толпы и грохотъ экипажей неприятно поразили мои уши, привыкшія къ деревенскому безмолвію.

XXIV

Ежедневно, на легкой лодкѣ, безъ гребца, переправлялся я въ загородное помѣстье Олимпіады.

Мраморный домъ діакониссы стоялъ въ саду, не уступавшемъ роскошью знаменитому саду царя острова феаковъ Алкиноя, воспѣтому Гомеромъ. Лавры, мирты и кипарисы образовали тѣнистую рощу; въ цвѣтникѣ алѣли розы; лиліи ласкали обоняніе. Посреди сада возвышался фонтанъ изъ ѳессалійскаго мрамора съ изображеніемъ орла, изрыгавшаго воду изъ своего позолоченнаго клюва.

Между мной и Ласѳеніей установились милыя отношенія брата и сестры. Она уже болѣе не ласкала мои волосы, и я не смотрѣлъ ей въ глаза часами, какъ то было въ началѣ весны, когда цвѣли фіалки. Какъ бы непроницаемая стѣна воздвигалась между нами, и взаимныя усилія наши разрушить эту стѣну оставались тщетны.

Я много рассказывалъ Ласѳеніи о дядѣ и житьѣ моемъ въ деревнѣ, еще болѣе о моемъ другѣ Кратисѳенѣ, о которомъ не могъ говорить безъ восхищенія.

Однажды, очевидно, желая сдѣлать мнѣ удовольствіе, Ласѳенія сказала: ,Вмѣсто того, чтобы тратить слова, описывая достоинства твоего друга, ты привелъ бы его ко мнѣ, Исминій. Приходи съ нимъ завтра. У насъ будетъ маленькій праздникъ по случаю пріѣзда моей младшей сестры Хрисиллы, которая учится въ антиохійскомъ монастырѣ. Она готовится принять монашество по достиженіи шестнадцатилѣтняго возраста. Таково желаніе діакониссы. Приходи-же и приведи твоего Кратисѳена'.

XXV

Кратисѳенъ охотно согласился на мое предложеніе посѣтить вмѣстѣ со мной загородный домъ діакониссы Олимпіады.

Когда мы ѣхали въ лодкѣ, я замѣтилъ, что уже наступила осень. Лучи поблѣднѣли; въ воздухѣ пахло спѣлымъ виноградомъ.

Я привязалъ лодку у прибрежнаго кипариса. Мы вошли въ рошу, гдѣ до насъ долетѣли небесные звуки Олимпіадиной арфы.

Въ дверяхъ встрѣтила насъ Ласѳенія и привѣтливо провела въ столовую, уставленную семейными иконами и увѣшанную драгоценными тканями.

Здѣсь увидѣлъ я Хрисиллу.

Она стояла, сложивъ руки на груди и задумчиво смотря вдаль голубыми глазами. Она была прелестна какъ Харита, прелестью едва развернушагося розоваго цвѣтка. Младенецъ и дѣвушка сочетались въ ней согласно. Свѣтлыя кудри падали ей на плечи, вѣясь какъ цвѣты гіакинѳа.

Первый взглядъ рѣшилъ мою участь. Я пришелъ въ домъ Олимпіады свободнымъ, ушелъ изъ него окованный цвѣтущими узами золотой Афродиты, радости боговъ и смертныхъ, какъ говорятъ языческіе поэты.

Вечеръ прошелъ въ мудрой бесѣдѣ, веселыхъ шуткахъ и легкой трапезѣ.

XXVI

Звѣзды готовы были угаснуть, когда мы съ Кратисѳеномъ сѣли въ лодку, чтобы переправиться въ городъ. Завтра Кратисѳенъ уѣзжалъ на годъ въ Александрію. Онъ признался мнѣ, что принялъ рѣшеніе по истеченіи года принять иночество, если разрѣшитъ учитель его, Григорій Назіанзскій.

Мы рѣшили провести безъ сна остатокъ ночи. Долго блуждали мы по городу, стучась во всѣ кабачки и вездѣ получая отказъ. Наконецъ, услышали бубень и вошли въ освященную дверь ночной харчевни.

Съ трудомъ отыскавъ мѣсто среди пьяныхъ солдатъ и разгульныхъ женщинъ, мы спросили Хіосскаго.

Когда въ кубкахъ сверкнуло золотое вино, волнуясь и сверкая, какъ легкія кудри Хрисиллы, я не удержался и сказалъ Кратисоену:

„Выпьемъ за здоровье одной маленькой нимфы, съ кудрями, выющимися какъ цвѣты гіацинта“.

Кратисоень понялъ меня, и улыбка изобразилась въ его черныхъ, какъ плодъ маслины, глазахъ. Онъ выпилъ кубокъ, не отрываясь.

По восходѣ солнца, я проводилъ моего друга на пристань и долго слѣдилъ за кораблемъ, развившимъ пурпурные паруса и, бороздя волны, улетающимъ вдаль, унося моего друга къ предѣламъ дорогого ему Египта.

XXVII

Богиня Кипра взглянула на меня ласково. Дни мои потекли непрерывнымъ блаженнымъ сновидѣніемъ. Мнѣ казалось, что я не жилъ до встрѣчи съ Хрисиллой. Цѣлые дни проводилъ я съ ней, забывъ Ласоенію. Хрисилла обращалась со мною какъ будто мы были съ дѣтства знакомы. Мы вмѣстѣ кормили ея зайцевъ и голубей, читали стихи и гуляли въ миртовыхъ рощахъ Олимпіадиного сада.

Однажды, когда, уставъ отъ долгой игры въ мячъ, Хрисилла легла на мраморной скамейкѣ у фонтана и велѣла мнѣ помѣститься у ея ногъ, предложивъ развлечь ее какими-нибудь стихами, я, потупивъ глаза, не безъ смущенія, прочелъ слѣдующее:

Кто изъ богинь или смертныхъ сравнится съ моею Хрисиллой,

Пурпуромъ рдѣющихъ устъ, розсыпью легкихъ кудрей?

