

АПОЛЛОНЪ

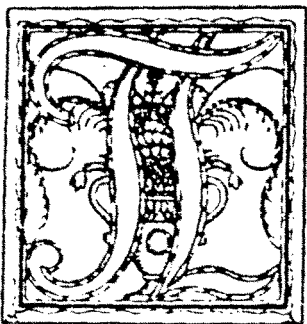
МСМХІ





ИСКУССТВО СТЕЛЛЕЦКАГО

АЛЕКСАНДРЪ БЕНУА



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

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

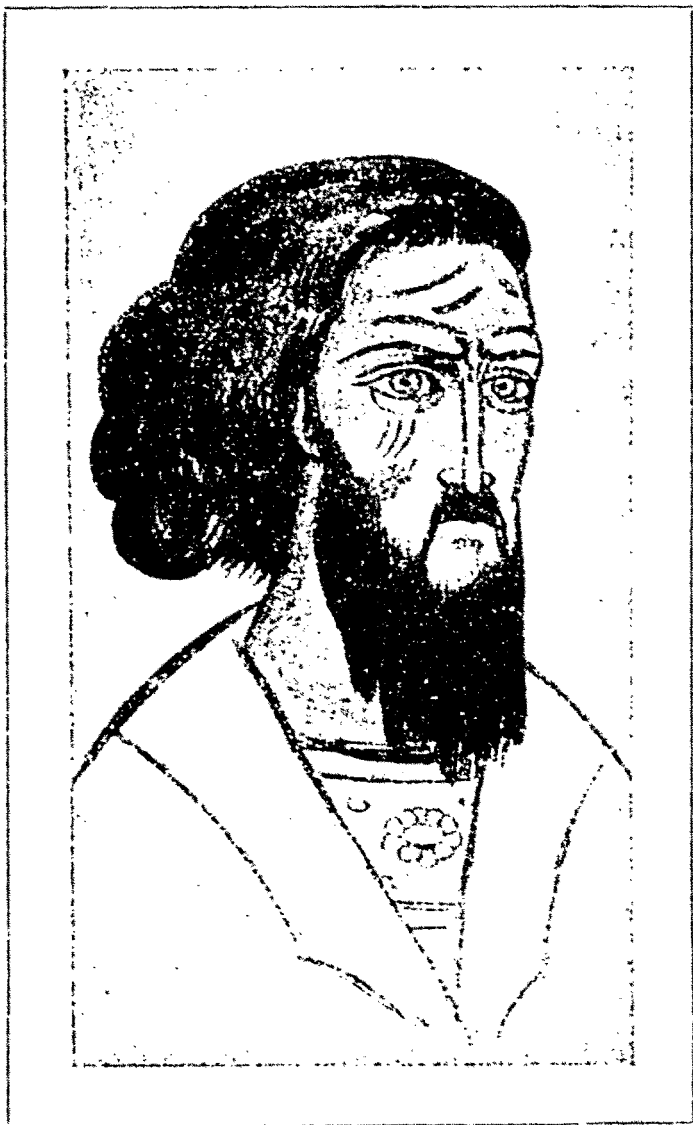
Я долгое время сопротивлялся этимъ чарамъ, — не сдавался, да и сейчасъ Стеллецкій мною еще не завладѣлъ совершенно. Но, зная его деспотическій и хитроумный нравъ, зная его неумолимый фанатизмъ, вспоминая путь, мною пройденный съ того момента, когда я въ 1897 г. впервые увидѣлъ его ,пастиччіо' на древнерусскія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

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



Рисунки Д. С. Стеллецкаго. „Грипы“ къ постановкѣ „Феодора Иоанновича“.

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



Рисунки Д. С. Стеллецкаго. „Григъ“ къ постановкѣ „Оеодора Іоанновича“.

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

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

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

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

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

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

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

* Въ Бѣлоруссіи, въ 18 верстахъ отъ Бѣловѣжской Пуши.

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



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

Portrait de D. Stelletszky,
par A. Golowine.

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

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

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

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



Рисунки Д. С. Стеллецкаго. „Гримы“ къ постановкѣ „Феодора Іоанновича“.

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

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

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

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

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

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







Д. С. Стеллецкий. Каминь
(полухромный гипс — 1905).
(Собр. А. Д. Крупицкого).

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



Д. С. Стеллецкий. „Соволаданъ охота“ (гравюра — 1905).

D. Stelletsky. „Chasse aux faucons“ (gouache).



Д. С. Стеллецкий. Лосачъ Грозный на охотѣ
(полихромный гипсъ - 1905).
Собр. М. К. Ушкова (Москва).

D. Stelletsky. Jean le terrible à la chasse
(plâtre polychrome).
(Collect. de M^{me} M. Onschkoff, Moscou).



Д. С. Стеллецкий. „Знатная боярыня“
(полихромное дерево—1910).

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

СПИСОКЪ РАБОТЪ Д. С. СТЕЛЛЕЦКАГО.

Живопись, Скульптура, Декорации.

Названія произведеній.

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

Эскизы декораций къ оперѣ „Сигурочка“ (для Мариинскаго театра) (гуани).

Прологъ.

Слобода Берендеевъ.

Заповѣдныи лѣсъ.

Ярилина долина.

Занавѣсъ.

Заря (цвѣты).

Полдень (заботы).

Вечеръ (пѣсни).

Ночь (покой).

Іоаннъ Грозный.

Заря, вариантъ (гуань).

} декоративныя панно (гуани).





Д. С. Стеллецкий. Гусляр
(по.шаромный сине-1908)

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



Д. С. Стеллецкий. Фонтанъ, эскизъ
(бронза - 1909).

D. Stelletzky. Fontaine. esquisse
(bronze).



Д. С. Стеллецкий. Фонтанъ, эскизъ
(бронза—1909)

D. Stelletzky. Fontaine, esquisse
(bronze).



Д. С. Стеллецкий. „Аллегорія вѣчной жизни“
(полухромный гипсъ — 1907).

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



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

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



А. С. Чернышев. Бегство крестьян из деревни (1905)
и Троицкий монастырь (1906).
Собр. А. С. Чернышева.

А. С. Чернышев. Бегство крестьян из деревни (1905)
и Троицкий монастырь (1906).
Собр. А. С. Чернышева.



Л. С. Стеллецкий. «Леонид-де-Винет»
(монументальный вариант — 1966).

Д. Стеллецкий. «Леонид де Винет»
(плиты полихромные).



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

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



Д. С. Стеллецкий. Рисунок
костюма къ 'Федору Иоан-
новичу' (гуашь—1908).

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



Д. С. Стеллецкий. Рисунок
костюма к драме "Федор Иоан-
нович" (1908).

