

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1916 ГОДЪ

(VII ГОДЪ ИЗДАНІЯ)

НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

АПОЛЛОНЪ

У С Л О В І Я П О Д П И С К И :

На годъ — 15 руб. съ доставкой и пересылкой, за границу — 20 руб.

Полугодовая подписка, а также подписка въ разсрочку
въ 1916 году приниматься не будетъ

Редакція и контора: Петроградъ, Разъѣзжая, 8.

Въ 1916 г. (СЕДЬМОЙ годъ изданія) художественный и литературный журналъ „Аполлонъ“ будетъ выходить ежемѣсячно, кромѣ іюня и іюля (т. е. 10-ю книжками), при прежнемъ составѣ сотрудниковъ, съ большимъ количествомъ репродукцій (въ краскахъ, фото- и авто-типией) произведеній русскихъ и иностранныхъ художниковъ. По примѣру минувшихъ лѣтъ, въ журналѣ, посвященномъ исключительно Искусству, будутъ помѣщаться статьи по вопросамъ живописи, зодчества, скульптуры, порцѣи, литературы, театра, музыки, танца, особенно же — статьи, освѣщающія современное творчество въ связи съ художественнымъ наслѣдіемъ прошлаго. Широко поставленная Художественная лѣтопись „Аполлона“ даетъ картину жизни искусства въ Россіи и, по возможности, за границей. Постоянные отдѣлы лѣтописи: Русская художественная жизнь (изобразительныя искусства, музыка, театръ, письма изъ Москвы и провинціи); Письма изъ Парижа, Лондона, Италіи и т. д.; Новыя книги; Художественныя вѣсти съ Запада; Россіа.

За израсходованиемъ полныхъ экземпляровъ, подписка на 1915 годъ прекращена.

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

Редакторъ: Сергій Маковский.

КНИЖНЫЙ МАГАЗИНЪ

„ОБРАЗОВАНИЕ“.

Москва, Кузнецкій мостъ, 13. Тел. 99-05.

Въ магазинѣ имѣется въ небольшомъ количествѣ журналъ „АПОЛЛОНЪ“ за истекшіе годы по слѣдующимъ цѣнамъ: комплекты съ 1910 по 1914 г. — 75 руб., годовые комплекты за годы 1910 по 1913 по 15 руб., за 1914 г. — 25 руб. Кромѣ того магазинъ имѣетъ большой подборъ книгъ по вопросамъ искусства, какъ ранѣе вышедшихъ, такъ и выходящихъ въ послѣднее время. Всѣ книги высылаются немедленно по первому требованію.

„Аполлонъ“, №№ 6—7 1915 г.

II ГОДЪ ИЗДАНІЯ.

О Т К Р Ы Т А П О Д П И С К А Н А

АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЕЖЕНЕДѢЛЬНИКЪ

ВЪ 1915 ГОДУ.

Программа журнала заключаетъ въ себѣ слѣдующіе отдѣлы:

1. Основные статьи по художественнымъ и техническимъ вопросамъ въ области архитектуры и связанныхъ съ нею искусствъ съ необходимыми для поясненія иллюстраціями. 2. Отчеты о дѣятельности и засѣданіяхъ Императорскаго Общества Архитекторовъ-Художниковъ. 3. Иллюстрированная художественно-строительная хроника русская и иностранная. 4. Сообщенія о дѣятельности Императорской Академіи Художествъ. 5. Свѣдѣнія о дѣятельности Правительственныхъ, Городскихъ, Земскихъ и Общественныхъ учреждений въ области строительнаго дѣла. 6. Свѣдѣнія о дѣятельности художественныхъ и техническихъ обществъ и съѣздовъ. 7. Критическія замѣтки и статьи. 8. Библиографія и обзоръ русской и иностранной печати. 9. Конкурсы, объявляемые какъ Обществомъ Архитекторовъ-Художниковъ, такъ и другими обществами и учреждениями (программы, разъясненія и результаты конкурсовъ русскихъ и международныхъ). 10. Справочный отдѣлъ: Правительственные и административныя распоряженія, обязательныя постановленія, судебныя рѣшенія по строительнымъ дѣламъ, свѣдѣнія о разрѣшенныхъ постройкахъ, торгахъ и цѣнахъ на матеріалы и рабочія руки. 11. Почтовый ящикъ. 12. Объявленія Правительственныхъ и Общественныхъ учреждений о торгахъ, замѣщеніяхъ должностей и объявленія торгово-промышленныхъ фирмъ и предпріятій.

Императорское Общество Архитекторовъ-Художниковъ будетъ попрежнему отводить въ журналѣ большое мѣсто статьямъ и иллюстраціямъ, посвященнымъ разработкѣ новѣйшихъ данныхъ по благоустройству, красотѣ, оздоровленію и пожарной безопасности городовъ, расширенію существующихъ и планировкѣ возникающихъ городовъ, постройкамъ зданій общагопользованія или значенія и жилыхъ домовъ.

Продолжая изданіе 'Архитектурно-Художественнаго Еженедѣльника' по намѣченной программѣ, Императорское Общество Архитекторовъ-Художниковъ стремится распространять послѣднія свѣдѣнія о художественно-строительномъ дѣлѣ, даетъ техникамъ, живущимъ вдали отъ центра, необходимый матеріалъ и разсчитываетъ на интересъ къ 'Еженедѣльнику' какъ городскихъ и земскихъ учреждений, такъ и лицъ, соприкасающихся со строительствомъ и интересующихся имъ.

Въ журналѣ 'Архитектурно-Художественный Еженедѣльникъ' принимаютъ участіе:

Н. Б. Баклановъ, Е. Е. фонъ-Баумгартенъ, А. Н. Бенуа, Л. Н. Бернардацци, А. А. Байковъ, И. Е. Бондаренко, Н. А. Бѣлюбский, А. Е. Бѣлогрудъ, В. В. Бѣляевъ, С. В. Бѣляевъ, В. Л. Владыкинъ, В. М. Войновъ, А. Ѳ. Гаусъ, Я. Г. Гевирцъ, В. Г. Гевирцъ, Г. Е. Гинцъ, А. А. Грубе, А. П. Дмитріевъ, П. П. Дмитріевъ, М. Х. Дубинскій, Н. Н. Еремѣевъ, Л. А. Ильинъ, А. И. Клейнъ, Н. П. Козловъ, Г. А. Конрадъ, Е. О. Константиновичъ, Э. Ю. Кунцферъ, В. Я. Курбатовъ, М. И. Курико, Е. Е. Лансере, Н. Е. Лансере, В. В. Лермонтовъ, Ф. И. Лядвалъ, М. С. Лялевичъ, Н. Я. Марръ, Н. Л. Марковъ, Р. Ѳ. Мельдеръ, Э. Ѳ. Мельдеръ, Д. П. Михайловъ, А. К. Монтагъ, О. Р. Мундъ, Б. Н. Николаевъ, В. Е. Огородниковъ, Ю. Э. Озаровскій, М. М. Перетятковичъ, В. А. Покровский, П. П. Покрышкинъ, А. А. Полѣшукъ, А. С. Раевскій, А. В. Розенбергъ, А. А. Ростиславовъ, Н. А. Рынинъ, Н. И. Сластухинъ, Л. Р. Сологубъ, В. Ѳ. Соломовичъ, А. А. Стабровский, В. П. Станицкій, гр. П. Ю. Сюзоръ, А. И. Тамановъ, В. Ѳ. Фельшовъ, И. А. Фоминъ, А. В. Холоповъ, В. А. Шуко, А. В. Шусевъ, А. Е. Экинъ и другіе.

Подписная цѣна на 'Архитектурно-Художественный Еженедѣльникъ' на годъ съ 1-го апрѣля 1915 г. по 1-е апрѣля 1916 г. — 10 руб., съ пересылкой и доставкой. За границу 13 руб. Цѣна отдѣльнаго номера 50 коп., увеличеннаго — 1 руб.

При подпискѣ въ конторѣ редакціи допускается разсрочка. Для учащихся безъ доставки 8 руб. Перебѣна адреса 50 коп. Денежные переводы адресовать: Петроградъ, Императорская Академія Художествъ. Императорское Общество Архитекторовъ-Художниковъ.

Для личныхъ переговоровъ редакція открыта ежедневно отъ 4 до 6 ч. дня. (Тучковъ пер., д. 11, кв. 9). Телеф. 661-67.



Школа пластики

и сценической выразительности

К. Л. Л. ИСАЧЕНКО-СОКОЛОВОЙ.

Петроградъ, Ивановская, 14. Телеф. 483—38.

Предм. преподаванія: ПЛАСТИКА ЕСТЕСТВЕННЫХЪ ДВИЖЕНІЙ (античная), МИМИКА, РИТМИЧЕСКАЯ ГИМНАСТИКА (сист. Жакъ Далькрозъ), СОЛЬФЕДЖІО, ХОРОВОЕ ПѢНІЕ, ДЕКЛАМАЦІЯ. Всѣ предметы проходятся въ связи съ движеніями въ одномъ общемъ планѣ. Приним. лица обоего пола и дѣти съ 7-лѣтняго возраста.

СПЕЦІАЛЬНЫЙ ДѢТСКІЙ КЛАССЪ.

Пріемъ продолжается. Программы и подр. свѣдѣнія можно получать въ канцеляріи школы ежедневно, кромѣ воскр. и праздн. дней, отъ 10 час. до 2 час. дня; тамъ же можно видѣть образцы костюмовъ: хитона, гимнастическаго и сандалій.

,THE BURLINGTON MAGAZINE'

ИЛЮСТРОВАННЫЙ ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ.

Издатели: Lionel Cust (List. D., C. V. O.) Roger E. Fry и More Adey.

Журналъ этотъ признанъ авторитетнымъ по вопросамъ искусства и исторіи искусства съ древнѣйшихъ временъ до нашихъ дней. Сотрудники его—лучшіе знатоки по отдѣльнымъ предметамъ. Иллюстраціи лучше, чѣмъ въ другихъ журналахъ; рецензіи составляютъ полный путеводитель по литературѣ изящныхъ искусствъ.

Между прочими предметами вниманія въ журналѣ: архитектура; бронза; вышивки и кружева; гравюра и рисунки; золотыя издѣлія; живопись; античное искусство; игральныя карты; книги, переплеты и рукописи; керамика и стекло; ковры шитые и тканые; слоновая кость; мебель и обстановочные предметы; медали и печати; миниатюры; мозаика; оружіе; серебряныя издѣлія; скульптура; слоновая кость; расписныя стекла; эмаль и т. д.

Систематическій указатель главныхъ статей высылается по требованію бесплатно.

Подписная цѣна, включая указатели — 35 шиллинговъ въ годъ (около 16 р. 50 к.).

АДРЕСЪ: The Burlington Magazine Ltd, 17, Old Burlington Street, London W. Angleterre.

АПОЛЛОНЪ

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

ПЕТРОГРАДЪ, РАЗЪѢЗЖАЯ, 8. ТЕЛЕФ. 178-69.

Изданы слѣдующія книги:

В. Я. Адарюковъ.—Очеркъ по исторіи литографіи въ Россіи, съ 2 фототипіями и 66 автотипіями. Ц. 3 р. 50 к. (Распродана).

Сто лѣтъ (1812—1912) французской живописи. — Иллюстрированный каталогъ выставки. Ц. 1 р.

Сто лѣтъ французской живописи (1812—1912). — Вступленіе. Статьи кн. К. А. Шервашидзе, Arsène Alexandre'a и Александра Бенуа. 87 воспроизведеній на отдѣльныхъ листахъ. Ц. 8 р. (Распродана).

Литературный Альманахъ.—Ц. 2 р. (Распроданъ). Изданіе 2-е. Ц. 1 р.

Сергій Ауслендеръ.—Разсказы, книга 2-я. Ц. 1 р. 50 к.

Н. Гумилевъ.—,Чужое небо' (третья книга стиховъ). Ц. 1 р.

Кн. Сергій Волконскій.—,Человѣкъ на сценѣ'. Ц. 1 р. 50 к. (Распродана).

Кн. Сергій Волконскій.—,Разговоры'. Ц. 1 р. 50 к.

Ж. д'Удине.—,Искусство и жестъ', перев. кн. С. Волконскаго. Ц. 1 р. 50 к. (Распродана).

Кн. Сергій Волконскій.—,Художественные отклики'. Ц. 1 р. 50 к.

Кн. Сергій Волконскій.—,Выразительный человѣкъ', сценическое воспитаніе жеста (по Дельсарту). Ц. 2 р. (Распродана).

Сергій Маковский.—Страницы художественной критики, кн. III. Выставки и характеристики. — Съ 2 трехцвѣтками, 5 мещотинто-гравюрами и 22 автотипіями. Ц. 3 р.

Максимиліанъ Волошинъ.—Лики творчества, кн. I. Ц. 2 р. 50 к.

,Н. К. Чурлянишъ'.—Иллюстрированная монографія. Статьи Вячеслава Иванова и Валеріана Чудовскаго. Ц. 3 р. (Распродана).

Я. Тугендхольдъ.—Проблемы и характеристики (Сборникъ художественно-критическихъ статей о французской живописи).—Проблема ,натюрморта'. Пейзажъ во французской живописи. О портретѣ. Нагота во французскомъ искусствѣ. Съ 1 мещотинто-гравюрою и 22 автотипіями. Ц. 3 р.

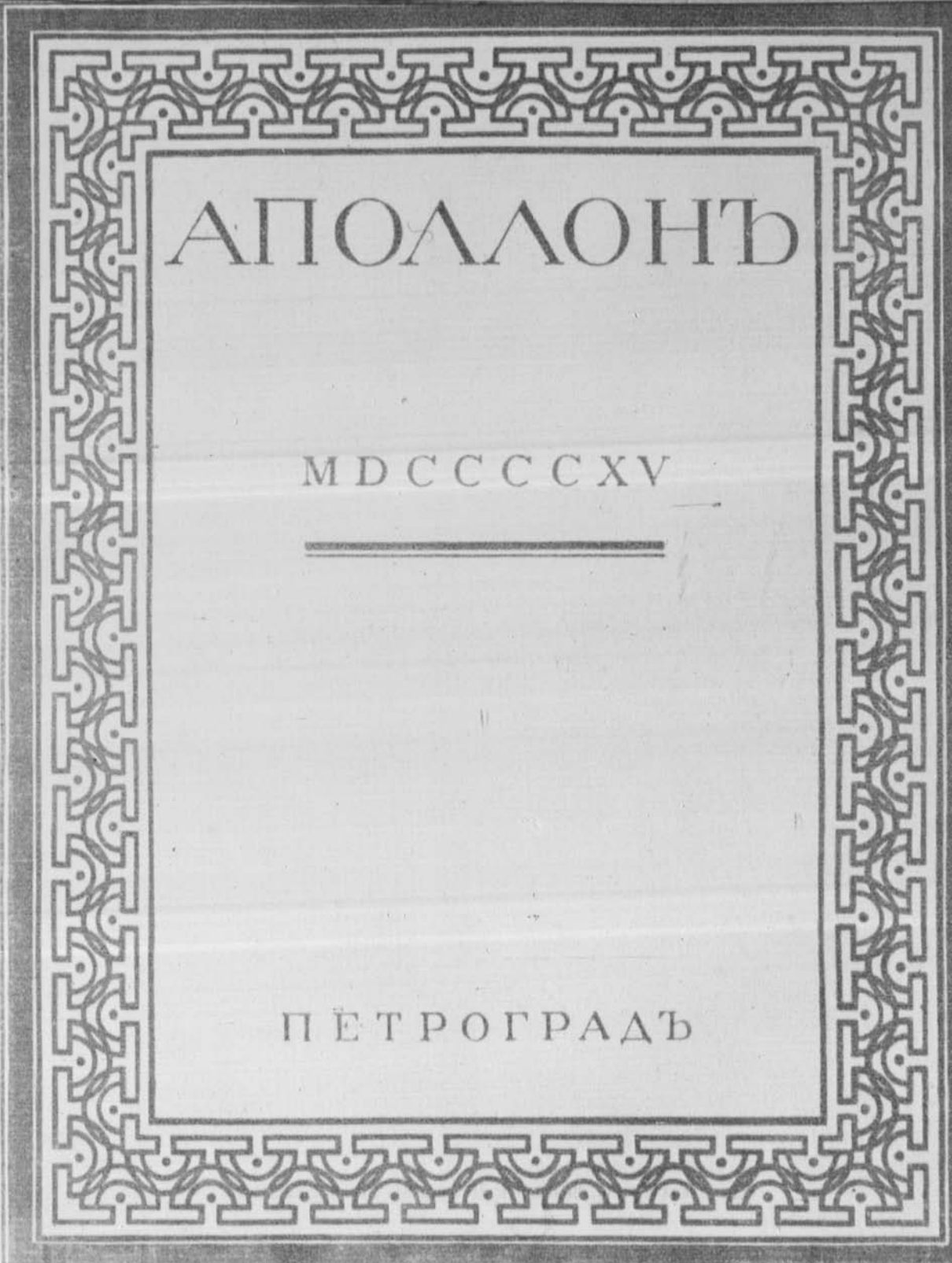
,Н. К. Рерихъ'.—Иллюстрированная монографія. Статья Александра Гидони. Ц. 3 р.

Выйдутъ въ теченіе зимы:

,Н. Н. Сапуновъ'.—Иллюстрированный сборникъ. Статьи Максимиліана Волошина, Ѳедора Коммисаржевскаго, Я. Тугендхольда и др. Ц. 3 р.

,К. С. Петровъ-Водкинъ'.—Иллюстрированный сборникъ. Статьи А. Ростиславова, Всеволода Дмитриева и Н. Пунина. Ц. 2 р. 50 к.

,Андрей Рублевъ' и ,Симонъ Ушаковъ'.—Иллюстрированныя статьи Н. Пунина. Ц. 3 р.



АПОЛЛОНЪ

MDCCCCXV

ПЕТРОГРАДЪ

НЕТ ФОТОГРАФИИ

*Китагава Утамаро. Куртизанка из цикла „Больших
голов“ (целтная гравюра на дереве).*

*Kitagawa Outamaro. Courtisane de la série des
„Grandes têtes“ (estampe polychrome).*

ЯПОНСКАЯ ГРАВЮРА¹

Н. Пунинъ



О БЫЛО сновидѣніе, легкое и плѣнительное, сновидѣніе, окутанное лунными туманами, одинокое и грустное, овѣянное той неуловимой и хрупкой тоской, которая наполняетъ сердце и кровь влюбленнаго, впервые почувствовавшаго иѣжную прелесть женской руки и женскаго платья; то было сновидѣніе, мимолетное, все насквозь пронизанное свѣтомъ, тихое и благоуханное, осыпанное цвѣтами или свѣгомъ, сновидѣніе сердца, которое слишкомъ много страдало или слишкомъ много радовалось, сердца, которое устало отъ своей силы, напряженной, тяжелой и плотной; то была мечта такая же чистая, какъ серебристый шелкъ или какъ края освѣщеннаго солнцемъ облака, мечта достаточно непорочная, чтобы быть мгновенной, могучая, брошенная черезъ пространства, въ которыхъ она мерцала, какъ звѣзда; то была мечта, какъ дыханіе устъ, какъ запахъ моря, какъ шелестъ ирисовъ въ зеленыхъ заросляхъ водяныхъ травъ, ирисовъ, чьи желтые лепестки, отраженные въ водѣ, напоминаютъ призрачныхъ женщинъ. То были сновидѣніе и мечта Европы, до которой вѣтеръ впервые донесъ далекій и тихій вздохъ съ береговъ Японскаго моря...

Въ 1862 году англичане стали свидѣтелями одного, на первый взглядъ ничтожнаго, явленія, которому, однако, суждено было сыграть роль въ развитіи не только европейскихъ искусствъ, но, до извѣстной степени, всего европейскаго мышленія. На выставкѣ, устроенной въ этомъ году въ Лондонѣ, появились впервые въ большомъ количествѣ эстампы, гравированные японскими художниками, при-

¹ Печатаю настоящую статью, я считаю своимъ долгомъ предупредить, что эта небольшая работа нисколько не притязаетъ ни на научность, ни на полноту. Исторія гравюры на деревѣ въ Японіи слишкомъ велика, чтобы ее можно было умѣстить на немногихъ страницахъ, и подробное изученіе этой исторіи потребовало бы большаго времени, чѣмъ то, которымъ я располагаю. Моей задачей было нарисовать общую картину, дать почувствовать ароматъ цвѣтка, можетъ быть, наиболѣе иѣжнаго изъ всѣхъ цвѣтовъ міра. Сдѣлать это мнѣ представлялось тѣмъ болѣе необходимымъ, что на русскомъ языкѣ нѣтъ ничего по японской гравюрѣ и почти ничего по японскому искусству.

Читателей болѣе заинтересованныхъ я могу отослать ко всемірно извѣстнымъ книгамъ Андерсона, Зейдлица, Гонза, — нѣсколько устарѣвшимъ, — ко многимъ книгамъ Курта, къ труду Фенеллозы, къ книгѣ Гартмана, къ двумъ знаменитымъ монографіямъ Гонкуровъ, къ многочисленнымъ томамъ Л. Хэрна, къ альбому колекціи Жилло и, наконецъ, къ недавно вышедшему сочиненію Л. Обера.

везенные въ Англію случайно въ числѣ другихъ предметовъ восточнаго обихода. Они произвели впечатлѣніе, были замѣчены, были превознесены, и съ этого времени по всей Европѣ стали хвалить, превозносить и обоготворять японское искусство. Этимъ занялись всѣ—аристократія, художники, купцы; за японскіе эстампы платили громадные деньги, имъ подражали, хотя и безъ успѣха; рынки наводнялись столь чарующимъ и столь сбыточнымъ товаромъ.

Пять лѣтъ спустя, парижская выставка широко открыла двери новому пришельцу, могущему, казалось, разогнать глубокую скуку вырождавшихся и старѣвшихъ эпигоновъ; во главѣ съ принцемъ Сатсума, японскіе художники вступили въ столицу европейскаго искусства, посылая путь свой легкою пылью полуистлѣвшихъ какимоно и заметая свои слѣды лепестками золотыхъ хризантемъ, вышитыхъ на черномъ шелку ихъ одеждъ. Торжество было полное и необыкновенное. Посланники и ихъ жены стремились превзойти другъ друга въ роскоши и полнотѣ своихъ коллекцій; собирались гравюры, альбомы, иллюстрированныя изданія, чашки, чайники, вазы изъ Арита или Сатсума, блюда Нинсенъ, лаковые ящики Кензанъ и Ритсоу; комнаты завѣшивались тканями и вышивками, этими необыкновенными вышивками, гдѣ лотосы цвѣтутъ надъ головами фазановъ и гдѣ аисты держатъ въ своихъ длинныхъ пурпуровыхъ клювахъ вѣтку цвѣтущей вишни—японскую, всю весну. Вдругъ и не въ единичныхъ экземплярахъ появились ученые, специалисты, въ Германіи, Франціи, въ Америкѣ, на островахъ Великобританіи, изучившіе и изучавшіе японскую старину; цѣлые трактаты, плотныя сочиненія, монографіи стали продаваться въ книжныхъ магазинахъ; Лувръ пріобрѣтаетъ въ 1882 году, правда, съ типичной гримасой убѣжденнаго профана, какимоно (картину) одного изъ наиболѣе древнихъ японскихъ художниковъ—Канаока. Наконецъ, множество писателей и художниковъ устремилось къ цвѣтамъ Іеддо и Кіото, пытаясь найти въ голубомъ вѣирѣ Ямато-Ие (японское искусство) новое опьяненіе и новое возбужденіе для своихъ усталыхъ сердецъ и для своего ума, отягощеннаго натуралистическимъ опытомъ Европы. Эдмонъ и Жюль Гонкуры, Зола, Діазъ, Фортуні, Уистлеръ, Карольюсъ Дюранъ, а затѣмъ Моне, Дега и еще, еще—длинная вереница, списокъ великихъ и малыхъ апостоловъ и герольдовъ, возвѣстившихъ Европѣ приближеніе богини—золотой Куаннонъ, нѣжной и тихо улыбающейся на своемъ темно-синемъ фонѣ среди цвѣтовъ лотоса или лепестковъ глициній.

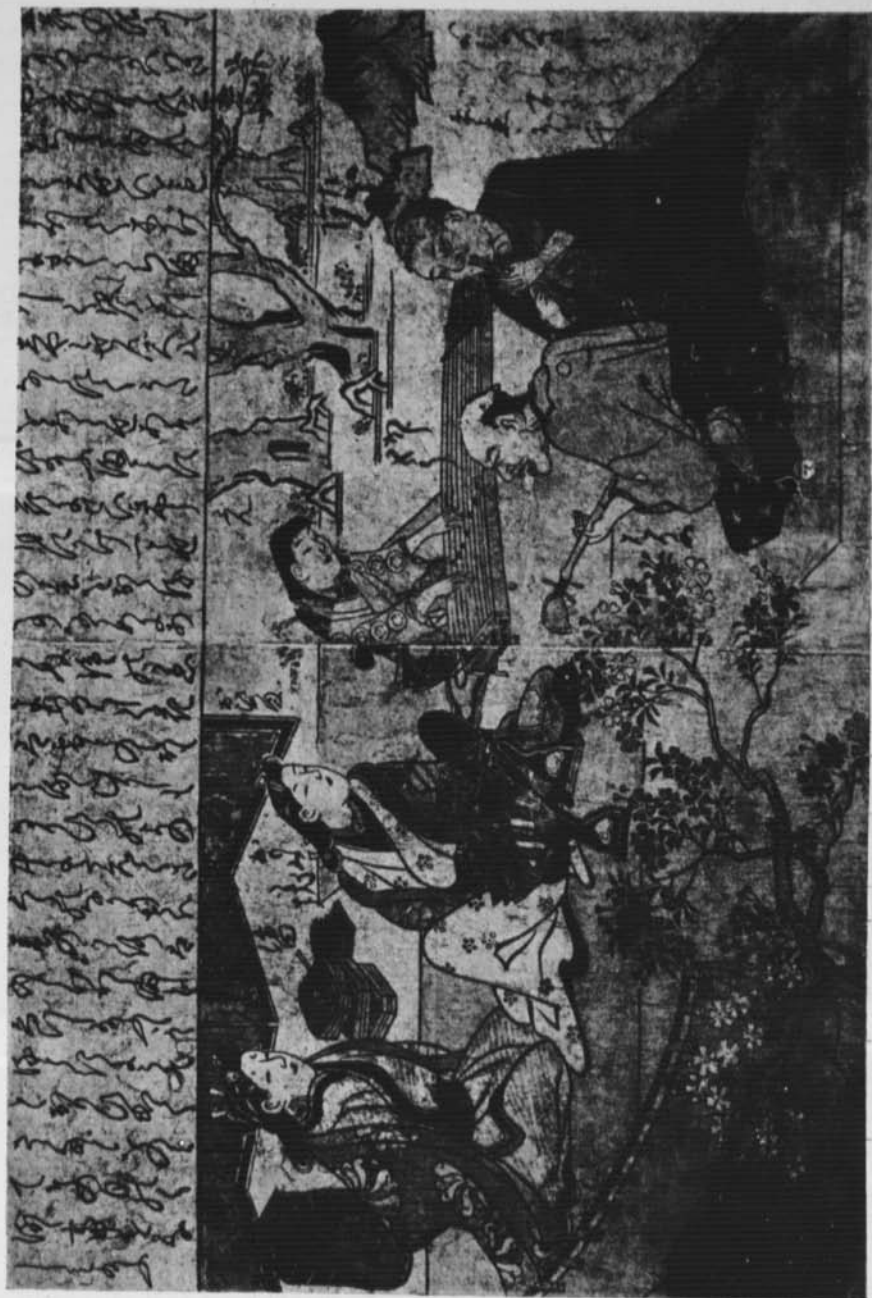
О, поистинѣ, это было какое то безуміе, опустошившее Японію и не обогатившее Европы, ибо, хотя открытіе японскаго искусства имѣло большое значеніе для развитія нашего художественнаго—и не только художественнаго—мышления, тѣмъ не менѣе непосредственнаго сближенія не произошло, произойти не могло, и мы теперь, я думаю, не больше понимаемъ японцевъ, чѣмъ Гонкуры или Хэрнъ, пытавшійся и отказавшійся разгадать этихъ смуглыхъ мечтателей съ ихъ гортаннымъ и пронзительнымъ говоромъ.

Впрочемъ, увлеченіе, которое было такъ лихорадочно и такъ стремительно и которое, въ общемъ, прошло довольно быстро, не имѣло глубокихъ корней и благодарной для себя почвы. Правда, еще Людовикъ XIV, а также португальскіе и голландскіе мореплаватели собирали произведенія японскаго искусства, но все это было лишь изысканностью или причудой людей, потерявшихъ вкусъ къ Европѣ и счетъ деньгамъ. Настоящаго и глубокаго пониманія, во всякомъ случаѣ, сознанія—не было ни у кого. Къ тому же количество японскихъ издѣлій, привозимыхъ до 60-хъ годовъ въ Европу, было слишкомъ мало, чтобы эти издѣлія могли нарушить ходъ сложившейся жизни. Но, несмотря на все это, Европа и въ особенности Франція, въ силу какихъ то исключительныхъ причинъ быстрой продѣлавшая извѣстный кругъ натуралистическаго опыта, въ общемъ находилась къ концу XIX вѣка въ томъ состояніи утомленія, когда все, что наименѣе знакомо и наиболѣе ново, привлекаетъ къ себѣ вниманіе. Экзотическія грезы Парижа, отъ поцѣлуевъ которыхъ умеръ Жераръ-де-Нерваль и которыя наполнили опиумомъ душу самого Бодлера,—общеизвѣстны. Отъ Шатобріана до Ренбо и отъ Ренбо до Клодела — вотъ путь, на которомъ Гонкуры, какъ и Флоберъ, Ренье, какъ и Поль Аданъ, Гогенъ, какъ и Делакруа, оставили свои слѣды или свои странническія котомки,—кто что могъ,—путь, иѣкогда манившій къ себѣ легкимъ пескомъ и голубыми небесами, подъ которыми, казалось, рѣили только геніи тишины и геніи красоты съ геральдическими плащами за спиною.

На этомъ долгомъ пути, въ сущности — до конца обманувшемъ, судьбѣ, однако, угодно было дать европейскому человѣчеству какую то видимость покоя среди легкаго тумана таинственной и иѣжной красоты. Японское искусство подарило Европѣ этотъ покой и эту красоту. Правда, оно не было настоящимъ и глубокимъ счастьемъ, капли котораго достаточно на цѣлую жизнь, но оно очаровало, восхитило, смирило и успокоило умы. Далекое и слишкомъ чуждое, чуждое до конца, искусство Японіи, принесенное на легкихъ крыльяхъ случая, влило отраду въ сумрачный и тяжелый натуралистическій міръ—и, какъ сновидѣніе или какъ мечта, оно осталось въ памяти европейскаго человѣчества. Что то безконечно женственное было въ дыханіи этого искусства, въ томъ впечатлѣніи, какое оно произвело. Словно старый міръ, суровый и усталый, на мгновеніе полюбилъ странную и иѣжную мусме, появившуюся внезапно на серебряныхъ облакахъ, въ длинныхъ шелковыхъ одеждахъ, затканыхъ фіолетовыми павловіями—эмблемами династій, кажется, самой старой династіи міра.

Лѣтосчисленіе свое японская живопись можетъ начать, если имѣть въ виду вещественные документы, съ IX вѣка. Правда, о временахъ болѣе глубокихъ сохранились преданія, отрывочныя и случайныя, позволяющія, однако, утверждать, что японская живопись существовала до IX вѣка, вскормленная царственными китайскими выходцами, потомками императора Уэнті. Эти указанія на китайскихъ художниковъ, какъ на первоисточникъ японскаго искусства, заслуживаютъ тѣмъ большее довѣріе, что всѣ сохранившіеся памятники художественнаго творчества японцевъ наиболее отдаленныхъ эпохъ неизмѣнно свидѣтельствуютъ о своемъ китаизмѣ, проявляющемся не только въ технику, но въ пониманіи, содержаніи и общемъ стилѣ произведеній. Божества или мудрецы, таинственные, тихіе, полные покоя, дремлють, улыбаясь, на своихъ тронахъ среди пламени или окутанные широкими складками одеждъ, медленно и плавно стекающихъ съ плечъ на ковры, усыпанные лотосами. Колоритъ этихъ тяжелыхъ и печальныхъ видѣній глубокъ, но однообразенъ въ потухающей синевѣ темной лаписъ-лазури, которую выдвѣтшій кирпичный цвѣтъ успокаиваетъ, какъ нѣжность успокаиваетъ тяжелую и скорбную страсть. Они божественны по рисунку, эти какимоно, гармоническому, полному ритму; линіи текутъ, величавыя, какъ сами боги, и исполненныя доброты, какъ ихъ глаза, томные и меланхолическіе. На стѣнѣ какого нибудь храма въ Нара они должны производить впечатлѣніе воспоминанія тяжелаго и одухотвореннаго, впечатлѣніе какихъ то обломковъ страсти, разбитой любви или идеи, отъ которой осталась только горечь, умиротворенная безконечной добротой буддизма. По глубинѣ и лиричности замысла, по силѣ проникновенія, — лица всегда типичны, исполнены мысли и совершенно лишены чисто японской экспрессивности (импрессионизма), — по самому характеру стиля, — массы широки и каждая форма полна выраженія, — эти картины, авторы которыхъ болѣею частью неизвѣстны или извѣстны лишь по именамъ, являются только отблесками того великаго китайскаго искусства, которое господствовало въ теченіе этихъ глубокихъ вѣковъ надъ всѣмъ Востокомъ. Смѣшанное съ буддійскими настроеніями Индіи, вливавшей въ раннюю японскую культуру теріеіе и густые соки божественной любви и тишины надъ океаномъ какой то призрачной мудрости, искусство это создало тотъ первый, наиболее ранній періодъ японской живописи, который связанъ съ именемъ геніальнаго художника Канока, работавшаго приблизительно во второй половинѣ IX вѣка.¹

¹ Кромѣ китайскихъ и буддійскихъ вліаній, японское искусство на первыхъ порахъ своего существованія испытало на себѣ значительное воздѣйствіе Персіи, съ которой Японія имѣла долги и обширныя сношенія. По одной изъ хроникъ — японское и персидское посольства



Хишигава Моронобу. «Концерт». Из книги «Сцены народной жизни» (раскрашенная гравюра на дереве).

Hichikawa Moronobu. Le concert. Tiré des Scènes de la vie populaire (estampe colorisée).



Торіи II Кіомасу. «Актёр в
женской роли» (раскрашенная
гравюра на дереве).

Torii II Kiomassou. «Auteur dans
un rôle de femme» (estampe
coloriée).

Достоверных произведений самого Канаока немного, но мы знаем, что он писал портреты, украшая ими залы императорского дворца в Киото. Уже одно это указание говорит о реалистических стремлениях ранней японской живописи; легенды, окружающие, подобно Фиміаму, великое имя, подтверждают — насколько, вообще, легенды могут подтверждать — это обстоятельство; ¹ таким образом, характер поздней реалистической школы Укіо-йе, матери цветной гравюры, был предвещен в глубинах веков.

Школа Канаока, господствовавшая, приблизительно, до 1000 года, вслед за тем начинает терять свою силу, подавляемая с одной стороны стремлением художников к более национальному и более светскому творчеству, с другой — историческими переменами, произошедшими в стране. К началу XII века японский феодализм достигает значительной степени развития, и вместе с ним меняется характер самой живописи. Даймю и самураи — эти графы, герцоги и князья японской истории — становятся гениями страны. В своих стальных, черных, украшенных золотой насечкой и лакированных доспехах, они изображаются теперь всегда и при всяких обстоятельствах жизни: на великолепных конях, в церемониях, во дворцах, во время боя пехоты, в битвах и поединках. Художники, которые стали непреклонными чинами двора, трубят этим суетным властелинам фанфары своими гибкими кистями, славословят и обожествляют их жесты, их подвиги и их одьяния. Для них они мнят свои традиции и свой стиль; само искусство становится другим, ибо никто не смел изобразить даймю неприкрашенным; реальность считается оскорбительной; правда кажется цинизмом; натура принимает геральдические формы. Вся школа, основанная в половине XI века Мотомитсу Фусивара и известная в истории, как школа Ямато-Тоса, ² расцветает подобно гербу на фоне аристократического могущества этих феодалов; и она умирает вместе с ними, как умирают любимые рабы или последние наложницы.

Крушение феодального строя, упадок религиозного чувства и влияния китайского искусства династии Сунг привели к падению школы Ямато-Тоса. Политические события — торжество сёгуна Токугава Йенасу (нач. XVII в.), нанесшего поражение

встретились при дворе Среднего Царства' (С. Гартман). Искусство Персии внесло в японскую живопись тот смягчающий элемент, который постепенно превращал тяжелую монументальность и сложность китайско-индийских композиций в более легкое и более грациозное видение, впоследствии ставшее типичным для всего искусства страны Ямато.

¹ Известен, например, рассказ о лошади, опустошавшей рисовые поля и во время погони за ней ушедшей в картину Канаока, где ее можно было видеть всю в пыли и тяжело дышащую, — рассказ, в сущности, глубоко родственный художественному представлению европейского человечества.

² Два столетия спустя, школа эта, узаконенная правительством, получила имя школы Тоса; основателем этой официальной школы был Тсунетака.

микадо и его даймио при Секигара и вмѣстѣ съ ними всему феодальному строю,—обезпечили существованіе новой школы, школы Кано, расцвѣтшей на традиціяхъ Канаока и искусства китайскаго ренесанса. Однимъ изъ раннихъ живописцевъ новаго направленія былъ Хо-Денсу (нач. XV в.), мастеръ ‚Смерти Будды‘, величавой композиціи, гармонической и вдохновенной, полной какого то сокроуеннаго сумрака, въ которомъ движущіяся фигуры подобны сомнамбуламъ, склоняющимся надъ золотыми чашами лотоса. Возрожденная религія Будды освѣтила какимоно этого художника и его ближайшихъ учениковъ тихимъ и густымъ отблескомъ, но, освѣтивъ, больше уже не загоралась надъ островами Японіи, и, хотя въ ближайшіе вѣка японскому искусству суждено было подняться на небывалую высоту, древняя и благородная вѣра никогда больше не сіяла въ этихъ душахъ, отнынѣ обреченныхъ землѣ или шинтоизму.¹ Школа Кано, противопоставившая школѣ Тоса болѣе широкую и болѣе простую манеру, вмѣстѣ съ тѣмъ измѣнила принципъ самой живописи, сведя ее на первыхъ порахъ къ простому, черному и бѣлому съ малой долей бистра, въ качествѣ посредствующаго полутона. Впрочемъ, не ограничивая свое художественное воспріятіе, въ дальнѣйшемъ школа стала употреблять всѣ краски, какія были извѣстны школѣ Тоса, и даже золото, благодаря которому Коринъ, одинъ изъ величайшихъ мастеровъ школы Кано, достигалъ необыкновенной роскоши, исполненной царственной красоты. Одними изъ послѣднихъ великихъ учениковъ Хо-Денсу были Кано Массанобу и его сынъ Мотонобу, съ именами которыхъ, равно какъ и съ именемъ Сесшина (Сесшу), связанъ періодъ чистаго расцвѣта японскаго искусства, ренесансъ Японіи, захватывающій, въ общемъ, триста лѣтъ исторіи (1450—1750 гг.). За эти долгіе годы, въ теченіе которыхъ художественный геній Японіи достигъ полной зрѣлости и своего высшаго напряженія, японское искусство дало огромное количество именъ, и изъ нихъ не могутъ быть неупомянутыми (кромѣ Сесшина, мастера великолѣпнаго, плѣнительнаго, граціознаго, какъ то особенно глубоко прекраснаго, нѣжнаго и вдохновеннаго) Таниу, необыкновенный виртуозъ, лаконическій и блестящій, умѣвшій говорить двумя линіями, и уже упоминавшійся Коринъ, чье искусство, пышное, какъ солнце, и нѣжное, какъ небо, глубоко очаровало Европу.