Прелесть цвѣтущая Гебы, младенческой лепетъ Психей!

Разъ увидавши тебя, можно-ль другую любить?

Лицо Хрисиллы, бѣлое какъ лепестокъ наркисса, покрылось легкимъ румянцемъ. Она отвернула голову и чертила пальцемъ на песокъ.

„Кто сочинилъ это стихотвореніе?“ — спросила она, наконецъ, обернувшись ко мнѣ.

Я молчалъ. Въ тишинѣ слышалось журчаніе фонтана. Цикады трещали въ виноградникѣ, и иногда раздавалось паденіе перезрѣлой смоквы.

„Ты написалъ неправду“ — сказала Хрисилла.

„Если не вѣришь моей элегии, посмотри мнѣ въ глаза“, — отвѣчалъ я. „Они не умѣютъ лгать“.

Но Хрисилла не посмотрѣла на меня и снова отвернулась, проговоривъ:

„Ну, пусть будетъ такъ“.

Въ это время въ кипарисной аллеѣ показалась Ласѳенія съ арфой. Мы замолчали. Ласѳенія посмотрѣла на насъ строго и враждебно.

XXVIII

Когда на небѣ показались звѣзды, я, простясь съ Олимпіадой, направился къ берегу и уже отвязывалъ лодку, готовясь пуститься въ обратный путь, когда тихій голосъ назвалъ меня по имени.

Я узналъ Хрисиллу.

„Погоди, Исминій“, — сказала она, выйдя изъ прибрежной роши. „Если у тебя нѣтъ никакого спѣшнаго дѣла, привяжи снова лодку къ кипарису и войди въ садъ, гдѣ такъ ласково журчитъ фонтанъ и такъ тепло сіяютъ звѣзды. Ахъ, Исминій! Мнѣ весело, мнѣ, хочется пѣть, мнѣ хочется бѣгать!“

И она запѣла пѣсенку, которую я хорошо зналъ съ дѣтства:

Къ двери зеленаго сада,
Мой милый, сегодня приди ты.
Въ жизни какая услада
Безъ игръ золотой Афродиты?

„Лови меня, Исминій!“ — крикнула она со звонкимъ смѣхомъ и побѣжала по дорогѣ, освѣщенной звѣздами, исчезая въ лавровой рошѣ.

Я бросился за ней, скоро настигъ не очень старавшуюся убѣжать отъ меня и, крѣпко сжавъ руками, опустилъ на траву. Уста ея, какъ свирѣль звенѣли

смѣхомъ. Я поймалъ отбившуюся прядь ея волосъ, томно пахнувшихъ мускусомъ, и прижалъ къ губамъ.

Нѣсколько минутъ мы болтали, прерывая слова вздохами и нѣжными взглядами, пока губы наши не слились въ долгомъ, сладостномъ какъ медъ и опьяняющемъ какъ вино поцѣлуѣ. Хрисилла ворковала на груди моей какъ голубка, и я сжималъ ея маленькія руки, стараясь насытиться ея взорами и устами, пока Хрисилла не сказала, отстраняя меня и поправляя растрепавшіяся кудри:

„Я съ перваго взгляда отдалась тебѣ, Исминій, не зная, какой ты чело-вѣкъ, и забывая, что еще не достигла того возраста, когда дѣвушка можетъ стать невѣстой. О, умоляю тебя, Исминій, оставь меня теперь. Не срывай розы, когда лепестки ея еще не развернулись; не ѣшь незрѣлаго винограда: онъ горекъ и вяжетъ ротъ. Бѣги отъ меня, Исминій, бѣги и не возвращайся“.

„Нѣтъ“,—отвѣчалъ я. „Уйти отъ тебя—равносильно для меня смерти. Я узналъ жизнь только, когда тебя увидѣлъ. Ты—мой ангелъ, ты—моя радость, ты—моя невѣста передъ людьми и передъ Богомъ. Клянусь спасеніемъ моей безсмертной души, я люблю тебя“.

Я завершилъ слова мои новымъ поцѣлуемъ, и Хрисилла припала ко мнѣ, осыпавъ всего меня душистыми кудрями.

Такъ провели мы въ поцѣлуяхъ, объятіяхъ, шопотѣ и клятвахъ бѣольшую часть ночи.

На прощаніе Хрисилла сказала мнѣ:

„Завтра день моего рожденія. Мнѣ исполнится четырнадцать лѣтъ. Приходи и принеси побольше цвѣтовъ“.

Приѣхавъ домой, я, не раздѣваясь, бросился на постель; слезы струились изъ моихъ глазъ; горло сжимала сладостная судорога. Вся прошлая жизнь отваливалась отъ меня, какъ осыпается осенняя листва съ дерева. Мнѣ казалось, что день встрѣчи съ Хрисиллой былъ днемъ моего рожденія. Незакатное солнце всходило на моемъ небѣ.

XXIX

На слѣдующее утро я побывалъ въ цырюльнѣ, гдѣ меня тщательно выбрили и опрыскали розовой водой. Затѣмъ отправился я въ лавки, гдѣ накупилъ

всего, чѣмъ обыкновенно забавляются влюбленные: яблоковъ, розъ, баночекъ съ помадой, мускуса и розоваго масла. Кромѣ того, досталь я для Хрисиллы пучекъ бѣлыхъ наркиссовъ.

Обремененный всѣми этими покупками, переправился я черезъ море и вошелъ въ кипарисную аллею, откуда слышалъ смѣхъ Хрисиллы.

По случаю праздника Хрисилла была въ бѣлой одеждѣ и жемчужномъ ожерельѣ. Вѣнокъ изъ миртовъ зеленѣлъ въ ея кудряхъ. Послѣ ночи въ саду она была свѣжа какъ роза и только опытный взоръ могъ примѣтить въ глазахъ ея нѣкоторую томность.

Хрисилла показала мнѣ бѣлую козу съ алой лентой на шеѣ—подарокъ діакониссы Олимпіады.