D. Stelletszky. Dessin de costume pour
la tragédie du comte Alexis Tolstoï --
"Fiodor Ioumowitch" (gouache).



Д. С. Стеллецкий. Зоря (цимтя), варіант
декоративное панно, гуашь 1910.
(Собр. С. К. Маковского).

D. Stelletsky. L'aube (fleurs), variante
(panneau décoratif, gouache).
(Collect. de M^r S. Makowsky).



Заря (август).



L'aube (fleurs).

Полдень (лабота).

Le jour (soudis).

Д. С. Степанов. Четыре декоративных панно (гуашь 1910).



D. Stelcizky. Quatre panneaux décoratifs (gouache).

Le soir (chanson).

Le soir (chanson).

Le jour (travail).

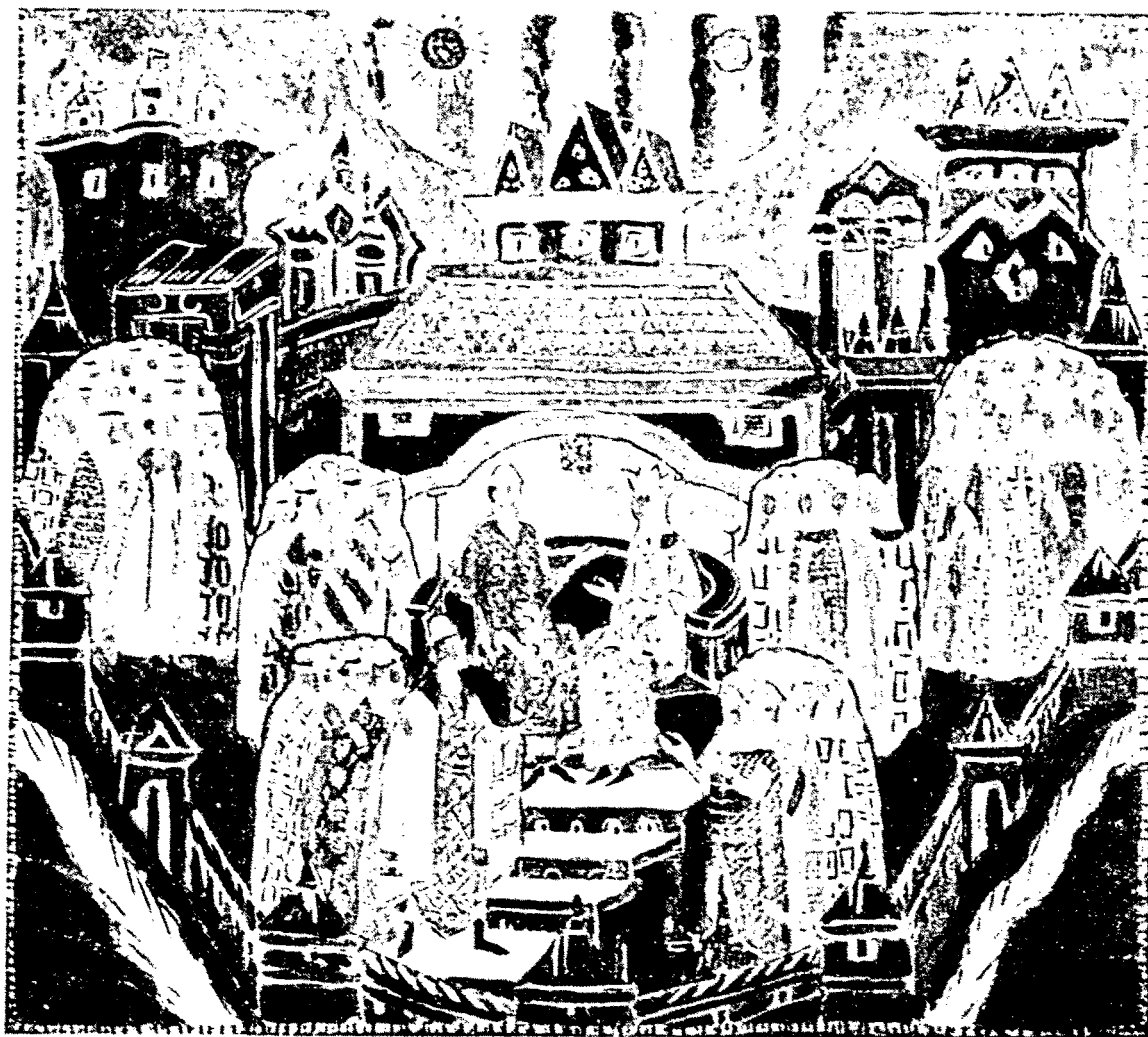
Le jour (travail).

La nuit (repos).



*Д. С. Стеллецкий. Эскиз для декорации к
"Геодезу Иоанновичу" (гуашь - 1908).
"Девичье гуашь" - 1905).
(Собр. Г. М. Кустодиева).*

*D. Stelletsky. Esquisse pour un décor d'
théâtre (gouache).
"Jeunes filles" (gouache).
(Collect. de M^r B. Koustodieff).*