Періодъ расцвѣта японской живописи, однако, таилъ въ себѣ стремленія къ искусству болѣе доступному толпѣ и болѣе простому, стремленія, сказавшіяся еще въ эпоху ‚высокаго японскаго ренесанса‘. ‚Сто журавлей‘ и ‚Тысяча крабовъ‘, а затѣмъ карикатуры на воиновъ, чиновниковъ или знатныхъ дамъ—вотъ первые

¹ Въ первой половинѣ XIX вѣка религіозная живопись получила, правда, новое выраженіе въ лицѣ Нишіяма Хойенъ, изъ школы Окіо, но эта одинокая вспышка не имѣла глубокихъ традицій, и буддизмъ при ея свѣтѣ пріобрѣлъ нѣсколько иную окраску—окраску, если такъ можно выразиться, религіознаго модернизма.

признаки нового духа, которому суждено было вырасти и воплотиться в цѣлую школу, популярную не въ одной только Японіи.

Среди больших мастеровъ, отчасти входящихъ въ ренессансный періодъ японскаго искусства, но обладающихъ болѣе натуралистическимъ складомъ ума, слѣдуетъ назвать Окіо, художника, примыкающаго къ школѣ Шиджо,¹ которая, благодаря нововведеніямъ этого простаго и плѣнительнаго мастера, до извѣстной степени предвосхитила принципы школы Укіо-йе. „Комнаты“² Окіо и знаменитая легенда о его кабанѣ³ обнаруживаютъ въ художественномъ мышленіи японцевъ новые элементы, которые въ скоромъ времени станутъ господствующими въ искусствѣ страны. Божественная природа, жизнь въ томъ видѣ, въ какомъ ее любятъ всѣ, непосредственное наблюденіе, чуждое афектаціи или поэзіи слишкомъ выпрепной и условной, изъ этого исходятъ предтечи натурализма, нѣсколько болѣе грубаго, чѣмъ бы этого хотѣлось—я говорю въ данномъ случаѣ о своемъ личномъ вкусѣ.

Европа, какъ и слѣдовало ожидать, сыграла въ новомъ движеніи свою роль, и я не могу удержаться отъ того, что бы не назвать ее развращающей, имѣя въ виду, конечно, чистоту... стиля. Привезенныя голландскими и португальскими купцами европейскія гравюры заинтересовали какъ самого Окіо, такъ и другихъ художниковъ, изъ которыхъ наиболѣе знаменито имя Ивасы Матасе. Съ другой же стороны, произведенія европейской художественной промышленности, проникая постепенно въ творческое лоно японскаго искусства, способствовали очищенію японской живописи отъ вѣковой пыли китаизма, раскрывъ такимъ образомъ нѣжныя лепестки національнаго духа.

Дѣйствительно, никогда еще японская живопись не была до такой степени самостоятельна, какъ въ эпоху расцвѣта реалистической школы XVIII—XIX вѣковъ. Улица со всѣми своими манерами, образомъ жизни, со всѣми персонажами, грубыми и плѣнительными, суетливая и нелѣпая, развращенная и невинная, шумная и грязная улица ворвалась въ импровизованныя мастерскія и заставила работать воображеніе художника. Гейши, мусме изъ чайныхъ домиковъ, актеры, обитатель-

¹ Въ дальнѣйшемъ развитіи (XVIII вѣкъ) школа Шиджо, или Шійо, дала рядъ выдающихся художниковъ, изъ которыхъ Гошинъ прославился своими пейзажами, выдержанными въ богатыхъ и гармоническихъ тонахъ; Сосенъ—изображеніемъ обезьянъ, неподражаемымъ, полнымъ экспрессіи и той исключительной красоты, которая слѣжала всемірно извѣстной его манеру писать шерсть; Шосизанъ—цвѣтушими вишневыми вѣтками; наконецъ, Йосенъ, Хаккеи, Лензанъ и цѣлый рядъ другихъ—каждый въ своей области, которою они овладѣвали съ истинной сказочной виртуозностью.

² Окіо росписалъ комнаты въ храмѣ Данджо въ Камензанъ; эта великолѣпная живопись, царственнаго величія которой не могъ бы собрать даже въ десятой долѣ подъ своей короной ни одинъ король, носитъ слѣды глубокой реалистической наблюдательности.

³ Окіо, удалившись отъ города, до тѣхъ поръ писалъ съ натуры спящаго кабана, пока охотники, жившіе по сосѣдству, не согласились съ тѣмъ, что этотъ кабанъ, дѣйствительно, живой и что онъ только спитъ.

ниды Юшивара, „зеленыхъ домиковъ“, торгующія своимъ янтарнымъ тѣломъ—стали теперь геніями искусства, легкомысленно вѣщающими головы художниковъ, надъ которыми прежде рѣяли только образы великихъ божествъ, учителей, мудрецовъ и самураевъ. Небольшія сцены, сцены обыкновенныя и безхитростныя смѣнили композиціи Канаока, Тоса и Каю. Дамы, иѣкогда выступавшія въ своихъ длинныхъ, бѣлыхъ, украшенныхъ драконами или вѣтвями цвѣтовъ, платьяхъ, спадавшихъ съ плечъ иѣсколькими тяжелыми складками, сбросили свои наряды для кимоно, испещренныхъ крапинками, кимоно, запутанныхъ и многоцвѣтныхъ, легко спадающихъ съ плечъ, кимоно, случайно распахнувшихся, чтобы обнажить иѣжные овалы груди, шею или ногу, тонкую и граціозную, самую граціозную ногу, какую только создавало искусство.

Вмѣстѣ съ этими нововведеніями, иѣсколько неожиданными и оскорбившими старыхъ мастеровъ, ихъ покровителей и ихъ послѣдователей, само искусство стало мѣнять свою технику, свой способъ воздѣйствовать—теперь уже на толпу, которая требовала дешевыхъ картинъ для своихъ ширмъ, для щитовъ, для очаговъ, которыхъ нечѣмъ было защитить отъ сквозняка, для вѣеровъ и зонтиковъ, для домашнихъ альбомовъ и для всѣхъ надобностей жизни. Шелкъ или рисовая зернистая бумага, которую можно было использовать только разъ, не давали возможности распространяться художественнымъ произведеніямъ въ томъ количествѣ, въ какомъ это было нужно. Само время и историческія обстоятельства учили тому, какъ выйти изъ этого положенія, удовлетворить толпу, требовавшую искусства, и при томъ настоящаго искусства, за иѣсколько мелкихъ монетъ. Гравюра, дающая возможность сдѣлать не одинъ десятокъ оттисковъ, являлась естественнымъ выходомъ изъ этого затрудненія, и вполнѣ понятно, что именно гравюра, вполнѣдствіи расцвѣченная пышными и чистыми красками, получила огромное распространеніе въ японскомъ искусствѣ, какъ только оно стало искусствомъ толпы, „простымъ“ искусствомъ, искусствомъ „афемернаго бытія“ и „юдоли скорби“, искусствомъ школы Укіо-йе.

Собственно, Японія еще до начала XVII вѣка знала способъ печатанія и имѣла иѣсколько, правда, несовершенныхъ, образцовъ полиטיפажей, употреблявшихся въ буддѣйскомъ ритуалѣ; но, конечно, до настоящаго искусства японская гравюра подымается только въ послѣдней четверти XVII вѣка, когда появляются книги „орибонъ“¹ и отдѣльные гравюрные листы.

¹ Книги съ картинками, предназначавшіяся для широкихъ круговъ населенія.



Торія ІV Кіонга. Возвращение съ прощаніи по Суидо
(цаньманъ, право на берегъ)

Торі ІV Кіонга. „Retour d'une promenade sur la Sumida“
(estampe polychrome).



Сузуки Харунобу. „Лестница“
(целая гравюра на дереве).

Souzouki Harounobou. „L'escalier“
(estampe polychrome).

Первоначально выдержанная только въ черныхъ и бѣлыхъ тонахъ,—техника, которой Хишикава Моронобу придалъ необыкновенную художественную силу,—гравюра постепенно овладѣваетъ двумя (около 1743 г.¹), а затѣмъ тремя, пятью, десятью и тридцатью красками, заставляя ихъ мерцать, свѣтиться и потухать, подобно тому, какъ свѣтъ дня зажигаетъ и тушитъ морскія волны или перламутръ. Техника японской гравюры, существенно отличающаяся отъ техники гравированія, выработанной въ Европѣ, представляетъ по сравненію съ европейскимъ способомъ нѣкоторые преимущества. Прежде всего, художественность оттисковъ зависитъ не отъ одного лишь гравера, но также отъ печатника, который, пользуясь ручнымъ пресомъ, можетъ не только усиливать отпечатокъ, но и отбѣивать краски. Вырѣзается гравюра обыкновенно въ вишневомъ деревѣ, на которое наложенъ рисунокъ художника (оригиналъ такимъ образомъ не сохраняется), острымъ ножомъ, съ неподражаемымъ искусствомъ проводящимъ самыя тонкія и самыя гибкія линіи. Затѣмъ вырѣзанный такимъ способомъ рельефный контуръ покрывается краской, и къ нему прикладывается бумага, прижимаемая особеннымъ тампономъ въ формѣ диска, называемымъ «баренъ». Этотъ тампонъ и даетъ полный просторъ таланту печатника, его знанію, его вкусу, его технике и его темпераменту. Японскія гравюры, именно, цѣны своей огромной жизненностью, непосредственной художественной трепетностью, позволяющей видѣть въ каждомъ астампѣ своего рода оригиналъ, на которомъ рука мастера оставила высокую печать своего вдохновенія. Совершенно лишены механической сухости, присущей въ той или иной степени европейской гравюрѣ, эти астампы, за исключеніемъ, конечно, безчисленнаго количества грубыхъ поддѣлокъ, наводняющихъ Европу, исполнены такой неуловимой прелести, что мы не рѣшаемся назвать другіе предметы художественной промышленности, которые бы болѣе волновали насъ.

Японская гравюра—совершенно особенный, удивительный родъ наслажденія! Она проникаетъ въ сознаніе, почти какъ ароматъ; дѣйствуетъ, какъ сладостное, чуть-чуть чувственное воспоминаніе. При своемъ необыкновенномъ колористическомъ богатствѣ, она не блещетъ, во всякомъ случаѣ въ первую пору своей исторіи, яркостью и интенсивностью цвѣта; ея краски словно выцвѣли и потухли въ какой то хрупкой гармоніи; линіи контуровъ, въ которыхъ онѣ заключены, подобно тому, какъ нѣкоторые жесты заключаютъ въ себѣ неуловимую призрачность ощущенія, придаютъ этимъ цвѣтовымъ запахамъ извѣстную реальность, дѣлаютъ ихъ осязаемыми, вѣсомыми и вещественными; какія то ложа чувствъ, идеи меланхоліи,

¹ Относительно времени возникновенія печатанія гравюръ съ двухъ и трехъ досокъ мнѣніи авторитетовъ расходятся. Нѣкоторые приписываютъ изобрѣтеніе двухдосочныхъ гравюръ Нишимура Шигенага, другіе называютъ Массанобу. Что касается трехцвѣтнаго астампа, то Фенелоза считаетъ изобрѣтателемъ этого способа Шигенага и относитъ появленіе перваго астампа къ 1759 г., Бингъ же приписываетъ это изобрѣтеніе Массанобу.



Хишикава Моронобу. „Джигитовка корейскихъ всадниковъ“.

Hichikawa Moronobou. „Fantasia de cavaliers coréens“.

мимолетной любви или красоты!—непостижимы сила выражения именно линий, ихъ стиль, ихъ, если такъ можно выразиться, деликатность въ общемъ строѣ композиціи, ибо нигдѣ онѣ, гибкія и стройныя дѣти восточной каллиграфіи, не подавляютъ красокъ, не нарушаютъ своимъ стремительнымъ чернымъ бѣгомъ нѣжной гармоніи и хрупкаго аромата этихъ необыкновенныхъ гравюръ.

Въ первый періодъ своего существованія японская гравюра, какъ сказано, исполнялась только въ двухъ тонахъ—черномъ и бѣломъ. Она не знаетъ, какъ вообще все японское искусство, тѣней и пренебрегаетъ полутонами. Знаменитый мастеръ и, повидимому, изобрѣтатель этой ранней гравюры—Хишикава Моронобу (1638—1714¹) оставилъ прекрасные образцы такой техники, полные экспрессіи и силы. Этотъ веселый художникъ, нѣсколько грубый, но всегда съ извѣстной долей граціознаго жеста, былъ однимъ изъ первыхъ большихъ мастеровъ школы Укіо-йе;

¹ Хронологическія данныя о жизни японскихъ художниковъ, вообще, очень противорѣчивы и неустойчивы; мы не рѣшаемся настаивать на той или иной датѣ. Иногда разница между показаніями Фенеллозы, Гонза или Жилло достигаетъ 20 лѣтъ—цифра, не дающая возможности полагаться ни на одно изъ этихъ изслѣдованій. Приведенныя даты согласованы съ датами книги Обера.

онъ впервые разложилъ свои рисовальныя принадлежности на площади и сталъ живописать людей простыхъ и людей ничтожныхъ. Съ необыкновеннымъ юморомъ и блестящей выразительностью изображаетъ онъ прачекъ, стирающихъ въ логани и тутъ же развѣшивающихъ на веревкахъ свои кимоно. Женщины его кисти курносы и скуласты; въ ихъ низкорослыхъ и коренастыхъ фигурахъ всегда есть что то пляшущее, что то дѣлающее ихъ бесконечно смѣшными и нерѣдко грубыми. Фрагментъ его ширмы, изданный Фенеллозой, — совсѣмъ необыкновенное по силѣ экспрессіи произведеніе; созерцая эту процесію, эти движенія и эти жесты — не можешь удержаться отъ смѣха, такъ полны юмора, и при этомъ граціознаго, великолѣпнаго юмора, фигуры, движущіяся вереницей въ кругу. Моронобу — необыкновенный изобразитель движеній, и онъ любилъ ихъ передавать. Мнѣ не приходилось видѣть его любовныхъ сценъ; по моему, въ этомъ жанрѣ онъ долженъ быть неподражаемъ; ни въ одномъ изъ художниковъ Японіи (и я думаю — міра, за исключеніемъ развѣ нѣкоторыхъ голландцевъ) не было столько реалистической наблюдательности и такого веселья, такого здороваго, мощнаго веселья, какъ въ этомъ выходѣ изъ народа, въ этомъ крѣпкомъ, въ этомъ грубомъ Моронобу, который изображалъ все, что ему попадалось подъ руку: женщинъ, портвовъ, корейскихъ всадниковъ, благоговѣющихъ монахинь, пейзажи, пирушки, историческія событія провинціи, и, наконецъ, иллюстрировалъ японскіе романы.

Ближайшими послѣдователями Моронобу, если не считать Хусуямо Моро, художника, не проявившаго большой индивидуальности, были Нишикава Сукенобу (1674—1754) и Тахибана Морикуни (1670—1748) — иллюстраторъ многихъ книгъ и руководствъ для художниковъ. Первый изъ нихъ внесъ въ „округлый“ стиль¹ Моронобу большую грацію и большую гибкость. Его линіи тоньше и нѣжнѣе, композиція сложнѣе и женственнѣе; женскія фигуры по прежнему коротки, но въ нихъ больше прелести и изящества, лица нѣжны и припухлы, складки ихъ кимоно, затканныя пашками или цвѣтами настурцій и широкими, изрѣзанными жилками, листьями, вяются длинными крутыми линіями. Въ общемъ, онъ можетъ считаться первымъ пѣвцомъ женской красоты въ школѣ Укіо-ѳе, которая, вообще, богата такого рода поэзіей.

Мастеромъ черной гравюры, внесшимъ въ нее всю силу своего дарованія, былъ и Окумура Массанобу (1685—1764), художникъ классическихъ традицій и полный прелести. Въ первый періодъ своей дѣятельности онъ всецѣло исповѣдывалъ заветы Моронобу, принося только красоту туда, гдѣ этотъ правдивый реалистъ не хотѣлъ ничего видѣть, кромѣ юмора. Въ дальнѣйшемъ, однако, Массанобу развиваетъ гравировальную технику, выходитъ совершенно изъ рамокъ двухъ цвѣтовъ и создаетъ въ новой манерѣ произведенія совершенной красоты. Въ этотъ второй

¹ Куртъ устанавливаетъ два стиля для черной японской гравюры: „округлый“ и „геральдическій“; въ первомъ работалъ Моронобу, создавая свои кругляшіяся, гибкія линіи.

періодъ своей дѣятельности Массанобу глубокъ, Массанобу изященъ и прекрасенъ, Массанобу печаленъ, какъ печальны гени чистаго и серьезнаго вдохновенія. Его линіи обрѣли гармонию, которая присуща величайшимъ рисовальщикамъ, пламеннымъ и озареннымъ; натуралистическая окраска, господствовавшая въ гравюрѣ со времени Моронобу, смѣнилась подѣ кистями Массанобу идеалистической страстностью, немного меланхолической, немного чувственной, но всегда полной красоты; нѣтъ уже больше той рѣзкой вульгаризаціи, той нарочитости, которая иногда дѣлаетъ непріятными работы Моронобу,—жесты полны благородной прелести, поступь легка и граціозна. И при всемъ томъ Массанобу далекъ того виѣшняго изящества, которое подчасъ обезцвѣчиваетъ нѣкоторыхъ позднѣйшихъ японскихъ художниковъ. Въ его лицѣ японская гравюра имѣетъ одного изъ своихъ чистѣйшихъ, классическихъ мастеровъ; она обязана ему также своимъ развитіемъ, ибо изобрѣтательный гени Массанобу, какъ будетъ видно ниже, внесъ немалыя усовершенствованія въ гравировальную технику японцевъ.

Краска—эта нѣжная душа японской живописи—очень скоро, еще при жизни Моронобу, завоевываетъ себѣ мѣсто въ гравюрѣ. Торіи Кіонобу (1664—1729), основатель цѣлой школы художниковъ и родоначальникъ династіи мастеровъ, впервые вводитъ въ черную гравюру цвѣтъ, раскрашивая отпечатки отъ руки красно-оранжевой краской, получившей названіе 'танъ'. 'Тановыя' гравюры являются, такимъ образомъ, первыми цвѣтными гравюрами Ямато-Ие. Самъ Торіи Кіонобу, работая въ этой манерѣ, создалъ рядъ чудесныхъ листовъ, полныхъ силы и жизненности. Его стиль, питавшійся крѣпкими соками Моронобу, болѣе изященъ, хотя въ общемъ сохраняетъ экспрессивность и силу великаго учителя, его простоту и его грубоватую массивность. Розовые и зеленые тона, которыми Кіонобу игралъ, черпая изъ нихъ всѣ красочныя возможности, прославили его имя, имя дерзкаго изобразителя актеровъ Іеддо; подѣ конецъ жизни онъ въ совершенствѣ овладѣлъ техникой 'розовой' гравюры,—этой разновидностью многоцвѣтной ксилографіи, характеризующейся преобладаніемъ свѣтлозеленыхъ тоновъ.¹ Соперникомъ Кіонобу по изготовленію 'тановыхъ' гравюръ былъ Торіи Кіомасу, овладѣвавшій большими цвѣтными плоскостями съ какой то художественной парадоксальностью. Его актеры изгибаются въ своихъ пышныхъ одеждахъ на подобіе какихъ то письменъ, играя широкими и плоскими складками, расшитыми необыкновенными узорами, полными остроумія и красоты.²

¹ Кромѣ Торіи Кіонобу, прекрасные образцы 'розовой гравюры' оставили Ичигава Тойонобу и Торіи Кіомитсу.

² Одновременно развивалась группа художниковъ, извѣстная подѣ собирательнымъ именемъ Квайгетсудо. По содержанію своего искусства мастера Квайгетсудо являются продолжателями традиціи Суkenoбу—изображая женскую красоту, окутанную складками кимоно, развѣвающимися и округлыми. Тема эта была впоследствии разработана великимъ Сузуки Харунобу и Утамаро.



鈴木春信画

Сузуки Харунобу. „Служанка“
(цветная гравюра на дереве).

Souzouki Harounobou. „Servante“
(estampe polychrome).



Сузуки Харунобу. „Урокъ игры на флейтѣ“
(цѣльная гравюра на деревѣ).

Souzouki Harounobou. „La leçon de flûte“
(estampe polychrome).

Вскорѣ послѣ введенія раскраски отъ руки, Массанобу изобрѣтаетъ новый родъ печатанія, прибавляя къ краскамъ родъ клея „никава“, смѣшаннаго съ тушью; эта примѣсь даетъ впечатлѣніе лака, отчего и гравюры, оттисненныя такимъ способомъ, получаютъ названіе „лакированныхъ“. Массанобу, однако, не останавливается на этомъ; онъ вводитъ золото и серебристый карминъ, создавая технику бени-йе, и уже вслѣдъ за этимъ, повидимому, тотъ же Массанобу (см. примѣчаніе на стр. 9) открываетъ способъ гравированія на двухъ доскахъ, къ которымъ Нишимура Шигенага прибавляетъ третью, окрашиваемую въ желтый цвѣтъ. Такимъ образомъ цвѣтная японская гравюра пріобрѣтаетъ, кромѣ своихъ основныхъ цвѣтовъ — блѣдно-розоваго, цвѣта лососины и темнозеленаго, — золото, серебро и желтую краску, впоследствии замѣненную Ичигава Тойнобу, ученикомъ Шигенага, синєю (иногда къ этимъ тонамъ прибавлялась въ видѣ полутона иѣжная сѣро-голубая краска). Въ этой простой, но богатой красочной гаммѣ японская гравюра остается до появленія эстампъ Сузуки Харунобу, великаго живописца, обогатившаго японское искусство своей сладостной меланхоліей и своей иѣжной и томной красочностью, тихой, мечтательной и хрупкой.

Мастеръ, носившій прелестный псевдонимъ Сузуки Харунобу (цвѣтокъ мальвы, преданный веснѣ), неизвѣстенъ по имени, годъ его рожденія (родился въ Іеддо) не установленъ и колеблется между 1717 и 1726, годъ смерти — одинъ изъ самыхъ траурныхъ годовъ въ японскомъ искусствѣ — 1770. Харунобу принадлежитъ изобрѣтеніе такъ называемыхъ „парчевыхъ гравюръ“, или „парчевыхъ картинъ восточнаго края“ — Азума-Нишикийе, Іеддо-йе (т. е. картинъ Іеддо), которыя единственны въ мірѣ, несравненны и божественны. Блѣдныя, какъ лепестки высохшихъ цвѣтовъ, хрупкія до того, что надъ ними боишься дышать, исполненныя изысканной, аристократической граціи, онѣ вызываютъ неопредѣленное чувство сладкой боли, смѣшанное съ чувствомъ грустной покорности — какое то осеннее страданіе. Въ томной и матовой желтизнѣ лицъ есть что то болѣзненное и печальное, что то напоминающее шумъ опадающихъ листьевъ, золотистую призрачность сентябрьскихъ полей и тумановъ. Тѣла, которыя такъ тонки и такъ гибки, какъ стебли, руки, просвѣчивающія черезъ рукава кимоно, съ узкими и длинными пальцами, возбуждаютъ меланхолическое желаніе, немного чувственное и никогда неудовлетворимое, какъ бываетъ, когда къ губамъ подносятъ влажный и холодный цвѣтокъ. Надъ этими необыкновенными эстампами, слегка пожелтѣвшими подъ благотворнымъ дѣйствіемъ свѣта, не думаешь о жизни или о смерти, но всегда о какой то печали и какой то красотѣ, передъ которыми и смерть и жизнь равно грубы и равно ничтожны. Дѣвушки высокія и стройныя, съ удлинненными пропорціями фарфороваго тѣла на деревянныхъ гетахъ, въ кимоно, затканыхъ вишневыми вѣтками, цвѣтами жасмина или фуксій, въ кимоно, раскрывающихъ въ легкомъ движеніи длинную, исполненную самаго высокаго изящества ногу, дѣвушки, перетянутыя шелковыми радужными оби, за своими письменными принадлежностями, на бал-

конѣ, передъ зеркаломъ, ступающіи по снѣгу, закрывающіеся отъ дождя—вотъ чистый міръ, для котораго Сузуки Харунобу расточаетъ хрупкую пышность своихъ красокъ и печаль своего воображенія. Гордый своей лирической женственностью, онъ изображаетъ почти только ихъ однихъ, этихъ грустныхъ принцессъ, всегда недоступныхъ и всегда изысканныхъ въ одинокомъ сіяніи ихъ утомленной граціи. Сегодня онѣ—мусме изъ чайныхъ домиковъ, завтра—самурайки, послѣзавтра—горнія видѣнія, парящія въ небѣ. Для первыхъ Сузуки находитъ поля, по которымъ носятъ вѣтры, раскрывая длинныя кимоно и вырывая зонтики; для вторыхъ онъ создаетъ пейзажи съ матовыми далями, съ водой, усѣянной острыми джонками, открытые балконы, по полу которыхъ стелются пышные шлейфы изъ темнаго шелка, затканнаго золотыми лепестками; третьихъ онъ помѣщаетъ на спины геральдическихъ птицъ и кладетъ въ ихъ тонкіе пальцы маленькій музыкальный инструментъ, «ко», издающій печальные звуки. Поражающе разнообразіе формъ, въ которыхъ погребены эти томныя созданія вѣчно влюбленнаго генія; безукоризненъ стиль, которымъ окутываетъ Харунобу свои сладкія грезы. Линіи длинныя, плавныя, какъ водоросли, линіи гибкія, какъ ивовыя вѣтви, линіи стремительнаго широкаго жеста—неисчислимое количество линій, движеній и позъ, смѣлыхъ, простыхъ и ласкающихъ. Женщина бѣжитъ, подымается по лѣстницѣ, сидитъ, поджавъ ногу, женщина пишетъ стихи, играетъ на флейтѣ, мечтаетъ—и въ каждомъ положеніи своя грація и своя композиціонная задача; здѣсь она проще—развивается на широкихъ, большихъ массахъ; тамъ болѣе нѣжна—держится на однихъ легкихъ и тонкихъ контурахъ, залитыхъ блѣдно-розовой краской тона зари. И все это въ нѣжной гармоніи, словно въ какомъ то одѣяніи, меланхолическомъ и изысканномъ, облекавшемъ красотой душу сладчайшаго Сузуки. Изъ всѣхъ японскихъ художниковъ, если не считать Утамаро въ его раннихъ работахъ, Сузуки Харунобу пользуется, кажется, наибольшей славой среди европейскихъ коллекціонеровъ. Изобрѣтенныя имъ, какъ это думаютъ нѣкоторые (Фенеллоза приписываетъ это изобрѣтеніе Утамаро), карточки съ золотымъ или серебрянымъ тисненіемъ, съ изображеніемъ прелестныхъ сценъ, рисунковъ и орнамента, карточки, которыми японцы обмѣниваются при всякихъ торжественныхъ случаяхъ—эти суримоню—являются предметомъ вожделѣнія всѣхъ любителей японскаго искусства. Владѣя въ совершенствѣ рисовальной техникой, Харунобу впервые также съ непринужденной граціей исполнялъ такъ называемые нага-йе—длинные узкіе какимоно-йе или эстампы, въ формѣ которыхъ его нѣжныя женщины приобретали какую то таинственную загадочность, какую то волнующую силу намека. Это былъ мастеръ, одаренный высокими способностями, художникъ самый нѣжный изъ всѣхъ, какихъ только знаетъ міръ, человекъ глубоко опечаленный и утомленный! Искусство гравированія, которое онъ вознесъ на высоту, отнынѣ рѣшетъ, какъ воздушный вѣнецъ, надъ островами Японіи—и сколько ни пытались художники конца XVIII вѣка, имъ не удалось затмить славу Іеддо-йе, парчевыхъ картинъ города Іеддо...

Слѣдующій періодъ въ исторіи японской гравюры можетъ разсматриваться, какъ переходный періодъ, въ которомъ хотя и работали замѣчательные мастера—Коріусан, Шуншо и Шигемасса, но они не внесли сколько нибудь значительныхъ измѣненій въ установившійся стиль. Коріусан былъ великолѣпнымъ техникомъ, пышнымъ и яркимъ, но послѣ работъ Харунобу онъ кажется поверхностнымъ и пустымъ. Его краски болѣе насыщены, но его линіи менѣе граціозны и менѣе одухотворены. Шуншо—пламенный рисовальщикъ, смѣлый и увлекательный—жестомъ, которому, однако, не доставало пафоса, сорвалъ маски съ актеровъ; ему казалось, что онъ увидѣлъ ихъ людьми. Лишенный благородной меланхолической Харунобу, онъ открылъ также полъ у тѣхъ прелестныхъ видѣній, которыми до сихъ поръ были женщинами только въ складкахъ своихъ кимоно; онъ надѣлилъ ихъ пріямой чувственностью восточной крови, сообщивъ страстность ихъ движеніямъ и соблазнительность ихъ лицамъ. Шигемасса, прекрасный рисовальщикъ, внесшій простоту въ линіи и силу въ краски,—можетъ быть, одинъ изъ наиболѣе раннихъ предвозвѣстниковъ натуралистическаго жанра.

Въ этотъ періодъ развитія японская гравюра приобрѣла, въ общемъ, одно несомнѣнное качество—глубокую и насыщенную красочность, красочность, для которой Харунобу былъ слишкомъ хрупокъ и слишкомъ изысканъ. Потухающая радужная призрачность смѣнилась отнынѣ полноцвѣтной и матовой насыщенностью, гениемъ которой сталъ Торіи Кіонага (1742—1815)—художникъ гармоническихъ силъ и зрѣлой красоты.

Кіонага внесъ въ японское искусство новыя композиціонныя задачи, размѣщая на плоскости фигуры съ полнымъ чувствомъ мѣры и аристократической сдержанности. Воскресивъ до извѣстной степени традицію школы Тоса, онъ придалъ своимъ линіямъ крѣпость, гармоническую монументальность и благородную выразительность нѣсколько классическаго характера. Объединяя массы, поддерживая или ослабляя ихъ силу, онъ создавалъ дѣйствительныя миры



Шуншо. „Два актера“.
Shunsho. „Deux acteurs“.

художественныхъ формъ, исполненныхъ глубокаго, чистаго и пѣвительнаго ритма. Пейзажи, которые вошли въ его эстампы, какъ составные и полноправные элементы, приобрѣли подъ кистью Кіонага необыкновенную выразительность; слѣдуя по стопамъ Сузуки Харунобу, впервые коснувшагося воздушныхъ перспективъ, Кіонага внесъ настоящій свѣтъ и настоящій воздухъ въ свои ландшафты. Если мастеръ, преданный веснѣ уже умѣлъ овладѣвать эффектами солнечнаго освѣщенія, употребляя зеленые, пурпуровые и оранжевые тона, и на его свѣтлой палитрѣ трепетали отблески неба, то Кіонага создалъ подлинный пленэръ, полный и чистый свѣтъ, нѣжный, матовый и сіяющій; онъ употреблялъ сочетанія лиловаго, розоваго цвѣта лососины, желтаго и зеленаго, играя этими красками съ благороднымъ тактомъ, со сдержанностью гения, выросшаго на классическихъ традиціяхъ. Владѣя огромной техникой, онъ былъ небреженъ въ деталяхъ той высокой небрежностью, которая говоритъ о глубокомъ знаніи дѣла и о трепетномъ вдохновеніи. Фигуры изъ подъ кисти Кіонага вырываются съ какой то стремительностью и, приобрѣтая затѣмъ движеніе, живутъ призрачной и вѣковой жизнью великихъ художественныхъ образовъ. Кіонага разнообразитъ также орнаментальные уборы кимоно и вмѣстѣ съ тѣмъ вноситъ большую оригинальность въ позы и жесты, которые онъ объединяетъ внутреннимъ дѣйствіемъ. Три женскихъ фигуры, написанныя имъ на фонѣ воды, на берегу Сумиды, открываютъ собой новую страницу въ исторіи японскаго искусства. Общая композиціонная связь, не говоря уже о необыкновенной чистотѣ стиля, пышности и глубинѣ колорита, поразительны. Красота господствующаго жеста—этотъ полетъ вѣтра по берегу, по парусамъ и водѣ—навѣваетъ чувство глубокаго восторга, яснаго и торжественнаго въ этотъ вечерній часъ. Фигуры идутъ, овѣваемые вѣтромъ, ихъ напряженныя позы и граціозные жесты, отношенія ихъ массъ ко второму плану, ихъ взаимная связь полны красоты самой высокой пробы. Кіонага, этотъ необыкновенный изобразитель движеній, неистощимый изобрѣтатель позъ, Кіонага, композиціонный талантъ котораго былъ огроменъ, далъ японскому искусству новые каноны красоты. Несмотря на то, что онъ не рѣшился посягнуть ни на традиціонную манеру живописать лица, ни на геральдическую застылость выраженій и жестовъ, онъ все же внесъ трепетную жизненность въ движеніе и печать индивидуальности въ фигуры. Онъ измѣнилъ также анатомическое строеніе персонажей, уплотняя тѣла и придавая имъ болѣе натуралистическую пропорціонность. Его женскіе торсы—во всякомъ случаѣ скорѣе, чѣмъ торсы въ произведеніяхъ Харунобу—напоминаютъ человѣческое тѣло; въ нихъ больше матеріальности, больше вѣсомости и плотности; ихъ можно коснуться руками, не боясь, что они испарятся, какъ туманъ. И въ то время, какъ Харунобу въ своихъ эстампахъ скорѣе музыкантъ, Кіонага можетъ считаться настоящимъ живописцемъ, настоящимъ создателемъ картинъ, исполненныхъ красоты, движенія и гармоніи,—онъ былъ однимъ изъ самыхъ полныхъ живописныхъ гениевъ міра, и самыхъ чистыхъ при этомъ.



Китагава Утамаро, 'Кухня'
(цветная гравюра на дереве).

Kitagawa Utamaro, 'La cuisine'
(estampe polychrome).



Китагава Утамаро, 'Яма-уба и Кинтоку'
(целая гравюра на дереве).

Kitagawa Utamaro. 'Yama-ouba
et Kintokou' (estampe polychrome).

С олице, которое болѣе чѣмъ сто лѣтъ сіяло надъ школой Укіо-Йе, озаряя своей славой вѣчную квадригу—Моронобу, Массанобу, Харунобу и Кіонага,—склоняется къ своему закату. Пышная чаша золота тускнѣетъ, опускаясь въ синее и влажное лоно океана.

Въ лицѣ Кіонага японская гравюра имѣла своего послѣдняго генія классической красоты. Отнынѣ уже никто не повторитъ его благороднаго жеста, никто не выразитъ пафоса, столь величаваго. Правда, гравировальное искусство Японіи дастъ въ будущемъ не одно великое имя и не одну доску неповторимаго совершенства, но что бы ни произошло, все произойдетъ въ другомъ мірѣ, гдѣ никакая красота не будетъ достаточнымъ забвеніемъ или вполне достойной урной для пепла прошедшаго. Таковы законы міра—боги нѣкогда были красивѣе насъ...

Послѣдняя четверть XVIII в. въ исторіи японской культуры является временемъ роста демократическихъ стремленій, которыя, уплотняясь, пріобрѣтаютъ въ послѣдствіи значеніе идеаловъ новаго времени. Народъ постепенно создаетъ свою литературу, свою живопись, свои школы, свою исторію; естественныя науки быстро развертываютъ кругъ натуралистическаго опыта; рождается любовь къ путешествіямъ; западныя, голландскія вліянія, какъ сказано выше, проникаютъ въ изобразительныя искусства. Во всѣхъ областяхъ нарастаютъ революціонныя стремленія, которымъ только сто лѣтъ спустя суждено будетъ покончить со старымъ міромъ.

Интересно прослѣдить тѣ сплетенія, какія образуютъ въ ткани японскаго искусства того времени идеалы прошлаго и чаянія будущаго. Какъ всѣ переходныя эпохи исторіи, конецъ XVIII и начало XIX вв. въ японской гравюрѣ могутъ вызывать нескончаемые споры о достоинствахъ и недостаткахъ художественныхъ произведеній этого періода. Чѣмъ богаче и сложнѣе искусство, тѣмъ больше противорѣчивыхъ сужденій оно рождаетъ. Есть изслѣдователи, которые опредѣленно связываютъ съ именемъ Утамаро упадокъ японской гравюры; другіе, наоборотъ, восхищаются этимъ мастеромъ, называя его самымъ вѣрнымъ изъ художниковъ. Если Утамаро способенъ породить столь несоотвѣтствующія другъ другу мнѣнія, значитъ онъ имѣетъ въ самомъ своемъ характерѣ что то противорѣчивое, что то дѣлающее его острымъ, сложнымъ и загадочнымъ. Не кажется ли онъ иногда геніемъ, воплотившимъ въ себѣ эпоху, въ которую силы неба и силы земли сошлись, чтобы породить поэзію бурную или печальную, ту поэзію глубокихъ и грустныхъ противорѣчій, которая приходитъ на землю вслѣдъ за эпохами классической красоты или въ предчувствіи эклектическихъ идеаловъ, по которымъ канонизованная красота становится мѣриломъ вдохновенія?

Китагава Утамаро родился въ 1753 г., повидимому, близъ Іеддо въ Кавагойе, провинціи Мусаши, принадлежалъ къ клану Минамото, былъ ученикомъ мало значительнаго мастера Торіама Секіенъ, прошелъ школу Кано, затѣмъ вліянія

Харунобу и Кіонага, рано выступилъ на художественномъ поприщѣ, исполнивъ большое количество черныхъ гравюръ, создалъ свой первый, прославленный циклъ „Дары прибоа“, въ которомъ проявилъ свою глубокую красочную силу и свою изобрѣтательность, а затѣмъ въ теченіе долгихъ лѣтъ работалъ въ поискахъ новой манеры, развернувшейся вполнѣ въ „Книгѣ насѣкомыхъ“ и „Сотнѣ пискуновъ“, изъ которыхъ первая, удостоившаяся послѣсловія учителя, въ сущности и открываетъ новую эпоху въ японской гравюрѣ. Нѣкоторое время спустя (въ 1790 г.), Утамаро выпускаетъ свои знаменитыя серіи женщинъ, исполненныя на серебряныхъ фонахъ, серіи, которыми онъ побѣждаетъ всѣхъ своихъ соперниковъ и въ томъ числѣ благороднаго Кіонага. Отнынѣ Утамаро—мастеръ, которому была обѣщана слава, могущая соперничать только съ солнцемъ...

Самоотверженный работникъ и столь же добросовѣстный любитель женскаго тѣла, Утамаро славится, какъ великій натуралистъ въ изображеніи животныхъ и какъ великій живописецъ Юшивара—зеленыхъ домовъ, въ которыхъ японскія женщины послѣ долгихъ и торжественныхъ церемоній отдавались любви, распуская свои парчевые пояса. Изучая съ дѣтскихъ лѣтъ—объ этомъ повѣствуетъ Секіенъ въ выраженіяхъ, исполненныхъ наивнаго восхищенія,—строеніе и образъ жизни стрекозъ, сверчковъ, бабочекъ, жуковъ, „маленькій Ута“ овладевалъ къ сорока годамъ этимъ хрупкимъ міромъ и, нарушая великія традиціи всѣхъ школъ, внесъ въ изображенія насѣкомыхъ искренность своего любопытства и остроуміе своихъ наблюдений. Непосредственность, живой темпераментъ, педантизмъ маленькаго ученаго, дерзость откровеннаго сердца, упрямство гения, вдохновеніе котораго лишено настоящаго пафоса, наконецъ, мелочность слишкомъ специализовавшагося ума,—вотъ чѣмъ замѣнилъ Утамаро великія художественныя идеи прошлаго; но онъ сообщилъ всему этому такую трепетность, такую силу жизни, влиялъ столько горячаго и живого ума въ формы, которымъ недостаетъ стиля или единства, онъ продѣлалъ весь свой опытъ съ такимъ волненіемъ, съ такимъ пламеннымъ энтузіазмомъ, что только суровый академизмъ могъ бы поднять на Утамаро руку, могъ бы судить и осудить этого дерзкаго плебея, который пренебрегъ чистотой вкуса ради того, чтобы остаться живымъ. Утамаро,



Kitagawa Utamaro. Куртизанка изъ цикла
'Большихъ головъ' (цѣлѣтн. гравюра на деревѣ).