Послѣ обѣда предложилъ я Хрисиллѣ прокатить ее въ лодкѣ. Она согласилась, и мы отплыли, обѣщавъ діакониссѣ вернуться до захода солнца.

XXX

Солнце сіяло на ясномъ небѣ, когда мы отчалили отъ острова.

Но скоро стали набѣгать тучи; громъ погромыхивалъ въ отдаленіи. Волны вскипали и ударялись о края лодокъ съ тяжелымъ ворчаніемъ. Я уже сталъ грести обратно, когда молнія сверкнула надъ самыми нашими головами; завылъ вѣтеръ, громадная волна подняла нашу лодку на своемъ вспѣненномъ хребтѣ, и бросила внизъ, такъ что весла выпали изъ моихъ рукъ, и я упалъ прямо въ объятія Хрисиллы, звонко смѣявшейся и распустившей кудри по вѣтру.

Черезъ мгновеніе хлынулъ дождь. Волны перебрасывали лодку съ одного хребта на другой, то ставя ее отвѣсно, то захлестывая за бортъ. Соленая пѣна обрызгивала наши лица. Сначала я пробовалъ грести, но, увидѣвъ, что это бесполезно, я бросилъ весла на дно лодки, и, обнявъ Хрисиллу, ожидалъ смерти. Умереть въ рукахъ Хрисиллы казалось для меня блаженствомъ. Лодка неслась со стремительной быстротою. Вѣтеръ свисталъ въ уши. И все ближе и тѣснѣе смыкались наши объятія; уста не отрывались отъ устъ.

Водныя хляби разверзлись, чтобы поглотить утлый челнокъ и двухъ несчастныхъ влюбленныхъ. Казалось, самъ адъ возсталъ на насъ, чтобы сокрушить насъ огнемъ, водою и вѣтромъ.

Такъ носились мы по прихоти волнъ около часа. Наконецъ, дождь сталъ утихатъ, небо улыбнулось. Волны зазеленѣли и заискрились. Многоцвѣтная радуга опоясала небо.

Я и Хрисила привѣтствовали другъ друга, какъ воскресшіе изъ могилъ, не подозрѣвая, что скоро придется намъ сожалѣть о томъ, что буря не унесла насъ въ загробный міръ, соединенныхъ въ сладостномъ поцѣлуѣ. Новая гроза, болѣе страшная, чѣмъ бѣшенство стихій, собиралась надъ нами. Но мы не предчувствовали ея и безмятежно предавались наслажденію нашей спасенной жизнью и любовью.

Вѣтеръ пригналъ нашу лодку къ незнакомому мнѣ острову. Стада овецъ бродили по берегу, среди рѣдкихъ тамарисковъ. Мы причалили къ острову и вышли изъ лодки.

XXXI

Казалось, мы попали на блаженный островъ Киоеру, о которомъ говорятъ древніе поэты. Все здѣсь покровительствовало нашей любви: тѣнистыя пещеры, орошенныя студеными ключами; яблони, отягченныя спѣлыми плодами, бѣлыя овечки, съ которыми играла Хрисилла.

Здѣсь, подъ запыленной маслиной, еще разъ поклялся я Хрисиллѣ въ вѣчной любви и вѣрности, и мы долго пробыли въ тѣсномъ объятіи, уставъ отъ поцѣлуевъ и наслаждаясь полнымъ отдыхомъ.

Румяные плоды кротко золотились осеннимъ солнцемъ; тихо журчалъ источникъ; дикій голубь крутился надъ Хрисиллой, бѣлѣя въ синемъ небѣ.

Я снялъ съ шеи золотой крестъ и надѣлъ его на Хрисиллу, сказавъ: „Этимъ крестомъ клянусь я, что люблю тебя. Нужны ли еще клятвы?“

Шопоть Хрисиллы былъ— какъ воркованіе голубки; ея смѣхъ— какъ журчаніе лѣснаго источника; поцѣлуй ея упругихъ и пурпурныхъ губъ— какъ свѣжая утренняя роза.

„Когда я сегодня ночью пришла въ спальню,—говорила, смѣясь, Хрисилла,— и Ласѳенія спросила меня, гдѣ я была такъ долго, я отвѣтила ей, что гуляла съ тобой. Ласѳенія съ досадой сказала мнѣ: „это не умно“, и отвернулась къ стѣнѣ“.

Дѣтская откровенность, съ которой Хрисилла выдавала нашу тайну, начала меня беспокоить. Въ головѣ моей шевельнулись предчувствія, которымъ слишкомъ скоро суждено было оправдаться.

XXXII

Въ домѣ Олимпіады мы нашли всѣхъ въ большой тревогѣ по случаю нашего исчезновенія. Діаконисса вдругъ какъ бы совсѣмъ измѣнилась ко мнѣ, говорила холодно и сухо и неожиданно завела рѣчь о томъ, что Хрисиллѣ осталось только полтора года до принятія иноческаго сана. Я слушалъ, кусая губы, и казался самъ себѣ несчастнѣйшимъ изъ смертныхъ. Но явилась Хрисилла, и какъ будто восшедшее солнце разогнало тучи. Она такъ мило смѣялась, такъ весело болтала, такъ шаловливо дѣлала мнѣ знаки глазами, что я забылъ безпокойство, вызванное рѣчью Олимпіады. За обѣдомъ Хрисилла сама наполняла золотымъ виномъ узкіе и высокіе кубки и такъ быстро и легко бѣгала отъ одного прибора къ другому, что мнѣ видѣлись за ея плечами два бѣлыхъ крылышка, какъ на изображеніяхъ Психеи.