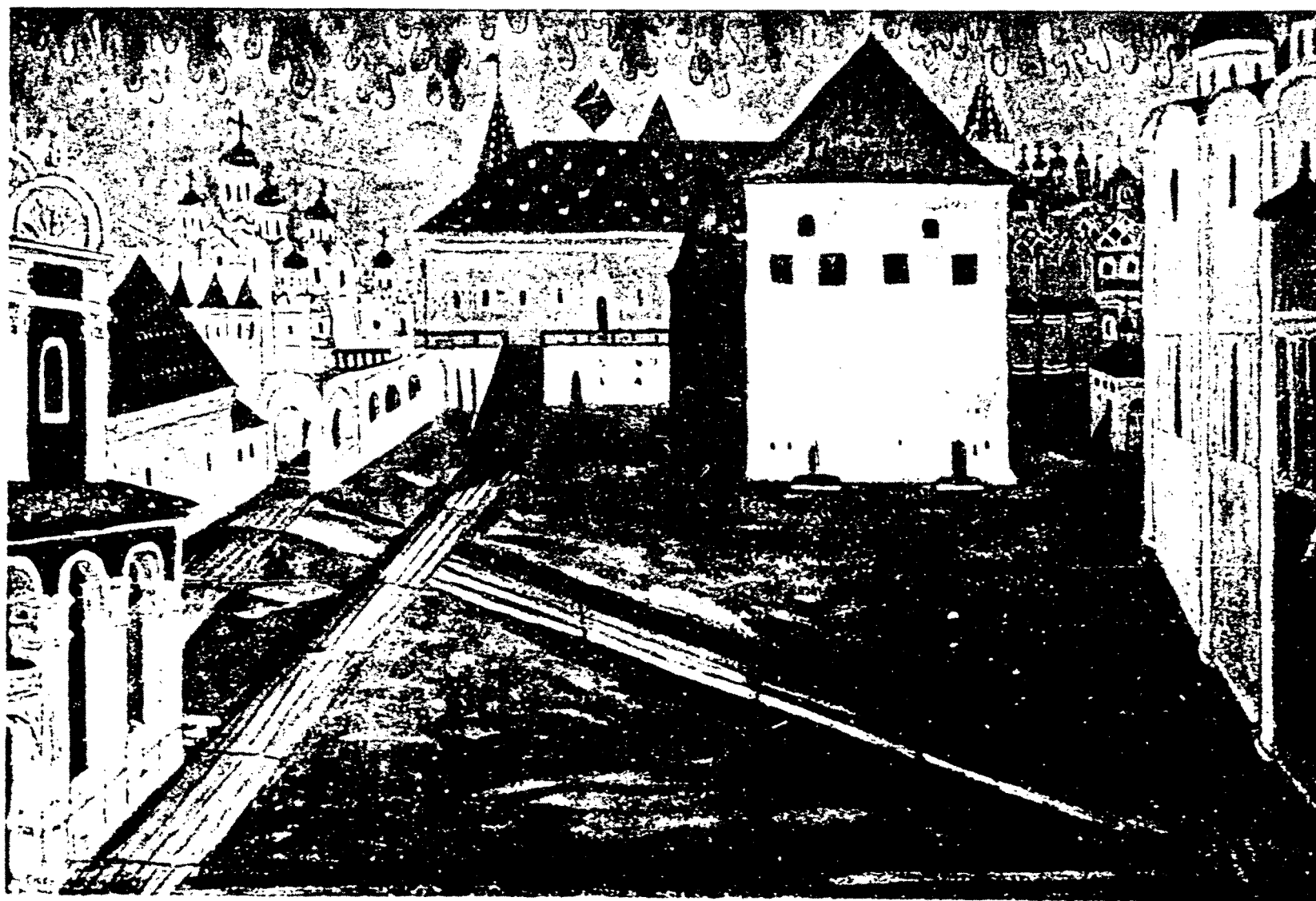
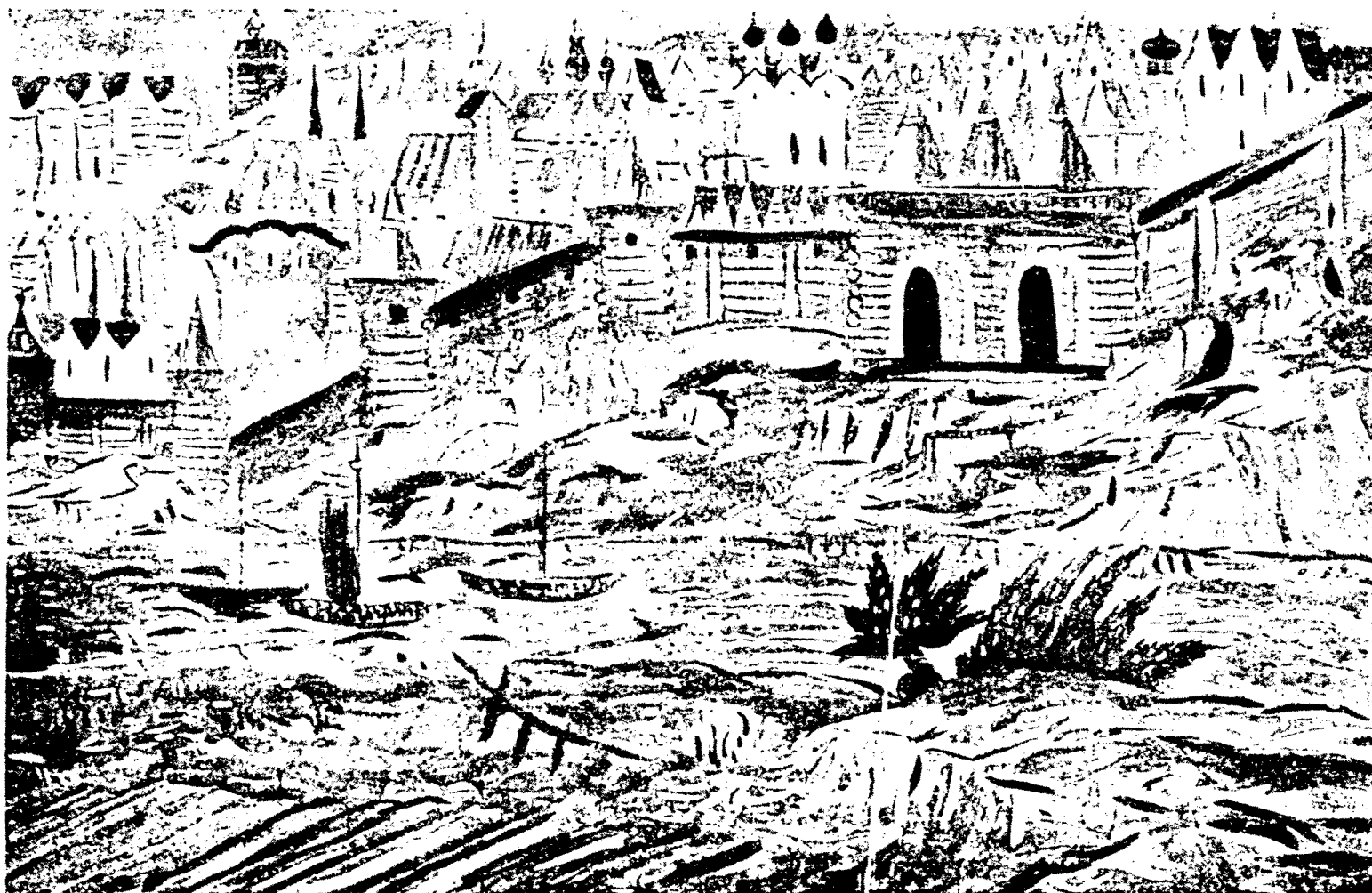
Д. С. Стеллецкий. Эскизы занавеса отъ постановки,
на сценѣ Александринскаго театра, пьесы Юмъ-
новича (собр. М. К. Удальова, Москва и декорации —
Комната Шуйскихъ (Герасимъ 1908).