Kitagawa Outamaro. Courtisane de la sѣrie
des 'Grandes tѣtes' (estampe polychrome).

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

Харунобу и Кіонага, рано выступилъ на художественномъ поприщѣ, исполнивъ большое количество черныхъ гравюръ, создалъ свой первый, прославленный циклъ „Дары прибола“, въ которомъ проявилъ свою глубокую красочную силу и свою изобрѣтательность, а затѣмъ въ теченіе долгихъ лѣтъ работалъ въ поискахъ новой манеры, развернувшейся вполнѣ въ „Книгѣ насѣкомыхъ“ и „Сотнѣ пискуновъ“, изъ которыхъ первая, удостоившаяся послѣсловія учителя, въ сущности и открываетъ новую эпоху въ японской гравюрѣ. Нѣкоторое время спустя (въ 1790 г.), Утамаро выпускаетъ свои знаменитыя серіи женщинъ, исполненныя на серебряныхъ фонахъ, серіи, которыми онъ побѣждаетъ всѣхъ своихъ соперниковъ и въ томъ числѣ благороднаго Кіонага. Отнынѣ Утамаро—мастеръ, которому была обѣщана слава, могущая соперничать только съ солнцемъ...

Самоотверженный работникъ и столь же добросовѣстный любитель женскаго тѣла, Утамаро славится, какъ великій натуралистъ въ изображеніи животныхъ и какъ великій живописецъ Юшивара—зеленыхъ домовъ, въ которыхъ японскія женщины послѣ долгихъ и торжественныхъ церемоній отдавались любви, распуская свои парчевые пояса. Изучая съ дѣтскихъ лѣтъ—объ этомъ повѣствуетъ Секіенъ въ выраженіяхъ, исполненныхъ наивнаго восхищенія,—строеніе и образъ жизни стрекозъ, сверчковъ, бабочекъ, жуковъ, „маленькій Ута“ овладевалъ къ сорока годамъ этимъ хрупкимъ міромъ и, нарушая великія традиціи всѣхъ школъ, внесъ въ изображенія насѣкомыхъ искренность своего любопытства и остроуміе своихъ наблюдений. Непосредственность, живой темпераментъ, педантизмъ маленькаго ученаго, дерзость откровеннаго сердца, упрямство гения, вдохновеніе котораго лишено настоящаго пафоса, наконецъ, мелочность слишкомъ специализовавшагося ума,—вотъ чѣмъ замѣнилъ Утамаро великія художественныя идеи прошлаго; но онъ сообщилъ всему этому такую трепетность, такую силу жизни, влилъ столько горячаго и живого ума въ формы, которымъ недостаетъ стили или единства, онъ продѣлалъ весь свой опытъ съ такимъ волненіемъ, съ такимъ пламеннымъ энтузіазмомъ, что только суровый академизмъ могъ бы поднять на Утамаро руку, могъ бы судить и осудить этого дерзкаго плебея, который пренебрегъ чистотой вкуса ради того, чтобы остаться живымъ. Утамаро,



Китагава Утамаро. Куртизанка из цикла
 'Больших голов' (цвѣтн. гравюра на деревѣ).

Kitagawa Outamaro. Courtisane de la série
 des 'Grandes têtes' (estampe polychrome).



Шараку. Ишикава Ёозо в роли самурая и Кумадзю Хангоро в роли бонзы (цветная гравюра на дереве).

Sharakou. Les acteurs Ishikawa Iaozo en samourai et Koumaqjou Hangoro en bonze (estampe polychrome).

действительно, самый живой из японских художников; онъ разнообразенъ до безконечности, неутомимъ, какъ неутомима сама природа; его красочныя сочетанія не знаютъ повтореній, позы его фигуръ до такой степени многообразны, что, просмотрѣвъ эстампы Утамаро, испытываешь ощущеніе, словно ты только что былъ въ толпѣ, въ самой возбужденной и пестрой толпѣ—и при этомъ женской—ну, словомъ, будто только что вернулся съ рынка, гдѣ крики и жесты переплетались съ движеніемъ головъ, съ очертаніемъ фигуръ и пестротою наряда—и отъ всего это осталась въ сознаніи какая то масса линій и позъ, какая то подлинная и горькая страсть обыденной и суетной жизни.

На мой взглядъ, Утамаро никогда не подымался до великихъ идеаловъ; въ немъ не было ни классической красоты Массанобу, ни хрупкой печали Харунобу, ни золотой мѣры вещей Кіонага; самое большое—въ немъ тѣла бурная экспрессивность Моронобу, но въ стилѣ Утамаро уступалъ великому основателю школы, уступалъ именно благодаря суетности и обыденности своихъ интересовъ. Утамаро не обладалъ тѣмъ широкимъ и захватывающимъ ощущеніемъ, которое мы можемъ назвать чувствомъ міра, а также чувствомъ вѣчности, и которое характерно въ творчествѣ гениевъ классическихъ эпохъ; не зная, повидимому, болѣзненного процесса народженія идей и роста паооса, Утамаро всю объединяющую силу своего вдохновенія находилъ въ своемъ организмѣ, какъ въ единомъ источникѣ желаній и чувствъ. Мелочность его вкусовъ и слишкомъ легко удовлетворимая жажда его любви—вотъ что, главнымъ образомъ, отдѣляетъ Утамаро отъ классическаго заката Кіонага. Не то же ли самое сдѣлало его любимцемъ Европы, жадной, пресыщенной и не-исправимой?..

Съ тѣхъ поръ, какъ появились серіи на серебряныхъ фонахъ, затѣмъ гравюры 'Большихъ головъ' и, наконецъ, 'Ежегодникъ зеленыхъ домовъ', Утамаро становится присяжнымъ художникомъ женщинъ, въ частности—женщинъ-куртизанокъ. Его необыкновенное воображеніе, чувственное, острое и легкое, создаетъ шедевры въ этомъ мірѣ янтарныхъ тѣлъ, среди этихъ, ойрантъ, необычайныхъ, исполненныхъ самой интимной прелести. Женщины съ высокими прическами, убранными большими шпильками, съ прическами, которыя не разбираются недѣлями ни днемъ, ни ночью; женщины съ тонкими гибкими шеями, въ открытыхъ кимоно, обнажающихъ маленькія изящныя груди, съ вѣрами круглыми, разрисованными орнаментами, въ вѣрахъ складывающимися, на которыхъ изображено какое нибудь любовное приключеніе; женщины съ длинными тонкими носами, съ лепестками алыхъ, маленькихъ, зацвѣлованныхъ губъ, съ узкимъ разрывомъ темныхъ, какъ вишневыя ягоды, глазъ; женщины съ чашками въ рукахъ, въ кимоно, испещренныхъ нѣжными блѣдно-розовыми цвѣтами; женщины съ зеркаломъ, съ ножницами, съ трубками, съ кисточками для туши; женщины съ дѣтьми, женщины, улаживающія рыбу, женщины, увлекающія прохожихъ, взволнованныя чувственными жестами или парами 'саке', отдающіяся, изнемогающія въ истомѣ; женщины-дѣти, женщины-

дѣвушки и старухи, сохранившія печать своей эфемерной красоты; женщины въ длинныхъ шелковыхъ кимоно, черныхъ, фіолетовыхъ, зеленыхъ, желтыхъ, бурыхъ, синихъ, сѣрыхъ, бѣлыхъ; женщины безъ платья, во всевозможныхъ позахъ, за всѣми занятіями; словомъ, всѣ виды и всѣ состоянія женщинъ, отъ младенца до матери и до проститутки,—необыкновенные образы, видѣнія изступленнаго вдохновенія, для котораго не было другихъ формъ, кромѣ формъ женскаго тѣла. Осыпая эти возлюбленные тѣла, тонкія или тучныя, съ узкими бедрами и длинными гибкими пальцами рукъ и ногъ, осыпая ихъ лепестками всевозможныхъ цвѣтовъ—начиная отъ золотыхъ и махровыхъ хризантемъ, чайныхъ розъ, павловій, глициній, кончая жасминомъ и цвѣтами вишневаго дерева,—Утамаро создалъ одну изъ самыхъ пышныхъ и самыхъ мечтательныхъ процесій, какія только создавало искусство. На фонѣ розовой, серебристой, мерцающей, словно лунной, на фонѣ зеленовато-сѣрой или желтой съ сѣроватымъ матовымъ свѣтомъ бумаги, эти женщины остались для насъ, какъ вѣчное и неотвратимое искушеніе, какъ свидѣтели человѣческой печали, для которой источникомъ служить всегда какая нибудь одинокая, глубокая сладострастная мечта и ритмъ которой только выигрываетъ отъ чувственнаго волненія. Странные и призрачные астанмы, исполненные тонкаго одухотворенія, нѣжнаго мерцанія, подъ пышной и грустной красочностью которыхъ тихо дышитъ ядовитая и волнующая любовь!

Я думаю, что изъ всѣхъ особенностей, которыя внесены въ искусство японскаго гравированія Утамаро, наибольшее значеніе, хотя и не слишкомъ бросающееся въ глаза, имѣютъ орнаментальныя богатства, пышность и разнообразіе женскихъ одѣлій, которыми пользовался «эпирный изобразитель продажной женщины». Недаромъ Гонкуры создали на этотъ счетъ одну изъ самыхъ очаровательныхъ страницъ въ своей знаменитой книгѣ. Перечисленные ими пятнадцать совершенно несходныхъ другъ съ другомъ платьевъ не исчерпываютъ туалета Утамаро; его воображеніе хранило ихъ тысячами, съ необыкновенной особенностью для каждаго въ отдѣльности; чтобы не исчерпать этого разнообразія, Утамаро заставилъ себѣ служить всѣ силы природы и всѣ формы прошлаго: цвѣты весенніе, осенніе, лѣтніе, цвѣты, покрытые снѣгомъ, цвѣты на зарѣ, цвѣты полудня и вечерніе, цвѣты геральдическіе, пышные и гибкіе, цвѣты, собранные въ букеты, разбросанные на кустахъ, въ клювахъ птицъ, сами птицы, отъ цапель и ласточекъ до золотыхъ Хо и павлиновъ, морскія волны, драконы, крабы, утки, морскія звѣзды, вѣера, клѣтки, бабочки, просто орнаментальныя полосы, испещренные точками, пашками, листьями, безчисленные зигзаги всякихъ уборовъ—необыкновенное богатство, въ которомъ еще болѣе необыкновенный художникъ погружалъ свою очарованную и чувственную душу. Утамаро владѣлъ всѣми этими формами съ полнымъ, но тяжелымъ и немного усталымъ вкусомъ. Его стиль, сохраняя хорошее чувство мѣры, отошелъ отъ классическихъ образцовъ въ сторону большей пышности и большей мелочности. Удлиняя и уплотняя фигуры, Утамаро вмѣстѣ съ тѣмъ

лишилъ ихъ традиціонной гибкости, выпрямивъ тѣла подъ тяжелыми, часто при-
мыми, складками расшитыхъ кимоно. Въ его женщинахъ больше плоти, несмотря на
великолѣпіе одѣяній, въ нихъ больше также обыденнаго жеста, не столь сдержан-
наго, какъ это любили старые мастера, и не столь величаваго; лица его персо-
нажей оживлены индивидуальнымъ выраженіемъ, во всякомъ случаѣ—въ нихъ
больше жизни, чѣмъ въ печальныхъ гримасахъ Харунобу, они прекрасно выра-
жаютъ ощущеніе своего пола—ожиданіе, томленіе, любовь, материнство или жад-
ность. Нелишенные гордой увѣренности, какого то надменнаго величія принцессы,¹
эти женщины хранятъ тѣмъ не менѣе въ изгибахъ своихъ вѣкъ, въ остромъ, ма-
нящемъ и томномъ зрачкѣ глазъ, въ своихъ маленькихъ губахъ, во всѣхъ пово-
ротахъ своихъ торсовъ—чувственное волненіе, готовность принять въ свое лоно
мужское самолюбіе въ каждый часъ и при всякихъ условіяхъ, какъ только на это
послѣдуетъ согласіе. Прикрываясь какимъ нибудь широкимъ рукавомъ съ пряжкой-
бабочкой или выглядывая изъ за вѣера, эти необыкновенныя существа говорятъ
на языкѣ любви столь откровенномъ и столь мало приближающемся къ нашимъ по-
нятіямъ любовнаго ритуала, что кажется—сама идея пола, идея специфическихъ
чувствъ запечатлѣна Утамаро на свѣтлыхъ фонахъ и въ миндалевидныхъ лицахъ,
блѣдныхъ и полныхъ соблазна. Прикрытыя иногда фатой, свѣткой, отраженныя въ
водѣ, эти лица кажутся фантомами сладострастія, безплотными гениями самыхъ
сладостныхъ ощущеній, какія только знаетъ человѣчество. И такъ какъ Утамаро
лишилъ свои эстампы класическаго стиля, ритма, во всякомъ случаѣ того гармо-
ническаго ритма, который колебалъ тѣла Харунобу или Кіонага, лишилъ ихъ въ до-
статочной мѣрѣ художественнаго отвлеченія, придавъ натуралистическую окраску
жестамъ и позамъ, то на хрупкой и матовой поверхности бумаги остались жить
образы самага подлиннаго соблазна и самага дѣйствительнаго искушенія. Художникъ,
умершій отъ подѣлуевъ, объятій и наслажденія (Утамаро умеръ отъ излишествъ
любви въ 1806 году, обремененный заказами своихъ издателей, предчувствовавшихъ
его близкую смерть), словно оставилъ міру неутомимую жажду своего тѣла и за-
ставилъ чтить себя постояннымъ возбужденіемъ и игрой фантазіи надъ пышными,
грустными и чувственными цвѣтами своего вдохновенія, которое знало великій
трепетъ и великую преданность ядовитымъ и палящимъ чувствамъ любви.
Проститутка и актеръ—вотъ два гения поздней японской гравюры. Если первая нашла
своего мастера въ лицѣ Утамаро, то второй, послѣ попытокъ Шуншо,² о которыхъ

¹ Японки, торговавшія своимъ тѣломъ, внесли въ свою професію очень своеобразный и пышный ритуалъ, свидѣтельствующій о томъ, что проституція въ Японіи носитъ нѣсколько иной ха-
рактеръ, чѣмъ въ Европѣ. Куртизанки временъ Утамаро были женщинами достаточно обра-
зованными, чтобы дѣлать жизнь съ такимъ необыкновеннымъ мастеромъ. Онѣ писали стихи, за-
нимались искусствомъ, знали древнее начертаніе буквъ (ши); около своей особы онѣ имѣли цѣлый
штатъ прислуги и шествовали по улицамъ своего квартала съ надменностью царицъ.

² Кромѣ Шуншо, виднымъ изобразителемъ актера былъ Бунтчо (втор. пол. XVIII в.), всю жизнь
проведшій во дворцѣ принца за изображеніемъ историческихъ событій и театральныхъ дѣятелей.



Шараку. *Актеръ Отани Кижі*.
Sharaku. *L'acteur Otani Kijō*.

стеріальнымъ дѣйствамъ, создали свой театръ „кобуки“ — театръ толпы, аффектаціи, мелодрамы, злободневныхъ событій и вульгарныхъ сценъ (изображаемая дѣйствія происходили большею частью въ кварталѣ зеленыхъ домовъ). Борьба между этими двумя театрами была гибельной для Шараку, такъ какъ, выступивъ въ защиту театра „но“, Шараку потерялъ толпу и ничѣмъ не могъ спасти своего искусства. Это явленіе указываетъ на тѣ измѣненія, которыя произошли за это время въ художественныхъ школахъ Японіи: отнынѣ толпа становится господиномъ искусства. Жизнеописаніе Шараку см. въ трудѣ Ю. Курта.

¹ „Сокровищница вѣрности“ — одна изъ самыхъ знаменитыхъ японскихъ драмъ, написанная великимъ драматургомъ начала XVIII в. Такеда Идзумо. Драма написана на тему сорока семи ронинновъ, которые отомстили за смерть даймю Такуми-но-Ками, обезглавивъ собственноручно его врага, за что и были приговорены сіюгуномъ къ хакири (см. Г. Брандесъ. „Японская поэзія“).

было сказано выше, воплощается въ кистяхъ дерзкаго, страшнаго и несчастнаго Шараку, бывшаго актера театра „но“. ¹ Этотъ необыкновенный художникъ, судьба котораго болѣе трагична, чѣмъ судьба Уайльда, окруженъ какимъ то зловѣщимъ свѣтомъ, пламенемъ, языки котораго кажутся черными отъ глубокой скорби тяжелаго и раздрающаго вдохновенія. Маска, которую Шуншо пытался сорвать съ лица актера, подъ кистями Шараку сохнетъ и отваливается кусками, обнажая чудовищныя лица самаго глубокаго кошмара и самаго безысходнаго отчаянія. Его циклъ поясныхъ портретовъ актеровъ, извѣстный подъ именемъ „Сокровищница вѣрности“, ²

¹ Зароженіе театра „но“ восходитъ еще къ XV вѣку. Это былъ родъ мистерій съ малоизмѣняющимся составомъ дѣйствующихъ лицъ; существуя на протяженіи вѣковъ, онъ приобрѣлъ симпатіи аристократическихъ родовъ, которые покровительствовали этому театру вплоть до нашего времени; народныя массы, въ противовѣсъ аристократическимъ ми-



Шараку. „Актёр Сакайя Шакваку“
(цветная гравюра на дереве).

Sharakou. „L'acteur Sakaiya Shakuwaku“
(estampe polychrome).



*Шараку. „Отани Киджи в
роли самурая“ (целая
гравюра на дереве).*

*Sharakou. „Otani Kiji dans
un rôle de samouraï“ (estampe
polychrome).*

вызываетъ какія то странныя ассоціаціи, болѣзненные, печальные и тоскливыя, какъ ночи глубокой осени; а его послѣднія гравюры, которыя онъ подписалъ именемъ Тохіусан Шараку, прибавивъ этотъ профессиональный эпитетъ 'восточнаго' къ своему художественному псевдониму и бросивъ такимъ образомъ вызовъ театру 'кобуки',¹ — полны такого сатирическаго издѣвательства, такого надменнаго проклятiя, прогремѣвшаго надъ головой несчастныхъ затравленныхъ актеровъ толпы, что современники шарахнулись въ сторону въ страхѣ и въ гнѣвѣ передъ этою откровенною дерзостью. Всѣ пороки человѣчества, все самое темное и самое двусмысленное, самое грубое, пошлое и жестокое, все, что есть въ мірѣ отвратительнаго, алчнаго, глупаго, тщеславнаго и развращеннаго, — все нашло свое выраженіе въ этихъ тупыхъ и страшныхъ лицахъ съ громадными животными ртами, съ носами хищными и мясистыми, съ дикими глазами, въ которыхъ столько же алчности и грубости, сколько ужаса, самого глубокаго ужаса раздавленныхъ инстинктовъ. Шараку изобразилъ актеровъ парами, придавъ имъ какой то характеръ процесій, которыя проносятся передъ глазами подъ черными знаменами тоски и презрѣнія. Онъ не пощадилъ ни одного изъ нихъ, не простилъ имъ даже профессиональнаго униженія, въ которомъ они не были повинны,² онъ ихъ бичевалъ и издѣвался надъ этими тварями съ величавой гордостью челоуѣка, обладающаго болѣе чистыми руками. Какъ мастеръ, Шараку необыкновененъ и страшенъ въ своемъ мрачномъ экстазѣ. Сила его характеристики чудовища, ритмъ его линій головокружителейъ, а его вкусъ къ пятнамъ, которыя онъ бросаетъ на черный кристаллическій фонъ съ такимъ дикимъ своеволіемъ, жутокъ и парадоксаленъ. Ни о какихъ традиціяхъ, ни о какихъ школахъ здѣсь не можетъ быть рѣчи — это ревъ какого то ясновидящаго, изступленіе челоуѣка, душа котораго содрогается отъ отвращенія, презрѣнія и гордости; Шараку даже не сатирикъ въ нашемъ смыслѣ слова — это какой то визионеръ, который изображалъ съ такимъ бѣшенствомъ актеровъ, только потому что они были ему ближе и подвернулись подъ руку: если бы онъ родился даймію, я не сомнѣваюсь, японскіе феодалы стали бы чудовищами исторіи. Шараку не было дѣла до всякихъ профессій, — въ немъ горѣлъ гнѣвъ, и кричала горечь челоуѣка, сердце котораго создано для міра болѣе совершеннаго, чѣмъ нашъ, и когда толпа, которая его славословила на первыхъ порахъ, шарахнулась въ сторону, — это было дѣйствіемъ инстинкта, а не оскорбленнаго тщеславія. Не профессиональная распря, не интересы времени вычеркнули Шараку изъ числа любимцевъ народа, — онъ палъ жертвой своего духа, ибо со-

¹ Шараку въ бытность свою актеромъ, но' носилъ имя Тохіусан; прибавивъ это имя къ тому, подъ которымъ онъ былъ извѣстенъ, какъ изобразитель актеровъ, Шараку какъ бы выступилъ отъ лица аристократическаго театра, но' съ обличеніемъ уличныхъ актеровъ 'кобуки'.

² Актеры 'кобуки' считались паріями общества, достойными участи самыхъ мелкихъ проституткоу.



Шараку. 'Пляска' (рисунокъ для гравюры).

Sharakou. 'La danse' (dessin pour gravure).

временники не вынесли его чернаго паюса. Недоумѣніе, а потомъ ужасъ охватилъ народъ, — вотъ отчего, когда Шараку, смирившись къ концу жизни, создалъ рядъ пороческихъ и изящныхъ вымысловъ на тѣ же театральныя темы, ему не повѣрили; его уже боялись, какъ животныя боятся бича, его ненавидѣли, какъ только пошлость можетъ ненавидѣть генія, и ему не простили, такъ какъ глупость никогда не прощаетъ ума. И Шараку умеръ, не найдя ни одного издателя для своихъ послѣднихъ рисунковъ.

Вдохновеніе Шараку не имѣло послѣдователей, — для этого онъ былъ достаточно одинокъ. Современникъ его — прославленный изобразитель актеровъ и соперникъ Утамаро — Тоіокуні сохранилъ листы послѣднихъ работъ ужаснаго генія, но самъ не создалъ ничего новаго, ничего сколько нибудь значительнаго и своеобразнаго; его большой, пышный талантъ былъ эклектическаго характера: не только лучи Кіонага горѣли въ его тускломъ вѣщѣ.

Въ дальнѣйшемъ актеры нашли еще разъ своего мастера, благодаря Куніюши (1797—1861), ученику Тоіокуні, художнику бурному и необузданному; онъ внесъ



Шараку. „Сцена изъ драмы“ (рисунокъ для гравюры).

Sharaku. „Scène d'un drame“ (dessin pour gravure).

драматизмъ и силу экспрессіи въ свои изображенія актеровъ; его необыкновенные пейзажи величавы и исполнены дикаго темперамента, — волны громоздятся, какъ горы, рассыпаясь пышными волнами брызгъ; могучій размахъ, огромная техника, глубокая и бушующая страсть, — вотъ что отличаетъ этого прекраснаго мастера, создателя великолѣпныхъ иллюстрацій къ „Сорока семи ронинамъ“. То былъ послѣдній великій художникъ, для котораго подмостки были еще источникомъ многихъ вдохновеній, — онъ уже былъ однимъ изъ самыхъ позднихъ представителей школы Укіо-йе, медленно терявшей всѣ свои силы и всѣ свои воспоминанія.

Постепенно надъ островами Японіи опускалась глубокая синяя ночь; небо, которое иѣкогда было эфирнымъ ристалищемъ озаренной квадриги, стало чернымъ, какъ крекъ, и только въ глубинѣ его еще одиноко мерцаетъ большая звѣзда Хоксаи.

IV

Катсушика Хоксаи родился въ Иеддо, 5 марта 1760 года, въ семьѣ довольно крупнаго ремесленника. Свое художественное образованіе онъ получилъ у Шуншо (Шунро), но быстро вышелъ на путь самостоятельныхъ художественныхъ исканій, основавъ свою школу, изучивъ древнее искусство Японіи и голландскую живопись. Несмотря на то, что Хоксаи сталъ работать, какъ онъ самъ говорить, съ шестилѣтняго возраста, онъ только къ пятидесяти годамъ создаетъ значительныя произведенія, которыя сразу выдвигаютъ его, какъ большаго и своеобразнаго мастера. Этотъ долгій



Хоксаи. Автопортретъ рисунокъ, изъ книги
Focillon, 'Hokousai'.

Hokusai. Portrait de l'artiste (dessin, d'après
Focillon, 'Hokousai').

путь исканій и труда обусловленъ всецѣло характеромъ генія Хоксаи. Натуралистическія стремленія, которымъ не были чужды Утамаро и даже Шараку, овладѣли всецѣло умомъ и сердцемъ Хоксаи. Напрасно этотъ великій наблюдатель изучалъ древнее искусство своей голубой родины и искусство Китая, покрытое бронзовой пылью вѣковъ, въ его всеобъемлющей памяти не осталось ни одного чувства и ни одной идеи, кромѣ чувствъ и идей формы, которыя становятся единственнымъ содержаніемъ его дерзостной живописи. Искать въ астампахъ Хоксаи какого нибудь глубокаго волненія — тщетно, трепетать надъ его рисунками — безуміе, молиться на Хоксаи — кощунство; его можно разсматривать, разсматривать часами, днями, годами, никогда не скучая, всегда удивляясь, но при этомъ, утомленный, ты закроешь, въ концѣ концовъ, листомъ бумаги его рисунокъ, чтобы устремить глаза въ небо, въ голубое или ночное небо, усыпанное звѣздами, откуда къ тебѣ тотчасъ же слетятъ иные мысли и иные образы.



Хоксаи. 'Ирисы' (цвѣтная гравюра на деревѣ).
Hoksaï. 'Les iris' (estampe polychrome).

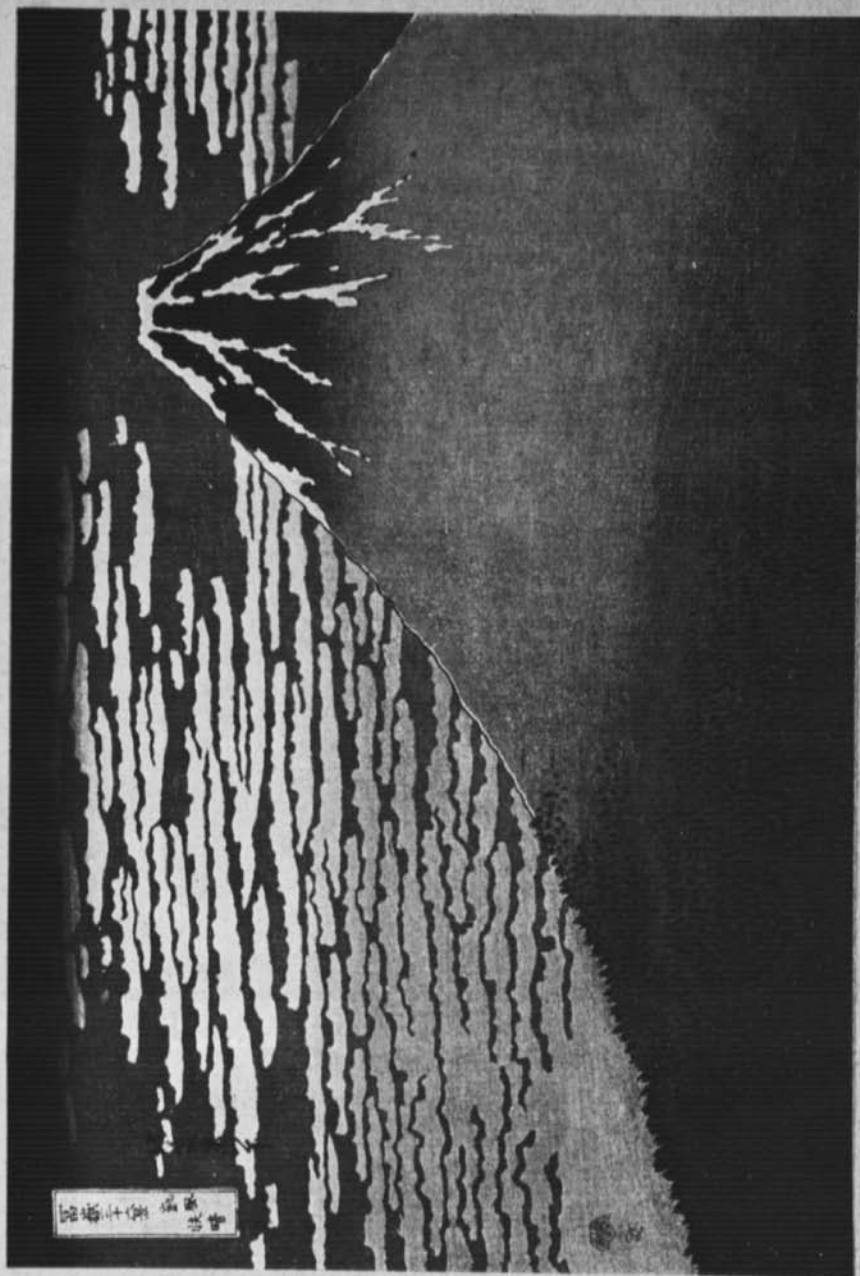
Хоксаи — мастеръ до глубины души и только мастеръ. Его первый знаменитый трудъ — пятнадцать томовъ 'Мангва' — изображаетъ съ могучей виртуозностью всю исторію страны, ея бытъ, ея природу, всѣ классы, всѣ професіи и сказочныя представленія японцевъ. Группы акробатовъ, пьяныхъ, нищихъ, ремесленныя мастерскія, крестьянскія работы, женщины съ ребятами за спиной, купцы съ мѣдными трубками въ рукахъ, ткачи, кузнецы, рѣзчики, мифологическія животныя, птицы, демоны, фокусники, маски — словомъ все, что живетъ въ Японіи, гнѣздится, плодится, умираетъ подъ томнымъ сіяніемъ голубыхъ небесъ, все изобразилъ Хоксаи съ точностью натуралиста, съ ироніей или съ юморомъ, иногда съ пронзительной живостью большого, но сухого ума, предпочитающаго характеръ паюсу, правду — поэзіи, полноту — размаху, которымъ Хоксаи пренебрегаетъ не безъ веселой самоувѣренности.

Большой стиль, выработанный въ теченіе вѣковъ японскими художниками, въ произведеніяхъ Хоксаи уступаетъ мѣсто хорошей композиціи, правдѣ перспективныхъ отношеній и правдѣ красокъ. Хоксаи вноситъ большую глубину въ планы и вѣрность въ анатомическія пропорціи; его фигуры, подъ широкими соломен-

ными крышами шляпъ или зонтиковъ, низкорослы и коренасты; онѣ хорошо поставлены; съ точки зрѣнія натурализма, въ нихъ мало абсурдовъ, онѣ велико-лѣпно нарисованы. Его знаменитые акробаты съ бамбуковыми шестами приведутъ въ восхищеніе любителя Энгера; автопортретъ, изображающій художника, опирающагося на палку, — первоклассный рисунокъ, соперничать съ которымъ, я думаю, не рѣшится никто изъ нашихъ современниковъ. Безчисленное количество эскизовъ и рисунковъ, сдѣланныхъ Хоксаи въ назиданіе своимъ ученикамъ, поражаетъ своей смѣлостью, своей экспрессивностью и разнообразіемъ. Наконецъ, пейзажи Хоксаи, его первый альбомъ видовъ горы Фуджи, цикль „Водопадовъ“, второй альбомъ — „Сто видовъ Фуджи-Яма“ — всѣ эти необыкновенныя, мастерскія, исполненныя живого и изобрѣтательнаго ума, произведенія — плоды гениальнаго мастера, неизмѣнно работавшаго надъ своей техникой и надъ познаніемъ формъ, которыми Хоксаи овладѣвалъ съ методичной и упорной настойчивостью одержимаго.

Пересматривая работы Хоксаи въ ихъ послѣдовательномъ возникновеніи, чувствуешь единство художественнаго развитія мастера. Каждая новая работа — шагъ по пути къ овладѣнію какого нибудь характера, черты мѣстности или живописной проблемы.

Хоксаи, повидимому, никогда не зналъ потребности сказать, имъ руководило единственно палящее желаніе узнать, понять, усвоить и запомнить. Онъ отбрасываетъ одно, чтобы завладѣть другимъ, онъ идетъ впередъ медленно, но упорно, развивается въ полной гармоніи со своими инстинктами, онъ не ошибается, не сбивается съ пути, и вся его долгая жизнь — это терпѣливое преодоленіе и исканія конкретныхъ формъ, къ которымъ Хоксаи влекло скорѣе любопытство, чѣмъ любовь, скорѣе властная и увѣренная въ себѣ гордость, чѣмъ потребность въ выраженіи. Автобіографія, которую онъ написалъ въ предисловіи къ „Ста видамъ“, въ сущности, до конца объясняетъ манеру работать и характеръ генія этого „старца, безумно влюбленнаго въ рисунокъ“; она говоритъ также о томъ легкомъ, беззаботномъ способѣ жить, который столь характеренъ для гордаго ума, самоувѣреннаго и не знавшаго противорѣчій, не знавшаго ни тоски по красотѣ меланхолической и совершенной, ни горькой обиды передъ дѣйствительностью нашего несовершеннаго міра. „Съ шести лѣтъ — пишетъ Хоксаи — мной овладѣла страсть воспроизводить формы предметовъ. Послѣ пятидесяти лѣтъ я выпустилъ немало произведеній всякаго рода, но семидесяти лѣтъ я еще не обладалъ большимъ совершенствомъ. Только къ семидесяти пяти годамъ я понялъ, какъ нужно изображать природу, поэтому я надѣюсь въ восемьдесятъ лѣтъ достигнуть серьезнаго проникновенія; девяносто лѣтъ я буду совершеннѣе; ста лѣтъ я съ гордостью скажу, что совершененъ, и если мнѣ будетъ суждено прожить сто десять лѣтъ, я надѣюсь, что жизненное и правдивое пониманіе природы будетъ сіять въ каждой моей линіи и точкѣ“. Эта веселая и циническая откровенность — я говорю, циническая, такъ какъ Хоксаи съ непоколебимой увѣренностью утверждаетъ смыслъ жизни



Хосогачи. «Видъ Фудзѣ-Яма» (цѣлѣтная гравюра на деревѣ).

Хокусай. «Видъ Фудзѣ-Яма» (эстампе polychrome).

(жизни, божественной динамикѣ которой онъ не желаетъ вѣрить) въ достиженіи художественнаго мастерства, забывая о томъ, что есть задачи болѣе достойныя ста десяти лѣтъ — эта веселая и циническая откровенность имѣетъ, однако, одно исключительное достоинство: она свидѣтельствуетъ о дѣйствительной и глубокой преданности Хоксаи искусству, о его любви, о самоотверженности, о глубокомъ знаніи дѣла, о высокомъ умѣ и твердомъ характерѣ, не устававшемъ сто или сто сорокъ разъ изображать одинъ и тотъ же предметъ во всемъ разнообразіи его бытія. Такое исключительное упорство достойно великаго мастера, чьи кисти касались бумаги при всѣхъ случаяхъ жизни и чья жадность къ познанію формъ вызвала ироническую улыбку даже на его собственныхъ губахъ (Хоксаи изобразилъ самого себя съ кистями въ рукахъ, въ пальцахъ ногъ и во рту). Хоксаи, дѣйствительно, создалъ въ своихъ „Ста видахъ“ небывалый до него по богатству и разнообразію циклъ пейзажей, изъ которыхъ ни одинъ не походитъ на другой, хотя всѣ они изображаютъ одну и ту же гору — священную Фуджи. Вотъ ея происхожденіе, ея міеологія, ея исторія; первые вѣка ея существованія, изверженіе, затѣмъ ея виды при всякихъ условіяхъ погоды и со всѣхъ сторонъ; Фуджи-Яма съ моря, съ горы, съ полей, изъ ущелья, съ моста, въ растворенную ширму окна; Фуджи-Яма весною, лѣтомъ, осенью, зимой, утромъ, въ полдень, при лунѣ, въ туманѣ, въ облакахъ, подъ дождемъ, въ пеленѣ снѣга, сквозь хлопья, сквозь вѣтви ивъ, пиній, вишенъ, сквозь тростникъ; Фуджи-Яма въ безлюдьѣ, съ одинокими путешественниками, съ поэтомъ, съ художникомъ, съ толпами крестьянъ, съ волками или птицами; Фуджи-Яма въ кольцѣ бушующихъ волнъ, въ сѣтяхъ, написанная на картинѣ; Фуджи-Яма, сіяющая въ серебряной коронѣ, подъ блѣдно пурпуровыми небесами; Фуджи-Яма, какъ символъ, возносящійся надъ страной, подобный серебряной чашѣ, полной голубого и хрупкаго счастья. Великое разнообразіе, неутомимая способность возвращаться къ одной и той же идеѣ для того, чтобы познать всѣ формы ея существованія и исчерпать всю игру этихъ формъ, такая только можетъ быть наблюдаена въ теченіе одной человѣческой жизни.