Вечеромъ діаконисса сѣла играть на арфѣ, а мы съ Хрисиллой скользнули въ садъ, укрылись въ миртовой бесѣдкѣ, и тамъ, по уже образовавшейся у насъ милой привычкѣ, губы наши соединились въ нѣмомъ поцѣлуѣ. Такъ провели мы въ играхъ Эрота нѣсколько часовъ, и, когда Хрисилла устало спрятала голову на моей груди, какъ бы отдаваясь мнѣ всѣмъ существомъ своимъ, миртовыя вѣтви, скрывавшія входъ въ бесѣдку, раздвинулись, и на порогѣ стала Ласѣенія. Какъ пойманные преступники, мы, оторвавшись другъ отъ друга, отпрянули въ разные концы бесѣдки. Но было поздно. Повидимому, Ласѣенія давно наблюдала насъ изъ-за вѣтвей. Властно взяла она Хрисиллу за руку и сказала:

„Ты завтра поѣдешь въ Антиохію и не вернешься сюда прежде принятія чина ангельскаго. А ты, молодой богословъ, занимающійся соблазненіемъ глупыхъ дѣвчонокъ, еще не умѣющихъ раскусить твоего ничтожества и твоей порочности, ты будешь говорить съ даікониссой“.

Тогда я, не чувствуя уколовъ гордости и самолюбія, бросился на колѣни и, ломая руки, умолялъ Ласѣенію не разлучать насъ. Я заклиналъ ее нашимъ

прошлымъ, взывалъ къ ея нѣжному сердцу. Хрисилла, сложивъ руки на груди, присоединила къ моимъ свои умильные просьбы, прерываемыя слезами. Ливійскій левъ тронулся бы нашимъ горемъ, но не тронулась Ласоенія. Рѣшеніе ея было непреклонно.

Правы, должно быть, древніе философы, утверждая, что Эротъ лишаетъ насъ разума. Отчаявшись тронуть Ласоенію, я бросился вырывать Хрисиллу силой изъ ея рукъ и не знаю, до какого еще безумства дошелъ бы я, еслибъ Хрисилла, вдругъ утихнувъ и махнувъ рукой, не сказала мнѣ: „Оставь, Исминій!“. Эти слова, не болѣе громкія, чѣмъ воркованіе голубки, сковали меня крѣпче всякихъ желѣзныхъ цѣпей. Я окаменѣлъ въ неосуществленномъ порывѣ. Со взоромъ глубокой ненависти и отвращенія взглянулъ я на Ласоенію, не понимая, какъ могъ я когда-то любить этого аспида, бросилъ умоляющій взглядъ на Хрисиллу и выбѣжалъ изъ бесѣдки. Вслѣдъ мнѣ послышался плачь Хрисиллы, не скрывавшей своего горя.

XXXIII

Не помню, какъ переправился я въ Константинополь. По улицамъ бѣжалъ я, толкая прохожихъ, и, вѣроятно, они принимали меня за сумасшедшаго. Да и дѣйствительно, неожиданный ударъ судьбы помутилъ мой разумъ.

Не весело проводилъ я ночь въ стѣнахъ моего дома, которыя такъ недавно были свидѣтелями моего блаженства. Мысли, одна за другой, проносились въ головѣ моей. Сначала хотѣлъ я бѣжать къ Олимпіадѣ и умолять ее жалиться надо мной и Хрисиллой. Но скоро понялъ, что мнѣ лучше теперь и не попадаться на глаза разгнѣванной діакониссы. Незадолго до разсвѣта я совсѣмъ уже принялъ рѣшеніе соединиться съ шайкой морскихъ разбойниковъ, напасть на корабль, везущій Хрисиллу въ Антиохію, и, такимъ образомъ, вырвать Хрисиллу изъ рукъ Олимпіады. Первые лучи солнца отогнали отъ меня эти безумныя намѣренія. Затѣмъ новыя ужасныя мысли зародились въ головѣ моей. Я представилъ себѣ гнѣвъ отца Іоанна, которому діаконисса донесетъ обо всемъ происшедшемъ. Я уже видѣлъ взоръ его пронизательныхъ глазъ, слышалъ его непреклонный голосъ: „Итакъ, Исминій, ты для того изучалъ богословіе, чтобы оболыщать четырнадцатилѣтнюю невинность!“

Вся жизнь моя разрушалась благодаря Ласѳеніи. Меня запутали въ узелъ, распутать который не могъ мой потрясенный разумъ. Оставалось одно: разрубить этотъ узелъ, бѣжать.

И съ первымъ утреннимъ кораблемъ я отплылъ въ Аѳины, не простившись ни съ кѣмъ въ Константинополь.

XXXIV

Утро было свѣтлое и прохладное. Вѣтеръ дулъ попутный, и корабль распустить всѣ паруса. Вотъ уже затерялись вдали золотыя кровли и купола родного города; вотъ зачернѣли кипарисы, и между нихъ сверкнулъ мраморомъ домъ Олимпіады. Я устремилъ прилежный взоръ на окна, но они были завѣшаны. Казалось, всѣ въ домѣ еще спали.

Слезы затуманили мое зрѣніе, и я наклонился у кормы, чтобы не выдать окружающимъ моего волненія. Когда же поднялъ я глаза, уже не было ни Константинополя, ни дома Олимпіады съ окружающими его кипарисами. Вокругъ меня были только стада зеленыхъ волнъ, вскипающихъ пѣной, да съ крикомъ металась надъ парусомъ печальная чайка. Глаза мои искали глазъ Хрисиллы, губы искали ея губъ, и, когда на мой шопоть „Хрисилла!“ отвѣтила мнѣ только холодный вѣтеръ, овѣвая лицо мое брызгами соленой пѣны, и когда мои невольныя простертыя впередъ руки встрѣтили только голубое пустое небо, отчаяніе такъ ужалило меня, что я, рѣшивъ мгновенно кончить мои мученія, уже занесъ ногу надъ кипящей пучиною, устремляясь къ смерти, какъ къ вѣрному прибѣжищу. И здѣсь бы кончилась моя исторія, и никто не узналъ бы о моей любви и страданіяхъ, если бы незнакомецъ, имѣвшій видъ торговца фигами, не схватилъ меня за плечи, крикнувъ: „Остановись, безумецъ!“ Я опомнился и пробормоталъ какія-то мало вразумительныя объясненія.