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



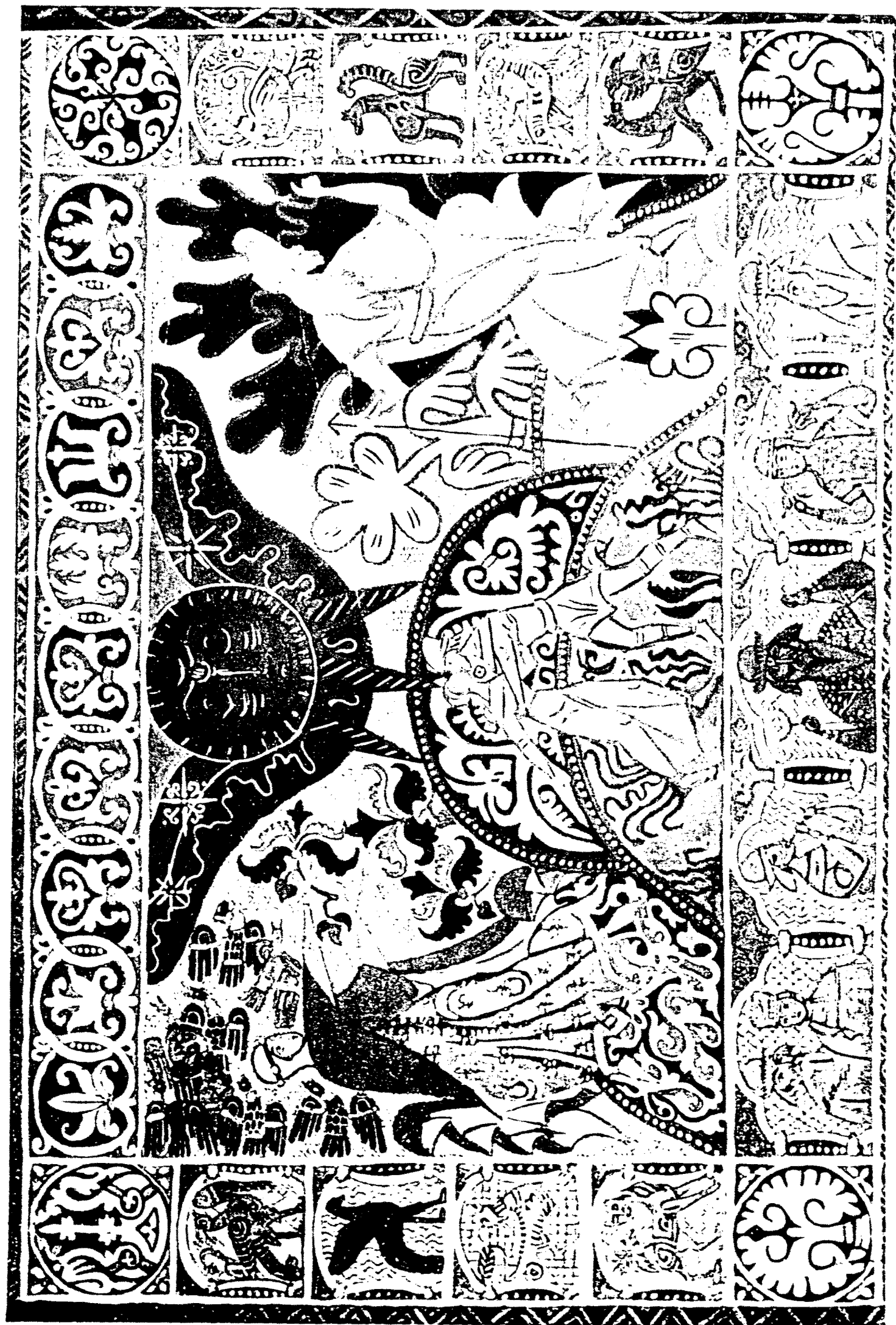
Д. С. Стеллецкий. Эскизы декораций къ «Федору
Юанновичу» (гуашь): Парекія палаты и комната
Царя Федора.
(Собр. М. К. Ушкова, Москва).

D. Stelietzky. Projets de décor pour la tragédie
du comte Alexis Tolstoï — Fedor Iournowitch
(gouaches).
(Collect. de M-r M. Ouschkoff, Moscou).



Д. С. Стеллецкий. Эскизы декораций к трагедии Федора Ивановича: «Юза» и «Кремлевая площадь» (гипс — 1908).

D. Stelletsky. Projets de décor pour la tragédie du comte Alexis Tolstoï — Fedor Ioannowitch: (gouaches).



А. С. Сивилевский. Декоративная композиция для оперы
«Сказка о царе Салтане» (1910).

В. Сивилевский. Проект декорации для оперы
«Сказка о царе Салтане» (1910).



А. С. Смирнов. Охота. 1900.
(Собр. О. А. Нумова).

Д. Стелетский. На охоте (гоголь).
(Собр. О. А. Нумова).



Д. С. Стеллецкий. «Сражение» на тему пьесы «Слова о полку Игореве» (гуашь - 1906).
(Собр. А. Л. Крупенского).

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

РОЖДЕНИЕ ВЕНЕРЫ

СЕРГѢЙ СОЛОВЬЕВЪ

Мчится раковина-челнъ
Волей волнъ.
Здравствуй, юная богиня!
Блещетъ зыбью голубой
За тобой
Волнъ безбрежная пустыня.

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

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

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

Дунулъ Нанъ въ пѣвучій стволъ,
Лугъ зацвѣлъ.
Зеленъ и гранитъ безплодный,
Въ солнечный, лазурный день
Манитъ тѣнь
Яблони золотоплодной.

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

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

ЧЕТЫРЕ СТИХОТВОРЕНІЯ

Анна Ахматова

Сѣроглазый король

Слава тебѣ, безъисходная боль!
Умеръ вчера сѣроглазый король.

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

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

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

Трубку свою на камниѣ нашелъ.
И на работу почную ушелъ.

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

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

Въ лѣсу

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

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

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

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

Надъ водой

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

Если встану — упаду.
Слышу тихое ду-ду.

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

Если встану — упаду.
Дудочка поетъ ду-ду.

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

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

*
* *

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

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

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

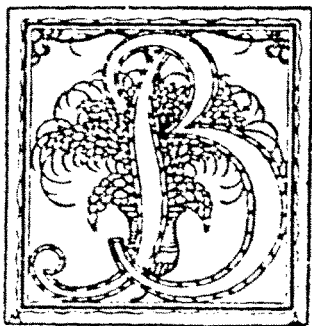
А ты, игрушечный, ужели
Сталъ блѣденъ и печально-нѣмъ,
Что слышу? — цѣлыхъ три недѣли
Все шепчешь: „Бѣдная, зачѣмъ?...”





ГЮСТАВЪ МОРО

А. Ф. ДАМАНСКАЯ



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

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

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

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

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

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

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

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

Быть можетъ, оттого и чаруетъ такъ мечта Морó, что она такъ видима, хрустальная, близка. Минтся, что можно охватить ее памятью, унести ее съ собою.