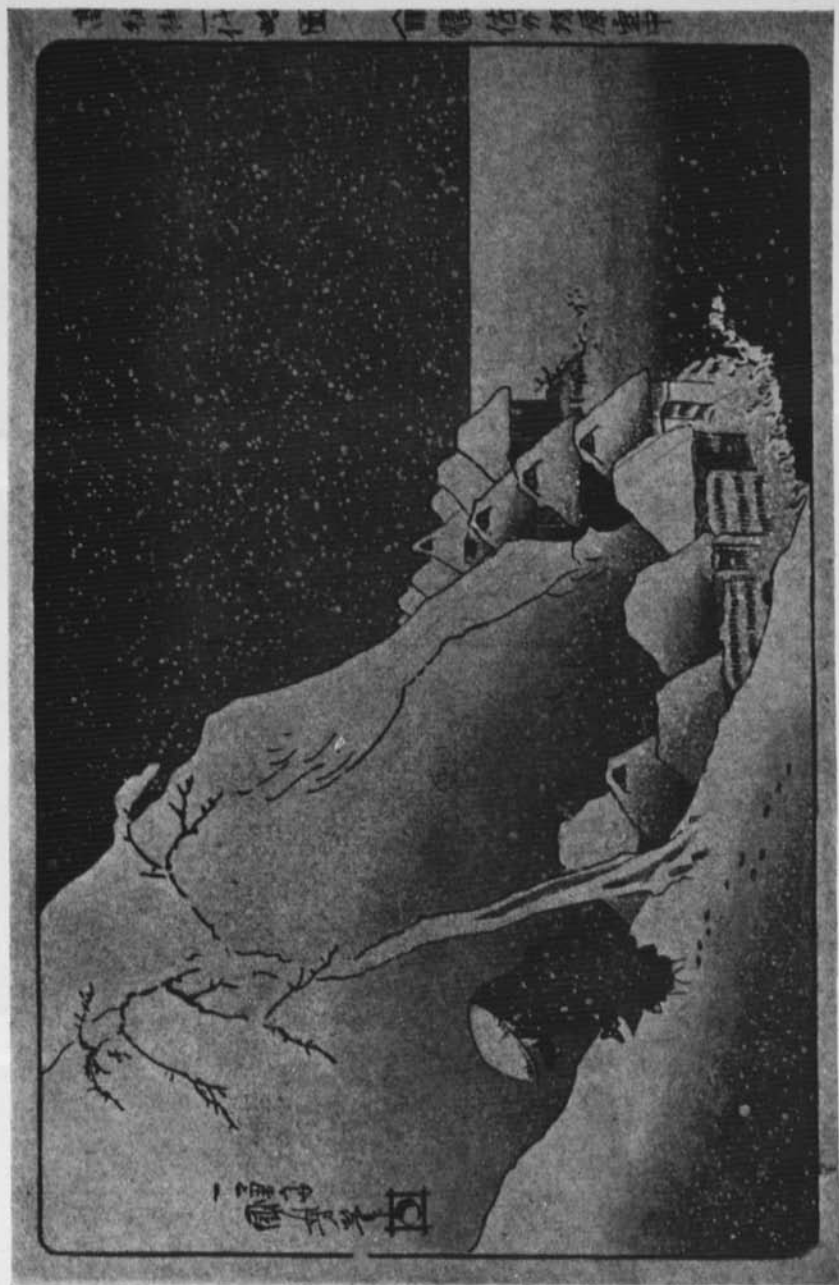
Хоксаи оставилъ дѣйствительно огромное количество произведеній; нельзя перечислить всего, что служило ему натурой. Этотъ терпѣливый и самоотверженный художникъ наложилъ печать своего мастерства на цѣлую страну, — и что то нѣжное было въ этой властной рукѣ, ибо какъ ни суха поэзія Хоксаи, одинъ изъ японскихъ писателей говоритъ о немъ въ слѣдующихъ, исполненныхъ прелести, словахъ: „Я тихо, тихо поднялся съ моего мѣста у окна, гдѣ лежалъ въ бездѣйствіи цѣлый день, всталъ и пошелъ. Я видѣлъ, какъ дрожали безчисленные зеленые листья въ густо заросшихъ вершинахъ деревьевъ, какъ появились на голубомъ небѣ пушистые облака, какъ они собирались въ фантастическія фигуры, разорванные и разнообразныя. Я бродилъ здѣсь и тамъ, безопасно, безъ цѣли или желаній; проходилъ по мосту Обезьянъ и остановился, когда эхо повторило крикъ дикихъ журавлей; я былъ въ вишневой рошѣ Овари. Сквозь туманы, переносясь черезъ берега Мико,

я видѣлъ знаменитыхъ пони въ Суминоѣ. Затѣмъ я стоялъ со страхомъ на мосту Каменджи и съ удивленіемъ смотрѣлъ внизъ на гигантскія растенія Фуки. Грохотъ головокружительнаго водопада отзывался въ моихъ ушахъ. Дрожь охватила меня... Это былъ только сонъ, который я видѣлъ, лежа въ постели у моего окна, съ кипой рисунковъ художника подъ головой! Таково было очарованіе и разнообразіе мастера, который умеръ въ 1849 году восьмидесяти девяти лѣтъ отъ роду, не дождавшись, такимъ образомъ, одного года до того, чтобы имѣть право сказать себѣ—я сталъ совершеннѣе.

Имя Хоксан въ Европѣ извѣстно почти каждому, кто имѣетъ хоть какое нибудь отношеніе къ искусству, но я думаю, что изъ всѣхъ великихъ художниковъ Японіи Хоксан меньше всѣхъ достоинъ мірового вѣнца. Его тяжелый и сухой геній не находилъ путей къ человѣческому сердцу. Восхищеніе—еще не любовь, а любопытство—не благоговѣніе. Впрочемъ, я могъ бы привести многое въ доказательство того, что Хоксан недостойнъ стоять на одной высотѣ съ геніями прошлаго—даже отъ Утамаро его отдѣляетъ цѣлая пропасть. Но я боюсь, что мои доказательства окажутся несостоятельными, ибо въ искусствѣ нѣтъ королей, кромѣ единственнаго деспота: мой вкусъ. А съ точки зрѣнія моего вкуса, блестящія кисти Хоксан имѣли одинъ, но для меня всепокрывающій недостатокъ,—ихъ водила рука въ тѣ часы, когда умирали боги и когда душа трепетала, прильнувъ къ черной погребальной плитѣ; эти кисти, вмѣсто того, чтобы пѣть меланхолическую танку, безумствовали въ своемъ побѣдномъ мастерствѣ! Но кто можетъ поручиться за то, что скоро онѣ уже не покажутся столь чудодѣйственными ни одному европейскому глазу? Тогда поймутъ, какимъ глубокимъ упадкомъ было искусство Хоксан въ исторіи японской живописи и, вмѣстѣ съ тѣмъ, отнесутся нѣсколько иначе къ другому мастеру—нѣжному, лирическому, но немного легкому Хирошиге, чьи пейзажи, исполненные глубокой и томной прелести, сіяютъ, какъ послѣдніе, затерявшіеся между звѣздъ, лучи великаго японскаго полдня.

Мотонага Хирошиге родился въ Іеддо въ 1796 году и былъ ученикомъ Тойохиро. За нѣсколько лѣтъ до Хоксан, онъ выпускаетъ свое первое значительное произведеніе,—серію видовъ горы Фуджи (1820 г.),—въ которомъ обнаруживаетъ свои стремленія къ натуралистическому пониманію природы, но не лишаетъ ея при этомъ глубокаго и меланхолическаго очарованія. Четверть вѣка спустя, Хирошиге создаетъ знаменитую „Токаиду“—53 станціи прибрежнаго пути между Кіото и Токио. Въ этомъ произведеніи, исполненномъ глубокаго мастерства, Хирошиге выказалъ весь свой лиризмъ и всю пышность своего вкуса, отравленнаго, однако, европейскими вліяніями. Изображалъ ландшафты со своеобразной непринужденностью, съ силой и темпераментомъ, нѣсколько скованнымъ склонностью къ точности натуры, но

¹ Характерно, что въ Японіи Хоксан далеко не пользуется тѣмъ успѣхомъ, какимъ онъ пользовался въ Европѣ послѣднюю четверть прошлаго вѣка.



Утагава Куніюші. Изъ житія жреца Нитчиренъ
(цѣлѣная трава на деревѣ).

Otagawa Kuniyoshi. Scène de l'histoire du prêtre Nitchiren
(estampe polychrome).



Мотонага Хирошиге. „Пейзажъ
(цѣлѣтная гравюра на деревѣ).“

Motonaga Hiroshige. „Paysage“
(estampe polychrome).

богатымъ и не лишеннымъ поэзіи, этотъ поздній мастеръ вводитъ въ свои композиціи правду перспективныхъ построений, падающихъ тѣней и отраженій. Находясь цѣликомъ подъ давленіемъ вкусовъ эпохи, онъ рѣзко отклоняется отъ традицій старыхъ школъ, но въ его душѣ живетъ ароматъ большого искусства, и благодаря этому, что бы ни рисовалъ Хирошиге, все будетъ подъ его кистью въ томъ глубокомъ и хрупкомъ пафосѣ, который онъ унаследовалъ отъ мастеровъ прошлаго. Въ его „ночахъ“ есть темнота, напоминающая пышный бархатный балдахинъ, простертый надъ голубой, слегка серебрищейся землею; въ его снѣгахъ—царственная чистота невѣсты, разстилающей атласный шлейфъ по полямъ и горамъ съ нѣсколько преувеличенной надменностью; его волны, вздымающіяся съ торжественной граціей, распускаютъ свои вѣера пѣны, и небеса Хирошиге стынутъ въ голубой высотѣ, какъ хрусталь.

Употребляя совершенно особенные глубокіе зеленые тона, Хирошиге создаетъ богатую холодную гамму, которую усиливаетъ темнымъ пурпуромъ, фіолетовыми мазками или синей густой краской, передающей глубину и тяжесть водныхъ пространствъ. Свой нѣсколько сухой рисунокъ онъ дѣлаетъ болѣе женственнымъ, komponуя пейзажи съ большой искренностью, со смѣлостью и выразительностью настоящаго большого живописца. Впрочемъ, вкусъ Хирошиге, всегда немного испорченный Европой, побуждаетъ его отклоняться отъ графическихъ принциповъ эстампа и внести живописность туда, гдѣ древняя гравюра не знала ничего, кромѣ плоской раскраски. Слѣдуя въ этомъ отношеніи за Хоксаи, Хирошиге умѣлъ, однако, придавать своимъ гравюрамъ глубину чувства и легкую восторженность, которою пренебрегалъ великій натуралистъ—пытливый умъ, не знавшій иныхъ цѣнностей, кромѣ цѣнности формъ. По сравненію съ Хоксаи, Хирошиге менѣе великъ,—у него нѣтъ ни силы ума, ни генія, ни размаха, ни таланта, ни мастерства, которыми обладалъ Хоксаи, но въ немъ живетъ душа, полная нѣжной и глубокой лиричности, изысканная и немного унадочная душа, нашедшая на пути своего развитія слишкомъ далекія традиціи и слишкомъ тяжелыя воспоминанія для того, чтобы быть въ состояніи подняться на высоту великаго прошлаго. Въ его лицѣ, и вмѣстѣ съ нимъ въ лицѣ Куніюши, японское искусство воплотило свою послѣднюю поэзію—поэзію призрачныхъ тѣней, усталыхъ облаковъ и глубокихъ чистыхъ перспективъ.

Хирошиге умеръ въ 1858 году. Подобно Хоксаи, онъ имѣлъ многихъ учениковъ, но всѣ они недостойны своего учителя. Грустное зрѣлище—такъ падаютъ желтые листья глубокой осенью.

Одинъ за другимъ, отрываясь отъ великихъ традицій, эти художники ложатся на опустѣвшія нивы вѣковаго и чудеснаго искусства; въ ихъ хилыхъ и сухихъ сердцахъ нѣтъ больше ничего, кромѣ погони за виртуознымъ мастерствомъ и желанія сбыта. Странно, но слишкомъ большой художественный опытъ—всегда непосильное бремя для послѣднихъ отпрысковъ. Кажется, ни разу еще ни одно искусство не

породило мастера, который, являя собою безсиліе упадка, пытался бы цѣпляться за великія традиціи; самое большое—эти послѣдніе усваивали, и при этомъ извращали, формы прошлаго, но они забывали о его духѣ. Они заживо умирали, и объ этомъ никто не смѣлъ говорить. Такъ умирало японское искусство, которому европейское человѣчество обязано своими наиболѣе нѣжными воспоминаніями.

Не болѣе десяти лѣтъ прошло со смерти Хирошиге, а революція въ Японіи дала торжествовать новымъ силамъ. Ихъ будущее—не наше, и ихъ слава насъ не слѣдуетъ. Мы любуемся прошлымъ благороднаго японскаго искусства, но пепелъ, который мы принесли въ этотъ поминальный день въ нашихъ пальцахъ, падаетъ и, гонимый вѣтромъ, разлетается по полямъ, подобно траурнымъ бабочкамъ, разносящимъ по міру эмблему своей хрупкой погребальной мечты...

V

Большинство изслѣдователей японскаго искусства сходится во мнѣніяхъ, когда говоритъ о невозможности до конца понять живопись Японіи. Ссылаясь обычно на шинтоистическія воззрѣнія японцевъ и на своеобразность ихъ художественной техники, оно проводитъ рѣзкую грань между искусствомъ страны Восходящаго Солнца и искусствомъ Европы, но при этомъ очень любитъ находить паралели между отдѣльными эпохами того и другого творчества. На мой взглядъ, паралели эти всегда очень условны и сбивчивы. Возможно, что детальная разработка исторіи японской живописи вскроетъ нѣкоторые общіе законы развитія, нечуждые европейскому искусству, но пока я, во всякомъ случаѣ, затрудняюсь найти среди японскихъ художниковъ Праксителей, Рафаелей или Буше.

Въ пониманіи японскаго искусства, по моему, необходимо различать двѣ стороны: форму и содержаніе. Я знаю, существуютъ люди—ихъ въ особенности много среди художниковъ—которые будутъ отрицать возможность такого раздѣленія. Эти умы—я особенно люблю изучать механизмъ ихъ мышленія—утверждаютъ, что нельзя выразить великія чувства ничтожными формами. Согласенъ. Скажу даже больше: психологіи извѣстно, что всякое душевное движеніе сопровождается процессами въ головномъ мозгу, иначе говори—связь формы и содержанія настолько слита, что одно не существуетъ безъ другого. Но подобно тому, какъ психологія стремится познать, какого рода душевныя движенія соответствуютъ данному физиологическому процессу,—точно такъ же исторія искусствъ должна изучить взаимоотношеніе формы и содержанія. Я думаю, ни одинъ самый яростный приверженецъ слитости формы и содержанія не ошибется въ отвѣтъ, если я спрошу, какъ нарисовано и что нарисовано:—нарисованъ акварелью пейзажъ. Допустимъ даже, что отвѣтъ послѣдуетъ:—нарисованы акварелью формы пейзажа; это будетъ значить

только то, что форма стала при такомъ отвѣтѣ содержаніемъ. Для меня, во всякомъ случаѣ, это 'что' и это 'какъ'—двѣ области, пусть нераздѣлимые, но и не тождественныя. Въ пониманіи японскаго искусства, на мой взглядъ, особенно важно имѣть это въ виду.

Не зная основъ шинтоизма, не зная психологій, исторій, быта японцевъ, не живя среди нихъ въ теченіе многихъ лѣтъ, не привыкнувъ къ ихъ способу выраженія, къ ихъ жестамъ и къ ихъ позамъ, дѣйствительно, невозможно понять содержаніе ихъ искусства: въ лучшемъ случаѣ можно незамѣтно для европейскаго ума подмѣнить подлинное содержаніе этого искусства своими волненіями, но даже при такомъ условіи не всегда будешь знать, какъ воспользоваться этими волненіями и какую роль они играютъ въ общемъ развитіи твоего индивидуальнаго міра. Другое дѣло—формы. Формами японскаго искусства я могу овладѣть и найду имъ примѣненіе; а найти примѣненіе въ данномъ случаѣ, въ сущности, и значитъ—понять. Правда, въ такомъ пониманіи не будетъ мѣста столь взлелѣянному нами натуралистическимъ стремленіямъ, но вѣдь нѣкогда и мы не были натуралистами, мы, русскіе, создатели нашей необыкновенной иконописи! Во всякомъ случаѣ, нашъ свободный творческій инстинктъ найдетъ въ формахъ японскаго искусства далеко не косноязычное для себя выраженіе.

Одно совершенно оригинальное явленіе наблюдаемъ мы при изученіи искусства Японіи: японскій художникъ, рисуя, не только видитъ, но мыслить. Смѣшно говорить о невѣрной перспективѣ и анатомическихъ абсурдахъ,—японецъ, который во много разъ наблюдательнѣе каждаго изъ насъ, навѣрное видѣлъ, что удаляющаяся дорога суживается, но какое ему было дѣло до этой видимости; онъ мыслить дорогу, прежде всего; онъ ее мыслить въ дѣломъ, въ той роли, какую она играетъ во вселенной¹. Здѣсь важно вспомнить технику ранняго японскаго искусства. Художникъ въ Японіи рисовалъ, сидя надъ бумагой, которая клалась на полъ; онъ смотрѣлъ, такимъ образомъ, сверху, словно съ небесъ, и могъ видѣть вселенную въ ея общихъ планахъ, могъ ее мыслить безконечной, во всемъ разнообразіи и глубинѣ ея формъ. Удивительно ли послѣ этого, что на какимоно горизонтъ высоко поднять, что птицы порхаютъ надъ луной, а горы вырастаютъ у самой вѣтки, и что вѣтка въ цвѣту знаменуетъ собой весну; удивительно ли, что зданія изображаются безъ крышъ, что паруса рѣбютъ въ небѣ, что на одной плоскости изображены всадники, одинъ надъ головой другого, и что вся японская природа умѣщается на нѣсколькихъ листахъ, гдѣ она изображена, со всею полнотой и въ то же время

¹ Не слѣдуетъ также упускать изъ виду, что японецъ, повинувшись своему художественному инстинкту, могъ умышленно извращать натуру ради живописнаго пятна, ритма и красоты линій. Въ этомъ отношеніи японское искусство можетъ спорить только съ европейскими примитивами, съ русской иконописью. Никакія искусства Европы, кромѣ названныхъ, не обладали въ такой мѣрѣ вѣвучестью, въ какой ею обладало искусство Японіи.

одними намеками, великолѣпно изображена, съ граціей и съ точностью исключительно наблюдательнаго глаза, точностью, о которой и не мечтаѣ ни одинъ изъ нашихъ художниковъ-натуралистовъ. Вотъ это своеобразіе метода рисовать, на ряду со способностью не только видѣть, но и мыслить видимое (я не говорю мыслить въ духѣ шинтоизма — въ этомъ послѣднемъ случаѣ шинтоизмъ будетъ содержаніемъ этого мышленія)—являются особенностями японскаго художественнаго генія, о которыхъ Европа будетъ мечтать и которымъ будетъ завидовать, если ужъ не завидуетъ въ настоящее время.

Съ тѣхъ поръ, какъ японскія гравюры впервые появились на лондонской выставкѣ, а затѣмъ стали идолами Парижа, прошло немало времени; острота этого перваго увлеченія притупилась; о вліяніяхъ японской гравюры говорятъ, какъ о фактѣ историческомъ; называютъ имена Моне и Дега, за ними цѣлый рядъ другихъ именъ и, наконецъ, европейскую графику послѣднихъ десятилѣтій — и все это ставится въ извѣстное отношеніе къ Японіи. Я не хочу отрицать великаго воздѣйствія японскаго искусства, но мнѣ представляется необходимымъ уяснить, что именно и какъ вліяло на Европу, гдѣ корни этихъ вліяній и въ чемъ ихъ сила. Прежде всего, воздѣйствіе было чисто живописное (и графическое): ритмъ, построеніе композицій, характеръ линій, самый принципъ иллюстраціи, чистыя краски и т. п.; въ общемъ это все отдѣльные моменты, имѣющіе огромное значеніе, но не первенствующее. Важнѣе, на мой взглядъ, другое. Извѣстно, что импресіонизмъ обязанъ своимъ существованіемъ въ значительной долѣ Японіи; импресіонизмъ, какъ направленіе, глубоко реалистиченъ, я бы даже сказалъ — натуралистиченъ, ибо что же иное лежало въ его основѣ, какъ не желаніе точнѣйшей передачи видимой (не мыслимой) природы. Слѣдовательно, японское искусство въ цѣломъ не могло породить импресіонизма, ибо странно считать матерью натуралистической живописи живопись символическую. Но опредѣленная эпоха этого искусства, дѣйствительно, вліяла на Европу, измѣнила ее, обогатила, но не дала ей надлежащей глубины. Школа Хоксаи, его ученики, а затѣмъ немногія идеи Утамаро — вотъ, въ сущности, о какой японской живописи идетъ рѣчь, когда говорятъ о зарожденіи импресіонизма, о его пышномъ расцвѣтѣ на корняхъ Японіи, о великомъ искусствѣ Моне и о всей нашей графикѣ. Поздняя японская школа, сама родившаяся подъ европейскими воздѣйствіями, школа, знаменующая собой, если не упадокъ, то во всякомъ случаѣ приближеніе его, натуралистическая школа поздняго Укіо-ѣ вліяла на европейскую живопись конца прошлаго вѣка и создала движеніе, въ которомъ, однако, меньше глубины, чѣмъ это одно время хотѣли думать. Правда, помимо импресіонизма въ связь съ Японіей ставили Гогена и нѣкоторыхъ другихъ мастеровъ, чьи великія души подымались до великихъ японскихъ идей, но я глубоко сомнѣваюсь въ томъ, чтобы эта связь могла быть въ дѣйствительности наблюдаема. Слишкомъ несходны методы этихъ двухъ творческихъ волей — Японіи и Гогена, а если и есть у нихъ какое нибудь сродство, то врядъ ли оно не случайно; во всякомъ случаѣ, говорить

сейчасъ о большихъ и широкихъ вліяніяхъ всего японскаго искусства на Европу немислимо.

Установленное такимъ образомъ ограниченіе японскихъ воздѣйствій важно въ томъ отношеніи, что оно уясняетъ характеръ импрессионизма съ одной стороны, а съ другой — освобождаетъ японское искусство отъ отвѣтственности имѣть дѣтищемъ натуралистическую школу, во всякомъ случаѣ недостойную могучихъ традицій Ямато-Ие. Это послѣднее, вмѣстѣ съ искусствами Византіи, Индіи, Персіи, Египта, Китая, принадлежитъ къ великимъ символическимъ образамъ, созданнымъ во дворцахъ человѣческаго воображенія, и оно достойно болѣе высокой роли на подмосткахъ исторіи. Придетъ ли часъ для этого пышнаго и чудеснаго выхода — мы неизвѣстно, но если онъ придетъ, человѣчество будетъ свидѣтелемъ необыкновенно нѣжнаго и свѣтлаго дня... О томъ, что этотъ день, казалось, подымался съ тяжелаго ложа океана, я уже говорилъ въ началѣ настоящей статьи, точно такъ же я говорилъ объ обманутыхъ ожиданіяхъ (ибо что же такое импрессионизмъ, какъ не обманутое ожиданіе!). Вліяніе, которое не имѣло корней, было ограничено, случайно и которое только создало пафосъ увлеченія, не породивъ плодовъ, не можетъ считаться значительнымъ. Пусть Европа безумствовала, а старый натуралистическій міръ галюцинировалъ съ широко открытыми и влюбленными глазами, — то были лишь сновидѣніе и мечта. Японское искусство не открыло своихъ цвѣтовъ, своихъ фіолетовыхъ павловній передъ дряхлыми безумцами, — оно до сихъ поръ сіяетъ гдѣ то, чуждое до конца, въ своемъ голубомъ эфирѣ. Но въ его приходъ, который мы не можемъ предугадать, позволено вѣрить, во всякомъ случаѣ, желать его мы не устаемъ. Вмѣстѣ съ другими искусствами Востока, оно должно открыть намъ силу иныхъ желаній и теплоту болѣе глубокой любви; оно дастъ намъ также золотую мѣру вещей — мудрое безстрастіе передъ нашимъ величіемъ во вселенной. Великій и далекій полдень, какъ приблизить намъ свои сердца къ твоему царственному приходу?..

СКУЛЬПТУРА МЪЩАНИНОВА

Я. Тугендхолдъ

Вы, которыхъ изящество духа заставляетъ любить добродѣтель и посвящать себя искусству,—начинайте съ облачения въ одежды любви, страха, послушанія и настойчивости. Сколь можно скорѣе встаньте подъ эгиду учителя, и учитесь, и покиньте его какъ можно позднеѣе.

(Ченнини Ченнини. Trattato della pittura).



ТО БЫЛО года два тому назадъ въ Парижѣ. Я отправился въ мастерскую Жозефа Бернара, заинтересованный прекраснымъ его памятникомъ ‚Жертвамъ инквизиціи‘ въ парижскомъ салонѣ. Миѣ хотѣлось увидѣть этого скульптора, про котораго рассказывали столько незауряднаго: бывший каменотесъ, онъ только къ пятидесяти годамъ своей жизни началъ выставлять, послѣ долгаго, упорнаго и уединеннаго труда, и почти сразу завоевалъ уважаемое имя... Его большая мастерская съ окнами, убѣвленными изнутри и снаружи уличной и каменной пылью, съ тяжелыми бѣлыми глыбами на дворѣ, ослаблявшими на июльскомъ солнцѣ—производила впечатлѣніе поистинѣ трудовой мастерской, гдѣ работаютъ въ потѣ лица. ‚Да, здѣсь дѣлаютъ памятники‘, подумалъ я. Едва нашелъ невзрачную дверь, едва достучался. ‚Monsieur Бернара нѣтъ дома, я его братъ; не угодно ли вамъ подождать‘, сказалъ миѣ какой то человѣкъ въ каскетѣ. Я вошелъ и сѣлъ въ углу у стола, единственнаго стола среди лѣса статуй, бюстовъ и просто неотесанныхъ камней; здѣсь не было ничего показного, ничего рассчитаннаго на пріемъ посѣтителей—только каменные головы вакханокъ, улыбаясь пьяной улыбкой, смягчали суровую скромность мастерской. Братъ Бернара, думая, что я скучаю, и словно что то вспомнивъ, вдругъ сказалъ: ‚А не угодно ли, я приведу вашего компатріота?‘ — ‚Компатріота?‘ — ‚Да, русскаго — онъ praticien (практикъ, подмастерье) у monsieur Жозефа‘. И онъ вышелъ. Черезъ нѣсколько минутъ я увидѣлъ молодого человѣка, въ сѣромъ рабочемъ халатѣ, бригата, съ большими, круглыми и очень живыми глазами. Это былъ Мѣщаниновъ. Я никогда раньше не слышалъ о немъ и тѣмъ болѣе былъ пораженъ встрѣчей съ ‚компатріотомъ‘, работающимъ въ качествѣ помощника у французскаго скульптора. Прочтя это недоумѣніе на моемъ лицѣ, Мѣщаниновъ поспѣшилъ сказать съ какой то мягкой и смущенной улыбкой, что онъ мало выставлялъ и почти нигдѣ не бываетъ, а у Бернара работаетъ уже нѣсколько лѣтъ. ‚Нужда...—подумалъ

я—работаетъ за ничтожную плату. Но вотъ Мѣщаниновъ пригласилъ меня въ свою мастерскую,—это было небольшое помѣщеніе во дворѣ Бернара,—и я понялъ, что ошибся. Атмосфера этой маленькой комнаты, обиліе книгъ, а главное скульптурныя работы говорили о томъ, что Мѣщаниновъ—не простой praticien, принужденный обрабатывать камень для Бернара, но талантливый и сознательный художникъ, добровольно и радостно отдавшійся во власть своего учителя. Въ сущности, это и не была „власть“; это было, скорѣе, нѣчто въ родѣ средневѣковаго ученичества въ цехѣ св. Луки, гдѣ юноша-ученикъ, исполняя работы maitre'a, постепенно обучался трудному ремеслу искусства, приобрѣтая любовь и уваженіе къ матеріалу и знаніе техническихъ навыковъ, какъ Ченнино Ченнини приобрѣлъ ихъ отъ Гадди, чтобы передать другимъ. Бернаръ, сынъ каменотеса, самъ долго жившій этимъ же трудомъ, былъ какъ бы maitre'омъ, Мѣщаниновъ—его подмастерьемъ и ученикомъ. Округляя каменную массу для головы или высѣкая въ ней плоскости барельефа, Мѣщаниновъ учился преодолѣнію твердаго матеріала—тому, что составляетъ сущность скульптуры. Именно Жозефъ Бернаръ могъ научить этому—съ дѣтства зналъ онъ страду и радость рѣзбы. Изъ всѣхъ современныхъ французскихъ скульпторовъ, онъ больше всего высѣкалъ непосредственно изъ камня, добиваясь компактности формы, экономіи плоскостей, монументальности цѣлаго. И Мѣщаниновъ пошелъ не къ Родену, гениальному лѣщику, которому больше всего довлѣютъ нервная бронза или живописно-мимолетные рисунки; не къ Родену, одно вниманіе котораго дѣлаетъ многихъ хвастливыми счастливицами. И не къ Бурделю, пламенному романтику, находящему талантъ во всякомъ вновь приходящемъ ученикѣ—но къ Бернару, далеко не избалованному салонной славой, суровому и настойчивому скульптору-каменотесу.

Въ мастерской Мѣщанинова поразило меня отсутствіе фигуръ—я увидѣлъ тамъ лишь нѣсколько бюстовъ. „Фигура еще слишкомъ трудна для меня—я хочу сначала справиться съ головой“, отвѣтилъ Мѣщаниновъ на мой вопросъ. Слишкомъ трудна! Какъ странно было слышать это признаніе изъ устъ русскаго художника, которому всегда—а тѣмъ болѣе въ Парижѣ—море по колѣно, для котораго нѣтъ преградъ. Я привыкъ къ тому, что передъ экспонатами русскихъ даже администрація салона Независимыхъ въ недоумѣніи разводитъ руками, не зная, скульптура ли это, или желѣзо-бетонный gric à gric. Я привыкъ къ тому, что и у насъ въ Россіи талантливые скульпторы, какъ Коненковъ, шеголяютъ быстрыми побѣдами надъ матеріаломъ, часто смѣшивая то, что свойственно каждому матеріалу въ отдѣльности. И вдругъ Мѣщаниновъ признается въ томъ, что для него, помощника Бернара, еще неодолима человѣческая фигура; а между тѣмъ, головы Мѣщанинова говорятъ о большомъ его мастерствѣ, о глубокомъ знаніи формы. И я понялъ, что это не скромность паче гордости и не робость темперамента, но признакъ настоящаго скульптора, для котораго скульптура—закономѣрная и мудрая борьба съ твердыней матеріала, а не „темпераментная“ лѣпка изъ послушной глины.

Скульптура требует постепенности, и каждый скульпторъ долженъ повторить на себѣ пройденный ею тысячелѣтній путь—отъ скованно-круглыхъ „исона“ къ расчлененной фигурѣ, отъ статической замкнутости головы къ динамической многогранности тѣла. Въ скульптурѣ нѣтъ технического „прогресса“—каждый разъ сначала начинается она подъ рѣзцомъ ваятеля.

Но есть разныя проявленія этой сопричастности прошлому. Скульпторъ можетъ „архаизовать“, поддѣлываясь подъ прошлыя схемы и закрывая душу свою для впечатлѣній жизни—тогда получается мертвая и холодная стилизація подъ старину. Но художникъ можетъ поступать и иначе: чутко отзываясь на окружающее, нѣжно любя теплыя и трепетныя его случайности, онъ отлиываетъ ихъ въ формы, освященныя давностью традицій. Тогда настоящее смыкается съ прошлымъ, продолженіе—съ началомъ, индивидуальное—съ общечеловѣческимъ. Тогда произведеніе искусства (хотя бы и портретъ) становится величавымъ памятникомъ въ вѣчно-непрерывной жизни.

Именно этимъ вѣчнымъ дыханіемъ вѣетъ отъ изваяній Мѣщанинова. Въ нихъ есть свѣжесть воспріятія и мудрость знанія. Многое въ нихъ отъ прошлаго, отъ Востока и Греціи и отчасти отъ готики. Но это—не разсудочная стилизація. Образы Мѣщанинова исполнены строгой симетріи не потому, что архаическая скульптура подвластна была канону фронтальности, а потому, что эта симметричная архитектоника головы лучше всего обезпечиваетъ ея монументальность, ея статическое равновѣсіе; ни въ ту, ни въ другую сторону не сдвигаются черты мѣщаниновскихъ головъ...

Онъ дѣлаетъ глаза своей „дѣвы“ миндалевидными, плоскими, подобранными кверху и слѣпыми не потому, что такой разрѣзъ глазъ свойственъ архаической скульптурѣ, но потому, что такіе глаза пластичны. Они не дробятъ общей плоскостной маски лица своей выпуклостью или провалами зрачковъ, но органически сливаются съ нею и съ общей уплотненной формой головы. Для того, чтобы достичь прекрасной формы,—говоритъ Энгельс,—надо добиваться ея общей полноты, безъ внутреннихъ деталей.¹ А эту общую полноту формы Мѣщаниновъ чувствуетъ прекрасно. Даже въ бронзѣ своей онъ остается ученикомъ Бернара-каменотеса, воспринимая округлость головы, какъ кубическую форму, спаянную изъ плоскостей. Его „дѣва“ удовлетворяетъ самымъ строгимъ требованіямъ Гильдебрандта—со всѣхъ сторонъ она прекрасна своею плоскостною гранью, и повсюду въ ней максимумъ богатства при минимумѣ пространства.

¹ Не инстинктивнымъ ли знаніемъ этого правила объясняется и изображеніе глаза en face въ рельефныхъ профиляхъ египетскихъ головъ: en face глазъ гораздо менѣе объемъ и выпуклъ, нежели въ профиль.

То же самое приходится сказать о мѣщаниновской манерѣ орнаментации волосъ. Онъ расчесываетъ и приглаживаетъ локоны своихъ женщинъ не потому, что такъ дѣлали египтяне, ассирійцы и подъ ихъ вліяніемъ греки архаической поры, но потому, что всѣ они научили его прежде всего выявлять прекрасную овальную форму головы. Пусть поэтъ погружается въ 'благоуханный дѣсъ' шевелюры и развѣиваетъ ее по вѣтру, пусть живописецъ любитъ переливную подвижность ея красокъ—для скульптора она является прежде всего архитектурнымъ и орнаментальнымъ увѣщаніемъ головы, въ которомъ каждый локонъ и почти каждый волосъ пластически оформленъ. Мягкіе, иѣжные, пушистые волосы—любые скульптору лишь тогда, когда волнистымъ потокомъ своимъ (какъ косы акропольскихъ дѣвъ) или тяжестью массъ (какъ кудри египетскихъ царицъ) они не нарушаютъ естественнаго овала головы, когда они обрамляютъ и выявляютъ ее.

Про женскую прическу можно, въ сущности, сказать то же, что Ренанъ сказалъ о женскомъ костюмѣ: 'Лучшее украшеніе женщины—ея нагота'. Разумѣется, подъ 'наготою' разумѣлъ онъ не раздѣтость, а вѣриость органической, естественной формѣ тѣла. Это понимаетъ наше время, сквозь моды котораго проходитъ тяготѣніе къ тѣлесной пластичности. Прически Мѣщанинова, хотя и 'архаически' завитыя, еще болѣе современны, ибо въ нихъ еще опредѣленнѣе это исканіе пластической наготы. Онѣ плотно облегаютъ черепъ, и пышность волосъ явлена въ нихъ не безформенностью романтически 'развѣяннаго' контура, но узорной расчлененностью плоскости. И опять—максимумъ богатства въ минимумѣ пространства!

При всей формальной строгости своей, скульптура Мѣщанинова, какъ я уже сказалъ, исполнена интимнаго трепета и теплоты жизни. Фронтальность головы, симетрія лица, узорность волосъ и архаическая миндалевидность глазъ—не однообразія его произведеній. Въ каждой его головѣ—внутренняя сила, индивидуальная одухотворенность. Его сдѣланы лица—не маски, не формулы, не голые объемы, но живыя существа. Мы привыкли къ тому, что скульпторъ, волнуемый передачей душевнаго облика модели, забываетъ ея пластическое цѣлое или сознательно пренебрегаетъ имъ; Роденъ, Голубкина и другіе скульпторы-романтики озабочены внутренней жизнью модели больше, нежели ея пластическимъ бытіемъ,—отсюда ихъ уклонъ къ живописности. Мы привыкли, съ другой стороны, и къ тому, что скульпторъ, влюбленный въ форму, жертвуетъ во имя пластичности внутренней сущностью модели, и нерѣдко холодомъ 'антиковъ' вѣетъ отъ его изваяній. Только Майоль умѣетъ согрѣть пламенемъ жизни свои монументальныя и массивныя женскія тѣла,—въ его осязаніи скульптора есть влюбленная чувственность создателей танагрскихъ статуетокъ...

Мѣщаниновъ идетъ по тому же пути. Чисто пластическими средствами выявляетъ онъ характеръ модели. Сколько выразительности въ грубоватой, вытянутой головѣ его 'Дѣвочки' (собр. Розенберга въ Парижѣ), въ которой бѣдность обнажила твердыя грани лица. Какъ много упитанной полноты и нарядности въ



Оскаръ Мъщаниновъ. «Юность» (гипсъ).

другомъ его подросткѣ (собств. Амона)... Какъ много серафической одухотворенности въ его «Дѣвѣ», поистинѣ Дѣвѣ готическаго собора— во всей пирамидальной формѣ ея головы, нависающей сверху и заостряющейся книзу. Ея губы—тонки, ея ноздри—сжаты, и вся нижняя часть лица точно подавлена массивностью лба и черепа, громадностью напавшихъ очей. Это — дѣвственница, и чувства ея еще въ статикѣ сна; это — Дѣва, и нерасцвѣтшія чувства ея уже навѣки скованы скорбнымъ величіемъ. Скромно и плотно осѣненъ ея высокій лобъ волнами волосъ, точно нѣкимъ угловато-твердымъ и сжимающимъ вѣщомъ. Портретъ г-жи Грожанъ—антитеза «Дѣвѣ». Въ немъ—квинтесенція созрѣвшей женственности. Его прекрасный овалъ, хотя и утонченный книзу, нисколько не подавленъ вмѣстительствомъ лба, — наоборотъ, тяжеловатый, изнѣженный подбородокъ, трепетно насторожившія губы и ноздри, вдыхающія воздухъ, преобладаютъ надъ низкимъ обрамленнымъ волосами лбомъ и глазами, слегка затуманенными, устало прищуренными. Въ головѣ «Дѣвы», немного кубической, словно вырубленной, главенствуетъ духовность черепа; въ головѣ г-жи Грожанъ, нѣжно округленной, страстность лица первенствуетъ надъ черепомъ. Это—одинъ изъ самыхъ мастерскихъ и утонченныхъ портретовъ, мною видѣнныхъ среди скульптуры. Въ немъ есть что то отъ безукоризненно четкихъ рисунковъ великаго интимиста линіи и понимателя женщины—Энгра. Мъщаниновъ недаромъ жилъ въ Парижѣ. Онъ вобралъ въ себя культуру мірового искусства.

А это—при наличности таланта—лучшій залогъ дальнѣйшаго творческаго развитія. Мъщаниновъ не создаетъ еще фигуры потому, что и въ человѣческой головѣ его чуткіе пальцы осязаютъ цѣлый міръ. И отъ этого медленнаго, но упорнаго его развитія небогатая русская скульптура можетъ многого ждать впереди.

О СОВРЕМЕННОМЪ ТЕАТРѢ

Зигфридъ Ашкинази



ТЕАТРЪ безъ репертуара и репертуаръ безъ актера—такъ можно характеризовать переживаемый европейскимъ театромъ кризисъ. Современная драматическая литература отстала отъ эстетическаго движенія послѣднихъ десятилѣтій и утратила связь съ художественными запросами публики; за единичными исключеніями—Клодель во Франціи, Стуккенъ въ Германіи, у насъ Федоръ Сологубъ—она поставляетъ театру все ту же реалистическую драму подъ всевозможными формами и наименованіями. А новыя пьесы и пьесы стариннаго репертуара, которыя пытаются ставить иные режиссеры-новаторы, не находятъ исполнителей.

Вслѣдъ за живописью, скульптурой, поэзіей и музыкой театръ вступилъ въ кругъ новыхъ идей. Почти пятьсотъ лѣтъ въ театрѣ безраздѣльно господствовала комедійная форма, „мимъ“, объединяющій всѣ виды бытовой, реалистической драмы, и только въ самое послѣднее время пытаются возродить „мистерійныя“ традиціи. Въ Западной Европѣ и отчасти въ Россіи были сдѣланы попытки вернуться къ мистеріи, какъ драматической и театральнѣй формѣ; попытки эти выразились рядомъ болѣе или менѣе удачныхъ постановокъ античныхъ трагедій, средневѣковыхъ мистерій и религіозно-философскихъ драмъ Кальдерона.

Стремленіе къ монументальнымъ формамъ обнаружилось и во внѣшнихъ сценическихъ приѣмахъ, и въ самомъ содержаніи. Въ зрителяхъ проснулася тоска по оргіиному началу театра, объединяющему всѣхъ участниковъ представленія въ драматическомъ паѳосѣ; сценическое воплощеніе, покоившееся всецѣло на принципѣ натурализма, пошло по пути условности, въ сторону „сценическаго примитива“, предполагающаго, подъ скупой внѣшнею формою, глубину эмоціональнаго содержанія. Всѣ мы снова полюбили трагическаго актера, котораго иные такъ еще недавно обвиняли въ паѳосѣ; воскресъ интересъ къ построенной на паѳосѣ, хотя бы даже фальшивомъ, мелодрамѣ; возникъ и за короткое время достигъ неслыханнаго распространенія кинематографъ, въ которомъ, благодаря отсутствію слова, драматизмъ перенесенъ цѣлкомъ на „пластику“, ставшую, вслѣдствіе этого, болѣе подчеркнутой; возродилась, наконецъ, и пантомима, всецѣло построенная на эмоціи, на усиленномъ, патетическомъ жестѣ.