XXXV

Нѣсколько сутокъ провелъ я въ безысходномъ отчаяніи, подобно Орфею, потерявшему Евредіку. Близость Хрисиллы, ея ласки и поцѣлуи за эти нѣсколько дней успѣли стать для меня такой же необходимостью, какъ сонъ и

пища. Я потерялъ внутреннее равновѣсіе, и ужась передъ возможностью безумія не покидалъ меня. Ночи проводилъ я безъ сна, растравляя сердечную рану воспоминаніями, шепча имя Хрисиллы и вызывая передъ глазами ея плѣнительный образъ! Нѣсколько разъ приходило мнѣ въ голову сойти съ корабля на ближайшей пристани и съ первымъ кораблемъ вернуться въ Константинополь. Но я сообразилъ, что Хрисилла, вѣроятно, уже покинула домъ діакониссы, и меня ничто не ждетъ на родинѣ, кромѣ укоровъ и позднихъ сожалѣній.

Наконецъ, рѣшилъ я провести зиму въ Аѳинахъ, ища забвенія въ трудѣ и молитвѣ, посѣтить школы Александріи, заѣхать въ Каппадокію и Назіанзъ для свиданія съ епископами Василіемъ и Григоріемъ. По истеченіи года, я предполагалъ вернуться въ Константинополь и, припавъ къ ногамъ Олимпіады, умолять ее согласиться на мой бракъ съ Хрисиллой, съ которой мы уже обручились передъ лицомъ самого Господа, обмѣнявшись клятвами, нарушение которыхъ грозило намъ вѣчнымъ осужденіемъ и отлученіемъ отъ царства благодати.

XXXVI

По пріѣздѣ въ Аѳины, я поселился въ небольшомъ домѣ философа Діоклеса, недалеко отъ Академіи. Домъ окруженъ былъ небольшимъ оливковымъ садомъ, съ прилегавшимъ къ нему виноградникомъ.

Утро проводилъ я въ Академіи, затѣмъ шелъ къ морю купаться и послѣ отдыхалъ на прибрежномъ холмѣ, поросшемъ рѣдкимъ кактусомъ, развлекаясь бросаніемъ камешковъ въ воду.

Правильная жизнь, занятія философіей и надежда на милость Божію понемногу водворили миръ въ моей душѣ. Только временами находила на меня мучительная тоска о Хрисиллѣ, и держала въ своихъ когтяхъ по нѣсколько дней, подобно лихорадкѣ. Тогда я бросалъ Академію, и отправлялся въ путешествія по окрестностямъ Аѳинъ, изслѣдуя надгробныя надписи и ночуя подъ открытымъ небомъ.

Вѣроятно, я бы прожилъ въ Аѳинахъ до весны, если бы не одно обстоятельство.

У хозяина моего Діоклеса была служанка именемъ Фотида, подобная сочной фигѣ. Отъ нея пріятно пахло травой и молокомъ. Нрава она была легкаго и веселаго, и ученики философа Діоклеса такъ же свободно пользовались ея ласками, какъ фигами и виноградомъ Діоклесова сада.

Ко мнѣ Фотида съ самаго начала выказала особое расположеніе и, замѣтивъ, что я однажды вечеромъ засмотрѣлся, какъ она донтъ козу, улыбнулась мнѣ многозначительно.

Съ тѣхъ поръ недостойное вожделѣніе поселилось во мнѣ, и я чаще и чаще слонялся около хлѣва и въ виноградникѣ, гдѣ работала Фотида.

Наконецъ, почувствовалъ я, что Фотида всецѣло завладѣла моими мыслями, и, вспомнивъ Хрисиллу, ея поцѣлуи и мои клятвы, угрызаясь стыдомъ и раскаяніемъ, покинулъ домъ Діоклеса.

XXXVII

Я прибылъ въ Каппадокію Кесарійскую и, переночевавъ въ монастырской гостиницѣ, утромъ отправился къ епископу.

Не безъ страха подошелъ я къ дому Василя. Я опасался, не извѣстилъ ли его отецъ Іоаннъ о моемъ недостойномъ поведеніи въ домѣ Олимпіады.

Но опасенія мои скоро разсѣялись.

Епископъ Василій принялъ меня радушно. Разспрашивалъ о здоровьѣ Іоанна, вспоминалъ съ нѣжностью годы ихъ юношеской дружбы, ихъ обученіе въ Аѳинахъ.

Епископъ Василій былъ высокаго роста и крѣпкаго сложенія. Епископъ Константинопольскій казался бы рядомъ съ нимъ малъ и тщедушень. Во всѣхъ движеніяхъ и словахъ Василя проявлялась сильная воля; говорилъ онъ кратко и часто не находилъ словъ для выраженія мысли.

Онъ только что закончилъ свою философскую работу ‚Бесѣды на Шестодневъ‘ и, снизойдя къ моей просьбѣ, прочелъ мнѣ нѣкоторые отрывки. Я пораженъ былъ высокимъ пареніемъ мысли Василя и его начитанностью въ философахъ и поэтахъ.

Предметомъ его сочиненія было изображеніе силы Божіей, проявляющейся во всемъ мірозданіи. Василій заимствовалъ мудрость Фалеса, Анаксимандра и

Платона. Много почерпнулъ онъ изъ поэмы Арата ,О явленіяхъ' и Лукреція ,О природѣ вещей',
Напутствуемый благословеніемъ Василя, я отправился въ Назіанзъ.

XXXVIII

Въ Назіанзѣ посѣтилъ я епископа Григорія, о которомъ столько слышалъ отъ друга моего Кратисѳена.

Я засталъ великаго богослова за работой. Онъ писалъ мистерію ,О страстяхъ Христовыхъ', передѣлывая трагедію Еврипида ,Вакханки', удаляя изъ нея всѣ языческія скверны и поднимая наивныя представленія эллинскаго поэта до высоты христіанскаго символа.