Темы, волновавшія его: борьба добраго и злаго начала въ жизни, красоты и безобразія; смерти и жизни, идеалистическихъ порывовъ съ путами повседневности... Вотъ Эдипъ и чудовище — одна изъ четырнадцати акварелей, находящихся въ Люксембургѣ. Молодой Эфебъ, юноша, съ божественно-гармоничнымъ тѣломъ, идетъ по какой-то феерической мѣстности. За нимъ, передъ нимъ — горы, скалы необычныхъ очертаній, уступы невиданныхъ окрасокъ, страшные отсвѣты, льющіеся



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

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



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

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



Г. Моро. „Нарцисс“.
(Собр. Берсейма, в Парижѣ).

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



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

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

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

Язонъ — побѣдѣль дракона. Онъ упоенъ побѣдой, своимъ первымъ торжествомъ, своимъ дерзаніемъ. Чудовище еще конвульсивно извиваетъ свой хвостъ, и Язонъ наступивъ на него одной ногой, ликующе размахиваетъ въ воздухѣ золотою вѣтвью, трофеемъ побѣды. За спиною его — Медея, она шепчетъ ему слова вѣчной любви, кладетъ на его плечо свою маленькую, властную руку. Яркія птицы рѣютъ въ воздухѣ, какъ самоцвѣтные живые камни. Чего ему бояться теперь въ жизни? Нѣтъ ничего страшнаго, ничего невозможнаго. Но какая-то едва уловимая, едва опредѣлимая женственность въ складкахъ туники, въ трепетѣ шелковаго шарфа вокругъ чреселъ, въ браслетѣ на рукѣ, въ мягкихъ волосахъ, падающихъ на плечи, — даютъ смутную грусть предчувствія, что за этимъ взметомъ гордаго счастья, неминуемо послѣдуетъ ослабляющая и притупляющая уступчивость чему-то, кому-то... Онъ еще едва ощущаетъ руку волшебницы на своемъ плечѣ, но взглядъ ея вкрадчивъ, ласковъ и жестокъ. Дѣло зла и порабощенія уже начато. Зло, неизбывное злое начало жизни, неодолимое и страшное, Морó символизировалъ въ образѣ женщины. Это была одна изъ проблемъ, наиболѣе его мучившихъ, наиболѣе тревожившихъ его. Сотни этюдовъ и эскизовъ къ Саломѣѣ, къ Еленѣ Спартанской указываютъ, какимъ тяжкимъ и мучительнымъ одолѣніемъ былъ вѣчный вопросъ для этого замкнутого и одинокаго аскета.

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

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

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

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

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

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

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

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



Густавъ Моро. „Купающаяся Сусанна“.
(Собр. Принца де Ваграма, въ Парижѣ).

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

,Молодая дѣвушка съ головой Орфея'... На золотой лирѣ голова поэта. Дѣвушка —
цвѣтокъ, цѣломудренно-прелестная, съ грустнымъ страданіемъ смотритъ на его
ликъ. Непосредственно — чистое пониманіе осѣнить человѣчество и вознаградить
негаснущую память...

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

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

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

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



Г. Моро. Св. Цецилія.
(Собр. Принца де Ваграмъ, въ Парижѣ).

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



Г. Моро. „Библейскій сюжетъ“.
(Собр. Бернгеймъ, въ Парижѣ).

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

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

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

Жилъ однажды поэтъ...



ПАМЯТИ МУСОРГСКАГО

(опера „Сорочинская ярмарка“)

Вяч. Каратыгинъ



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

„Сочинялась она какъ то странно, — говорятъ Р.-Корсаковъ о „Ярмаркѣ“, — для перваго

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

Оркестровая прелюдія.

Жаркій день въ Малороссія.

Дѣйствіе I.

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

Парася и Паробокъ.

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

NB? Intermezzo.

Дѣйствіе 2.

(Кумова хата).

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

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

Дѣйствіе 3.

1. Ночь. Переполохъ (съ praeludium — дѣганъ *); послѣ бѣгства отъ Красной Свитки, Кумъ и Черевикъ падаютъ въ безснiя. Крики о кражѣ лошади и воловъ. Арестъ обоихъ. Комическая бесѣда арестованныхъ. Паробокъ спасаетъ.
2. Думка Паробка.
3. Чуть свѣгаетъ. Парася входитъ въ палисадникъ. Думка. Мысль о Хиврѣ — самостоятельность — торжество и припляска.
4. Черевикъ и Парася — плясъ.
5. Кумъ и Паробокъ съ хохотомъ — жениться (толки объ алчности Хиври).
6. Финалъ.

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

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

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

* Сверху вставлено „и б. цыгана“ (бѣгство цыгана?).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

на народномъ мотивѣ основанный, дуэтъ: „Дуду, рудуду“ * постепенно „удаляясь“ и скрываясь въ темнотѣ. Согласно сценарію въ 1 д. имѣтъ мѣста этой сценѣ, большая часть музыки которой использована Мусоргскимъ во 2 д. его оперы. Однако же, если не видѣть здѣсь лишняго, случайнаго сценическаго варианта, то можно, съ грѣхомъ пополамъ, пристроить эту сцену гдѣ нибудь въ промежуткѣ между 5 и несуществующимъ 6 номеромъ сценарія. Изъ музыки этой вводной, „5½-й“ сцены отмѣчу характерную пѣсенную мелодію Кума: „Вдоль по стенамъ, по привольнымъ, ѣдетъ казакъ въ Полтаву“, неиспользованную авторомъ въ дальнѣйшихъ эпизодахъ оперы. Гораздо болѣе цѣльное и связное впечатлѣніе производитъ 2 дѣйствіе „Сорочинской ярмарки“. Здѣсь дошла до насъ вся музыка сплошь, за исключеніемъ одного лишь окончанія „grande scène comique“. Богатство музыкальной характеристики главныхъ дѣйствующихъ лицъ акта — Черевика, Хиври и поповича Афанасія Ивановича — тонкій юморъ, пронизывающій собой каждое ихъ слово, живой и непринужденный комизмъ рѣчей и положеній, все это заставляетъ смотрѣть на 2 актъ Ярмарки, какъ на произведеніе, достойное занять видное мѣсто въ ряду прочихъ сочиненій высоко-талантливаго композитора.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

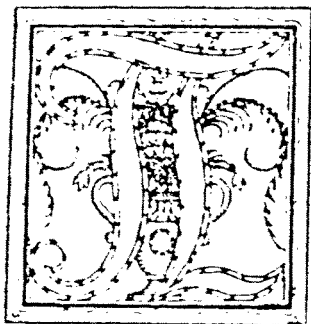
Таковы мысли и соображенія, возникшія у меня послѣ подробнаго разсмотрѣнія послѣдней оперы Мусоргскаго и явившіяся плодомъ естественнаго желанія заразить и другихъ интересомъ къ неоконченному и часто несовершенному, но во многомъ чрезвычайно яркому и талантливому мазку дивной музыкальной кисти покойнаго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



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

СТЕФАНЪ ГЕОРГЕ, ЕГО ВРЕМЯ И ЕГО ШКОЛА *

Johannes von Guenther



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

„Какъ нашъ большой, нѣсколько вялый народъ“.