Эмоція становится лозунгомъ современнаго театра. Мы не хотимъ болѣе ни „литературной драмы“ съ ея сухими разсудочными отвлеченностями, ни изощреннаго психологическаго анализа „переживаній“, ни изысканныхъ „постановокъ“; дайте

намъ актера, душу, трепещущую въ великихъ страстяхъ, дайте патетическихъ волнений, потрясите волю зрителей. Отъ сценической формы, достигшей въ современномъ театрѣ изумительной красоты и совершенства и пытающейся замѣнить драматическое содержаніе, со скукой отворачиваются и требуютъ простого монументального контура, скупой синтетической линіи, которая не даетъ простора красивости формъ, но зато насыщена эмоциональнымъ содержаніемъ. Режиссеры считаются съ этимъ требованіемъ, не всегда, впрочемъ, отдавая себѣ отчетъ въ происхожденіи его. Новыя сценическія достиженія мы видимъ почти исключительно въ области условности, новыя постановки болѣе или менѣе послѣдовательно осуществляютъ принципъ сценическаго примитива. Вышняя форма воплощенія становится монументальной и какъ будто отвѣчаетъ назрѣвающей потребности въ новомъ художественномъ выраженіи... Увы, самъ 'театръ' отъ этого монументальнымъ не дѣлается!

Когда знаменитый режиссеръ-реставраторъ Максъ Рейнгартъ поставилъ въ циркѣ трагедіи Софокла и Эсхила, казалось, что найдено то драматическое произведеніе, которое отвѣчаетъ стремленіямъ современнаго театра вернуться къ монументальнымъ формамъ. На трагической сценѣ живутъ особые идеализованные существа, безмѣрно превосходящіе людей цѣлностью, красотой и силою; движенія ихъ, ихъ голосъ, ихъ поступки — величественно-просты, патетичны и монументальны, въ совершеннѣйшемъ смыслѣ слова... Однако, античная трагедія не стала намъ ближе послѣ рейнгартовскихъ 'Эдипа' и 'Орестейи', и недостающаго современной драмѣ трагическаго пафоса начали искать въ твореніяхъ болѣе поздней эпохи монументальнаго театра, въ средневѣковой литургической драмѣ и въ религиозныхъ пьесахъ Кальдерона. Этотъ исходъ — реставрація стариннаго театра — есть только слабый паліативъ. При несомнѣнной глубинѣ эмоциональнаго содержанія и монументальности драматическихъ образовъ, историческій театръ не отвѣчаетъ нашей потребности въ театральной иллюзіи, въ 'сценическомъ реализмѣ'. Этотъ 'реализмъ' основанъ на цѣломъ рядѣ измѣняющихся въ каждую эпоху эстетическихъ, психологическихъ и логическихъ предпосылокъ. Чтобы не показаться неправдоподобнымъ, сценическое дѣйствіе должно имѣть психологическое 'основаніе бытія' въ вѣрованіяхъ зрителей. Что могутъ сказать скептически настроенному современному зрителю величественные образы античной трагедіи? Какое реальное содержаніе можемъ мы вложить въ сценическіе образы средневѣковой 'magalité' съ ея фантастической демонологіей и алегорическими отвлеченностями? Въ средніе вѣка, и даже въ эпоху ренессанса, когда народъ непоколебимо вѣрилъ въ тѣсное соприкосновеніе реальнаго и сверхчувственнаго міровъ, можно было найти жизненные черты для сценическаго воплощенія образовъ народной мистики. Теперь всѣ эти образы, не имѣющіе достаточнаго оправданія въ вѣрованіяхъ зрителей, не претворяются непосредственно въ эстетическую эмоцію, а вызываютъ холодную аналитическую работу разсудка, которая устраняетъ возможность драматическаго переживанія.

Каждая эпоха должна создать свою трагедию, отвечающую запросам и идеям современности, основанную на общих для всех зрителей культурных предпосылках. Театр ждет этой трагедии современности, которая явилась бы высшим синтезом культуры, всех ее ощущений и идеалов, вбросов и предчувствий, мироощущения всей эпохи. Но метафизический пафос как будто исчез из творчества современных драматургов. Античный мир выразил себя цѣлкомъ въ драматизованномъ мифѣ; готика создала проникнутыя глубочайшимъ пафосомъ мистеріи и Страсти; ренессансъ оставилъ безцѣнные памятники своего вдохновеннаго язычества; даже барокко, эта неудавшаяся попытка возродить готику, оставило въ религиозныхъ autos Кальдерона и Лопе де Вега слѣды своего трагического генія,— и только мы, гордые преемники умершей красоты, разбираемъ пыльный архивъ исторіи театра въ надеждѣ найти отвѣтъ на запросы сегодняшняго дня.

Но даже не въ этомъ главное зло. Съ реставраціей стариннаго репертуара еще можно было бы кое какъ помириться, вкладывая въ отжившія драматическія формы новое, свое содержаніе.

Главнымъ, непреодолимымъ препятствіемъ для созданія монументальнаго театра является не репертуаръ, не техника сцены, а живой матеріалъ сценическаго воплощенія—актеръ. Элеонора Дузе глубоко права въ своемъ рѣзкомъ утвержденіи, что ,актеры и актрисы дѣлаютъ искусство невозможнымъ“, по крайней мѣрѣ—новое искусство. Движенія эстетическихъ идей проходятъ безслѣдно для актера, котораго рампа отгораживаетъ отъ всего, что происходитъ за предѣлами его тѣснаго театральнаго муравейника. Въ вопросахъ искусства, даже узко-сценическаго, актеры, а большею частью и режиссеры, не поднимаются выше сужденій и ощущений рядового обывателя; актеры, даже очень талантливые, не болѣе какъ ремесленники своего искусства, часто даровитые, но безнадежно косные, всегда идущіе проторенными дорожками, всегда слѣдующіе эстетическимъ воззрѣніямъ и вкусамъ ,большой“ публики. ,Успѣхъ“, эта отвѣтная эмоціональная волна, которая течетъ изъ зрительнаго зала на сцену, необходимъ актеру больше, чѣмъ всякому другому художнику: онъ—условіе его творчества. По самому существу своего творчества, актеръ долженъ быть коснымъ въ способахъ художественнаго выраженія, въ своей техникѣ. Не только актеръ накладываетъ на сценическій образъ печать своей индивидуальности, но и сценическій образъ, весь репертуаръ, вліяетъ на личность актера, на его психику; репертуаръ вырабатываетъ изъ актера опредѣленный ,психологическій типъ“, создаетъ опредѣленные формы психологическаго выраженія. Психологическій ,навыкъ“ приковываетъ актера къ техникѣ и дѣлаетъ неспособнымъ къ рѣзкимъ перевоплощеніямъ и перемѣнѣмъ внѣшнихъ техническихъ пріемовъ. Печать репертуара можно подмѣтить въ игрѣ всехъ нашихъ актеровъ. Чѣмъ лучше современный актеръ, тѣмъ глубже и неистребимѣе сидитъ въ немъ ядъ аналитически-психологической драмы, техническій принципъ индивидуализаціи драматическаго образа, игры на деталяхъ, на сложномъ, но мелкомъ сценическомъ

рисунокъ. Сильнѣ всего отражается въ игрѣ русскаго актера основанная на аналитическомъ ‚переживаніи‘ натуралистическая традиція московскаго Художественнаго театра, на которой воспиталось не одно поколѣніе актеровъ. ‚Неврастеническій‘ репертуаръ—Гамсунъ, Матерлинкъ, Чеховъ, Пшибышевскій—выработалъ своеобразную актерскую технику, передъ которой безсиленъ авторитетъ лучшихъ режиссеровъ. Этотъ репертуаръ рожденъ эпохою внутренняго кризиса индивидуализма и декадентскаго паралича воли; персонажи его—люди съ утонченной рефлексіей, которая убиваетъ способность къ дѣйствию, а вѣдь дѣйствіе—основа театральнаго искусства. Чувство, лежащее въ основѣ драмы, должно передаваться зрителю не непосредственно, какъ въ музыкѣ, а черезъ посредство воли, черезъ дѣйствіе актера; сценическая рѣчь есть продуктъ не размышленія, а волевого импульса. Декадентская психологія, основанная не на волевой динамикѣ, а на статикѣ чувства, родила неврастеническую технику Художественнаго театра, построенную на ‚внутреннемъ переживаніи‘, которое выражается во вѣхъ не движеніемъ, а пустою, въ драматическомъ смыслѣ, паузой. Послѣдовательный даже въ ошибкахъ своихъ и прикованный къ принципу, который противорѣчитъ основамъ театральной эстетики, театръ этотъ пришелъ, наконецъ, къ полному самоотрицанію. Паеосъ, основной признакъ истинной театральности, исчезъ съ русской и, за исключеніемъ французскаго театра, вообще съ европейской сцены; героическій стиль уйдеть вмѣстѣ со старой гвардіей Императорской сцены; настоящихъ трагическихъ актеровъ можно насчитать во всей Европѣ нѣсколько человѣкъ.

Каждый разъ, когда въ театрѣ пытаются возстановить пьесу стариннаго монументальнаго репертуара, получается безнадежный разладъ между драмой, постановкой и исполненіемъ. Такимъ разладомъ были отмѣчены всѣ античныя постановки Рейнгарта; не лучше были и представленія Страстей Господнихъ въ Обераммергау, Эрлѣ и Бриксенѣ, средневѣковой ‚moralité‘, ‚Jedermann‘, и miracle’a ‚Чудо‘; такой же убійственный разладъ звучалъ въ недавней постановкѣ индусской драматической поэмы ‚Сакунтала‘ въ московскомъ Камерномъ театрѣ¹ и въ представленіяхъ драмъ Кальдерона въ Берлинѣ, Мюнхенѣ, Вѣнѣ и Москвѣ.

Найти новую актерскую технику, необходимую для исполненія ролей ‚трагическаго‘ репертуара, для монументальной драмы, долженъ самъ актеръ. Мы можемъ только указать, какою она должна быть, или, точнѣе говоря, какою она не должна быть. Актеръ долженъ снова полюбить театральность, подмостки, которые увеличиваютъ масштабы, ‚благородную искусственность‘ (Крегъ), которая всегда была и будетъ основою сценическаго искусства. Онъ долженъ побѣдить боязнь паеоса и вернуться къ прекрасной ‚классической‘ традиціи, которая учила выражать человѣческую душу глубже и полнѣе, чѣмъ въ обыденной жизни; онъ долженъ поднять жизнь, хотя бы только на сценѣ, на высоту искусства, а не принижать искусство до уровня жизни.

¹ См. Письмо изъ Москвы, ‚Аполлонъ‘ 1914 г. № 10.

Новый 'класицизм' въ технику, къ которому идетъ театръ, научить актера читать стихи. Подъ шумокъ споровъ о натурализмѣ какъ то всѣми позабылось, что драматическая поэзія есть поэзія, величайшая и прекраснѣйшая условность, созданная человекомъ именно для художественнаго выраженія глубокихъ и прекрасныхъ чувствъ. Въстѣ съ кризисомъ 'бытовой' драмы въ широкомъ смыслѣ, родившей прозаическую форму, должна воскреснуть и любовь къ поэзи на сценѣ. Тамъ, гдѣ невозможно избѣгнуть стиховъ,¹ актеры наши, въ поискахъ 'жизненной правды' отвергающіе стихи, изо всѣхъ силъ стараются скрыть отъ публики, что исполняютъ поэтическое произведеніе, и читаютъ стихи, эту условнѣйшую форму словеснаго выраженія, въ нелѣпныхъ 'бытовыхъ' ритмахъ, съ натуралистическими интонаціями и дикими 'психологическими' паузами, которыя, какъ топоромъ, разрубаютъ нѣжную ритмическую ткань стиха.

Принципу музыкальнаго чтенія стиховъ можно научиться у молодыхъ портовъ нашихъ. Они успѣшно боролись съ существующей декламационной традиціей, которая привязываетъ интонацію, т. е. музыкальное выраженіе эмоціи, къ отвлеченному содержанію слова; они сумѣли забыть, какъ 'принято' читать стихи, и въ самомъ стихѣ нашли внутренній, музыкальный и ритмическій, законъ декламации. Это не новая ересь увлекающей и оригинальничавшей молодежи, а бессознательный возвратъ къ старой, давно утраченной технику греческой трагедіи, средне-вѣковой литургической драмы и, отчасти, испанскаго театра. Оскорбляетъ ли кого нибудь литургическій речитативъ, въ которомъ ведется богослуженіе въ храмѣ? Нѣтъ—мы бессознательно понимаемъ, что лежащее въ основѣ богослужебнаго дѣйствія религіозное чувство не можетъ быть выражено натуралистической, бытовой декламацией. Здѣсь дѣйствуетъ тотъ же художественный законъ, что и въ технику примитива: глубокий внутренній паосъ не допускаетъ исполнителя отвлечься къ внѣшней формѣ декламации, не позволяетъ обособить слово и сдѣлать его, выразителя эмоціи, носителемъ отвлеченнаго содержанія. Не оттого ли церковная служба протестантизма, этого неестественнаго союза религіи съ рационализмомъ, кажется намъ прозаической и холодной?

Если театру суждено возродиться въ монументальныхъ формахъ,—во что мы вѣримъ и на близость чего надѣемся,—то новую трагедію современности мы увидимъ не только въ условномъ сценическомъ воплощеніи, но и съ новой актерской техникой. Нужно либо отказаться отъ трагедіи, либо исполнять ее, какъ трагедію, а не какъ Островскаго, Чехова или Матерлинка. Рѣчь и пластика современнаго актера убѣдительно, пока онъ передаетъ обыденныя чувства, повседневныя страсти, но когда долженъ быть выраженъ трагическій паосъ, діпазонъ его выразитель-

¹ Оказывается, ихъ можно избѣгать почти вездѣ: 'Фауста' даютъ на русской сценѣ въ прозаическомъ переводѣ! Еще одинъ шагъ—и московскій Художественный театръ 'дисценируетъ'. Горе отъ ума въ бытовой прозѣ...

ности оказывается малъ, и на него нападаетъ драматическое косноязычiе. Чтобы избавиться отъ этого косноязычiя, актеръ долженъ ,развязать' слово, дать ему полную свободу выраженiя, построить декламацию на широкомъ, пѣвучемъ интервалѣ и на разнообразныхъ, смѣлыхъ ритмахъ. Онъ долженъ вспомнить слова Леонардо да Винчи: 'Ни большихъ движенiй въ мелкихъ чувствахъ, ни мелкихъ движенiй въ большихъ чувствахъ'. Нужно развязать, освободить тѣло, позволить ему выразить все то, что оно можетъ выразить, а не то только, что мы привыкли выражать въ обыденной жизни, въ ,бытовомъ жестѣ'. Полная выразительность при полной красотѣ,¹ это тотъ путь, на которомъ можно научиться новой техники. Эта ,красота' есть внутренняя законность, правильное соотношение между выражаемымъ чувствомъ и выражающими ,жестами' тѣла и голосовыхъ связокъ. Нельзя облекать громадное эмоциональное содержанiе, внутреннiй пафосъ трагедiи, въ мелкую, неврастеническую ,чеховскую' пластику и декламацию: ,ни мелкихъ движенiй въ большихъ чувствахъ'...

Есть еще одинъ подходъ къ вопросу о новой технике — внѣшнiй, но для иныхъ, пожалуй, болѣе убѣдительный. Нашъ театръ со всѣмъ своимъ укладомъ и навыками, со всѣми драматическими и сценическими приѣмами исходитъ отъ придворнаго театра XVII—XVIII вѣковъ; источникомъ нашей драматической литературы были Лопе де Вега, Шекспиръ и Мольеръ. Этотъ театръ былъ порожденiемъ изысканнаго досуга, изящной аристократической забавой, художественной прихотью, въ которой всякая мелочь смакуется, какъ въ миниатюрѣ. Эта сторона стараго театра выдѣлилась въ самостоятельную форму; развитiе ,театра миниатюръ' и интимнаго театра управляется особыми законами, совершенно отличными отъ принциповъ монументальнаго театра... Можно ли теперь, исходя изъ совершенно иныхъ социально-экономическихъ предпосылокъ, утверждать, что театръ идетъ по пути демократизацiи, большого масштаба, служенiя широкимъ кругамъ народа? Этотъ вопросъ утвердительно рѣшенъ всей практикой театральнаго дѣла. Театръ демократизуется въ силу техническихъ условiй и увеличиваетъ масштабъ по чисто внѣшнимъ, матеріальнымъ причинамъ. Безпощадная конкуренцiя и, какъ слѣдствiе ея, огромныя издержки на постройку и содержанiе роскошныхъ зданiй и столь же роскошныя постановки принуждаютъ театръ увеличивать число зрителей, чтобы увеличить сборъ. Новый театръ стремится расширить зрительный залъ до послѣдней возможности, и ,театръ пяти тысячъ' не легенда, а вопросъ времени, быть можетъ, даже очень близкаго.

Этотъ переворотъ долженъ неизбежно отразиться и на репертуарѣ, и на технике театра. Детальная аналитическая разработка ,психологической драмы' непригодна для громадной аудиторiи уже по тому одному, что объединить зрителей въ общемъ драматическомъ переживанiи можетъ лишь общiй, а не индивидуальный психоло-

¹ Кн. С. Волконскiй. ,Выразительный человекъ', стр. 47.

гическій типъ, психологическій синтезъ, а не анализъ; чтобы оживить этотъ обобщенный монументальный образъ, нуженъ громадный внутренний пафосъ. Ювелирная отдѣлка психологическихъ подробностей, въ которой заключается вся прелесть игры современнаго актера, не будетъ воспринята и оценена огромнымъ большинствомъ зрителей. Въ новой драматической перспективѣ рисунокъ игры потеряетъ свою отчетливость и расплывется въ смутное сѣрое пятно; пропадетъ вся выразительность сложнаго, построеннаго на мелкихъ движеніяхъ, жеста; внутреннее переживаніе, проявляющееся въ сложной системѣ пластическихъ линий, покажется пластическимъ молчаніемъ, пустотой; декламация, построенная на мелкомъ, короткомъ интервалѣ, сольется въ глубинѣ галереи въ однообразное глухое бормотаніе. И теперь до послѣднихъ рядовъ большого театра, тысячи на двѣ-три мѣсть, не доходитъ половина игры, особенно пластической; зрители принуждены прибѣгать къ биноклю, который вырываетъ отдѣльнаго исполнителя изъ общаго контекста сцены и искажаетъ соотношеніе между зрительной и слуховой перспективами.

Техника сценической миниатюры, на которой основанъ старый театръ, не годится для большого театра, не говоря уже о грядущемъ театрѣ—монументальномъ. Ему нуженъ примитивъ, построенный на простомъ рисункѣ, на мощной синтетической линіи постановки и исполненія; ему нужна техника фресокъ, а не станковой живописи. Образно выражаясь, нужно снова ,стать на котурны', взглянуть на человѣка и на міръ въ томъ патетическомъ аспектѣ, въ которомъ видѣлъ ихъ трагическій поэтъ и трагическій актеръ. И только тогда театръ приблизится къ движенію, которое охватило современное искусство и ведетъ его къ новому синтезу, къ новымъ, монументальнымъ формамъ.

Постановки въ условныхъ декораціяхъ, столь дерзко нарушающихъ ,жизненную правду', получили уже право гражданства. Публика и критика благосклонно принимаютъ ихъ, къ нимъ привыкли, онѣ не оскорбляютъ болѣе глазъ. Но эти ,стильные' и ,стилизованныя' постановки при натуралистической актерской игрѣ, при ,жизненной правдѣ' бытовыхъ ,переживаній' обнаруживаютъ полную атрофію ,стилистической совѣсти' у режисеровъ, актеровъ, критики и публики.

КНЯЗЬ УРУСОВЪ И ТЕАТРЪ

Н. Долговъ



МЕАТРАЛЬНЫЙ меденать, тонкій знатокъ искусства, полный воспоминаній о Клеронъ и Тальма, и порой не только платоническій поклонникъ молодыхъ талантовъ, но переводчикъ пьесъ и чуткій учитель сцены... Этотъ типъ умеръ вмѣстѣ съ александровской эпохой, и быть театра шестидесятыхъ годовъ не давалъ простора для его возрожденія уже по одному тому, что новая драма требовала новыхъ сценическихъ формъ, а не одного знанія лучшихъ традицій западнаго искусства. Но все же при мысли о князѣ Александрѣ Ивановичѣ Урусовѣ невольно вспоминается старый александровскій театраль. Тутъ общее не въ бытовыхъ подробностяхъ, а въ широтѣ критеріа, въ способности, даже въ увлеченіи самобытнымъ явленіемъ русской драмы—помнить о лучшихъ завѣтахъ критической мысли Запада и о Европѣ, какъ ,второй родинѣ' и царствѣ никогда не умиравшихъ преданій красоты. Искра этой любви—негаснущій огонекъ всѣхъ писаній критика, пронесенный имъ въ самое трудное время чрезъ самую тяжелую мглу грубо-тенденціозныхъ теорій. И какъ хочется, отмѣчая всѣ внѣшнія отклоненія, не разрушить внутренней цѣльности образа и отстоять именно этотъ подвигъ писателя... Нигилистъ для многихъ свидѣтелей его молодости, декадентъ для позднѣйшихъ поколѣній, князь Урусовъ является тою богатою натурою, которая беретъ отъ своего времени все истинно-цѣнное въ немъ'.

Такъ, въ противоположность намъ, опредѣляетъ ,діапазонъ' критическихъ воззрѣній Урусова одно изъ близкихъ ему лицъ. Но можно ли принять эту схему? Можно ли допустить скаку постепенныхъ измѣненій отъ символа вѣры Чернышевскаго и до эстетики ,Міра Искусства'? Если область политическихъ воззрѣній даетъ слишкомъ много примѣровъ обращеній изъ Савла въ Павла, область искусства неизмѣримо скупѣе на нихъ. За холодными формулами школы тутъ скорѣе скажется то самое интимное, лично-присущее и недѣлимое, что всегда и несмотря ни на что вновь и вновь заявитъ о себѣ. Кто же здѣсь первый и подлинно-сущій, эстетъ ли, мечтавшій о постановкѣ Прометея, Эдипа и Филоктета и призывавшій смотрѣть ихъ, ,благословляя богомольно передъ святыней красоты', или сотрудникъ ,Библиотеки для чтенія', который не дѣлалъ шагу безъ ссылокъ на Бокля?

Надо, впрочемъ, сознаться, что формальная правда не на сторонѣ этого взгляда. Выступая въ началѣ шестидесятыхъ годовъ, Урусовъ необходимо долженъ былъ опредѣлить свое отношеніе къ наслѣдству Бѣлинскаго. Бѣлинскій эпохи ,Литературныхъ мечтаній' съ его вѣрой въ идеалистическое начало или Бѣлинскій послѣднихъ

статей, въ которыхъ искусствѣ навязывались узко-общественныя тенденціи,—вотъ основной вопросъ, то или другое рѣшеніе котораго приблизило бы молодого литератора или къ пророчески-страстному и пророчески-одиному Аполлону Григорьеву или къ сонму тѣхъ послѣдователей Добролюбова, которыхъ такъ трудно отличить отъ предвѣстниковъ Писарева. Князь Урусовъ избралъ второй путь.

Въ театральныхъ статьяхъ Бѣлинскаго его всего болѣе интересуетъ требованіе ,произведеній, раздражающихъ любопытство публики', и свою задачу молодой критикъ видитъ въ томъ, чтобы ,опредѣлять отношеніе пьесы къ интересамъ современности'. А наряду съ тѣмъ, при всякомъ изложеніи своей profession de foi—такая терминологія, которая такъ характерна для юношей базаровскаго типа: ,Театръ, какъ всякій организмъ, всякое живое тѣло, состоитъ изъ отдѣльныхъ разнообразныхъ органовъ. Чтобы получить понятіе объ ихъ физиологическихъ отправленияхъ, необходимо сперва рассмотреть ихъ анатомически, т. е. каждый порознь'. И, конечно, ,анатомическое' разсмотрѣніе не обходится безъ сопоставленій съ наукой народнаго хозяйства и безъ ссылокъ на труды Мошотта...

Но все же есть черты, которыя не позволяютъ занести князя Урусова въ кругъ реалистовъ шестидесятыхъ годовъ, въ сонмъ тѣхъ безстрашныхъ паладиновъ, которые начертали на своемъ знамени лишь одно слово ,натурализмъ' и не оставались въ борьбѣ съ ненавистными отвлеченностями ни передъ чѣмъ, будь то хоть совѣтъ автору ,Грозы' исключить изъ своего произведенія всю трагическую часть (!). Съ виду собрать ихъ, онъ не угадалъ въ себѣ живого духа болѣе широкихъ воззрѣній на искусство. И это не только сказалось въ моменты художественнаго экстаза, но отразилось въ той же сферѣ общей догматики. Ратуя за близость театра къ жизни, критикъ не могъ забыть о вѣчныхъ цѣнностяхъ искусства. Этихъ цѣнностей, капитала, который позволяетъ западной сценѣ жить одними процентами, онъ не видѣлъ въ прошломъ русскаго театра и только послѣ такой оговорки заявлялъ—мы богаты лишь настоящимъ'. Не безъ сожалѣнія говорилъ онъ порой и о гегельянской критикѣ, которой не могъ отказать въ систематичности. А затѣмъ и еще одна оговорка, смѣлое рукопожатіе врагамъ, протянутое черезъ головы друзей,—украдкой брошенная, но все же такъ опредѣленно выраженная мысль о томъ, что ихъ эпоха, когда писатель не можетъ возвыситься до спокойнаго и свѣтлаго міросозерцанія, неблагоприятна для искусства.

Задоръ публициста, смѣлый наводъ будущаго защитника Волоховой, въ одинъ день превратившагося изъ безвѣстнаго кандидата въ московскую знаменитость, все это сказывалось, конечно, въ юномъ студентѣ, выступившемъ въ эпоху самыхъ смѣлыхъ надеждъ,—сейчасъ же послѣ освобожденія крестьянъ и наканунѣ судебной и земской реформы. Но въ области отношеній къ искусствѣ важно не это. Тутъ важно то, что настроенія ,отъ жизни' не были всеопредѣляющимъ мотивомъ и вѣра въ художественную правду реальной школы подкрѣплялась глубокой увѣренностью въ ея эстетической цѣнности. Это видно на отношеніяхъ къ сценическому

стилю тридцатыхъ годовъ. Его совершенство, нашедшее такого яркаго выразителя въ Щепкинѣ, казалось безконечно цѣннымъ молодому критику. Онъ хотѣлъ, во что бы то ни стало, слить новое движеніе со старымъ и говорилъ о великомъ артистѣ, какъ о первомъ представителѣ реальнаго направленія, охватившаго, наконецъ, литературное движеніе и сдѣлавшагося насущною потребностью времени.

Это было не совсѣмъ вѣрно, и стиль шестидесятыхъ годовъ, съ его черезчуръ грубымъ и мелочнымъ натурализмомъ, не являлся эволюціей прекрасныхъ формъ стараго сценическаго стиля. Тутъ слишкомъ много было отъ ума и... отъ той шумной и крикливой улицы, которая, дорвавшись, наконецъ, до новаго, неустанно вызывала актеровъ на рѣзкость и подчеркнутость. Но князь Урусовъ не принималъ новое цѣлкомъ. Чуткій къ ложному натурализму, онъ предостерегалъ молодыхъ дарованія отъ яда мелодрамы и въ репертуаръ-школу смѣло включалъ не только Островскаго, но и Тургенева. Въ послѣдней чертѣ чувствуется большой критическій тактъ. Драматурга-Тургенева почти никто не признавалъ въ ту пору, и даже Баженовъ, бросившій чуткую фразу о томъ, что писатель умѣетъ разлить въ своихъ пьесахъ какую то особую теплоту, считалъ Тургенева стоящимъ внѣ театра. Но князь Урусовъ смѣло влекъ въ театръ все, вплоть до изыщной комедіи „Гдѣ тонко, тамъ и рвется“.

Все это не кругъ реалистическихъ теорій шестидесятыхъ годовъ, а пути бореній. И какъ легко различить на каждомъ этюдѣ двойственную печать публицистическаго задора и томленій по истинной красотѣ. Особенно типична въ этомъ отношеніи рецензія о пьесѣ Погосскаго „Легкая надбавка“. Драматургъ коснулся квартирнаго вопроса, и рецензентъ горячо привѣтствовалъ его обличенія, какъ попытку придать театру нравственно-юридическое значеніе, „придать ему карательную силу относительно такихъ проступковъ, которые не входятъ въ сферу закона“. Но похвальная цѣль не заставила итти на всѣ уступки. Князю Урусову не нравится прежде всего прологъ, состоящій изъ цѣлаго ряда обыденныхъ жизненныхъ явленій. Это, говоритъ онъ, „натурализмъ, который доходитъ до искусственности, потому что перенесеніе на сцену жизни въ безконечномъ разнообразіи ея вышедшихъ формъ невозможно“. Не выдерживаетъ до конца критикъ и—казалось бы, лестнаго—сравненія новой русской драмы со средневѣковой драмой Запада. Онъ признаетъ общественныя заслуги моралите, но его мало радуетъ мысль о томъ, что всѣ лица „Легкой надбавки“ имѣютъ свое аллегорическое значеніе. Персонажи, воплощающіе „недостаточность женскаго труда“, „начала просвѣщенія въ войскахъ“, „подавленность хорошихъ инстинктовъ простонародья“, въ концѣ концовъ начинаютъ претить его эстетическому чувству. Онъ рѣшительно замѣчаетъ, что кое гдѣ аллегорія совершенно заслонила характеръ, и... отъ души желаетъ автору лучшихъ успѣховъ въ будущемъ.

Все это молодо, свѣжо, полно береній юношеской мысли, страстно мечтающей объ общественной работѣ. И—повторяемъ снова—если что хочется выдѣлить изъ вихря разнородныхъ понятій, какъ самое цѣнное, то лишь чутье къ красотѣ. Развѣ не оно продиктовало прекрасную, такую рѣдкую въ ту пору фразу: „Лермонтовъ

не дожилъ до эпохи гармоническаго, спокойнаго творчества, въ которую Пушкинъ создалъ лучшія свои творенія? Эта гармонія творчества, увлекательная и тогда, въ пору ссылокъ на труды Молешотта, вновь заявить о себѣ черезъ долгіе годы, когда старый князь Урусовъ будетъ съ жаромъ провозглашать мысль о Пушкинскомъ словарѣ, составлять листы для записи словъ, писать, торопить сотрудниковъ и мечтать скорѣе закончить весь трудъ. А наряду съ тѣмъ развѣ не случилось и на первыхъ порахъ увлеченіе чисто сценическимъ? Похвалы юной Федотовой за жизненность и реализмъ въ серьезной драмѣ звучать далеко не одиноко въ первыхъ рецензіяхъ Урусова. Иногда онъ, подобно Бѣлинскому, вдругъ забываетъ о торжественно возглашенныхъ литературныхъ манифестахъ и съ неподдѣльнымъ восхищеніемъ говорить о сценической бездѣлушкѣ. Ему нравится пьеска „Крестная маменька“, еще больше нравится молодая Федотова-Позднякова, и онъ съ юношескимъ жаромъ восклицаетъ: „Послѣ того, какъ г-жа Позднякова играла въ ней, эта пьеска получила достоинство и цѣну, подобную той, которую имѣетъ деревянная ложка или глиняная миска, изъ которой вѣлъ Наполеонъ, или еще столикъ о трехъ ножкахъ, на которомъ написана была „Новая Элоиза“.

Эти увлеченія, плодъ врожденнаго чувства красоты, позволяли порой князю Урусову давать истинные перлы литературно-сценическихъ обобщеній. Первымъ пробнымъ камнемъ, темой, къ которой устремлялись десятки опытныхъ театраловъ, была статья о смерти Щепкина. И нѣкоторыя ея страницы заставляютъ съ трудомъ вѣрить, что все это писалъ двадцатилѣтній юноша, писалъ въ газетной статьѣ, считая долгомъ оговорить передъ читателемъ спѣшность работы. Молодого Урусова, какъ и критиковъ тридцатыхъ годовъ, восхищало изящество стиля великаго артиста. „Пластичность, до которой онъ умѣлъ разрабатывать какъ самую значительную, такъ и пустѣйшую роль, — изумительна“, говорилъ онъ о Щепкинѣ и сейчасъ же быстро набрасывалъ силуэтъ его въ одной изъ лучшихъ ролей. „Въ городничемъ онъ являлся высокимъ, идеальнымъ образомъ умнаго мошенника, огражденнаго всѣми гарантіями благонамѣренности и глубокимъ сознаніемъ своего officialнаго значенія. То былъ героическій, величавый мошенникъ, одаренный государственною мудростью и удивительною находчивостью; этого гениальнаго плута, со всѣмъ его синклитомъ представителей разныхъ отраслей государственнаго благоустройства, дурачилъ вертопрахъ, глупый и пустой проѣзжій. Въ этой коллизіи виденъ былъ трагическій смыслъ, который, конечно, совершенно исчезаетъ, когда въ другомъ исполненіи городничій явится передъ нами мелкимъ, трусливымъ и пришибленнымъ плутомъ“. „Гениальный ваятель“, находимъ мы дальше, и это эпитетъ безконечно цѣнный, показывающій, какъ зорко развить былъ художественный глазъ у критика, почти мальчикомъ начавшаго писательскую карьеру статьей о картинахъ живописца Корнелиуса.

Все это показываетъ, на какомъ фундаментѣ строилъ критикъ свои обобщенія. И если мы находимъ у него фразу о томъ, что образы, созданные Щепкинымъ въ „Горѣ отъ ума“ и „Ревизорѣ“, имѣютъ большое историческое значеніе, какъ

идеальные типы барства и официалаго начальства, слова эти звучать глубоко убѣдительно, ибо неразрывно сплетаются съ художественнымъ анализомъ роли. Но шестидесятые годы — своеобразная эпоха, и „нигилистъ“ Урусовъ не могъ не прійти въ столкновение съ эстетамъ писаревской школы уже въ силу того культа красоты, который неумолчно сказывался въ его художественныхъ и литературныхъ оцѣнкахъ. И конфликтъ, не замедливъ, произошелъ. Причиной послужило издѣвательство „Современника“ надъ Иконописнымъ Братствомъ, намѣтившимъ цѣлью изученіе византійскаго искусства. Некультурное глумленіе нашло рѣшительнаго противника въ Урусовѣ, и онъ, снова заявляя себя сторонникомъ прогрессивныхъ идей, категорически говорилъ, что не видитъ и гдѣни обскурантизма въ желаніи изучать красоту прошлаго. „Этимъ обскурантизмомъ все болѣе и болѣе заражается вся цивилизація Европы“, давалъ онъ отвѣды лихимъ бардамъ „Современника“.

Этотъ конфликтъ могъ быть чреватъ весьма большими послѣдствіями. Нѣтъ сомнѣній, что князь Урусовъ не уступилъ бы своей позиціи, и его голосъ звучалъ бы все болѣе и болѣе властно въ дѣлѣ защиты широкихъ эстетическихъ взглядовъ. Но внѣшнія обстоятельства заставили его покинуть критическую дѣятельность на все время шестидесятыхъ и семидесятыхъ годовъ.

Образъ князя Урусова не можетъ быть понятъ, если мы ограничимъ нашъ анализъ областью русскихъ движеній литературной и критической мысли. Какъ и большинство критиковъ второй половины прошлаго вѣка, это былъ поборникъ реализма. Но его реализмъ искалъ иной почвы; фундаментомъ для его построеній являлись лучшія теченія западной литературы и, прежде всего, конечно, Флоберъ, тотъ Флоберъ, изъ котораго онъ, вопреки заповѣди, готовъ былъ сдѣлать единаго кумира для вѣчнаго и неустаннаго поклоненія.

Архивъ писателя бросаетъ яркій свѣтъ на его пониманіе французскаго романиста. Авторъ „Мадамъ Бовари“ всегда оставался въ его глазахъ величайшимъ реалистомъ, который имѣлъ мужество не скрывать ни одной пошлой, темной, жалкой черты своей героини. Но это не мѣшало критику цѣнить „глубокія скрытыя черты романа“. Его плѣняло совершенство формы, психологически связанныя съ дѣйствующими лицами описанія и, наконецъ, „символизмъ, таинственно мерцающій въ душѣ Эммы“. Чрезъ душу героини онъ постигалъ душу самого писателя, и ему становились безконечно близки и мечты о романтическихъ идеалахъ, и чувство неудовлетворенности жизнью.

Отблескъ этихъ глубокихъ настроеній не могъ не проглянуть и въ ту минуту, когда князю Урусову пришлось высказаться по самому основному вопросу театральнаго искусства.

Онъ пришелъ, наконецъ, давно желанный реализмъ, пришелъ, гордо заявляя о себѣ и въ практикѣ сцены, и въ области теоретической мысли. Громадный трудъ Зола „Le Naturalisme au Théâtre“ былъ не только манифестомъ. Теорія новатора-реалиста скрѣплялись здѣсь и выводами рецензента, и личнымъ опытомъ драматурга.

Мудрено ли, что отзывъ князя Урусова объ этой книгѣ растянулся на нѣсколько десятковъ страницъ?

Но можно не быть, въ свою очередь, слишкомъ многословнымъ, чтобы характеризовать отношеніе рецензента къ реализму стиля Зола. Эту работу значительно облегчаетъ начальная фраза о томъ, что настоящимъ инициаторомъ натуралистическаго движенія послѣ-бальзаковской литературы является Флоберъ съ его романомъ „Мадамъ Бовари“, признаніе, которое шло рядомъ—да и могло ли быть иначе!—съ упрекомъ автору „Терезы Ракенъ“ за чувственно-холодный темпераментъ.

Лишь чрезъ эти положенія мы снова входимъ въ кругъ реалистическихъ идей, со старыми ссылками на духъ анализа и теоріи Чернышевскаго. Но все это не можетъ быть слишкомъ односторонне. Князю Урусову прежде всего дорога эстетическая сущность новаго литературнаго движенія, и онъ тутъ же съ восторгомъ говоритъ о вліяніи Теофила Готье и Бодлера на утонченно обработанный стиль реалистовъ. А съ другой стороны, и самая борьба за господство личнаго темперамента въ искусствѣ, любовь къ воспроизведенію живой жизни и ненависть ко всему условному—далеко не достояніе одного Зола. Критикъ съ глубокимъ сочувствіемъ вспоминаетъ имена Гюнсманса и Мопассана, и это окончательно предрѣшаетъ заключительный выводъ. Соблазнъ увлечься виѣшностью реализма, вещами и только вещами—устраненъ самъ собою. Князю Урусову представляется глубоко правильнымъ весь походъ Зола противъ условной читки, исторически-ложныхъ костюмовъ и небрежной обстановки сцены, но въ концѣ концовъ онъ не отдается бурнымъ восторгамъ, а, наоборотъ, съ робкимъ, неяснымъ для самого себя сомнѣніемъ обрываетъ нить своихъ разсужденій словами: „Несмотря на неизбѣжныя крайности и увлеченія, кажется, что въ натурализмѣ драматическое искусство почерпнетъ новыя силы для плодотворной дѣятельности“. Но и этого много, слишкомъ много для теорій „холоднаго“ Зола, и критикъ, пытаясь заглядывая въ дали будущаго, вноситъ въ свой приговоръ ограниченіе: „Въ этомъ направленіи есть жизнь, есть движеніе впередъ—до тѣхъ поръ, пока, ему на смѣну, не возникнетъ въ области искусства новое, еще неизвѣстное теченіе“.