,Въ образѣ страдающаго Діониса',—говорилъ мнѣ Григорій,—,эллины провидѣли Господа нашего Исуса Христа, страдающаго на древѣ крестномъ. Діонисъ давалъ людямъ вкушать отъ лозы виноградной, прообразуя тѣмъ божественную евхаристію, таинство приобщенія плоти и крови Христовой. Потому пѣвецъ Діониса, Еврипидъ, вмѣстѣ съ Сократомъ, Платономъ и Виргиліемъ, и является провозвѣстникомъ евангельскаго откровенія. Но мудрость ихъ твореній открыта только глазу посвященнаго. Плотскій человѣкъ видитъ въ нихъ только плотское, находя въ ихъ божественныхъ писаніяхъ оправданіе порочнымъ склонностямъ ветхой природы нашей, падшей во грѣхѣ Адама'.

Затѣмъ перешелъ онъ къ обличенію гностиковъ и аріанъ, утверждая, что ихъ ученіе есть одно только плотское мудрованіе.

Разговоръ коснулся Кратисѳена. Григорій отозвался о немъ съ похвалою.

,Этотъ юноша',—сказалъ онъ,—,надежда церкви Христовой, потрясенной ересями и расколами. Разумъ, философски настроенный, сочетается въ немъ съ пламенной вѣрой. Это—лучшій изъ моихъ учениковъ'.

Узнавъ, что изъ Назіанза я прямо отправляюсь въ Александрію, Григорій далъ мнѣ письмо къ Кратисѳену.

XXXIX

Прибывъ въ Александрію, принялся я отыскивать домъ кожевника Филоксена, гдѣ снималъ помѣщеніе другъ мой Кратисѳень.

Я засталъ всю семью кожевника за обѣдомъ. На мой вопросъ, могу ли я видѣть проживающаго здѣсь богослова Кратисѳена изъ Константинополя, кожевникъ оживленно отвѣтилъ:

„Не ты ли Исминій изъ Константинополя?“

Послѣ моего утвердительнаго отвѣта Филоксенъ сказалъ:

„Такъ узнай, мой гость, новости, которыя тебя опечалятъ, сгонятъ румянецъ съ твоихъ щекъ и вызовутъ на глазахъ твоихъ слезы. Не прошло еще мѣсяца, какъ другъ твой Кратисѳенъ умеръ отъ горячки. Передъ смертью онъ называлъ твое имя и просилъ передать тебѣ ящикъ съ его пергамен-тами. Я знаю, что тяжело тебѣ это извѣстіе. Сядь за столъ, раздѣли съ нами обѣдъ и подкрѣпи себя виномъ, врачующимъ всякія печали. А потомъ покорись волѣ Божіей“.

Ноги мои подкосились, въ глазахъ потемнѣло, и я попросилъ добраго кожевника отвести меня въ такое мѣсто, гдѣ я могъ бы, несмущаемый ничьими любопытными взорами, отдаться моей печали.

Итакъ, въ одинъ годъ суждено мнѣ было потерять не только возлюбленную невѣсту, но и дорогого друга.

Теперь со всей ясностью увидѣлъ я превратность земного счастья.

Вчера имѣлъ я все, сегодня все потерялъ. Не знаю, до чего довело бы меня отчаяніе, если бы не твердая вѣра въ промыселъ Божій, направляющій нашу жизнь къ разумной цѣли и никогда не посылающій намъ испытанія свыше силы.

Я вспомнилъ слова многострадальнаго Іова: „Богъ далъ, Богъ и взялъ“, и погрузился въ глубокій сонъ, какими спятъ только люди, которымъ ничего не осталось въ жизни.

XI

Потерявъ способность работать, взялъ я посохъ и, выйдя изъ воротъ Александріи, направился вверхъ по Нилу.

Много дней шелъ я знойной пустыней. Иногда нѣсколько часовъ не встрѣчалось ни дерева, ни источника, и я думалъ, что мнѣ суждено погибнуть отъ

голода и жажды, если я не окончу жизнь еще скорѣе, попавъ въ пасть голоднаго льва, рыканіе котораго сотрясало раскаленный воздухъ.

На третій день пришелъ я къ пещерѣ. Подъ пальмой, возлѣ источника, нашелъ я ветхаго отшельника, съ тѣломъ, высохшимъ и почернѣвшимъ отъ солнца. Чресла его были опоясаны листьями.

Отшельникъ привелъ меня въ пещеру, гдѣ въ углу находились библія, распятіе и черепъ, а у входа дремалъ золотой левъ.

Послѣ краткой бесѣды отшельникъ предложилъ мнѣ омыться въ источникѣ и потомъ отдохнуть въ глубинѣ пещеры, куда не проникаютъ палящіе лучи солнца.

Я уснулъ и проспалъ долго, а, когда проснулся и вышелъ изъ пещеры, пламенный шаръ солнечный уже касался пустыни, и золотой песокъ отливалъ розами.

Отшельникъ поставилъ возлѣ меня корзину съ финиками, и мы сѣли, бесѣдуя, подъ пальмой.

Въ это время прилетѣли голуби и, срывая съ пальмы клювомъ финики, бросали ихъ въ нашу корзину. А проснувшійся левъ подошелъ къ отшельнику и сталъ лизать его руки.

Отшельникъ обратился ко мнѣ со словами:

„Ты, сынъ мой, имѣешь видъ человѣка несчастнаго, потерявшаго что-нибудь дорогое, истомленнаго долгими слезами и бдѣніемъ. Повѣдай мнѣ твою кручину, какъ больной показываетъ врачу знойную рану. Быть можетъ, у меня найдутся лечебныя травы для исцѣленія снѣдающей тебя болѣзни“.

„Ты вѣрно угадалъ, авва“,—отвѣчалъ я. „Мнѣ довелось въ одинъ годъ потерять все, что я любилъ. Иду теперь безъ цѣли, самъ не зная куда, и лучшимъ окончаніемъ моихъ скитаній кажется мнѣ, если голодный левъ растерзаетъ меня, и кости мои сгниютъ подъ солнцемъ пустыни“.