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

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

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

И тутъ же преподается золотое правило: „Весь міръ, во всѣхъ своихъ установле-
ніяхъ, до насъ былъ самымъ добросовѣстнымъ образомъ озабоченъ тѣмъ, чтобы
не проявить несправедливости къ нищимъ духомъ: пусть же міръ грядущій вспо-
мнитъ о богатыхъ духомъ“.

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

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

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

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

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

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

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

„Въ искусствѣ мы вѣримъ въ блестящее возрожденіе“.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Гофмансталь — поэтъ изъ поэтического произведенія? Онъ смотритъ со стороны, какъ самъ творитъ. Онъ переводитъ себя на поэтическій языкъ. Онъ живетъ въ странномъ исчезающемъ мірѣ красоты, который не такъ прекрасенъ и не такъ великъ, какъ нашъ, но который — миновалъ⁶. Впрочемъ было бы слишкомъ печально согласиться съ такимъ мнѣніемъ, и мы не хотимъ считать его справедливымъ...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Кое въ чемъ похожъ, или былъ похожъ, на него (онъ для поэзіи уже умеръ) вѣнецъ баронъ Леопольдъ Андріанъ-Вербургъ, подписывавшій свои сочиненія: Леопольдъ Андріанъ, котораго можно назвать, пожалуй, ученикомъ Гофмансталя. Въ 90-хъ годахъ появилось небольшое прозаическое его произведеніе: „Садъ познанія“ — мечтательный, нѣсколько сентиментальный переживанія юности. Книга нѣжная и печальная, какъ и его своеобразные, искренніе стихи.

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

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

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

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

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

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

цій къ книгамъ Георге: „Годъ Души“, „Седьмое Кольцо“, „Коверъ Жизни“ интересны символической трактовкой композиціи.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV

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

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

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

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

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

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



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

Хрошеска

КРАСОТА И ПРАВДА НА СЦЕНѢ

Письмо изъ Берлина

Имя Макса Рейнгаарта въ нѣмецкомъ театральномъ мѣрѣ обладаетъ особымъ магнетизмомъ: это лозунгъ, это сигнальная труба. Сперва актеръ, потомъ режиссеръ, нынѣ директоръ Deutsches Theater, соединяго съ нимъ Kammer-spiel'a и примыкающей къ нимъ театральной школы, — онъ enfant terrible театральной семьи, жупель режиссеровъ, «живъ-чертушка» всѣхъ директоровъ: и если нѣмецкій театръ не заснулъ, если не раздается храпъ ни въ золотыхъ чертогахъ королевскихъ Opernhaus'овъ, ни въ декадентскихъ залахъ частныхъ «проествующихъ» Schauspiel-haus'овъ, то потому что Рейнгаартъ не даетъ заснуть. Онъ не только разбудилъ режиссуру, растолкалъ актеровъ, — онъ переворонилъ самую сцену: онъ упразднилъ рампу, сдѣлалъ настоящее небо, — безъ «наддугъ» и «софитовъ», — выпустилъ сцену въ зрительный залъ, спустилъ ее ступенями въ оркестръ, онъ опрокинулъ принципы, измѣнилъ разстоянія. Постановки чередуются съ головокружительной быстротой. Не довольно двухъ театровъ, не довольно школы, теперь еще поставленъ въ циркѣ Шумана «Эдипъ»: участвующихъ — цѣлое населеніе, однихъ студентовъ, «евянскихъ гражданъ», 600 человекъ, пять тысячъ зрителей, и каждый разъ — aus-verkauftes Haus. По окончаніи сезона «Эдипъ» побѣдетъ по городамъ Германіи. Понятно, что, попавъ въ Берлинъ лишь на

нѣсколько дней, я не хотѣлъ разбрасываться и сосредоточилъ вниманіе на Deutsches Theater и на томъ, что къ нему прикосновенно. Я видѣлъ «Le Mariage forcé», «Комедию Ошибокъ», «Гамлета», «Отелло», «Эдипа» и, кромѣ того, былъ въ школѣ на урокахъ нѣсколькихъ профессоровъ, въ томъ числѣ на одной репетиціи «На дѣлѣ» подъ наблюденіемъ самого Рейнгаарта.

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

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

гардтовскаго театра считали нужнымъ извинять этотъ спектакль, — «обставленный далеко не лучшими силами». Но постановка! Я видалъ на сценѣ карикатурныхъ людей въ карикатурныхъ костюмахъ, но еще никогда не видалъ карикатурныхъ домовъ, карикатурную природу. Насильственность всего этого прямо невыносима. Эта крохотная площадь, окруженная на холмѣ намазанными домиками, — желтыми, красными, лиловыми, — такими маленькими, что, когда огромный «отецъ» появляется на балконѣ, то перила ему по колѣно, эти проулки, такіе узкіе, что дома то и дѣло задѣваются шагами и рукавами, это отсутствіе «заспинниковъ», благодаря чему въ раскрытое окно видна не комната, а фасадъ другого дома, — вся эта игрушечность напоминала стралицу изъ «Симплиссимуса», конечно, безъ его своеобразной ѣдкости. И все время я спрашивалъ себя: зачѣмъ на меня надѣваютъ очки и съ какого права заставляютъ меня смотрѣть сквозь эти очки?

Еще болѣе карикатурна, чѣмъ молюеровскій актъ, была шедшая въ тотъ же вечеръ шекспировская «Комедія Ошибокъ». Стоитъ рассказать построение этой картины. Поперекъ всей сцены высокимъ сводомъ — мостъ: концы его упираются въ набережную, уходящую въ кулисы, изображающія «домъ на право» и «домъ на лѣво», или скорѣе — намеки на дома съ черными пятнами вмѣсто оконъ. За мостомъ — небо, подъ мостомъ виденъ кусокъ моря и на немъ кормы нѣсколькихъ кораблей; море и корабли писаны нарочито небрежно, но въ одномъ мѣстѣ на писанной декорации болтается красный шелковый платокъ, — флагъ на кормѣ одного изъ кораблей: ничего не можетъ быть сиротливѣе этого кусочка «реализма» среди «иллюзий» письма... Вся пьеса проводится на этомъ мосту: на него всходятъ, для того чтобы говорить, не говорятъ раньше, чѣмъ взойти на него, и сходятъ съ него, когда кончили говорить. Иногда это подаетъ поводъ къ очень милой бѣготѣ, смѣшному размѣщенію группъ, картиннымъ столкновеніямъ, эффектамъ симметричности, забавно подчеркивающимъ тождество двухъ героев и ихъ двухъ черныхъ слугъ, на сходствѣ кото-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

И невыразимо то замираніе, съ которымъ ожидалось второе „ragole“ послѣ перваго и послѣ второго — третье, и несравнимо, ни съ чѣмъ несравнимо, движеніе руки, которая, ладонью къверху, какъ бы смахивала „слова“ со страницы книжки...