Какая мечта зарождалась въ эту минуту у восторженнаго флюберіанца? Чуткій къ сліянію человека съ окружающимъ, къ тонкимъ correspondances, о которыхъ писалъ любимый имъ Бодлеръ, не предугадывалъ ли онъ материнковскихъ порывовъ къ той трагедіи каждаго дня, которая показала бы „все изумительное, тающееся въ единственномъ фактѣ жизни?“ Какъ бы то ни было, князь Урусовъ ни на минуту не поддавался искушенію передъ показной стороной реализма. Не виѣшнее, а внутреннее, личное и глубоко-интимное, — вотъ въ чемъ крылась основа его стремленій. И когда, чрезъ новыя пятнадцать лѣтъ, онъ писалъ въ „Мірѣ Искусства“ о своихъ первыхъ впечатлѣніяхъ отъ постановокъ едва зарождавшагося въ ту пору московскаго Художественнаго театра, онъ не измѣнилъ прежнимъ настроеніямъ, но лишь очистилъ и углубилъ ихъ.

Въ тотъ вечеръ, въ первый разъ на русской сценѣ, была исполнена „Антигона“. „Прошли вѣка, а святины не померкла“, въ восторгѣ писалъ Урусовъ. Но онъ хотѣлъ только былой святины, а не изощренныхъ театральныхъ прикрасъ. Съ тонкой провѣй смѣется критикъ надъ замысломъ „дирекціи мейнингенскаго вѣроисповѣданія“ устроить эффектный спектакль, съ алтаремъ Діониса, музыкой и похоронной процесіей подъ занавѣсъ. Все это очаровало публику, но не могло очаровать человѣка болѣе тонкаго чутія, и Урусовъ, отдавъ дань всѣмъ интереснымъ частностямъ спектакля, унесъ съ собой тоску иныхъ настроеній. На дворѣ была свѣтлая, кроткая ночь... Возвращаясь домой, я спрашивалъ себя: нужна ли такая блестящая постановка для вѣчныхъ красотъ Софокла? Необходимъ ли такой приподнятый тонъ? Нужны ли психологическіе курьезы? Не теряется ли при этомъ главное: живая прелесть стиха, его волшебное настроеніе, способное возбудить въ воображеніи такую обстановку, передъ которой померкла бы сама дѣйствительность.

Самая лучшая обстановка та, которую создаетъ фантазія зрителя, увлеченная образами великой драмы, — эта мысль опять таки была подлинно дѣльнымъ, истинно послѣднимъ словомъ западной теоріи театра, и самые страстные споры теоретиковъ, какъ и неудачи художественниковъ, въ родѣ натуралистической постановки „Дикой утки“, — все это былъ путь, давшій въ конечномъ итогѣ то, на что чуткій критикъ указывалъ въ самомъ началѣ.

Признаніе князя Урусова, брошенное въ нѣсколькихъ строкахъ рецензіи, несравненно опредѣленнѣе сложныхъ доводовъ его крупной статьи, и это очень характерно, такъ какъ и вообще лучшая прелесть тѣхъ отрывочныхъ листовъ, которые составляютъ его книгу, не въ страницахъ теоріи, а въ непосредственныхъ оцѣнкахъ явленій искусства.

Сценическія характеристики князя Урусова не отличаются той идеальной сжатостью, какую мы находимъ у Баженова. Въ противоположность этому критику, любившему опредѣлить въ артистѣ то самое характерное, что бросило бы свѣтъ на весь стиль и духъ его игры, Урусовъ прибѣгаетъ къ болѣе длиннымъ описаніямъ. Но при этой мозаической работѣ черты подбираются такъ искусно, что образъ начинается мало по малу возставать во всемъ обаяніи своихъ глубоко-индивидуальныхъ чертъ. Это и не могло быть иначе по самому взгляду критика на основныя задачи рецензіи. Старая фраза о томъ, что драматическое искусство не остается жить подобно произведеніямъ пера и кисти, наводила его не на одни лишь безплодныя сожалѣнія. Какъ юристъ, онъ призывалъ къ тому, чтобы всякому читателю отзыва была ясна картина игры, тотъ *corpus delicti*, за который онъ готовъ безпощадно осудить актера. Наглядность въ разборѣ игры актера составляетъ одно изъ величайшихъ достоинствъ, если не самое важное условіе хорошей драматургической критики, рѣшительно говорилъ онъ. И въ этомъ отношеніи особенно удачны страницы, посвященные Стренетовой.

Въ этой артисткѣ была странная двойственность. Съ одной стороны, никто, какъ она, не отражалъ и личностью и манерой игры духъ общественныхъ настроеній

семидесятых годовъ. Гладко причесанная, въ скромной блузѣ, она была на концертахъ типичной курсисткой. И тоже нарочное пренебреженіе красотой сквозило и на сценѣ, гдѣ подчеркнутая некрасивость лишній разъ должна была говорить о тяжелой крестьянской долѣ. Но именно въ ней, въ этой актрисѣ-реалисткѣ, сказался тотъ могучій внутренній пафосъ, который неудержимо рвется ввысь, то и дѣло переходя за грань земного и обращаясь въ мистическій экстазъ. При ея передачѣ Катерины впервые вѣрилось въ тоскливый вопль—,отчего люди не летаютъ?« и то же трагическое, заставлявшее вспомнить о Мочаловѣ, проглядывало и въ героиняхъ исторической драмы. Князь Урусовъ уловилъ этотъ второй ликъ Стрепетовой, и его отзывы объ артисткѣ полны увлекательной прелести.

Конечно, и онъ восхищался не безусловно. Но онъ смѣшилъ бросить нѣсколько замѣчаній о недостаткѣ физическихъ силъ, болѣзненной раздражительности игры и банальности интонацій въ слабыхъ мѣстахъ. Все это нужно оговорить, но не въ этомъ главное, ибо ,опредѣленіе сущности таланта заключается въ анализѣ его исключительныхъ достоинствъ«. А достоинства несомнѣнно велики: ,Необыкновенно выразительное, подвижное, чуткое лицо, озаренное великолѣпными глазами, голосъ нервный и гибкій, обнимающій всю скалу аффектовъ, отъ любовнаго шопота до бѣшеннаго крика, жестъ красивый, смѣлый, а главное—умѣніе отрѣшиться отъ себя, отъ своей индивидуальности, мѣнять свою личность съ ролью«.

Въ репертуарѣ Стрепетовой критикъ особенно выдѣляетъ роль Марьи Андреевны въ комедіи ,Бѣдная невѣста« и Елизаветы въ ,Горькой судьбинѣ«. Какъ знатокъ сцены, онъ очень точно отмѣчаетъ техническія трудности первой роли: экспозицію со множествомъ малоинтересныхъ мѣстъ, трудную задачу отмѣнить отношенія къ четверемъ соискателямъ и, наконецъ, необходимость внести разнообразіе въ игру—то нѣжность и теплоту, то сильнѣйшій драматизмъ. Смѣну этихъ настроеній и слѣдитъ онъ затѣмъ, съ большимъ художественнымъ даромъ, рисуя одну картину за другой. Но мы остановимся лишь на двухъ моментахъ, которые критикъ выдѣляетъ, какъ необыкновенно яркіе. Первый изъ нихъ—объясненіе въ любви: ,Ахъ, Владиміръ Васильевичъ! Не обманывайте меня, ради Бога, вамъ такъ легко меня обмануть—я сама люблю... васъ!« Эти простые слова въ игрѣ артистки проникнуты изумительною прелестью; она произноситъ ихъ торопливо, а послѣднія—глухо, склоняясь къ Меричу, такъ, что публикѣ виденъ только ея исчезающій въ оборотѣ профиль. Это движеніе, экспресія всколыхнули всю публику и вырвали у ней сдержанное: ,Ахъ!« А по уходѣ Мерича ,она красивымъ смѣлымъ жестомъ прижала ладони къ вискамъ, и лицо съ пылающими глазами засіяло обаятельной красотой«. Это лирически-поэтичная сцена. Но и второй моментъ—глубоко потрясшій весь залъ обморокъ—не помѣшалъ критику замѣтить, что ,поворотъ отвисшей, откинутой головы представляетъ замѣчательную красоту линий«. Все это вновь и вновь говоритъ о глубоко развитомъ чувствѣ красоты. Та же черта сказывается и въ тщательной, полной глубоко-цѣнныхъ литературныхъ и

сценическихъ замѣчаній, рецензій о Горькой судьбинѣ. Въ ней критикъ въ рядѣ увлекательно-яркихъ картинъ рисуетъ трагически-мощное начало игры артистки. Какъ разъяренный звѣрь, съ сухими, горящими глазами, рыщетъ она по горницѣ, бросается къ шкапу, къ сундуку, ищетъ платье, обобранное мужемъ. Трагизмъ положенія, неожиданнымъ взмахомъ, поднимается еще выше, выше... захватываетъ духъ у зрителя, — чувствуетъ онъ, что сейчасъ совершится что нибудь ужасное, пишетъ онъ о сценѣ послѣ дней борьбы съ мужемъ, заканчивающейся убійствомъ ребенка. И какъ вѣришь, что тутъ дѣйствовали не крики и вопли, а великая сила всего существа артистки, созданной для глубокой драмы. Кто видѣлъ однажды этотъ трагическій взоръ, широко раскрытый или быстро скользящій, какъ отблескъ книжала, и нервный трепетъ подвижныхъ бровей, — тому онъ долго памятенъ будетъ, совсѣмъ по другому поводу вспоминалъ критикъ о той же роли.

Такія рецензій — плодъ глубокого восхищенія. Но князь Урусовъ, порой постоянный, но никогда не профессиональный критикъ театра, любилъ браться за перо лишь тогда, когда былъ глубоко потрясенъ явленіемъ искусства. Вначалѣ Щепкинъ, затѣмъ Оедотова, Стрепетова, Дузе, — все это были кумиры, о которыхъ надо было спорить, шумѣть и волноваться. Оригинальная черта, которая вновь и вновь соблазняетъ сблизить критика съ тѣми одинокими эстетамъ, которые, чтя старые завѣты идеализма, не принимали всей русской дѣйствительности шестидесятыхъ и семидесятыхъ годовъ. Но это сближеніе во многомъ было бы ложно.

Князь Урусовъ былъ и остался реалистомъ до конца. Въ юношескіе годы онъ холодно встрѣтилъ мистическія увлеченія Аполлона Григорьева, и страстный фанатикъ, умѣвшій подчинить другихъ учениковъ до единой вѣры въ его новое слово, мелькнулъ предъ нимъ смутной и чуждой тѣнью. Черезъ много лѣтъ то же настроеніе заявило о себѣ восторгомъ предъ французскимъ натурализмомъ и ироніей надъ русской литературой, гдѣ авторы боязливо спускаются съ натуралистической стези въ область мистики. Иронія критика не избѣгли не только Гоголь и Достоевскій, но и Левъ Толстой, и это показываетъ органическую дѣльность реальныхъ воззрѣній Урусова на міръ. Но тѣмъ оригинальнѣе весь образъ писателя, неизмѣнно вызывавшаго своимъ эстетизмомъ насмѣшку у людей тѣхъ же общественныхъ симпатій.

Прогрессистъ до конца, онъ гордо несъ свою страстную вѣру въ искусство, и страницы его книги способны навѣять грусть крупной утраты. Онъ показываютъ тѣ пути, по которымъ могло бы пойти русское искусство, если бы наша критика не увлеклась поверхностной самодѣльщиной, а подобно критикѣ сороковыхъ годовъ ковала новые принципы, почерпая силы въ единеніи съ художественной мыслью Запада.

ПЕТРЪ ЧААДАЕВЪ

О. МАНДЕЛЬШТАМЪ

1



ЛѢДЪ, оставленный Чаадаевымъ въ сознаниі русскаго общества,— такой глубокой и неизгладимой, что невольно возникаетъ вопросъ: ужъ не алмазомъ ли проведенъ онъ по стеклу? Это тѣмъ болѣе замѣчательно, что Чаадаевъ не былъ дѣятелемъ: профессиональнымъ писателемъ или трибуномъ. По всему своему складу онъ былъ 'частный' человекъ, что называется, 'privatier'. Но, какъ бы сознавая, что его личность не принадлежитъ ему, а должна

перейти въ потомство, онъ относился къ ней съ нѣкоторымъ смиреніемъ: что бы онъ ни дѣлалъ, — казалось, что онъ служилъ, священнодѣйствовалъ.

Во всѣ тѣ свойства, которыхъ была лишена русская жизнь, о которыхъ она даже не подозрѣвала, какъ нарочно соединялись въ личности Чаадаева: огромная внутренняя дисциплина, высокій интеллектуализмъ, нравственная архитектоника и холодъ маски, медали, которымъ окружаетъ себя человекъ, сознавая, что въ вѣкахъ онъ — только форма, и заранѣе подготавливая слѣпокъ для своего безсмертія.

Еще болѣе необычнымъ для Россіи былъ дуализмъ Чаадаева, ясное имъ различіе матеріи и духа. Въ младенческой странѣ, странѣ полуживой матеріи и полумертваго духа, сѣдая антиномія косной глыбы и организующей идеи была почти неизвѣстна. Россія, въ глазахъ Чаадаева, принадлежала еще вся цѣликомъ къ неорганизованному міру. Онъ самъ былъ плоть отъ плоти этой Россіи и посматрѣлъ на себя, какъ на сырой матеріалъ. Результаты получились удивительные. Идея организовала его личность, не только умъ, дала этой личности строй, архитектуру, подчинила ее себѣ всю безъ остатка и, въ награду за абсолютное подчиненіе, подарила ей абсолютную свободу.

Глубокая гармонія, почти сліяніе нравственнаго и умственнаго элемента придаютъ личности Чаадаева особую устойчивость. Трудно сказать—гдѣ кончается умственная и гдѣ начинается нравственная личность Чаадаева, до такой степени онѣ близятся къ полному сліянію. Сильнѣйшая потребность ума была для него въ то же время и величайшей нравственной необходимостью.

Я говорю о потребности единства, опредѣляющей строй избранныхъ умовъ.

О чемъ же мы станемъ бесѣдовать? — спрашивалъ онъ Пушкина въ одномъ изъ своихъ писемъ.—У меня, вы знаете, всего одна идея, и если бы ненарокомъ въ моемъ мозгу оказались еще какія нибудь идеи, онѣ, конечно, тотчасъ прилипли бы къ той одной: удобно ли это для васъ?

Что же такое прославленный ,умъ' Чаадаева, этотъ ,гордый' умъ, почтительно воспринятый Пушкинымъ, освищенный задорнымъ Языковымъ, какъ не слияніе нравственнаго и умственнаго начала—слияніе, которое столь характерно для Чаадаева и въ направленіи котораго совершался ростъ его личности.

Съ этой глубокой, неискоренимой потребностью единства, высшаго историческаго синтеза родился Чаадаевъ въ Россіи. Уроженецъ равнины захотѣлъ дышать воздухомъ альпійскихъ вершинъ и, какъ мы увидимъ, нашелъ его въ своей груди.

11

На западѣ есть единство! Съ тѣхъ поръ, какъ эти слова вспыхнули въ сознаніи Чаадаева, онъ уже не принадлежалъ себѣ и навѣки оторвался отъ ,домашнихъ' людей и интересовъ. У него хватило мужества сказать Россіи въ глаза страшную правду,—что она отрѣзана отъ всемірнаго единства, отлучена отъ исторіи, этого ,воспитанія народовъ Богомъ'.

Дѣло въ томъ, что пониманіе Чаадаевымъ исторіи исключаетъ возможность всякаго вступленія на историческій путь. Въ духѣ этого пониманія, на историческомъ пути можно находиться только ранѣ всякаго начала. Исторія—это лѣстница Іакова, по которой ангелы сходятъ съ неба на землю. Священной должна она называться на основаніи преемственности духа благодати, который въ ней живетъ. Поэтому Чаадаевъ и словомъ не обмолвился о ,Москвѣ—третьемъ Римѣ'. Въ этой идеѣ онъ могъ увидѣть только чахлую выдумку кievскихъ монаховъ. Мало одной готовности, мало добраго желанія, чтобы начать исторію. Ее вообще невозможно начать. Не хватаетъ преемственности, единства. Единства не создать, не выдумать, ему не научиться. Гдѣ итъ его, тамъ въ лучшемъ случаѣ— ,прогрестъ', а не исторія, механическое движеніе часовой стрѣлки, а не священная связь и смѣна событій.

Какъ очарованный, смотрѣлъ Чаадаевъ въ одну точку, — туда, гдѣ это единство стало плотью, бережно хранимой, завѣщаемой изъ поколѣнія въ поколѣніе. Но папа! папа! Ну, что же? Развѣ и онъ — не просто идея, не чистая абстракція? Взгляните на этого старца, несомато въ своемъ паланкинѣ подъ балдахиномъ, въ своей тройной коронѣ, теперь такъ же, какъ тысячу лѣтъ назадъ, точно ничего въ мірѣ не измѣнилось: помстивъ, гдѣ здѣсь человекъ? Не всемогущій ли это символъ времени, — не того, которое идетъ, а того, которое неподвижно, чрезъ которое все проходитъ, но которое само стоитъ невозмутимо и въ которомъ и посредствомъ котораго все совершается?'

И вотъ, въ августѣ 1825 года, въ приморской деревушкѣ близъ Брайтона появился иностранецъ, соединявшій въ своей осанкѣ горжесть епископа съ безукоризненной коректностью свѣтскаго человѣка.

Это былъ Чаадаевъ, бѣжавшій изъ Россіи на случайномъ кораблѣ, съ такой поспѣшностью, какъ если бы ему грозила опасность, однако безъ вѣшняго принужденія, но съ твердымъ намѣреніемъ—никогда больше не возвращаться.

Больной, мнительный, причудливый пациентъ иностранныхъ докторовъ, никогда не знавшій другого общенія съ людьми, кромѣ чисто интеллектуальнаго, скрывая даже отъ близкихъ страшное смятеніе духа, онъ пришелъ увидѣть свой Западъ, царство исторіи и величія, родину духа, воплощеннаго въ церкви и архитектурѣ. Это странное путешествіе, занявшее два года жизни Чаадаева, о которыхъ мы знаемъ очень мало, больше похоже на томленіе въ пустынѣ, чѣмъ на паломничество, а потому Москва, деревянный флигель-особнякъ, Апологія сумасшедшаго⁴ и долгіе размѣренные годы проповѣди въ «аглицкомъ» клубѣ.

Или Чаадаевъ усталъ? Или его готическая мысль смирилась и перестала возносить къ небу свои стрѣльчатые башни? Нѣтъ, Чаадаевъ не смирился, хотя время своимъ тупымъ напильникомъ коснулось и его мысли.

О, наслѣдство мыслителя! Драгоцѣнные клочки! Фрагменты, которые обрываются какъ разъ тамъ, гдѣ всего больше хочется продолженія, грандіозныя вступленія, о которыхъ не знаешь,—что это: начертанный планъ или уже само его осуществленіе? Напрасно добросовѣстный изслѣдователь вздыхаетъ объ утраченномъ, о недостающихъ звеньяхъ: ихъ и не было, они никогда не выпадали.—Фрагментарная форма, «Философическихъ Писемъ» внутренне обоснована, такъ же какъ и присущій имъ характеръ обширнаго введенія.

Чтобы понять форму и духъ «Философическихъ Писемъ», нужно представить себѣ, что Россія служить для нихъ огромнымъ и страшнымъ фономъ. Зіяніе пустоты между написанными извѣстными отрывками—это отсутствующая мысль о Россіи.

Лучше не касаться «Апологіи». Конечно, не здѣсь сказалъ Чаадаевъ то, что онъ думалъ о Россіи.

И, какъ безнадежная плоская равнина, развивается послѣдній, незаконченный періодъ «Апологіи», это унылое, широкоувѣщательное и, вмѣстѣ, ничего не обѣщающее начало, послѣ того какъ уже столько было сказано: «Есть одинъ фактъ, который властно господствуетъ надъ нашимъ историческимъ движеніемъ, который красной нитью проходитъ чрезъ всю нашу исторію, который содержитъ въ себѣ, такъ сказать, всю ея философію, который проявляется во всѣ эпохи нашей общественной жизни и опредѣляетъ ихъ характеръ... Это—фактъ географическій»...

Изъ 'Философическихъ Писемъ' можно только узнать, что Россія была причиною мысли Чаадаева. Что онъ думалъ о Россіи,—остается тайной. Начертавъ прекрасныя слова: 'истина дороже родины', Чаадаевъ не раскрылъ ихъ вѣщаго смысла. Но развѣ не удивительное зрѣлище эта 'истина', которая со всѣхъ сторонъ, какъ нѣкимъ хаосомъ, окружена чуждой и странной 'родиной'?

Попробуемъ проявить 'Философическія Письма,' какъ негативную пластинку. Можетъ быть, тѣ мѣста, которые просвѣтлѣють, окажутся именно о Россіи.

IV

Есть великая славянская мечта о прекращеніи исторіи въ западномъ значеніи слова, какъ ее понималъ Чаадаевъ. Это — мечта о всеобщемъ духовномъ разоруженіи, послѣ котораго наступитъ нѣкоторое состояніе, именуемое 'миромъ'. Мечта о духовномъ разоруженіи такъ завладѣла нашимъ домашнимъ кругозоромъ, что рядовой русскій интеллигентъ иначе и не представляетъ себѣ конечной цѣли прогресса, какъ въ видѣ этого неисторическаго 'мира'. Еще недавно самъ Толстой обращался къ человѣчеству съ призывомъ прекратить живую и ненужную комедію исторіи и начать 'просто' жить. Въ 'простотѣ' — искушеніе идеи 'мира':

жалкій человѣкъ...

Чего онъ хочетъ?.. Небо ясно,

Подъ небомъ мѣста много всѣмъ.

Навѣки упраздняются, за ненадобностью, земныя и небесныя іерархіи. Церковь, государство, право исчезаютъ изъ сознанія, какъ нелѣпыя химеры, которыми человѣкъ отъ нечего дѣлать, по глупости, населилъ 'простой', 'Божій' міръ, и, наконецъ, остаются наединѣ, безъ докучныхъ посредниковъ, двое — человѣкъ и вселенная:

Противъ неба, на землѣ,

Жилъ старикъ въ одномъ селѣ...

Мысль Чаадаева — строгій перпендикуляръ, возставленный къ традиціонному русскому мышленію. Онъ бѣжалъ, какъ чумы, этого безформеннаго рая.

Нѣкоторые историки увидѣли въ колонизаціи, въ стремленіи расселиться возможно вольготнѣе на возможно большихъ пространствахъ — господствующую тенденцію русской исторіи.

Въ могучемъ стремленіи населить вѣшній міръ идеями, цѣлностями и образами, въ стремленіи, которое уже столько вѣковъ составляетъ мученіе и счастье Запада и ввергнуло его народы въ лабиринтъ исторіи, гдѣ они блуждаютъ до сихъ поръ,— можно усмотрѣть паралель этой вѣшной колонизаціи.

Тамъ, въ лѣсу соціальной церкви, гдѣ готическая хвоя не пропускаетъ другого свѣта, кромѣ свѣта идеи, укрывалась и созрѣвала главная мысль Чаадаева, его нѣмая мысль о Россіи.

Западъ Чаадаева нисколько не похожъ на расчищенные дорожки цивилизаціи. Онъ, въ полномъ смыслѣ слова, открылъ свой Западъ. Поистинѣ, въ эти дебри культуры еще не ступала нога человѣка.

V

Мысль Чаадаева, національная въ своихъ истокахъ, національна и тамъ, гдѣ вливается въ Римъ. Только русскій человѣкъ могъ открыть этотъ Западъ, который сгущеніе, конкретіе самого историческаго Запада. Чаадаевъ именно по праву русскаго человѣка вступилъ на священную почву традиціи, съ которой онъ не былъ связанъ преемственностью. Туда, гдѣ все—необходимость, гдѣ каждый камень, покрытый патиной времени, дремлетъ, замурованный въ сводѣ, Чаадаевъ принесъ нравственную свободу, даръ русской земли, лучшій цвѣтокъ, ею взрожденный. Эта свобода стоитъ величія, застыившаго въ архитектурныхъ формахъ, она равнодушна всему, что создалъ Западъ въ области матеріальной культуры, и я вижу, какъ папа, этотъ старецъ, несомый въ своемъ паланкинѣ подъ балдахинномъ, въ своей тройной коронѣ, приподнялся, чтобы приветствовать ее.

Лучше всего характеризовать мысль Чаадаева, какъ національно-синтетическую. Синтетическая народность не склоняетъ головы передъ фактомъ національнаго самосознанія, а возносится надъ нимъ въ суверенной личности, самобытной, а потому національной.

Современники изумлялись гордости Чаадаева, а самъ онъ вѣрилъ въ свое избранничество. На немъ почилъ гіератическая торжественность, и даже дѣти чувствовали значительность его присутствія, хотя онъ ни въ чемъ не отступалъ отъ общепринятаго. Онъ ощущалъ себя избранникомъ и сосудомъ истинной народности, но народъ уже былъ ему не судія!

Какая разительная противоположность націонализму, этому нищенству духа, который непрерывно апеллируетъ къ чудовищному судилищу толпы!

У Россіи нашелся для Чаадаева только одинъ даръ: нравственная свобода, свобода выбора. Никогда на Западѣ она не осуществлялась въ такомъ величіи, въ такой чистотѣ и полнотѣ. Чаадаевъ принялъ ее, какъ священный посохъ, и пошелъ въ Римъ.

Я думаю, что страна и народъ уже оправдали себя, если они создали хоть одного совершенно свободнаго человѣка, который пожелалъ и сумѣлъ воспользоваться своей свободой.

Когда Борисъ Годуновъ, предвосхищая мысль Петра, отправилъ за границу русскихъ молодыхъ людей, ни одинъ изъ нихъ не вернулся. Они не вернулись по той простой причинѣ, что нѣтъ пути обратно отъ бытія къ небытію, что въ душевной Москвѣ задохнулись бы вкусившіе безсмертной весны неумирающаго Рима.

Но вѣдь и первые голуби не вернулись обратно въ ковшъ.

Чаадаевъ былъ первымъ русскимъ, въ самомъ дѣлѣ, идейно, побывавшимъ на Западѣ и нашедшимъ дорогу обратно. Современники это инстинктивно чувствовали и страшно цѣнили присутствіе среди нихъ Чаадаева.

На него могли показывать съ суевѣрнымъ уваженіемъ, какъ нѣкогда на Данта: „Этотъ былъ тамъ, онъ видѣлъ—и вернулся“.

А сколько изъ насъ духовно эмигрировали на Западъ! Сколько среди насъ—живущихъ въ безсознательномъ раздвоеніи, чье тѣло здѣсь, а душа осталась тамъ!

Чаадаевъ знаменуетъ собой новое, углубленное пониманіе народности, какъ высшаго расцвѣта личности, и — Россіи, какъ источника абсолютной нравственной свободы.

Надѣливъ насъ внутренней свободой, Россія предоставляетъ намъ выборъ, и тѣ, кто сдѣлалъ этотъ выборъ,—настоящіе русскіе люди, куда бы они ни примкнули. Но горе тѣмъ, кто, покругивъ около родного гнѣзда, малодушно возвращается обратно!

ФРАНЦУЗСКІЕ ПОЭТЫ XVIII ВѢКА

(По поводу антологіи, составленной І. М. Брюсовой)

Б. ТОМАШЕВСКІЙ



ОСЕМНАДЦАТЫЙ вѣкъ—ахъ, это изъ области парфюмеріи!— таково мнѣніе цѣнителей. И цѣнители дѣлятся на два лагеря. Одни горделиво отворачиваются, другіе старательно жантильничаютъ, подъ XVIII вѣкъ¹. Валерій Брюсовъ¹ пожелалъ реабилитировать этотъ вѣкъ, но сдѣлалъ это такъ, что, парфюмерное⁴ мнѣніе можетъ только упрочиться. „Легкая поэзія, безпечныя чувства“—вотъ все, что онъ находитъ для характеристики вѣка.

Брюсовъ выдвигаетъ это мнѣніе, какъ нѣчто новое, возражаетъ и Лансону и А. Франсу, находя ихъ оцѣнки („XVIII вѣкъ—вѣкъ прозы“) несправедливыми, виѣше какъ бы пересматриваетъ вопросъ о французской поэзіи этого вѣка и возстановляетъ справедливость; но и къ его оцѣнкѣ приложимы его слова: „Сколько другихъ повторяли и повторяютъ эти сужденія! И все же такой приговоръ должно признать крайне несправедливымъ“.

Идея реабилитаціи поэтовъ XVIII вѣка далеко не нова и проводилась она обычно въ тѣхъ же формахъ, какъ и у Брюсова. Еще въ 30-хъ годахъ XIX ст. усиленно ратовалъ за этотъ вѣкъ романтикъ Арсенъ Уссе (Arsène Houssay): „XVIII вѣкъ оставался неизвѣстнымъ, или вѣрнѣе его старались не знать; я воодушевился этимъ золотымъ вѣкомъ ума. Поэзія въ немъ присутствовала, какъ и въ иные времена“. И Уссе приходилъ въ восторгъ отъ пастушковъ и ихъ пѣвцовъ: „это—легкое пѣніе птичекъ, тающее при шумѣ вѣтерка, это—блуждающій огонекъ, угасающій при свѣтѣ, отзвуки пѣсенки, не пережившей веселаго пира, цвѣточки, которые не дожили до конца утра“. И съ тѣхъ поръ безъ „пастушковъ“, безъ „легкой поэзіи“ не обходятся критики, говоря о XVIII вѣкѣ. Одни благожелательны, другіе презрительны,—но характеризуютъ однообразно поэтовъ XVIII в. „Они жили въ сердцѣ Франціи и говорили про древнюю Идумею, про старую Аркадію, про горы Эракін и море Сициліи. Они говорили, что поютъ полевые пѣсни на лирахъ, свирѣляхъ и флейтахъ“ (Fr. Coussot). XVIII вѣкъ былъ эпохой „веселой и легкой поэзіи... Но навистъ какой то туманъ надо всѣмъ этимъ. Чувствовалась близость катастрофы“ (Poinso). Вѣдь это такъ идетъ въ тонъ съ характеристикой Брюсова: „Мистическое предчувствіе грядущей катастрофы рѣяло въ воздухѣ, и чѣмъ ближе XVIII вѣкъ под-

¹ „Французскіе лирики XVIII вѣка“. Сборникъ переводовъ, составленный І. М. Брюсовой подъ ред. и съ предисл. Валерія Брюсова. К-во Некрасова. Москва. 1914.

ходилъ къ той пропасти, куда низвергла его великая революція, тѣмъ беззаботнѣе, тѣмъ легкомысленнѣе становились пѣсни его поэтовъ.

Но этотъ взглядъ только популяренъ и имѣетъ очень отдаленное сходство съ истиной. Пора реабилитировать вѣкъ вопли, а не только повторять 'пастушескую' характеристику, правда, въ благожелательномъ духѣ. Пора признать, что А. Шенье всецѣло принадлежалъ XVIII вѣку, что кромѣ плеяды щебечущихъ пестиметровъ жили поэты, если и не 'великіе', то и не только воспѣвавшіе 'мимолетность любви'. Уже на страницахъ разбираемаго сборника, какъ тщательно ни устранялось изъ него все, противорѣчащее взглядамъ редактора, можно угадать эти иные теченія въ стихахъ Парни, Шенье, Миллевуа. Чтобы сдѣлать правильную оцѣнку XVIII вѣка, необходимо предварительно выяснить, по мѣрѣ возможности, кто же были дѣйствительно поэты вѣка.

Литературный XVIII вѣкъ не вопли совпадаетъ съ хронологическимъ. Начался онъ нѣсколько позднѣе, около времени смерти Людовика XIV, и кончился около эпохи реставраціи Бурбоновъ. Провозгласили новую эпоху поэты Регентства, поэты изъ *café Laurent*, поэты двора Филиппа. Въ *café Laurent* боролись два главаря—Ламоттъ (*La Motte*) и Ж. Б. Руссо (*J. B. Rousseau*), при дворѣ 'литература, ученость и философія оставляли тихій свѣтъ кабинета и являлись въ кругу большого свѣта угождать модѣ, управляя ея мнѣніями' (Пушкинъ—, Арапъ Петра Великаго'), и предокъ Пушкина, присутствовалъ на ужинахъ, одушевленныхъ молодостью Аруэта и старостью Шолье, разговорами Монтескье и Фонтенеля. Вотъ имена, къ которымъ почти нечего прибавить—развѣ еще стоявшаго въ сторонѣ отъ шумихи Дюфрени ¹ (*Dufresny*, стихи котораго—, Филисъ на ласки такъ скупъ—приписаны составителемъ антологіи Грекуру), Л. Расина-сына (*Louis Racine*), автора янсенистскихъ поэмъ, 'Вѣра' и 'Благодать' (*Religion*, *Grâce*), да товарища Шолье (*Chaulieu*)—Ла Фара (*La Fare*).

Блестящій Фонтенель ² (*Fontenelle*) царилъ и въ философіи и въ поэзіи. Онъ былъ почти такимъ же универсальнымъ писателемъ, какъ и Вольтеръ впоследствии. Но въ поэзіи онъ не оставилъ значительнаго слѣда. Онъ былъ представителемъ отжившихъ теченій XVII вѣка, ниспровергнутыхъ Буало, и ни въ чемъ не обновилъ этихъ тенденцій. Идиліи пастушковъ во вкусѣ Дезульеръ (*Deshoulières*) и Дюрфе (*d'Urfé*) казались смѣшными наслѣдникамъ Буало и остались непонятыми ими. Шолье и Лафаръ,—хотя также являлись представителями теченій, враждебныхъ законодателю поэзіи,—пользовались большимъ почетомъ. Безмятежно эпикурейскій тонъ пѣсенъ, рождавшихся въ салонахъ Ninon, не принимался въ серьезъ, потому не осуждался. Ихъ имена остались. Пушкинъ съ нѣкоторымъ благоговѣніемъ вспоминалъ ихъ. Боратынскій подражалъ Лафару (элегія 1820 г.). Но не

¹ Род. въ 1648 г., ум. въ 1724 г.

² Род. въ 1637 г., ум. въ 1757 г.

имъ суждено было опредѣлить общій духъ новой поэзіи. Молодые поэты требовали болѣе возвышенныхъ темъ. Вольтеръ—тогда еще носившій имя Агонет—писалъ свою „Лигу“ (позже переименованную въ „Генріаду“) —напыщенную эпическую поэму. Ламоттъ¹ и Руссо² воскресили споръ „древнихъ“ и „новыхъ“, прикрывая имъ личное соревнованіе. Ламоттъ, представитель „новыхъ“ (modernes), былъ плохимъ поэтомъ. Но онъ оказался сильнѣе Руссо, мнимаго наслѣдника Буало, и этотъ послѣдній, быть можетъ — крупнѣйшій поэтъ XVIII вѣка, кончилъ судьбу свою въ изгнаніи.

Ж. Б. Руссо получилъ извѣстность въ качествѣ автора одъ. Франція жаждала новыхъ одъ (вѣдь послѣ Малерба не было написано почти ни одной удачной оды), и Руссо утолилъ эту жажду. Его оды изучались, какъ образцы, даже въ школахъ начала XIX вѣка. Нашъ Ломоносовъ въ первыхъ своихъ опытахъ счелъ долгомъ перевести одну изъ его одъ („На фортуна“). Но не въ томъ сила поэзіи Руссо. Онъ оставилъ гораздо болѣе глубокий слѣдъ, какъ лирикъ, въ кантатахъ и, какъ сатирикъ, въ эпиграмахъ. Кантаты — совершенно новый жанръ, созданный Руссо, строгій по построению формы и по содержанію. Это — мифологическія картины (обычно изъ Метаморфозъ), картины любви боговъ, картины аллегорическія (Руссо былъ по преимуществу поэтомъ аллегорій). Но не было чистой радости въ его поэзіи. При всемъ вышнемъ блескѣ, нѣсколько грузномъ, — чувство задавлено скептической ироніей, умѣряется нарочно наивными сентенціями. Знамениты его кантаты о Цирцѣ, объ Амимонѣ, неоднократно переведенныя на русскій языкъ.³

Какъ извѣстно, кантаты эти не прошли безслѣдно для русской поэзіи. Имъ подражалъ Державинъ, а иногда и юный Пушкинъ.

Не меньше славилась эпиграма Ж. Б. Руссо. Его юморъ сознательно грубоватъ. Поддѣлываясь подъ старинный стиль, онъ язвитъ своихъ противниковъ, не останавливаясь ни передъ чѣмъ. Вотъ образецъ:

Lorsque je vois ce moderne Sisyphe
Nous aboyer, je trouve qu'il fait bien:
Mieux vaut encor porter l'hieroglyphe
D'impertinent, que celui de vaurien.

Злой клеветникъ, врагъ чести, лстецъ ехидный,
Пустившись смысломъ на рѣчахъ теребить,
Расчелъ умно; барышъ тутъ очевидный.
Сносишь враньемъ, чѣмъ низкимъ плутомъ слыть.

¹ Род. въ 1672 г., ум. въ 1731 г. Басни этого поэта переводились на русскій языкъ И. Дмитриевымъ („Сверчки“) и В. Пушкинымъ („Меркурій и умершіе“).

² Род. въ 1671 г., ум. въ 1741 г.

³ См. переводы Востокова и Державина. Размѣры этихъ кантатъ мѣшаютъ мнѣ привести здѣсь образцы этого рода творчества Руссо. Поэтъ въ этихъ кантатахъ старался быть грандіознымъ, заботясь о блескѣ описаній, говоря лишь о сильныхъ душевныхъ волненіяхъ. Эта насильственная приподнятость стиля — наслѣдіе предшествующихъ поэтическихъ школъ, и притомъ не столько школы Расина-Буало, сколько еще болѣе раннихъ, „независимыхъ“ поэтовъ, ведущихъ начало отъ Пеллея—дю-Барта, Сентъ-Амана и др.

Il est sauvé s'il peut trouver moyen
Qu'au rang des sots Phébus l'immatricule;
Et semble dire: Auteurs à qui Catulle
De badiner transmit l'invention,
Par charité rendez-moi ridicule
Pour rétablir ma réputation.

Мнѣ мнится, онъ вамъ говорить съ поклономъ:
«Вы, коимъ данъ шутивымъ Аполлономъ
«Насмѣшки даръ и остраго словца:
«Я Васъ прошу, меня, себѣ въ забаву,
«Пустите въ свѣтъ подъ вывѣской глупца,
«Чтобы хоть тѣмъ мою поправить славу!».

Пер. кн. Вяземскаго.

Впрочемъ, въ эпиграмахъ Руссо преобладаетъ безличная насмѣшка надъ гасконцами и нормандцами, а также сентенціи на отвлеченныя темы. О любви онъ пишетъ или цинично или безъ всякой веселости,¹ напримѣръ:

Sur ses vieux jours la déesse Vénus
S'est retirée en un saint monastère,
Et de ses biens propres et revenus,
Ainsi que vous, m'a nommé légataire.
Or de ce legs, signé devant notaire,
L'exécuteur fut l'aîné de ses fils.
Mais le matois n'en prit point son avis,
Et se laissa corrompre par vos charmes:
Il vous donna les plaisirs et les ris,
Et m'a laissé les soucis et les larmes.

При старости, откланявшись веселью,
Подъ кровъ святой Киприды скрылась въ келью
Чтобъ замолишь грѣхи протекшихъ дней.
Имѣнье все, что было здѣсь за ней,
Тебѣ и мнѣ богиня удѣлила.
Печать суда намъ данную скрѣпила,
И маклеръ нашъ былъ сынъ ея большой:
Но, зная, его ты тайно подкупила
Иль для тебя онъ покривилъ душой:
Тебѣ онъ далъ утѣхи, счастье, розы,
Мой жребій палъ на терніи да слезы.

Пер. кн. Вяземскаго (ср. пер. В. А. Пушкина).