„Не искушай милости Божіей, сынъ мой“,—отвѣчалъ отшельникъ. „Знай, мнѣ было о тебѣ ночью видѣніе, и я съ утра ожидалъ твоего прихода. Встань немедленно, ибо ты достаточно укрѣпилъ плоть сномъ и пищей, а ночь—лучшее время для странствованія: звѣзды освѣщаютъ дорогу, и ночной холодъ освѣжаетъ лицо. Иди далѣе вверхъ по Нилу, пока не придешь въ многолюдный городъ Оивы. Помолись, прежде чѣмъ вступить въ городъ, и жди милости Божіей. Ступай. Господь съ тобою“.

Я тотчасъ же всталъ, взялъ посохъ и, простившись съ добрымъ отшельникомъ, отправился вверхъ по Нилу, наполненный сладкой и неясной надежды.

ХLI

Въ Оивахъ долго не могъ я найти себѣ мѣста для ночлега. Всѣ двери закрывались передо мною. Я впалъ въ отчаяніе; слова отшельника стали казаться мнѣ безуміемъ, и я укорялъ себя за легковѣріе. Наконецъ, на одномъ постояломъ дворѣ нашелъ я свободную комнату, маленькую и грязную, выходившую дверью прямо въ трактиръ, гдѣ шумѣли пьяные и блудницы пѣли срамныя пѣсни, ударяя въ бубны.

Вздремнувъ немного, вышелъ я изъ моей комнаты и велѣлъ подать мнѣ вина и пищи, съ трудомъ найдя свободное мѣсто у окна, изъ котораго доносилось хрюканье свиньи и запахъ навоза.

Вино разливала гостямъ маленькая служанка съ выющимися кудрями.

Взглянувъ ей въ лицо, я узналъ Хрисиллу; она также узнала меня.

Когда всѣ уснули, я пробрался на кухню, и Хрисилла, заливаясь слезами радости, рассказала мнѣ, какъ она бѣжала, чтобы найти меня, изъ Антиохійскаго монастыря, попалась въ руки морскихъ разбойниковъ и продана была ими содержателю трактира въ Оивахъ, человѣку грубому и жестокому, держащему ее въ постоянной нуждѣ и страхѣ. Слезы выступили на моихъ глазахъ, когда я увидѣлъ, какъ блѣдна и худа стала Хрисилла, когда я увидѣлъ жалкое убранство ея спальни, оживленной только ручнымъ голубемъ, весело клевавшимъ зерна на окнѣ.

Мы рѣшили немедленно бѣжать въ Константинополь.

ХLII

Слѣдующее утро пошелъ я на рынокъ и купилъ мужское платье для Хрисиллы.

Ночью, одѣтая мальчикомъ, скрывъ кудри подъ шапкой изъ алаго бархата,

Хрисилла по лѣстницѣ спустилась изъ окна въ мои объятія, и скоро мы мчались на всѣхъ парусахъ внизъ по Нилу.

Не буду описывать нашего путешествія. Все оно прошло въ бесѣдахъ и сладкихъ ласкахъ. Хрисилла выплакала у меня на груди все горе послѣднихъ мѣсяцевъ. Я благодарилъ Бога за посланныя мнѣ страданія, увѣнчавшіяся такимъ прекраснымъ вѣнцомъ, и поклялся всю жизнь помнить благодареніе святого отшельника и когда-нибудь навѣститъ его пещеру.

Я и исполнилъ это намѣреніе черезъ шесть лѣтъ. Но я нашелъ пальму засохшей, ключъ изсякшимъ. Старый левъ поднялся при видѣ меня, узналъ меня и, виляя хвостомъ, пригласилъ слѣдовать за собою. Левъ привелъ меня къ небольшой насыпи, оѣненной крестомъ, и я понялъ, что здѣсь почилъ кости святого отшельника. Я всталъ на колѣни и вознесъ къ Богу горячія молитвы.

XLIII

Трудно изобразить радость, съ какой встрѣтила діаконисса Олимпіада возвращенную Хрисиллу, которую давно уже оплакала, какъ умершую. Подъ впечатлѣніемъ этой радости она не пеняла ей за ея бѣгство изъ монастыря, простила и меня, невольнаго виновника всѣхъ бѣдствій.

Зато епископъ встрѣтилъ меня сурово и сказалъ, что считаетъ меня чело-вѣкомъ конченнымъ, разъ навсегда запятнавшимъ свое доброе имя и недостойнымъ служить Церкви.

Много времени прошло, прежде чѣмъ онъ смягчилъ свой гнѣвъ и согласился благословить меня на бракъ съ Хрисиллой.

Вечеромъ, наканунѣ нашего бракосочетанія, Іоаннъ велѣлъ мнѣ зайти къ нему. Ночь провели мы въ мудрой бесѣдѣ. Глаза епископа сіяли благостью и величіемъ. Къ концу разговора онъ сказалъ мнѣ, что прощаетъ мнѣ мое легкомысліе и отъ имени Церкви благословляетъ меня и Хрисиллу на трудный подвигъ супружества.

‘Брачное сожителство’ — заключилъ онъ свою рѣчь — ‘есть восхожденіе на крутую гору, поросшую терновниками, и жестоко обманываются тѣ, кто мечтаетъ обрѣсти въ бракѣ однѣ только розы удовольствія’.

XLIV

На другой день мы пришли съ Хрисиллой въ храмъ, и епископъ возложилъ намъ на головы вѣнцы и далъ пить вино изъ одной чаши, какъ символъ нашего единенія въ этой жизни и въ будущей, и прочелъ изъ евангелія Іоанна главу о томъ, какъ Господь Іисусъ Христосъ освятилъ супружескую любовь, претворивъ воду въ вино на бракъ въ Канѣ Галилейской.