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

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

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

Вотъ въ общихъ чертахъ впечатлѣніе о Бассерманѣ — Гамлетѣ.

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

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

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

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

* Не исполнивъ раздѣляя мнѣніе автора о нецѣлостности уничтоженія рамы, Редакція полагаетъ, что категорическое отрицаніе самого принципа, можетъ быть, преждевременно.

Прим. ред.

леблеть, иногда тащить за собой. Слишкомъ много матеріи, пахнетъ нафталиномъ; слишкомъ много колышущихся, мѣняющихся складокъ, — слишкомъ легкій, вылый фонъ; при томъ отсутствіе перспективы въ дѣломъ рядѣ картинъ начинаетъ утомлять: воображеніе требуетъ уходящихъ далей, даже въ малыхъ, замкнутыхъ пространствахъ, а волнообразной красотѣ человѣческаго тѣла лучшій фонъ — суровая простота прямыхъ архитектурныхъ линій... Да и о красотѣ ли человѣческой говорить, когда подводишь итоги берлинскимъ впечатлѣніямъ! Въ 'Гамлетѣ' я насчиталъ два впечатлѣнія красоты, — оба не отъ человѣка: я указалъ уже на сцену ссоры въ 'Отелло'. Скажу теперь о самомъ яркомъ впечатлѣніи красоты, — засѣданіи Сената и разсказѣ Отелло: тутъ великолѣпны и картина, и человѣкъ.

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

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

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

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

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

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

дти, — чѣмъ дальше, тѣмъ больше теряя наше состраданіе.

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

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

и, съ нѣскольکو неправдоподобнымъ для умирающаго усиленіемъ, доползаетъ по постели до трупа Дездемоны. Во всякомъ случаѣ, надо быть ему благодарнымъ за то, что онъ не воспроизводитъ того эффектнаго Kullerberg'a по ступенямъ, которымъ оперныя нѣвцы стяжаютъ рукоплесканія райковъ...

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

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

...Все съ той же жаждой красоты, пошелъ я на „Эдипа“. Первое впечатлѣніе потрясаю-

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

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

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

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

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

Но что это, скажи,
Что смертные театромъ называютъ?

— Сладчайшая изъ радостей искусствъ
И самое великое страданье.

— Одно, одно страданье — для меня...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Кн. Сергій Волконскій.

ВЕРДИ

(Къ десятилѣтію со дня его смерти)

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

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

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

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

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

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

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

безувѣтными и ординарными страницами. Теперь 'безразличная' музыка, введенная для простого заполнения пространства, занимает очень мало мѣста. Оркестръ играетъ роль активную. Колоритъ становится интереснѣе, появляется пейзажность. Самый характеръ мелодіи мѣняется, пріобрѣтая очертанія высокаго благородства, вмѣсто нѣкоторой грубости и подчасъ вульгарности ранняго періода.

Послѣ значительнаго промежутка, наступаетъ третій періодъ Верди, ознаменованный оперой 'Аида' и реквиемомъ. 'Аида' поражаетъ удивительной свѣжестью, мощностью конценціи и яркимъ блескомъ колорита. Говорятъ, что эта опера — подражаніе Мейерберу; неправда, это безконечно выше и лучше Мейербера. Авторъ 'Африканки' никогда не создавалъ такого цѣльнаго, продуманнаго произведенія. Оперы Мейербера не что иное, какъ нагроможденіе дешевыхъ эффектовъ, какой то театрально-кинематографъ съ музыкой... Въ 'Аидѣ' нѣтъ ничего лишняго, все строго обдуманно, взвѣшено, значительно. Прѣжнія примитивныя формы уступили мѣсто широкому размаху, техника богатая и совершенно индивидуальная. Краски ослабительны. Музыкальное содержаніе свѣжо, въ немъ масса жизни, есть захватывающій, чисто италіанскій подъемъ, есть глубина, благородство. Гармоніи изысканы и оригинальны (послѣдованіе терць-квартъ-аккордами — пріемъ принадлежащій исключительно Верди, его излюбленный пріемъ — послѣ 'Аиды'). Оркестровый колоритъ этой оперы замѣчательнъ, съ этого момента Верди, становится въ ряды лучшихъ колористовъ XIX вѣка, и партитура его достойна глубокаго изученія. Ансамбль 2-го акта, горячій какъ солнце, и пѣжный лунный пейзажъ въ началѣ 3 акта, съ флажолетами контрабасовъ, треномъ скрипокъ по четыремъ sol и мистической мелодіей флейты, должны быть причислены къ прекраснѣйшимъ моментамъ оперной музыки вообще. Наконецъ, изумительная тонкость, съ которой Верди выражаетъ всѣ коллизіи чувствъ и психологическія движенія героевъ.

'Реквиемъ', посвященный памяти поэта Манцони, написанъ въ скорости послѣ 'Аиды' и

во многомъ, по техникѣ, оркестровымъ пріемамъ и тематизму, напоминаетъ ее, такъ же, какъ и по вдохновенности.

Наконецъ, въ послѣдній періодъ Верди окончательно выполнилъ свою миссію: онъ создалъ италіанскую музыкальную драму и италіанскую музыкальную комедію. 'Аида' по формѣ своей — еще типичная 'опера'; 'Отелло' — настоящая музыкальная драма. Верди съ гениальной легкостью отбросилъ старый балластъ оперныхъ формъ и облекъ трагедію Шекспира въ гибкій, плотно облегающій музыкальный нарядъ. Тутъ нѣтъ арій, а есть монологи, нѣтъ дуэтовъ, есть діалоги, ансамбли являются не просто звуковыми массами, а сливаются въ общую драматическую цѣль. Въ музыкѣ возникаютъ элементы совершенно новые даже для Верди: особая умирительность, возвышенность, почти религіозность. Пѣсенка, во 2 актѣ, хора съ Дездемоной, проникнута необыкновенной чистотой, чѣмъ то дантовскимъ; кажется, что такъ могли бы пѣть ангелы, окружающіе Мадонну на картинахъ Боттичелли. Во всей италіанской музыкѣ нѣтъ болѣе изящной, болѣе трогательной страницы, чѣмъ пѣсенка объ ивукѣ, какъ нѣтъ и болѣе величественной музыкальной картины, чѣмъ буря, послѣ которой такъ дивно звучитъ покойное *pianissimo* хора. Оркестровый колоритъ 'Отелло' обратилъ на себя вниманіе даже Рих. Штрауса, который въ своей книгѣ по инструментовкѣ (*Berlioz-Strauss*) приводитъ изъ 'Отелло' примѣръ употребленія мѣдныхъ инструментовъ.