Ни Фонтенель, ни Руссо не удержали первенства среди портовъ. Ихъ затмилъ Вольтеръ, оставшійся королемъ поэзіи до своей смерти. Въ сущности, онъ не былъ большимъ портомъ. Его лучшее произведеніе—«Дѣвственница» («Pucelle»); остальное—случайныя сказки, сатиры, оды, мадригалы, эпиграмы. Лучшіе его стихи—это самыя короткіе, вродѣ переводовъ антологическихъ эпиграмъ (въ свою очередь переведенныхъ на русскій языкъ Батюшковымъ, Пушкинымъ, Иличевскимъ и др.). Вотъ одна изъ такихъ, надписей².

Inscription pour une statue de l'amour

Qui que tu sois, voici ton maître.
Il l'est, le fut, ou le doit être.²

Написано ок. 1730 г.

¹ О J. B. Rousseau см. подробнѣе въ статьѣ Пушкинъ и французская юмористическая поэзія XVIII в. («Пушкинистъ» сб. II).

² Существуютъ переводы И. Дмитриева и Беницкаго. Въ дальнѣйшемъ я буду цитовать по возможности только тѣ стихи, которые существуютъ въ русскихъ переводахъ.

Литературное царствованіе Вольтера не было безоблачнымъ. Противъ него все время старались выдвинуть поэта, достойнаго уравнивать его. Имена этихъ соперниковъ—Гресе (Gresset), Пиронъ (Piron), Жильберъ (Gilbert).

Гресе¹ выдвинутъ и прославленъ Ж. Б. Руссо, хотя у этихъ двухъ поэтовъ нѣтъ точекъ соприкосновенія въ творчествѣ. Гресе извѣстенъ въ Россіи по юнымъ произведеніямъ Пушкина. Типичный представитель литературной богемы, онъ воспѣвалъ въ тонѣ Шолье безпечность, студенческой чердакъ, литературную безпринципность. Темъ любви онъ почти не касался (есть незначительная пѣсенка „Пятнадцать лѣтъ“). Его главное произведеніе—„Верверъ“—пустая сказка о понутаѣ (въ прошломъ году читался публичный докладъ и переводъ этой сказки). Его мораль выразилась въ слѣдующемъ отрывкѣ изъ „Шартрезъ“ переведенномъ Веневитиновымъ:

Je me suis fait du sort humain
Une peinture trop fidèle;
Souvent dans les champêtres lieux
Ce portrait frappera vos yeux.
En promenant vos rêveries
Dans le silence des prairies,
Vous voyez un faible rameau
Qui, par les jeux du vague Éole,
Enlevé de quelque arbrisseau,
Quitte sa tige, tombe, vole
Sur la surface d'un ruisseau;
Là, par une invincible pente,
Forcé d'errer et de changer,
Il flotte au gré de l'onde errante
Et du mouvement étranger;
Souvent il parait, il surnage,
Souvent il est au fond des eaux;
Il rencontre sur son passage
Tous les jours des pays nouveaux;
Tantôt un fertile rivage
Bordé de coteaux fortunés,
Tantôt une rive sauvage,
Et des déserts abandonnés:
Parmi ces erreurs continues
Il fuit, il le vogue jusqu'au jour
Qui l'ensevelit à son tour
Au sein de ces mers inconnues
Où tout s'abîme sans retour.

(Châtreuse. Написано ок. 1733 г.).

Въ бездѣльный часъ уединенья,
Когда пустынною тропой,
Съ живымъ восторгомъ упоенья,
Ты бродишь съ милою мечтой
Въ тѣни дубравы молчаливой,—
Видалъ ли ты, какъ вѣтръ игривый
Младую вѣточку сорветъ?
Родной кустарникъ оставляя,
Она вѣется, упадая
На зеркало ручейныхъ водъ,
И, новый житель влаги чистой,
Съ потокомъ плыть принуждена,
То подъ струей серебряной
Спокойно носится она,
То вдругъ предъ взоромъ исчезаетъ
И кроется на днѣ ручья;
Плыветъ, все новое встрѣчаетъ,
Все незнакомые края.
Усѣянъ нѣжными цвѣтами
Здѣсь улыбающійся берегъ,
А тамъ пустыни, вѣчный снѣгъ,
Иль горы съ грозными скалами.
Такъ дальше вѣточка плыветъ
И путь невѣрный свой свершаетъ,
Пока она не утопаетъ
Въ пустынь безпредѣльныхъ водъ.
Вотъ наша жизнь! такъ къ вѣрной цѣли
Необоримою волной
Потокъ насъ всѣхъ изъ колыбели
Ведетъ до двери гробовой.

¹ Род. въ 1709 г., ум. въ 1777 г.

Эта пассивная безпечность, предоставляющая жизни течь и увлекать человека по произволу, очень понравилась современникамъ и русскимъ поэтамъ начала XIX вѣка. У Батюшкова и Пушкина мы найдемъ сходные мотивы.

Второй соперникъ Вольтера, Пиронъ,¹ авторъ „Метромани“, остроумной комедии, былъ очень неровнымъ поэтомъ. Его личность—язвительная, колкая—внушала къ себѣ уваженіе и страхъ. Нынѣ его прославленные эпиграмы потеряли свою остроту. Гораздо интереснѣе онъ въ качествѣ поэта „Caveau“, литературнаго кабака, гдѣ собирались поэты-chansonniers Колле (Collé), Галле (Gallet), Панаръ (Panard) и др. О любви эти поэты пѣли мало и очень грубо. Тоньше другихъ Панаръ². Онъ не упоминается у И. М. Брюсовой, но стихи его „Ruisseau qui baigne cette plaine“ и „Новый Нарциссъ“ приведены среди „неизвѣстныхъ поэтовъ“.

Что касается Пирона—то вотъ какъ онъ судитъ о любви³ (я не говорю о его юношескихъ, чрезмѣрно откровенныхъ произведеніяхъ, создавшихъ ему дурную славу):

Les misères de l'amour

d'après l'ode de J. B. Rousseau sur les misères de l'homme.

Que l'homme est sot et ridicule
Quand l'amour vient s'en emparer!
D'abord, il craint, il dissimule,
Ne fait longtemps que soupirer.

S'il ose enfin se déclarer
On s'irrite, on fait l'inhumaine:
N'importe, il veut persévérer;
Que de soins, d'ennuis et de peine!

.....
Vient un rival: autre incommode.
Loin des yeux le sommeil s'enfuit:
Jaloux, on veille, on tourne, on rôde;
Ce n'est qu'alarmes jour et nuit.

Après bien des maux et du bruit,
Un baiser finit l'aventure:
Le feu s'éteint, le dégoût suit;
Le pré valait-il la fauchure?

А если ему приходилось самому нарушать правило, то онъ въ этомъ искренно каялся:

¹ Род. въ 1689 г., ум. въ 1773 г.

² Род. въ 1694 г., ум. въ 1763 г.

³ Стихи эти переведены Нелединскимъ-Мелецкимъ. Хотя переводы этого поэта изъ Пирона и вызвали восторгъ Батюшкова (письмо Гибдичу 29-мая 1811 г.), но признать ихъ удовлетворительными трудно.

Amour, adieu pour la dernière fois!
 Que Bacchus avec toi partage la victoire!
 La moitié de ma vie a coulé sous tes lois;
 J'en passerai le reste à boire.
 Tu voudrais m'arrêter en vain,
 Nargue d'Iris et de ses charmes!
 Ton funeste flambeau s'est éteint dans mes larmes;
 Que celui de mes jours s'éteigne dans le vin.

Любовь, тебѣ прости на вѣки я сказалъ,
 Желаю Вакху въ пѣлнѣ отдаться.
 Полѣвка я любилъ и отъ любви страдалъ,
 Полѣвка буду напиваться.
 Теперь ничѣмъ ужъ не прельстишь ты мнѣ,
 Приманки будутъ всѣ напрасны!
 Въ слезахъ моихъ погасъ свѣтильникъ ясный,
 Свѣтильникъ дней моихъ я погашу въ винѣ.

Пер. кн. Вяземскаго.

Съ большей охотой воспрѣвали поэты „Caveau“ гастрономическія наслажденія. Такъ, тотъ же Панаръ издалъ регламентъ пиршества:

Les lois de la table

Point de gêne dans un repas;
 Table fût-elle au mieux garnie,
 Il faut, pour m'offrir des appas,
 Que la contrainte en soit bannie.

Toutes les maisons où j'en voi
 Sont des lieux que j'évite:
 Amis, je veux être chez moi
 Partout où l'on m'invite.

Des mets joliment arrangés
 Le compartiment méthodique
 Malgré les communs préjugés
 Me paraît sujet à critique:

A quoi cet optique est-il bon?
 Dites-moi, je vous prie,
 Sert-on pour les yeux, et doit-on
 Manger par symétrie?

Se piquer d'être grand buveur
 Est un abus que je déplore:
 Fuyons peu flatteur;
 C'est un honneur qui déshonore.

Уставъ столовой

Въ столовой нѣтъ отликъ мѣстамъ.
 Какъ поваръ твой ни будь искусень,
 Когда сажаешь по чинамъ,
 Обѣдъ твой лакомый не вкусень.

Къ чему огромный рядъ прикрасъ,
 И блюда разставлять узоромъ?
 За столъ сажусь я не для глазъ
 И сытъ желаю быть не взоромъ.

Миѣ жалокъ пьяница-хвастунъ,
 Который пьетъ не для забавы:
 Какой онъ чести ждетъ, шалунъ?
 Одно безславіе пить изъ славы.

На умъ и взоры ляжетъ тьма,
 Когда напьемся безъ оглядки:
 Вино пусть намъ придастъ ума,
 А не мутитъ его остатки.

Веселью будетъ череда,
 Но пусть и въ самомъ упоеньѣ

Quand on boit trop on s'assoupit,
Et l'on tombe en délire:
Buvons pour avoir de l'esprit,
Et non pour le détruire.

Quand on devrait me censurer
Je tiens, amis, pour véritable,
Que la raison doit mesurer
Les plaisirs même de la table:
Je veux, quand le fruit est servi,
Qu'à chacun se réveille,
Mais il faut quelque ordre, et voici
Celui que je conseille:

Dans les chansons point d'aboyeurs,
Dans les transports point de tumulte,
Dans les récits point de longueurs,
Dans la critique point d'insulte;
Vivacité sans jurement,
Liberté sans licence,
Dispute sans emportement,
Bons mots sans médisance.

Разсудка легкаго узда
Даетъ веселью направленье.

Порядокъ есть душа всего!
Богъ пиршествъ по уставу править:
Толстой, верховный жрецъ его,
На путь насъ истинный наставить:

Гостеприимство—безъ чиновъ,
Разнообразность—въ разговорахъ,
Въ разказахъ—бережливость словъ,
Холоднокровье—въ жаркихъ спорахъ,

Безъ уничанья простота,
Веселость—духъ свободы трезвой,
Безъ ѣдкой желчи острота,
Безъ шутовства соль шутокъ рѣзвой.

Пер. кн. Вяземскаго.

Но это веселое по своему обществу не могло достигъ господства въ поэзии. Правда, 'Савeau' оказался живучъ. Онъ нѣсколько разъ погибалъ и воскресалъ, доживъ до XIX вѣка. На смѣну Пирона пришли Ложонъ (Laujon), Дезожье (Desaugiers) и др. Одно изъ стихотвореній представителя послѣдняго поколѣнія 'Савeau', начала XIX ст., А. Гюффе—приведено въ антологіи І. М. Брюсовой.

Прежде чѣмъ упомянуть о третьемъ соперникѣ Вольтера—о Жильбертѣ, скажу нѣсколько словъ объ одномъ, нынѣ почти забытомъ, поэтѣ—Мальфилатрѣ¹ (Mal-filâtre). Имя его знакомо русскимъ по одному изъ эпиграфовъ Евгенія Онѣгина: 'Elle était fille, elle était amoureuse'. Несчастная судьба этого поэта окружила имя его ореоломъ. Его произведенія стали извѣстны только послѣ его смерти. Сперва на нихъ не обратили вниманія, затѣмъ наоборотъ—переоцѣнили изъ соображеній литературной борьбы. Наконецъ, послѣ сравнительно долгаго забвенія, имя его воскресло въ 20-хъ годахъ XIX вѣка, когда романтики выдвинули его, какъ противовѣсъ классикамъ. Онъ оставилъ послѣ себя незаконченную работу о Виргиліи, обнаружившую необычайно тонкое пониманіе стихотворной техники. Оставилъ онъ также оды, которыя не могутъ уже нынѣ остановить нашего вниманія. Но его произведеніе, дающее право на безсмертіе—это поэма 'Нарциссъ'. Въ ней есть недостатки—длины, увлеченіе описательнымъ стилемъ,—но зато изящество стиха

¹ Род. въ 1732 г., ум. въ 1767 г.

и скорбный тонъ необычайной искренности искупаютъ все остальное. Пушкинъ ознакомился съ Мальфилатромъ, вѣроятно, по Лагарпу, хотя стихи Мальфилатра нигдѣ не въ библіотекѣ Пушкина. Врядъ ли поэма „Нарциссъ“ была близко знакома современникамъ Пушкина: имя Мальфилатра не встрѣчается у нихъ. Но это, быть можетъ, одинъ изъ немногихъ поэтовъ XVIII вѣка, которые представляютъ интересъ въ зависимости отъ степени ихъ вліянія на дальнѣйшую литературу. Какими нѣжными, осторожными словами рисуетъ Мальфилатръ образъ влюбленной нимфы, подслушивающей разговоръ Венеры съ пророкомъ Тиресіемъ о судьбѣ Нарцисса:

Elle était fille; elle était amoureuse;
Elle tremblait pour l'objet de ses soins;
C'était assez pour être curieuse,
C'était assez: filles le sont pour moins;
Mais je ne veux fronder ce sexe aimable,
Et pour Écho sa faute est excusable.
Si cette nymphe est coupable en ceci,
Je lui pardonne, Amour la fit coupable.
Puisse le sort lui pardonner aussi!

Discrètement, et d'une main habile,
En écartant le feuillage mobile,
L'oeil et l'oreille avidement ouverts,
Elle regarde, elle écoute au travers;
Ne peut qu'à peine, en ce petit asile,
Trouver sa place et craint de se montrer,
Ne se meut pas, et n'ose respirer;
Sait ramasser son corps souple et facile,
Se promettant, durant cet entretien,
D'épier tout, un mot, un geste, un rien:
Un mot, un geste, un rien, tout est utile.

(Narcisse, chant deuxième).

Написано ок. 1766 г.

Этотъ отрывокъ, цитруемый Лагарпомъ, запомнился Пушкину. Но я не соглашусь съ Лагарпомъ и не буду приводить въ качествѣ другого примѣра описательныхъ эпизодовъ поэмы, гдѣ гораздо больше внѣшняго искусства, чѣмъ истинной поэзіи. Интереснѣе послѣдніе слова Нарцисса, узнающаго въ волнахъ свое изображеніе:

Tout le prestige est enfin dissipé.
Ah! malheureux! qu'ai-je vu? C'est moi-même;
Je m'abusais. Oui, c'est moi seul que j'aime.
Je suis sans voile, et je suis détrompé.
Je le suis trop. Quel triste jour m'éclaire!
Dieux ennemis, qui m'ôtez mon erreur,

Rendez-la-moi, rendez-moi mon bonheur.
 Je veux encore, aveugle volontaire,
 M'abandonner à ma douce fureur:
 Je veux encore te parler, te sourire,
 O belle nymphe! Après toi je soupire.
 Mes vœux ardents... Mais qu'ai-je à demander?
 Je suis à toi, j'ai ce que je désire;
 Que peut le ciel au delà m'accorder?
 Quel bien plus grand que de te posséder?
 Ce bien pourtant est un mal sans remède.
 Narcisse est pauvre au milieu des trésors:
 Il les poursuit, et, malgré ses efforts,
 N'en jouit point, parce qu'il les possède.
 Pour en jouir, je sens, avec effroi,
 Qu'il me faudrait me séparer de moi.
 Mourons. Pourquoi ne peux-tu me survivre?
 Au noir ciseau faut-il que je te livre?
 Mais de nos jours s'il tranche le fil d'or,
 Tu vas me suivre à la rive infernale,
 Et moi, penché sur la barque fatale,
 Dans l'eau du Styx je vais te voir encor.
 Ah! c'en est fait: je sens que je succombe.
 Je m'affaiblis; je chancelle; je tombe'.

Эта аллегорическая картина свидѣлствуетъ о глубокомъ лирическомъ переживаніи автора. Нарциссъ сродни каждому поэту. Какъ Нарциссъ, поэтъ влюбленъ въ свое отраженіе, въ образы своей лирической жизни, которые при возникновеніи составляютъ часть его, его собственной души. И какъ Нарциссъ, поэтъ жаждетъ отдѣлиться отъ своего изображенія, жаждетъ объективации въ творчествѣ. Если невозможно творчество, поэтъ обреченъ на лирическую смерть. И кромѣ Мальфилатра никто въ XVIII вѣкѣ не пріоткрылъ этихъ тайниковъ (для того времени) творческой жизни человѣка. Вѣдь эти мотивы — жажда сознательнаго обмана со всѣми ея тяжелыми послѣдствіями — были вполне ясно выражены только у поэтовъ конца XIX вѣка. Странно, что Валерій Брюсовъ въ своей статьѣ пропустилъ этотъ замѣчательный моментъ французской поэзіи XVIII вѣка.

Имя Мальфилатра стало именемъ поэта-страдальца. Больше помнили о его нуждѣ, бѣдствіяхъ личной жизни, чѣмъ о стихахъ. Позже пришедшій Жильберъ¹ взялъ на себя роль второго Мальфилатра. Какъ теперь болѣе или менѣе выяснено, трагическая судьба Жильбера въ сущности мифъ. Сперва — непризнанный поэтъ, послѣ — малоудачный сатирикъ, выдвигаемый реакціонными кругами и науськива-

¹ Род. въ 1751 г., ум. въ 1780 г.

емый на „просвѣтителей“ и „философов“, онъ добился извѣстнаго успѣха.¹ Послѣ его смерти его славу, какъ погибшаго будто бы отъ нищеты, сильно раздули. Да и при жизни онъ не отказывался отъ мученическаго ореола. Въ его стихахъ постоянно воспѣваются несчастія порта. О любви онъ писалъ мало. Вотъ отрывки изъ его „Несчастливаго порта“:

Saison de l'ignorance, ô printemps de mes jours!
Faut-il que tourmenté par un instinct perfide,
J'aie à force de soins précipité ton cours,
Trop lent pour mes désirs, mais déjà si rapide?
.....
Oui, tremblez, fiers rivaux, détournez vos mépris;
L'intrépide lion dans un piège surpris
S'irrite du danger, et de sa dent tenace
Ronge, en grondant, la toile où lui-même s'enlace,
Se roule, et peut enfin, par un dernier effort,
La briser, s'échapper, et prodiguant la mort
Au peuple de chasseurs qui l'attaque et le brave,
Marcher, roi des forêts qui le virent esclave.
Vain espoir! qu'ai-je dit? hélas! sans de longs jours
Le poète languit dans la foule commune,
Et s'il fut en naissant chargé de l'infortune,
Si l'homme, pour lui seul avare du secours,
Refuse à ses travaux même un juste salaire,
Que peut-il lui rester!.. Oh! pardonnez, mon père,
Vous me l'aviez prédit... je ne vous croyais pas.
Ce qui peut lui rester? La honte et le trépas.²

Во всѣхъ антологіяхъ можно найти его предсмертную „оду, заимствованную изъ разныхъ псалмовъ“.

Таковы были главные соперники Вольтера. Въ интересующей насъ антологіи ни одинъ изъ нихъ не представленъ. Имена Пирона, Гресе и Жильбера глухо упомянуты въ предисловіи В. Брюсова. Наряду съ ними упомянуты также и такіе имена, какъ Лефранъ де Помпиньянъ, Лемерръ и Монаръ. О нихъ я не скажу ни слова. О первомъ по простой причинѣ: Лефранъ былъ одинъ изъ ничтожныхъ подражателей Руссо. Что касается двухъ другихъ, то если они даже и существовали, они не оставили о себѣ никакой памяти.

¹ Нападая на современныхъ ему поэтовъ, Жильберъ въ своихъ сатирахъ выдвигалъ противъ нихъ тѣ же обвиненія, что позже „классики“ выдвигали противъ „романтиковъ“.

² Милонъ написалъ вольное подражаніе этому стихотворенію, начинающееся стихами:

О дней моихъ весна! куда сокрылась ты?
Едва твой слѣдъ примѣчу...

По приведеннымъ выше отрывкамъ видно, какъ далеко отъ истины утверждение, что любовь—вотъ то чувство, вокругъ котораго постепенно стали совершать свое обращеніе всѣ лирическія созданія XVIII вѣка¹, и какъ ошибочно, что поэты преимущественно представляютъ ее (любовь) въ видѣ чувства достаточно легкаго², мимолетнаго³, соединяющаго двухъ любовниковъ на короткое время. Въ описаніе самихъ горестей любви поэты вносятъ эту легкость, часто даже отбѣнокъ шутки⁴. Впрочемъ, были и поэты фривольной любви, жеманные и легкіе. Таковы, во первыхъ, два поэта г-жи Помпадуръ—аббатъ (позже министръ и кардиналъ) де Берни¹ (de Bernis) и Бернаръ² (Bernard).

Эти придворные поэты, не лишены дарованія, дѣйствительно, воспѣвали любовь и ямочки на щекахъ Помпадуръ съ необычайной легкостью. Бернаръ представленъ въ сборникѣ I. М. Брюсовой исключительно въ новыхъ переводахъ, хотя въ предисловіи имя его, такъ же какъ и имя Берни, не упоминается.

Престижъ этого поэта въ Россіи былъ такъ невысокъ, что его не переводили въ свое время. Что касается Берни, то мы извѣстны только одинъ переводъ его мадригала—Туманскаго. Вотъ оригиналъ:

Madrigal

Impromptu à Madame de Pompadour, qui demandait

Qu'est-ce que l'Amour

Qu'est-ce qu'Amour?—C'est un enfant, mon maître,
Il l'est aussi du berger et du roi.
Il est fait comme vous; il pense comme moi;
Mais il est plus hardi peut-être.

Берни сравнительно изящѣе своихъ современниковъ. Бернаръ, воспѣвшій искусство любви⁵, грубѣе. Еще современники отмѣчали, что въ его поэмѣ отсутствуетъ самая любовь. У этихъ двухъ поэтовъ были послѣдователи, изъ нихъ самый главный—Дора (Dorat),³ къ школѣ котораго относятся Колардо (Colardeau), дю Пезе (du Pezay) и другіе, а позже, пожалуй, и слишкомъ прославленный Буффлеръ (Boufflers). Не знаю—дѣлалъ ли кто нибудь серьезно поверхностнаго, неостроумнаго, увлекающагося вѣдшимъ, холоднымъ блескомъ Дора. Приговоры современниковъ надъ нимъ единодушно суровы. Правда, нашъ Дмитріевъ сознается, что поддадалъ подъ его вліяніе. Но, вѣтреный Доратъ⁴ ни въ коемъ случаѣ не можетъ считаться поэтомъ, исчерпывающимъ все содержаніе лирики XVIII вѣка, тѣмъ

¹ Род. въ 1715 г., ум. въ 1794 г.

² Род. въ 1710 г., ум. въ 1775 г.

³ Род. въ 1734 г., ум. въ 1780 г.

болѣе, что господство его школы было кратковременнымъ и противъ него въ области любовной лирики готовилась реакція въ лицѣ экзотиковъ Леонара, Бертена и Парни и въ лицѣ меланхоликовъ Флоріана и Легуве. Да и въ Россіи Дора оставилъ слишкомъ слабый слѣдъ. I. М. Брюсова не нашла для своей антологіи ни одного перевода изъ Дора и привела заново переведенное Брюсовымъ стихотвореніе. На самомъ дѣлѣ переводовъ изъ Дора мало: миѣ извѣстны лишь два перевода Востокова. Слѣдуетъ также отмѣтить, что вся школа Дора находилась подъ неизмѣннымъ вліяніемъ латинскихъ поэтовъ, въ частности, Овидія и его „Косметики“ и „Героинь“, а потому неосторожно замѣчаніе В. Брюсова: „Поэты (XVIII вѣка) не хотятъ болѣе подражать древнимъ и развивать ихъ идеи“.¹

Впрочемъ, и въ школѣ Дора мы встрѣтимъ произведенія, далекія отъ всякой фривольности. Кто найдетъ „легкость“ и „шутку“ въ знаменитой Героидѣ Колардо, заимствованной имъ у Попа—, Элоиза и Абеляръ? Отрывки этой поэмы переведены на русскій Жуковскимъ.

Поддерживался также искусственно легкомысленный тонъ въ эротическихъ сказкахъ. Такія сказки писали Грекуръ, Вержье, Вольтеръ, Дора и многіе другіе, менѣе извѣстные поэты. Но всѣ эти сказки однообразны и не превосходятъ сказокъ Лафонтена,—образецъ, которому всѣ они подражали.

Остановимся на поэтахъ экзотикахъ. Въ концѣ XVIII вѣка во французскомъ обществѣ ясно обозначился интересъ къ экзотикѣ. Быть можетъ, внѣшнія политическія причины, быть можетъ, проповѣдь Руссо о возвращеніи къ природѣ—сыграли здѣсь свою роль. Но потребность общества выразилась ясно, и ее сперва удовлетворяли поэты, какъ Леонаръ, Бертенъ и Парни, затѣмъ прозаики, какъ Бернарденъ де Сенъ Пьеръ и Шатобрианъ. Природа стала преобладающей темой въ поэзіи. Всѣ трое—Леонаръ, Бертенъ, Парни—родились въ далекихъ французскихъ колоніяхъ. Первый—на Гваделупѣ, два послѣднихъ—на островѣ Союза (тогда île Bourbon). Поэзія Леонара² (Léonard) создавалась подъ вліяніемъ, отчасти, воспоминаній о южной природѣ (его „Времена года“ и нѣкоторыя идилліи), отчасти подъ вліяніемъ пережитаго имъ тяжелаго романа (его возлюбленная принуждена была выйти замужъ за другого, затѣмъ сошла съ ума и умерла). Въ мелкихъ своихъ стихахъ онъ избралъ образцомъ нѣмецко-швейцарскаго поэта Геснера и вмѣстѣ съ Флоріаномъ и Беркеномъ перенесъ идиллію во Францію, гдѣ она была забыта на протяженіи почти всего XVIII вѣка, почему ошибочно миѣніе составительницы: „Мы считаемъ, что лирика любовная, именно любовная пастораль—наиболѣе характерна для эпохи“. Нѣкоторыя мелкія стихотворенія Леонара приведены въ антологіи. Идиллія соотвѣтствовала личному настроенію Леонара. Неудачи его жизни

¹ Вообще, вліяніе Овидія на французскую поэзію XVIII вѣка значительно, такъ же какъ вліяніе Вергилія (Эклоги и Георгіки) и Тибулла.

² Род. въ 1741 г., ум. въ 1793 г.

заставляли его искать мирнаго счастья, покоя, самого простаго благополучія. Объ этомъ говорятъ стихи, переведенные Грибоѣдовымъ (см. изд. Академіи, Т. I, стр. 26, „Элегія“) и Милоновымъ.¹ Вотъ начало идилліи, которой подражалъ послѣдній:

Le bonheur

Heureux qui des mortels oubliant les chimères,
Possède une compagne, un livre, un ami sûr,
Et vit indépendant sous le toit de ses pères!
Pour lui le ciel se peint d'un éternel azur;
L'innocence embellit son front toujours paisible;
La vérité l'éclaire, et descend dans son coeur;
Et par un sentier peu pénible
La nature qu'il suit le conduit au bonheur.

.

Написано въ 1768 г.

И Леонаръ умѣлъ остро ощущать природу. Его „Времена Года“ („Saisons“), хотя планъ ихъ и заимствованъ у англійскаго поэта Томсона, по лирическому содержанію вполне оригинальны. Вотъ, напримѣръ, какъ описываетъ онъ лѣтній вечеръ:

Quel beau soir! les zéphirs de leurs molles haleines
Courbent légèrement la pointe des guérets;
Un torrent de parfums sort des bois et des plaines;
Le soleil, en fuyant, se projette à longs traits
Sur les monts, sur les tours, sur les eaux des fontaines.
Un éclat vaporeux répandu dans les airs,
Comme un voile de pourpre, embrasse l'univers.
Des nuages d'argent, d'azur et d'amarante,
Ornements passagers de la robe des cieux,
Se suivent doucement dans leur forme changeante,
Comme un songe riant qui se peint sous nos yeux...²

Издано въ 1787 г.

Такъ же остро ощущеніе природы у Бертена³ (Bertin) и Парни⁴ (Parny). Первый — вообще довольно суховатый поэтъ, проникнутый традиціями латинскихъ

¹ Надо отмѣтить, что переводы Милонова, кромѣ его перевода изъ Миллевуа: „Паденіе листьевъ“ замѣчательно точнаго (почему то забытаго въ антологіи), отличаются большой вольностью.

² Эти стихи соответствуютъ слѣдующему отрывку изъ поэмы Томсона: „Солнце забыло свою ярость; его принизившійся дискъ посылаетъ уже только живительную теплоту, и блескъ измѣнчиваго луча освѣщаетъ облака, эти прекрасныя ризы неба, которыя бѣгутъ непрерывной чредой въ туманныхъ очертаніяхъ, мѣняющіяся, подобныя мечтамъ дѣятельнаго воображенія“.

³ Род. въ 1752 г., ум. въ 1790 г.

⁴ Род. въ 1753 г., ум. въ 1814 г.

лириковъ. Второй—въ своемъ раннемъ творествѣ—страстный, истинно южный любовникъ. Сборники стиховъ Бертена (*Amours*) и Парни (*Poésies Erotiques*) почти исключительное въ XVIII вѣкѣ по построению явленіе. Это — не наборъ случайныхъ стихотвореній; нѣтъ, здѣсь, стихотвореніе за стихотвореніемъ, разсказывается одна любовь, одинъ романъ. Бертенъ воспѣлъ Эвхариду (*Eucharis*), свою и ея измѣну; Парни съ большей яркостью, съ необычайной, почти непередаваемой остротой говорить объ Элеонорѣ (*Eléonore*). И Эвхариды, и Элеоноры—живые лица. Въ своихъ стихахъ Бертенъ и Парни искренно излагаютъ свою любовь. И несмотря на отдѣльные стихотворенія, носящіе шуточный характеръ, — нельзя эту любовь признать легкой, эти измѣны случайными и флигельными. Сентъ-Бѣвъ такъ противопоставляетъ Парни Байрону и Мюссе, которые въ любовницѣ видѣли не просто женщину, а реализацію мечты: «Парни не такъ рѣзокъ, онъ просто влюбленъ; онъ влюбленъ въ женщину, которая для него вовсе не предлогъ, не поэтический только предметъ... Страсть у Парни является нагой, безъ прикрасъ. Онъ къ ней ничего не прибавляетъ лишняго; онъ не окрашиваетъ ея въ яркія краски, которыя могли бы ослабить и отвлечь вниманіе отъ существа; онъ не выпускаетъ криковъ, вызывающихъ судороги. У него говоритъ природа: выраженіе слѣдуетъ, легкое, счастливое, равносильное тому, что нужно сказать» (написано въ 1861 г.). Парни достаточно представленъ въ антологіи І. М. Брюсовой. Къ сожалѣнію, не дано перевода одной изъ наиболѣе острыхъ элегій Парни *«Délire»* (правда, по русски имѣется лишь вольное по формѣ подражаніе Милонова).¹

Упомянутые выше поэты меланхолики Флоріанъ (*Florian*)² и Легуве (*Legouvé*)³ не представляютъ сами по себѣ значительнаго явленія. Интересны они просто, какъ поэты, отвѣчавшіе потребности публики во вздохахъ и грусти томной. Не напрасно Пушкинъ отмѣчаетъ, что цѣлое поколѣніе было воспитано на Легуве, на его сентиментальныхъ поэмахъ о женщинахъ и о меланхоліи.

Меланхолія—это далеко не изобрѣтеніе романтиковъ. Это явленіе XVIII вѣка, закрѣпленное такими художниками, какъ Лагрене и Грезъ, драматургами, какъ Лашосе, музыкантами, какъ Рамо, и поэтами, какъ Леонаръ, Флоріанъ, Легуве, Делиль и пр. Поэтому странны слова В. Брюсова: «Лирики XVIII в. умѣли видѣть

¹ Переводы Парни приведены у І. М. Брюсовой съ исключительной для антологіи полнотой, опущены только изъ наиболѣе извѣстныхъ—подражаніе Мадекасской (Мадагаскарской) пѣснѣ Дмитріева и подражанія Пушкина и Рылѣева отрывку изъ *«Coup d'oeil sur l'île de Cythère»*. Также удовлетворительно представлены Миллевуа и Андре Шенье. Изъ наиболѣе извѣстныхъ переводовъ Миллевуа опущены: Милонова *«Паденіе Листьевъ»* (лучшій переводъ этого стихотворенія), Батюшкова *«Гезіудъ и Омиръ»* и Козлова *«Сельская элегія»*. Кромѣ того *«Романсъ»* В. Пушкина приписанъ Давыдову. Что касается А. Шенье, то на русскомъ языкѣ существуетъ столь обширная литература переводовъ изъ этого поэта, что пропуска здѣсь неизбѣжны.

² Род. въ 1755 г., ум. въ 1794 г.

³ Род. въ 1764 г., ум. въ 1812 г.

божественное видъ печальнаго, умѣли быть портами, не разрывая души ни своей, ни читателя'.¹

Нельзя, говоря о XVIII вѣкѣ, пропустить крупнѣйшее поэтическое теченіе второй половины вѣка—описательное (*poésie descriptive*). Поэмы Делиля 'Сады', 'Человѣкъ на полѣ', 'Три царства природы', 'Воображеніе', георгическія поэмы Леонара, Сентъ-Ламбера, Росе, Руше, Буажолена, Мишо, Кампенона, 'Живопись' Лемьера, 'Человѣческій геній' Шендоле, 'Подражательная гармонія' де Писа и безчисленные иныя, нынѣ забытыя произведенія дидактико-описательнаго характера—слишкомъ крупное явленіе, чтобы можно было пройти мимо, не сказавъ ни слова.

Крупнѣйшимъ представителемъ этого теченія является, несомнѣнно, Делиль² (Jacques Delille, abbé de Lille—имя мѣнялось въ зависимости отъ политическаго момента). Сперва приобрѣлъ онъ извѣстность въ качествѣ переводчика *Виргиліевыхъ* *Георгикъ*. Это былъ не столько переводъ, сколько приспособленіе *Виргилія* къ французскимъ поэтическимъ традиціямъ. О качествахъ этого перевода можетъ дать нѣкоторое представленіе слѣдующій отрывокъ:

Qui pourrait, ô Soleil, t'accuser d'imposture?
Tes immenses regards embrassent la nature;
C'est toi qui nous prédis ces tragiques fureurs
Qui couvent sourdement dans l'abîme des cœurs.
Quand César expira, plaignant notre misère,
D'un nuage sanglant tu voilas ta lumière,
Tu refusas le jour à ce siècle pervers;
Une éternelle nuit menaça l'univers.
Que dis-je? tout sentait notre douleur profonde;
Tout annonçait nos maux; le ciel, la terre et l'onde,
Les hurlements des chiens, et le cri des oiseaux...³

Переводъ изданъ въ 1769 г.

¹ Такъ же шатко мнѣніе Брюсова о томъ, что только романтики принесли 'порывъ трагическихъ страстей'. Трагическія страсти были извѣстны XVIII вѣку. Еще въ началѣ вѣка жилъ Кребильонъ-отецъ, самый сгущенный изъ французскихъ трагиковъ. Къ восемнадцатому же вѣку относятся приспособленія Шекспира къ французской сценѣ (Вольтеръ, Дюси), а именно въ Шекспирѣ романтики видѣли идеальное выраженіе 'трагическихъ страстей' (см. у Нелединскаго-Мелецкаго любопытный *Монологъ* изъ *Гамлета* Шекспирова съ Вольтерова перевода).

² Род. въ 1738 г., ум. въ 1813 г.

³ Среди стихотвореній Веневитинова имѣется его юношескій переводъ этого отрывка *Георгикъ*. Любопытно отмѣтить, что Веневитиновъ подражалъ не *Виргилію*, а *Делилю*, и его стихи—переводъ съ перевода.

О Фебъ! тебя ль дерзнемъ обманчивымъ назвать?
Не твой ли быстрый взоръ умбѣтъ проникать
До глубины сердецъ, гдѣ возникаютъ мщенья

Успѣхъ перевода побудилъ Делиля къ оригинальнымъ георигическимъ и описательнымъ поэмамъ. При этомъ онъ, особенно вначалѣ, проявилъ необычайную вычурность описаній. Его описанія—загадки. Онъ характеризуетъ предметъ, называя его по имени только въ примѣчаніяхъ (нѣсколько наивно опережая теорію суггестіи Малларме). Описалъ онъ рѣшительно все: „Три царства природы“ включаютъ всю физику и химию, „Воображеніе“—всѣ проявленія творческаго человѣческаго духа. Его занимало вливать въ творческія формы всякое содержаніе. Его не интересовало, насколько близокъ поэзи смыслъ его стиховъ, онъ дѣлилъ лишь двустипшія, въ которыя укладывалось любое содержаніе. Оставаясь въ предѣлахъ обычной версификаціи, онъ старался придать стиху наибольшую выразительность при помощи того, что онъ именовалъ „подражательной гармоніей“, т. е. соотвѣтствіями чисто звуковой стороны съ изображаемымъ предметомъ (вѣроятно, здѣсь сказалось вліяніе Виргилія). И здѣсь онъ—предшественникъ поэтовъ конца XIX вѣка. Лучшей поэмой его считаются „Сады“ (существуетъ переводъ Воейкова). Я лично склоняюсь въ пользу „Воображенія“ („Imagination“), гдѣ много очень тонкихъ лирическихъ моментовъ. Здѣсь трудно цитовать этого поэта, такъ какъ поневолѣ пришлось бы выписать цѣлыя пѣсни его поэмъ. Все же—вотъ отрывокъ изъ III пѣсни „Воображенія“, непередаваемый, по моему мнѣнію, на русскій языкъ:

... L'Univers enchanté

Vit éclore un pouvoir plus sûr que sa beauté;
Qui toujours l'embellit, qui souvent la remplace,
Qui nous plaît en tous lieux, en tout temps; c'est la Grâce.
Mais comment définir, expliquer ses appas?
Ah! La Grâce se sent et ne s'explique pas:

И злобы бурныя, но тайныя волненья?
По смерти Цезаря ты съ Римомъ скорбь дѣлишь,
Кровавымъ облакомъ чело свое покрылъ;
Ты отвратилъ отъ насъ разгнѣванные очи
И міръ, преступный міръ страшился вѣчной ночи.
И все грозило намъ—и ревъ морскихъ валовъ,
И врановъ томный кликъ, и лай ужасныхъ псовъ...

Вотъ оригиналъ Виргилія:

... Solem quis dicere falsum

Audeat? Ille etiam caecos instare tumultus
Saepe monet, fraudemque et operta tumescere bella.
Ille etiam extincto miseratus Caesare Romam,
Cum caput obscura nitidum ferrugine textit,
Impiaque aeternam timuerunt saecula noctem.
Tempore quamquam illo tellus quoque, et aequora ponti,
Obscenique canes, importunaeque volucres
Signa dabant...

Rien n'est si vaporeux que ses teintes légères;
 L'oeil se plait à saisir ses formes passagères;
 Elle brille à demi, se fait voir un moment;
 C'est ce parfum dans l'air exhalé doucement;
 C'est cette fleur qu'on voit négligemment éclore,
 Et qui, prête à s'ouvrir, semble hésiter encore;
 L'esprit qui sous son voile aime à la deviner
 Joint au plaisir de voir celui d'imaginer.
 L'Imagination en secret la préfère
 A la froide beauté constamment régulière.