Въ тотъ же вечеръ покинули мы городъ Константина и поѣхали къ дядѣ, въ деревню. Дѣти украсили нашъ домъ миртами и розами; дядя раскупорилъ флягу стараго вина, чтобы выпить за наше здоровье. За годъ разлуки Хариклея еще болѣе сгорбилась и уже почти не видѣла; дѣти замѣтно выросли. Маленькая Хлоя расцвѣла какъ роза и уже читала повѣсти Геліодора и Эвмаѳіа, а маленькій Аминтикъ выказывалъ способности къ математикѣ и искусно игралъ на флейтѣ.

XLV

Теперь позволь проститься съ тобой, дорогой читатель, и поблагодарить тебя за благосклонное терпѣніе, съ которымъ ты прослушалъ неискусную, но отъ сердца излившуюся повѣсть моей жизни.

Теперь, когда заходящее солнце проникаетъ въ окно бібліотеки, освѣщая разбросанные на столѣ пергаменты; когда вдали вижу я дядю, съ длиннымъ шестомъ гоняющаго голубей, бѣлѣющихъ въ синемъ, померкающемъ небѣ; когда струится вечерняя свѣжесть, съ цвѣтника у колодца пахнетъ фіалками, и въ тишинѣ, изъ сада, доносится бабье лепетаніе впавшей въ дѣтство слѣпой Хариклеи, смутное лепетаніе, сливающееся съ вечернимъ сумракомъ; когда младенческое лицо Хрисиллы склонилось у моего плеча, и кудри ея разсыпались на мои книги,—теперь встаютъ передо мной милые образы прошлаго и надо всѣмъ образъ мудраго юноши, безвременно погибшаго друга Кратисѳена. Я вижу его преждевременно старческій ликъ, грустный и свѣтлый, какъ та осенняя ночь, когда мы пили съ нимъ вино въ честь малень-

кой нимфы, съ кудрями, вьющимися какъ цвѣты гiакинѳа; я слышу младен-
ческой смѣхъ Хрисиллы, и эти два образа улыбаются другъ другу, и темная
тайна гроба озаряется улыбкой вѣчно младенчествующей нимфы.

И мнѣ хочется закончить повѣсть словами:

Благословенна жизнь, благословенна и смерть; благословенъ Богъ, ведущій
насъ несповѣдимыми путями своими, Ему же слава во-вѣки!

Аминь.



СО Д Е Р Ж А Н І Е

	стр.
Я. Тугендхольдъ—Русскій сезонъ въ Парижѣ	5
Сергѣй Маковскій—Художественные итоги	24
Prof. Dr. Oscar Vie—Иллюзія и стиль на сценѣ	35
Вяч. Г. Каратыгинъ—М. А. Балакиревъ	48

ХРОНИКА

S. T.—Выставки за границей—1; René Ghil—Этюды о французскихъ книгахъ—3; Swastica—Польская хроника—10; Б. Линде—Эстская литература—12; Е. Кузьминъ—Письмо изъ Кіева—14; Бар. Н. Врангель—Искусство въ ‚Вѣсахъ‘—17; Н. В.—Художественная жизнь Петербурга—18; Каратыгинъ—Музыкальная хроника—20; Н. Гумилевъ—Письма о русской поэзіи—24; М. Кузьминъ—Замѣтки о русской беллетристикѣ—26; Н. Евреиновъ—Мартыновъ—28; С. Ауслендеръ—Петербургскіе театры—30; Р. Е.—Мелкія извѣстія—32, Rossica—33; Книги, поступившія въ редакцію—33.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ АЛЬМАНАХЪ

Стихи Черубины де-Габріакъ, орнаментированные Е. Е. Лансере .	3
Е. И. Дмитриева, С. Дубнова, С. Мстиславская, М. Пожарова—Стихи	15
Сергѣй Соловьевъ—Исторія Исминія, византійская повѣсть	21

Иллюстраціи въ текста:

Меццотинты: А. Головинъ—Портретъ Шаляпина въ роли Олоферна; М. В. Добужинскій—Эскизъ декораціи къ ‚Мѣсяцу въ деревнѣ‘.

Трехцвѣтныя автотипіи съ золотомъ: Л. Бакстъ—Негръ, Евнухъ, Султанша (костюмы къ балету ‚Шехеразада‘), Восточный танецъ (костюмъ къ балету ‚Клеопатра‘).

Автотипіи: Л. Бакстъ—6 рисунковъ костюмовъ къ балету ‚Клеопатра‘; Александръ Бенуа—2 эскиза декораціи къ балету ‚Павильонъ Армиды‘; И. Библибинъ—2 рисунка костюмовъ къ ‚Золотому Пѣтушку‘; М. Добужинскій—2 эскиза декораціи къ ‚Мѣсяцу въ деревнѣ‘; Н. Рерихъ—2 рисунка костюмовъ къ ‚Князю Игорю‘.

Обложка, надписи, заглавныя буквы и виньетки (на мотивы ‚Мѣсяца въ деревнѣ‘)—М. В. Добужинскаго; фронтисписъ—Л. Бакста.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЕЖЕМЪСЯЧНИКЪ

, АПОЛЛОНЪ '.

Цѣна въ годъ	9	руб. безъ доставки и	10	руб. съ дост. и пересылкой.
„ „ 9 мѣс. . . .	7	„ „ „ „ „ „	8	„ „ „ „ „ „
„ „ 6 „	5	„ „ „ „ „ „	6	„ „ „ „ „ „
„ „ 3 „	3	„ „ „ „ „ „	3	р. 50 к. „ „ „ „
„ „ 2 „	2	„ „ „ „ „ „	2	р. 50 к. „ „ „ „
За границу въ годъ .	12	„ и въ полъ года	7	„ съ дост. и пересылкой.

Отдѣльные выпуски въ продажѣ 1 р. 25 коп.

При подпискѣ въ конторѣ, допускается разсрочка платежа.

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

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

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

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

Одиннадцатый номеръ ‚Аполлона‘ выйдетъ 15 октября 1910 г.

Въ помѣщеніи редакціи 15 октября откроется выставка картинъ и рисунковъ Николая Тархова.

Редакторъ-издатель Сергѣй Маковскій.