Вмѣстѣ съ 'Отелло', 'Фальстафъ' принадлежитъ къ совершеннѣйшему, что дала италіанская оперная музыка XIX вѣка. Въ этой музыкальной комедіи — та же свѣжесть, тѣ же краски, то же благородство.

Замѣчательно, что достигнувъ высокой степени мастерства, Верди съ особой любовью остановился на сюжетахъ Шекспира: неосуществленной мечтой его было написать 'Короля Лира'. Передъ самой смертью онъ написалъ хоры къ послѣднимъ пѣснямъ *Paradiso* Данте.

Въ заключеніе, я еще разъ скажу, что пора каждому честному музыканту отбросить сра-

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

Б. Яновскій.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

Германія

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Австрія

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

Мать Маріи Банкирцовой подарила австрійскому правительству картину „Въ туманѣ“.

Бельгія

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

Италія

По случаю юбилейнаго 1911 года въ Италиі устраивается слѣдующее:

Въ Римѣ —

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

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

Въ Туринѣ —

Международная художественно-промышленная выставка.

Во Флоренціи —

- 1) Ретроспективная выставка портретнаго искусства въ залахъ Palazzo Vecchio;
 - 2) Выставка цвѣтоводства и садоводства.
- Во Флоренціи образовалось акціонерное общество, нанявшее за 30 тысячъ фр. въ годъ часть Palazzo Strozzi съ тѣмъ, чтобы открыть въ немъ галерею стараго и новаго искусства.

Англія

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

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

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

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

Франція

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

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

Америка

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

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

Р. Е.

ROSSICA

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

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

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

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

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

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

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

оцѣнены въ 45 марокъ. Пенапечатанное еще французское письмо П. П. Чайковского къ знаменитому дирижеру Гансу фонъ-Бюлову, писанное изъ Москвы въ 1873 г., стоитъ 150 марокъ, пачка же восьми писемъ Михаила Бакунина къ упомянутому Гервегу, помѣченныхъ 1843 до 1862 годами, продается за такую же цѣну.

Р. Е.

ПИСЬМА О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

нансѣ, онѣ совершенно невинны въ ритмическихъ новшествахъ, его душа не утонченнѣе по переживаніямъ вашей, онѣ типичный любитель, но только пишетъ не подѣ Надсона, а подѣ Бальмонта и Блока. Онѣ развили наиболѣе снѣрныя особенности таланта этихъ двухъ поэтовъ, онѣ затемнили ихъ темныя выраженія, подняли крикъ въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ они возвышаютъ голосъ и хотѣли испугать. Его не поймутъ, думалъ онѣ, но вѣдь снѣрва не понимали и Брюсова. И всегда можетъ отыскаться критикъ, не настолько образованный, чтобы заниматься болѣе сложными явленіями, который объявитъ его единственнымъ подлиннымъ поэтомъ, среди столькихъ версификаторовъ, несущимъ міру весеннюю вѣсть.

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

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

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

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

Я бы сказалъ, что у Е. Астори, издавнаго книжку „Диссонансы“, есть тайное средство души съ барономъ Н. А. Врангелемъ, если бы души были хоть сколько нибудь замѣшаны въ созданіи ихъ стихотвореній.

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

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

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

(Продолженіе слѣдуетъ)

Н. Гумилевъ.

Издатели: С. К. Маковский.
М. К. Ушковъ.

Редакторы: Сергѣй Маковский.
Бар. Н. Н. Врангель.

С О Д Е Р Ж А Н І Е

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

ХРОНИКА

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

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ:

автотипія въ 3-хъ краскахъ:

Д. С. Стеллецкій — Іоаннъ Грозный.

фототипія:

Гюставъ Моро — Далила.

автотипія:

Д. С. Стеллецкій — Каминь, Соколиная охота, Іоаннъ Грозный на охотѣ, Знатная боярыня, Гусляръ, Фонтанъ (въ 2 видахъ), Аллегорія вѣчной жизни (въ 2 видахъ), Барельефъ, Темпрі passati, Леонардо-да-Винчи, Рисунки костюмовъ къ ,Теодору Іоанновичу‘ (3), Заря — варіантъ, Заря, Полдень, Вечеръ, Ночь, Эскизы декорацій къ ,Теодору Іоанновичу‘ (7), Дѣвицы, Эскизъ занавѣса къ ,Слѣгурочкѣ‘, Охота, Сраженіе.

Гюставъ Моро — св. Цецилія, Женщина съ пбисомъ, Нарциссъ, Орфей, Кунающаяся Сусанна, Андромеда, св. Цецилія, Библейскій сюжетъ.

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

Репродукціи исполнены фирмой Р. Голике и А. Вильборгъ.

РИСУНКИ ВЪ ТЕКСТѢ:

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

Фронтисписъ съ гравюры Абрагама Боссэ.

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

ВТОРОЙ ГОДЪ ИЗДАНИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

АПОЛЛОНЪ

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

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ.

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

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

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

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

Иллюстрированные проспекты высылаются бесплатно.

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

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

Издатели: С. К. Маковскій.

М. К. Ушковъ.

Редакторы: Сергій Маковскій.

Бар. Н. Н. Врангель.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1911 годъ на

Е Ж Е Г О Д Н И К Ъ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать первый годъ изданія).

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

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

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

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

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

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

2 — 1

Редакторъ Баронъ Н. В. ДРИЗЕНЪ.

КАКЪ КОРРЕСПОНДИРОВАТЬ ВЪ ГАЗЕТЫ?

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

1—1

„Аполлонъ“. № 4.

Годъ изданія III-й.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

на 1911 годъ.

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

,ОМСКІЙ ВѢСТНИКЪ'

издающуюся въ гор. Омскѣ.

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

2—1

Издательство ,КАЗБЕКЪ' Сергія Казарова.

Открыта подписка на 1911-й годъ

на ежедневныя обще-политическія, экономическія и литературныя газеты:

,КУБАНСКІЙ КРАЙ'

Екатеринодарѣ.

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

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

,ТЕРЕКЪ'

Владикавказѣ.

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

РАЗСРОЧКА: при подпискѣ три руб., 1 апрѣля и 1 іюля по два руб. и обязательно должно быть заявлено при подпискѣ.

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

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

Редакторъ-Издатель Сергій Казаровъ.

2—1