(Поэма начата въ 1785 г. и закончена въ 1794 г.).

Не тѣ ли мотивы мы встрѣчаемъ значительно позже—въ стихахъ Верлена „De la musique avant toute chose“? И въ этихъ стихахъ Делиля—эстетическое credo конца XVIII вѣка, и здѣсь духъ вѣка сказанъ сильнѣе, чѣмъ гдѣ бы то ни было.¹ Есть одно крупное имя, не упомянутое еще въ настоящемъ очеркѣ. Это—Экушаръ Лебрень² (Escouchard-Lebrun). Собственно, онъ является продолжателемъ Ж. Б. Руссо. Онъ считается лучшимъ авторомъ одъ и эпиграмъ конца XVIII вѣка. Мы не знаемъ переводы его одъ (могу назвать только „Восторгъ“ Храповицкаго въ „Аонидахъ“), зато его эпиграмы, краткія, стремительныя, злыя, много переведены на русскій языкъ. Кому не извѣстна со школьной скамьи его эпиграма:

— Я разорился отъ воровъ!—Жалѣю о твоемъ я горѣ.
 — Украли пукъ моихъ стиховъ.—Жалѣю я о ворѣ.

Ея оригиналъ:

Пер. И. Дмитріева.

— On vient de me voler.—Que je plains ton malheur!
 — Tous mes vers manuscrits!—Que je plains le voleur!³

Или вотъ другая его эпиграма:

Contre Urbain Domergue
 Pour mettre en pièces mon quatrain
 Urbain rimaille et s'évertue:
 J'avais blessé ce pauvre Urbain;
 Mais son épigramme le tue.⁴

¹ Въ антологіи І. М. Брюсовой Делиль представленъ совершенно неудовлетворительно. Переводы Карамзина апокрифичны, а басня „Чиждъ и роза“ изъ „Poésies fugitives“ совершенно не характерна для поэта.

² Род. въ 1729 г., ум. въ 1807 г.

³ Переведена также Измайловымъ и Иличевскимъ.

⁴ Существуетъ переводъ кн. Вяземскаго.

Несмотря на то, что В. Брюсовъ называетъ Экушара Лебрена однимъ изъ благороднѣйшихъ поэтовъ XVIII вѣка¹, все же, признаться, скучновато читать и его риторическія, витіеватыя оды, и другія произведенія, кромѣ эпиграмъ, въ чемъ приходится согласиться съ его современникомъ Сюаромъ, хотя тотъ и навлекъ этимъ на себя гнѣвъ поэта.

И право, что касается одъ—боюсь строгаго осужденія,—но среди образцовъ этого жанра я ставлю не на послѣднемъ мѣстѣ оды Тома (Thomas),¹ этого доктринера, краснбая, малоудачнаго философа. Его оды не перлы, но есть какой то лирическій подъемъ и въ его одѣ о гражданскомъ долгѣ, и въ одѣ о времени. Нелединскій-Меледкій перевелъ обѣ эти оды.

Но обратимся къ болѣе веселымъ явленіямъ французской поэзіи XVIII вѣка. До сихъ поръ мы могли отмѣтить только одного Дора, какъ поэта, подходящаго подъ опредѣленія и характеристики В. Брюсова. Это не совсѣмъ такъ. Въ концѣ вѣка неимоверно развилась литература Альманаховъ. Особенно одинъ изъ нихъ—Альманахъ Музъ² (Almanach des Muses) объединялъ безчисленное количество мелкихъ провинціальныхъ поэтовъ. На страницахъ этого Альманаха, дѣйствительно, найдется много подтвержденій мнѣнія Брюсова. Чтобы быть вполне объективнымъ, приведу рядъ стихотвореній въ духѣ Альманаха.

Вотъ Франсуа де Нёшато² (François de Neufchâteau)—enfant prodige французской поэзіи:

Mes malades jamais ne se plaignent de moi,
Disait un médecin d'ignorance profonde.
Ah! répartit un plaisant, je le croi:
Vous les envoyez tous se plaindre en l'autre monde.

Мнѣ лѣкарь говорилъ: Нѣтъ, ни одинъ больной
Не скажетъ обо мнѣ, что не доволенъ мной!
— Конечно, думалъ я, никто того не скажетъ,
Смерть всякому языкъ привяжетъ.

Пер. И. Дмитриева.

Вотъ Эмберъ (Imbert), столь же знаменитый (1747—1790):

Les trois aveugles

Sur la terre, aux cieux et sur l'onde
Tout suit le caprice du sort.
Trois aveugles mènent le monde:

Судьбой на всѣ страны земныя
Постановленъ одинъ законъ:
Вселенной правятъ три слѣпые—

¹ Род. въ 1732 г., ум. въ 1785 г.

² Род. въ 1750 г., ум. въ 1828 г.

L'Amour, la Fortune et la Mort.
La vie est un bal, que commence
La Fortune, tant bien que mal;
Vient l'Amour qui mène la danse,
Et puis la Mort ferme le bal.

Фортуна, Смерть и Купидонъ.
Жизнь наша пиръ: съ привѣтной лаской
Фортуна отворяетъ залъ,
Амуръ распоряжаетъ пляской,
Приходитъ Смерть—и конченъ балъ.

Пер. Иличевского.

Вотъ Понсъ де Верденъ (Pons de Verdun), геркулесъ альманаховъ, по приговору Ривароля (1759—1819):

L'oraison maritale

Un bon époux, après sa patenôtre,
Tous les matins faisait cette oraison:
Notre moitié n'est pas pire qu'une autre,
Grand saint Joseph, et, par cette raison,
Si je suis... Ah donnez-moi confiance,
Pour que ce soit du moins sans le savoir;
Si je le sais, que ce soit sans le voir;
Si je le vois, donnez-moi patience'.

Одинъ предобрый мужъ имѣлъ обыкновенье
Вставая ото сна и отходя ко сну
Такое приносить моление:
Хранитель ангелъ мой! спаси мою жену;
Не дай упасть ей въ искушение,
А ежели ужъ я... Не дай про то мнѣ знать;
А если знаю я, то дай мнѣ не видать;
А если вижу я, даруй ты мнѣ терпѣнье!

Пер. И. Дмитриева.

И наконецъ—Анонимъ (Almanach des Muses, 1770, page 108):

Non, tous les coeurs, sous ton empire
N'éprouvent point, Amour, un sort charmant;
Le rossignol chante en aimant,
Mais la tourterelle soupire.
Amour, je l'avouerai, mon coeur a toujours fui
Le sort du rossignol et de la tourterelle;
Je ne puis chanter comme lui,
Je craindrais de gémir comme elle.

Амуръ! Не всякой обрѣтаетъ
Пріятности подъ властію твоей.
Въ любви поетъ лишь соловей,
А горлица все стонетъ и вздыхаетъ.
И такъ скажу тебѣ и право не солгу,
Что всячески тебя я убѣгаю:
Какъ горлица стенать я не желаю,
А пѣть какъ соловей нисколько не могу.

Пер. Остолопова.

Итакъ—вотъ въ общихъ чертахъ французская лирика XVIII вѣка. Если здѣсь опущены какія либо имена и даже имена крупныя, то потому, что въ предѣлахъ настоящаго конспективнаго очерка нельзя объять необъятное. Кромѣ того, сознательно опущены представители конца вѣка, Андре Шенье и Миллевуа, какъ достаточно представленные въ сборникѣ I. М. Брюсовой. Опущены мною также представители 'poésie fugitive', дѣлю которой было дать образцы изящества стихотворной техники. Эти поэты занимались облеченіемъ въ стихотворную форму прозаическихъ сентенцій ('мадригалы', 'надписи' и т. д.), и многіе (Вольтеръ, С. Ламберъ, Боннаръ

и др.) достигали въ этомъ совершенства. Но для сужденія о книгѣ, притязающей на ознакомленіе публики съ цѣлымъ вѣкомъ французской поэзіи, даже подобный очеркъ необходимъ.

Лирическія настроенія XVIII вѣка отличаются пестротой, рѣшительно не укладывающейся въ рамки характеристикъ В. Брюсова. Помимо фривольныхъ мотивовъ, въ XVIII вѣкѣ мы можемъ встрѣтить почти всѣ элементы теченія, пришедшаго на смѣну вѣку,—романтизма. Романтизмъ существовалъ до романтиковъ. Основное различіе то, что въ XVIII вѣкѣ первенствовала форма, у романтиковъ—содержаніе. Откуда же явился распространенный взглядъ на поэзію XVIII вѣка, какъ на поэзію фривольную? Почему 'романтическую иронию' оправдывали, какъ глубокомысленную, а тонкую иронию XVIII вѣка считали легкомысленной? Почему страданія растрепанныхъ романтическихъ героевъ объявляли 'вселенскими', а страданія Нарцисса и Миртиля—будуарными? Это произошло, во первыхъ, изъ за того, что романтики, какъ крупные, яркіе порты, затмили болѣе скромныхъ поэтовъ XVIII вѣка. Они объявили экзотику, меланхолю, трагизмъ своей монополіей, и читатели съ этимъ свыклись и стали разсматривать такихъ представителей поэзіи XVIII вѣка, какъ Андре Шенье,¹ Миллевуа и даже Парни,² лишь какъ 'предшественниковъ', кого то въ родѣ эпигоновъ романтизма, лишь по хронологическому недоразумѣнію жившихъ до романтиковъ. Такимъ образомъ, всѣ теченія XVIII вѣка, присвоенныя себѣ романтизмомъ, были, въ глазахъ общества, достояніемъ послѣдняго, а въ удѣлъ прошедшему вѣку осталась одна оригинальная черта—фривольность. Другая причина та, что въ XVIII вѣкѣ мы не встрѣтимъ того философскаго углубленія поэзіи, какъ это было у романтиковъ.³ Это дало поводъ романтикамъ въ своемъ полемическомъ раздорѣ съ 'классиками', т. е. представителями XVIII вѣка, бросить имъ упрекъ въ легкомысліи, и этотъ упрекъ, рожденный въ литературномъ спорѣ, остался на протяженіи всего XIX вѣка, покуда живъ былъ авторитетъ романтиковъ. Нынѣ и 'классики' и 'романтики' одинаково далеки отъ насъ, одинаково принадлежать исторіи. Пора было бы освободиться отъ традиціонныхъ характеристикъ, рожденныхъ въ давніе годы минувшихъ споровъ.

¹ Многозначителенъ тотъ фактъ, что переводы изъ этого поэта, умершаго въ 1794 г., В. Брюсовъ включилъ въ свою книгу—'Французскіе поэты XIX вѣка'. Проф. Замотинъ причисляетъ А. Шенье наряду съ Нодье и Мериме къ 'представителямъ юнаго французскаго романтизма' ('Романтизмъ 20-хъ годовъ въ русской литературѣ', 1911, стр. 176). Если первое можно оправдать тѣмъ, что стихи А. Шенье были опубликованы только въ XIX вѣкѣ, то характеристика, данная поэту проф. Замотинымъ—явное недоразумѣніе, свидѣтельствующее, что 'хронологическая аберрація' по отношенію къ А. Шенье распространена не только среди широкой публики.

² См. О. Сомовъ 'О романтической поэзіи'.

³ Конечно, я не говорю объ одахъ, гдѣ часто разрабатывались абстрактныя философскія темы.

Но какъ уже приходилось неразъ отмѣчать — составители разбираемой Антологіи какъ бы сознательно желали культивировать эти дряхлые взгляды на французскій XVIII вѣкъ. Составитель въ предисловіи характеризуетъ поэзію XVIII вѣка только однимъ словомъ — „легкая“. Вводная статья В. Брюсова, дающая общій обзоръ „Французской поэзіи XVIII вѣка“, недостаточно вѣсна въ своихъ утвержденияхъ, какъ уже приходилось убѣждаться. Авторъ крайне небрежно обращается съ именами. Только по отношенію къ Миллевуа и Шенье чувствуется любовная внимательность. Нельзя классифицировать поэтовъ по годамъ рожденія и включать въ первую рубрику Пирона, Грекура, Гресе, Помпиньяна, во вторую С. Ламбера, Лемерра (?), Лебрена, въ третью Колардо, Дюси, Дора, Делиля, Лагарпа, Монара (?) и въ четвертую Бертена, Жильбера, Флоріана и Парни. Желательна была бы большая осторожность въ выборѣ именъ. Затѣмъ возбуждаетъ недоумѣніе утверждение, что поэты четвертой группы „подхватили и вполнѣ развили начинанія“ третьей группы, когда на самомъ дѣлѣ Бертенъ и Парни стали въ явную оппозицію Дора, а Флоріанъ, если и развивалъ чьи начинанія, то въ романахъ — начинанія испанцевъ, въ басняхъ — начинанія Лафонтена, въ пасторальныхъ — начинанія Геснера. Имя же Жильбера совсѣмъ неумѣстно въ такомъ близкомъ соседствѣ съ другими: онъ умеръ тогда, когда Бертенъ и Парни только начинали. Уже одно это сильно обезцѣниваетъ попытки Брюсова схватить общій тонъ поэзіи XVIII вѣка.

Особенно шатки такіа утвержденія фактическаго характера, какъ: „Классическій александрійскій стихъ и даже болѣе легкій „пентаметръ“ рѣшительно пренебрегается ради болѣе короткихъ размѣровъ“. Нельзя забывать, что Делиль, поэтъ, котораго Пушкинъ считалъ однимъ изъ столповъ александрійскаго стиха („Домикъ въ Коломнѣ“), умеръ во второмъ десятилѣтіи XIX вѣка и большинство произведеній опубликовалъ въ началѣ XIX вѣка. Точно также „пентаметръ“ (décasyllabe) на протяженіи всего вѣка — въ эпиграмахъ Руссо, въ поэмахъ Гресе, Вольтера, Пирона, Парни — всегда употреблялся для юмористической поэзіи. Разнообразіе „короткихъ“ размѣровъ мы видимъ и у Руссо и у Гресе, не говоря о Шолье. Невѣрно, что „годъ за годомъ въ сборникахъ стиховъ все укорачивается строчка, и вмѣстѣ съ тѣмъ укорачиваются и самыя стихотворенія“. Въ началѣ вѣка и Руссо и Вольтеръ дали много прекрасныхъ образцовъ лирической краткости.

Этой фактической неосторожности вполнѣ соотвѣтствуетъ и та неосторожность освѣщенія лирики, которую я уже отмѣтилъ на своемъ мѣстѣ и для объясненія которой не было нужды ссылаться на „мистическое предчувствіе грядущей катастрофы“ и „утомленность отъ трагическихъ страстей“.

Осуществленіе составителемъ поставленной задачи тоже оставляетъ желать многого. Примѣчанія къ переводамъ слишкомъ скудны. Не дано свѣдѣній ни объ одномъ поэтѣ, не датированы ни оригиналы, ни переводы. Самый наборъ стихотвореній носитъ характеръ случайности, такъ какъ І. М. Брюсова была стѣснена предѣлами най-

денныхъ ею переводовъ, причѣмъ напрасно полагаетъ, что ,все существенное нами все таки собрано'. Не видно, чтобы составительница часто обращалась къ оригиналамъ. Введены апокрифическіе ,переводы', не имѣющіе соотвѣтствія съ какими нибудь французскими стихами. Таковы, напримѣръ, ,переводы' изъ А. Шенье Лермонтова, Боратынскаго и Пушкина: ,Таковъ я прежде былъ, таковъ и нынѣ я' (съ указаннымъ составительницей оригиналомъ у этого стихотворенія общъ лишь первый стихъ). Таковы же по большей части переводы Карамзина и ,подражанія' Парни—рѣшительно лишній отдѣлъ въ книгѣ. Положительно утверждаю, что пушкинскіе стихи ,Измѣны', ,Фавнъ и Пастушка', ,Гробъ Анакреона', ,Леда' (въ примѣчаніяхъ) ничего общаго со стихами Парни не имѣютъ, и даже о вліяніи Парни слѣдуетъ говорить здѣсь съ большою осторожностью.

Кромѣ того странно, что составитель не воспользовался переводами не только перечисленныхъ имъ Межаковыхъ и Рындовскихъ, но и такихъ далеко не мелкихъ переводчиковъ, какъ Дмитріевъ, Державинъ, Востоковъ, Вяземскій, Илличевскій. Только неподготовленностью и недостаточной освѣдомленностью составителя объясняются и отмѣченныя выше недоразумѣнія, въ родѣ приписыванія наиболѣе популярной пѣсенки Дюфрени Грекуру, пренебреженіе крупнѣйшими именами, какъ, напримѣръ, Руссо, отнесеніе извѣстнѣйшаго стихотворенія Панара (,Ручей') къ произведеніямъ ,неизвѣстныхъ авторовъ'. Эти промахи настолько подрываютъ авторитетъ антологіи, что и послѣ ея появленія русскій читатель лишентъ книги, по которой онъ могъ бы познакомиться съ французскими поэтами до романтизма.

ПАМЯТИ СЕРГѢЯ ИВАНОВИЧА ТАНЪЕВА

ЕВГЕНІЙ БРАУДО



УТИ КЛАСИЦИЗМА остались чуждыми русской музыкѣ. Глинка, гениальный создатель русскаго музыкальнаго стиля, долженъ быть отнесенъ къ романтикамъ. Его ближайшіе преемники хранили его завѣты, продолжали и углубляли работу, начатую Глинкой. Народность, «правда въ звукахъ», стремленіе къ новымъ берегамъ жизни и мысли—таковъ былъ боевой кличъ этихъ богатырей русскаго музыкальнаго искусства. Вопросы же зву-

кового мастерства, какъ такового, всегда находились въ сознательномъ небреженіи у старшихъ дѣтелей отечественной музыки. И если въ ихъ произведеніяхъ выступаетъ порою замѣчательная техническая изысканность, то ею они обязаны прирожденному чутью, а не символамъ вѣры молодой русской школы.

Идеалы, «могучей кучки» еще понынѣ господствуютъ надъ вкусами нашей музыкальной интеллигенціи. Русскій любитель съ большою легкостью воспринимаетъ всякія эмоціональныя примѣсы музыки. Онъ склоненъ цѣнить фантазію, міропониманіе композитора, но чистое мастерство, самая сущность музыкальнаго искусства, неспособно захватить его, влюбить въ себя. Охотно слѣдуя за программными указаніями автора, если дѣло идетъ о программной музыкѣ, легко подчиняясь обаянію его личныхъ настроеній, средній посѣтитель концертовъ съ трудомъ вникаетъ въ возвышенную, спокойную музыкальную рѣчь творцовъ, чья художническая воля подчинена исключительно законамъ звукового зодчества.

Къ числу немногихъ убѣжденныхъ «классиковъ» въ русской музыкѣ принадлежалъ скончавшійся 5 іюня московскій мастеръ Сергѣй Ивановичъ Танъевъ. Весь жизненный путь велъ его неуклонно къ утвержденію идеаловъ классическаго искусства, и, несмотря на великій талантъ свой, Танъевъ никогда не принадлежалъ къ числу композиторовъ, способныхъ музыкой своей трогать сердца рядовыхъ слушателей.

С. И. Танъевъ родился во Владимірѣ 13 ноября 1856 года. Отецъ его, Иванъ Ильичъ, человекъ образованный, даже ученый (авторъ университетской диссертациі «О трагедіи»), очень любилъ музыку, и атмосфера родительскаго дома Сергѣя Ивановича всегда насыщена была любовью и интересомъ къ искусству звуковъ. Музыкальныя способности открылись у мальчика очень рано,—кажется, съ пятилѣтняго возраста. Въ 1866 году онъ отданъ былъ въ московскую консерваторію и ввѣренъ попеченію Э. Лангера, весьма почтеннаго преподавателя, извѣстнаго

широкой публики своими переложениями симфонических произведений русских авторов для рояля. Несмотря на блестящие успехи сына, отец Таньева, опасаясь, чтобы одностороннее образование не отразилось вредно на общем духовном развитии юноши, решил через три года после поступления его в музыкальное училище снова взять его оттуда. Будущего мастера спасло лишь заступничество тогдашнего директора, Николая Григорьевича Рубинштейна, заставившее родителей С. И. Таньева отказаться от своего намерения. Знаменитый пианист стал лично руководить занятиями ученика. Пройдя класс фортепиано у Рубинштейна и круг теоретических предметов у Чайковского и Губерта, Танев в 1875 году окончил высшую музыкальную школу с большой золотой медалью, первой со времени основания консерватории. Еще на ученической скамье он выделялся, как замечательный пианист. Для своего первого публичного выступления Танев выбрал труднейший, еще и поныне почти никем из русских пианистов не исполняемый D-moll'ный концерт Брамса. Как это характерно для Таньева! Какая твердость и зрелость музыкальных убеждений необходима была для того, чтобы связать судьбу своего дебюта с непопулярным ново-нмецким классиком! Чайковский сердечно приветствовал в „Русских Ведомостях“ молодого артиста, предвещая ему выдающееся положение в музыкальном мире, при наличии необходимой нравственной поддержки.

В том же году Танев, по настоятельной просьбе своего учителя и друга, Рубинштейна, сдался музыкальным восприимчивым B-moll'ного концерта послѣдняго. В слѣдующем сезонѣ онъ предпринялъ, совместно съ Л. С. Ауэромъ, большую концертную поездку. Съ нѣкоторымъ перерывомъ (во время котораго Таневъ жилъ въ Парижѣ, гдѣ сблизился съ Тургеневымъ и Щедринымъ), концертная дѣятельность мастера продолжалась около трехъ лѣтъ. Послѣ 1878 года онъ выступалъ публично очень рѣдко. Автору этихъ строкъ лишь однажды пришлось слышать Таньева на камерномъ вечерѣ изъ его собственныхъ произведений въ концѣ 1912 года. Его игра, лишенная, такъ же, какъ и произведенія Таньева, какихъ либо внѣшнихъ прикрасъ, покоряла своей желѣзной логикой, благородствомъ выраженія и глубиной захвата.

Въ 1878 году Чайковский отказался отъ консерваторской кѣдры, чтобы посвятить себя исключительно композиторскому труду. Себѣ въ преемники онъ предложилъ совѣту выбрать С. И. Таньева. Двадцатидвулѣтнему мастеру поручены были классы гармоніи и инструментовки, а послѣ смерти Н. Г. Рубинштейна—и преподаваніе фортепиано. Впослѣдствіи, съ уходомъ Губерта, ему пришлось взять въ свое вѣдѣніе также классы контрапункта и свободнаго сочиненія. Эти годы профессорской дѣятельности Таньева—одна изъ важнѣйшихъ главъ его творческой біографіи. Въ его классы стремилась талантливейшая часть молодежи. Огромныя знанія и преподавательскій даръ Таньева создали ему обширный кругъ преданныхъ учениковъ. Никто изъ консерваторскихъ учителей не умѣлъ развивать

въ своихъ слушателяхъ такого благородства вкуса, любви къ вѣчнымъ спутникамъ въ области музыкальной, какъ строгій къ себѣ и другимъ, щепетильно добросовѣстный Танѣвъ. Къ числу музыкантовъ, прошедшихъ у него высокую школу искусства, принадлежатъ А. Н. Скрябинъ, С. Рахманиновъ, недавно скончавшійся гениальный А. Станчинскій, Василенко, Гліэръ, Конюсъ...

Съ 1885 года къ многообразнымъ преподавательскимъ обязанностямъ мастера присоединилась еще административная дѣятельность въ качествѣ директора консерваторіи. Четыре года его директорства ознаменовались важными улучшениями въ академическихъ дѣлахъ. Была упорядочена хозяйственная часть, что позволило консерваторіи освободиться отъ опеки Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества. Къ преподаванію привлечены были лучшія силы, коими по праву гордится московская консерваторія. Учрежденъ былъ оркестровый классъ, доведенный стараніями Танѣва до такого художественнаго уровня, который позволялъ пользоваться имъ для выполненія отвѣстныхъ музыкальныхъ задачъ.

Но занятія въ консерваторіи отвлекали Танѣва отъ его главнаго призванія—свободнаго творчества. Постепенно онъ сталъ отказываться отъ руководства отдѣльными классами своей *almae matris*, оставивъ за собой лишь спеціальныя отдѣлы контрапункта и формъ. Свои изслѣдованія въ области ученія о полифоніи Танѣвъ изложилъ въ замѣчательной книгѣ—*Подвижной контрапунктъ строгаго письма* (Москва, 1909). Этого единственнаго въ своемъ родѣ теоретическаго сочиненія, основаннаго на остроумнѣйшемъ примѣненіи алгебраическихъ дѣйствій ко всевозможнымъ контрапунктическимъ комбинаціямъ, было бы достаточно, чтобы обезсмертить имя С. И. Танѣва въ исторіи музыкальнаго искусства. Кромѣ того, напечатаны еще его разборъ восемнадцати упражненій по контрапункту Моцарта (на нѣмецкомъ языкѣ) и переводы книгъ Бусслера: *Учебникъ формъ* и *Строгій стиль*.

Послѣдніе годы Танѣвъ велъ замкнутый образъ жизни, не отгораживаясь, однако, отъ музыкальной жизни Москвы, въ значительной мѣрѣ налаженной именно его подвижническимъ трудомъ. Всегда углубленный въ свои творческіе замыслы, сѣдой, но полный жизненныхъ силъ, мастеръ готовъ былъ выполнять самую трудную и кропотливую работу, чуть ли не переписку нотъ, для тѣхъ художественныхъ предпріятій, которыя интересовали, затрагивали его. Новыя вліянія оставались недоступными ему, но все же онъ не переставалъ слѣдить своимъ орлинымъ взоромъ за той музыкой, отъ которой онъ, по собственному полухуливному признанію, болѣлъ, когда приходилось ее слушать. Свои лѣтніе досуги онъ проводилъ въ глухой деревушкѣ звенигородскаго уѣзда. Послѣдній разъ Москва видѣла его на похоронахъ А. Н. Скрябина. Простудившись по пути на кладбище, Танѣвъ, уже больной, уѣхалъ въ деревню. Оттуда 6 іюня пришла скорбная вѣсть о кончинѣ великаго учителя и художника.

Глубокое духовное родство сближало С. И. Танеева с величайшим мастером всех времен и народов, Иоганном Себастьяном Бахом. Поистинѣ религиознымъ можно назвать его творчество. Не потому, чтобы покойный былъ человекомъ върующимъ въ общепринятый смыслъ, но потому, что художнический путь его всегда озаренъ былъ сіяніемъ вѣчныхъ истинъ и самое музыкальное творчество было для него священнодѣйствиємъ.

Лицо Танеева неизмѣнно обращено было къ свѣточамъ стараго искусства. Искренность современныхъ авторовъ представлялась ему чѣмъ то граничащимъ съ шарлатанствомъ. Все это нисколько не мѣшаетъ намъ, поклонникамъ той самой 'равели', которая вызвала столь бѣдія насмѣшки Танеева, признать величіе его музыкальной личности, огромную художественную цѣнность оставленнаго имъ наслѣдія.

Подобно Баху, Танеевъ не зналъ иного способа выраженія своихъ музыкальных мыслей, кромѣ языка полифоніи. Фактура большинства его сочиненій требуетъ внимательнаго изученія, доступнаго лишь немногимъ. Зато какую чистую радость даетъ познаніе этой музыки, подъ масивомъ контрапунктическихъ наслоеній тающей яркій пламень вдохновенія.

Больше, чѣмъ о комъ либо другомъ изъ композиторовъ, мы по стилю Танеева можемъ судить о человекѣ. Отдать всю душу свою технической работѣ, найти такое полное сліяніе содержанія съ формой, по указаніямъ творящаго духа,—удѣлъ лишь высшихъ избранныхъ музыкальнаго искусства. Во 'внутренней цѣлесообразности' письма—источникъ той непостижимой ясности и простоты, которую сохраняетъ музыка Танеева, несмотря на ея величайшую техническую сложность. Въ музыкальныхъ писаніяхъ Танеева нѣтъ ничего лишняго, случайнаго, засоряющаго волну свободной мысли, нѣтъ мѣста черствой 'звуковой математикѣ', сковывающей полетъ живого вдохновенія.

Но для того, чтобы широкая публика могла проникнуть въ свѣтлый міръ отвлеченныхъ, уравниовѣшенныхъ глубокой мудростью музыкальныхъ настроеній Танеева, долженъ совершиться извѣстный переворотъ въ ея вкусахъ. Мы въремъ въ будущее 'возрожденіе Танеева'. При современномъ же уровнѣ художественнаго развитія публики, произведенія Танеева суждено остаться всѣми хвалимыми, но немногими читаемыми, по мѣткому слову старика Лессинга.

Небогатъ количественно перечень сочиненій Танеева. Имъ написано шесть струнныхъ квартетовъ, два струнныхъ квинтета, фортепианные квинтетъ и тріо, около пятидесяти романсовъ (частью озаглавленныхъ 'стихотвореніями для пѣнія'), нѣсколько вокальныхъ терцетовъ, квартетовъ и хоровыхъ произведеній, пятичастная сюита для скрипки и оркестра, прелюдія и fuga для рояля, прелюдія F-dur для того же инструмента, choral varié для органа (*Les maitres contemporains de l'orgue*. Paris. 1914), монументальная оперная трилогія 'Орестейя', 'первалъ' симфонія C-moll (собственно говоря, четвертая по счету, но единственная изданная авторомъ) и двѣ

кантаты (Іоаннъ Дамаскинъ¹, соч. 1, и 'По прочтеніи псалма', послѣднее его произведеніе).¹ 'Не многое, но много'—хочется воскликнуть при просмотрѣ этого списка.

Охватывая мысленно все творческое наслѣдіе Танина, мы во главу угла ставимъ его камерныя произведенія. Танинъ былъ величайшимъ русскимъ мастеромъ камернаго искусства. Страницы его квартетовъ, достойныя великихъ тѣнъ Бетховена и Шуберта, навсегда останутся изумительными образцами овладѣнія законами чисто музыкальной логики и красоты, прозрачности изложенія и величайшей тщательности работы, неисчерпаемымъ матеріаломъ для внимательнаго изученія. Въ нихъ музыкальная рѣчь Танина пріобрѣтаетъ наибольшую значительность и силу, и нѣтъ болѣе прекраснаго способа чествовать память художника, чѣмъ исполненіе его струнныхъ квартетовъ (фортепианные тріо и квинтеты не даютъ, быть можетъ, такого цѣльнаго представленія о его творческой личности). Мысль о таниновскомъ камерномъ циклѣ должна быть осуществлена немедленно, это первѣйшій художественный долгъ нашихъ музыкальных учреждений, до сихъ поръ проявлявшихъ столько невниманія къ творчеству 'московскаго професора контрапункта'.

Многочисленныя романсы Танина, среди которыхъ немало высокопоэтическихъ и чрезвычайно индивидуальныхъ ('Сталактиты', 'Островокъ', 'Люди спятъ', 'Фонтаны'). Но въ общемъ музыкально-лирическія изліянія Танина не лишены слащавости, мало идущей къ его творческому облику.

Великолѣпная трилогія Танина 'Орестейя' осталась для русской публики книгой за семью печатями. Произведеніе это писалось авторомъ въ теченіе десяти лѣтъ, и о томъ, какъ тщательно подготавливалъ Танинъ эскизы къ своей оперѣ, съ какимъ упорствомъ возвращался къ музыкальному матеріалу, добиваясь разрѣшенія какой либо композиціонной задачи, какую глубокую художническую отвѣтственность за каждый музыкальный штрихъ чувствовалъ онъ,—разсказываетъ Римскій-Корсаковъ въ своей 'Лѣтописи'. Быть можетъ, та медленность, съ какой обрабатывалъ текстъ Танинъ, отразилась неблагоприятно на яркости, жизненности, цѣльности самой оперы, но какое печальное свидѣтельство нашей музыкальной некультурности, что произведеніе, изобилующее первоклассными красотами, было, послѣ двухъ-трехъ представленій, окончательно снято съ репертуара лучшей русской оперной сцены! Нѣкоторое право гражданства на концертныхъ програмахъ сохранилось лишь за чудесной увертюрой и антрактомъ къ третьему дѣйствію, принадлежащимъ, вѣроятно, съ дивнымъ бетховенскимъ адажіо симфоніи Танина (и не только однимъ адажіо, а со всей симфоніей, построенной на тематическихъ комбинаціяхъ рѣдкой пла-

¹ Къ этому списку должны быть прибавлены окончаніе Andante и Finale Чайковскаго, имъ же инструментованнаго, окончаніе дуэта 'Ромео и Джуліета', переложенія симфоній Чайковскаго, Глазунова, Аренскаго и редакція многихъ кантатъ І. С. Баха.

стичности и красоты), къ драгоценнѣйшимъ перламъ симфонической литературы. Въ послѣдніе мѣсяцы носились слухи о новой постановкѣ 'Орестейи' на Мариинской сценѣ.

Самому мастеру не дано было, волей рока, дожить до возвращенія его трилогій на сцену. Послѣдней его художнической радостью было превосходное исполненіе С. А. Кусевидкимъ его предсмертной кантаты 'По прочтеніи псалма', въ которой Танѣевъ, согласно таинственному закону творчества (вспомнимъ 'Парсифала' Вагнера и 'Патетическую симфонію' Чайковскаго), обрѣлъ наиболѣе глубокое, наиболѣе полное выраженіе своего 'я'. О кантатѣ я имѣлъ возможность высказаться, на страницахъ 'Аполлона' (1915 г. № 3), по поводу ея исполненія въ Петроградѣ. Могли ли мы думать, прислушиваясь къ оживленнымъ рѣчамъ мастера, еще юношески свѣжаго и совершенно здороваго на видъ, что вторичное исполненіе кантаты предвидится теперь, какъ скорбныя поминки по почившемъ композиторѣ?..

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

ПАМЯТИ ВРАНГЕЛЯ

Срокъ, отдѣляющій насъ отъ дня смерти барона Н. Н. Врангеля (15 июня), кажется не четвертью года, а несравненно большимъ... Такъ многообразны и сложны переживаемые дни! Но эта же власть дней надъ нами сыграла для памяти Врангеля и иную роль: не позволила осознать потерю; мы и сейчасъ продолжаемъ чувствовать ее такой же близкой и неожиданной, какъ въ день смерти, ибо и сейчасъ вопросы, поставленные въ первыхъ некрологахъ (напр., В. Верещагина 'Памяти Врангеля', 'Старые Годы', июнь 1915 г., или А. Бенуа 'Памяти Врангеля', 'Рѣчь', 2 июля), остаются безъ отвѣта... Александръ Бенуа справедливо указываетъ, что, утрату Врангеля сейчасъ просто невозможно учесть. Ея послѣдствія скажутся только съ теченіемъ времени, когда все то, въ чемъ безъ него нельзя было обойтись (курсивъ автора), окажется всецѣло предоставленнымъ только его 'воспитанникамъ' (у этого юнаго дѣтеля было нескѣтное количество воспитанниковъ) и его помощникамъ. Намъ, не бывшимъ воспитанниками Врангеля и вообще стоящимъ въ сторонѣ отъ тѣхъ темъ и тѣхъ идеаловъ, которые вырабатывались и исповѣдывались въ группѣ художественныхъ дѣтелей, сплотившихся вокругъ журнала 'Старые Годы',—трудно отбѣивать эту сторону дѣятельности Врангеля. И все же съ тревогой спрашиваемъ себя: Кому перейдетъ его дорогое наслѣдіе? Кто

закрѣпитъ и удержитъ всѣ эти блѣдныя видѣнія прошлаго, поблекшія, какъ старые жемчуга въ желѣзныхъ тискахъ золотыхъ оправъ: далекія, родныя тѣни, брилліантовые князья и жеманницы, щеголихи въ пышныхъ прическахъ, меденаты и пінты, чудаки и причудницы, дребезжащіе звуки старинныхъ клавинонь въ залахъ екатерининскихъ домиковъ... Кто его замѣнитъ? Навсегда образъ Врангеля въ нашей памяти будетъ сплетенъ съ годами париковъ и менуетовъ, съ культамъ 'старинки'. Навсегда для насъ лучшимъ воплощеніемъ его любви, его ума, его стиля будетъ 'Вѣнокъ мертвымъ'.

Однако, менѣе всего мы склонны ограничивать значеніе Врангеля ролью, удерживателя минувшаго, замыкать его путь, безвременно оборванный смертью, въ узкій и слишкомъ временный кругъ. Иначе намъ не приходилось бы такъ сожалѣть о потерѣ этого дѣтеля русскаго искусства, намъ, повторяю, стоящимъ въ сторонѣ отъ круга темъ и заданій 'Старыхъ Годовъ'.

Вынося значеніе Врангеля за этотъ кругъ, мы назовемъ его однимъ изъ неутомимѣйшихъ работниковъ въ трудномъ въ Россіи дѣлѣ, — въ завоеваніи русскому искусству права быть самодовлѣющей научной дисциплиной, — и однимъ изъ первыхъ, давшихъ намъ образцы художественно-научной работы. Стеченіе житейскихъ условій и самая эпоха не были благоприятствующими развитію критическаго дара Врангеля. Ему не удалось получить въ юноше-

ские годы последовательных и точных основ своим художественным влечениям; поневоле путь его развития отбечен непослдовательностями и противоречиями. «И мое покаяние и покаяние Врангеля — говорит А. Бенуа (loc. cit.) — это все самоучки, сами до всего дошедшие, часто очень наивные в своем «открывании Америки», часто даже смелые и нежные. Многие так и остались среди нас несурзанными дилетантами с сильным привкусом провинциализма. Однако, именно Врангель преодолел эти подготовительные ступени и вот уже идет пять или шесть, как я любовался в нем той строгостью знаний, тем отбечом «эстетической мудрости», которые и являются настоящими признаками зрелого художественного сознания».

Нам уже приходилось указывать (в отзыве о «Вики мертвым», «Аполлон», 1913 г. № 6) на одну примечательнейшую черту историко-художественных изысканий Врангеля: это его исключительная прямота, исключительное бесстрашие, с каким он обнажал все почувствованные им противоречия, хотя бы... они и вели даже к гибели его любимых построений. (Порывистая искренность его устремлений сказала еще совсем недавно, в начале войны, когда он для работы в Красном Кресте решительно отбросил перо изыскателя). Да вот, как примечательны, несколько строк из того же «Вика мертвым»: «Вся ретроспективная литература и искусства, показывая отдельные замечательные дарования, свидетельствуют об исключительном убожестве современной России. Ибо лишь тот, кто не имеет своей личной жизни, может говорить только о жизни других. Класть вики на могилы мертвых очень хорошо, но нельзя же заниматься только этим»... (loc. cit., стр. 6). Разве не намечен уже здесь идейный перелом, заставивший потом Врангеля попытаться и вовсе отказаться от любимого дела, от дела, к которому он несомненно был призван и которому служил всю свою недолгую жизнь. Справедливо, что одной из причин такой неустойчивости, прихотливой изменчивости вкуса, в некоторой даже растерянности и по-

сбинности в переходах от одной темы к другой, от одного труда к следующему — надо считать и некоторый отбечок дилетантизма, который А. Бенуа считает непреодолимым, ибо до последних лет у нас не было никакой художественной и в частности художественно-научной культуры («Памяти Врангеля»).

Тем для нарождающейся русской науки об искусстве казалось так много, таких насыщенных «открытиями» и эстетическими радостями, что конечно о планомерной и последовательной разработке назревших вопросов нельзя было и думать... Перелистаем «Аполлон» за годы 1910—1912, когда Н. Н. Врангель был редактором С. К. Маковского. На протяжении каких-либо двух лет Врангель успел коснуться многих удивительно несхожих заданий: об «Исторической выставке архитектуры в Академии Художеств» и «Венецианов в частных собраниях», о «Французских картинах в Куселевской галерее» и «Эпохе Елизаветы», о «Вермеере Дельфтском» и «М. В. Добужинском»... Кроме того, в те же годы или немного раньше он писал о миниатюрах Эрмитажа и историю русской скульптуры... И везде мы наблюдаем зоркость, мастерскую сжатость характеристик, следы упорной работы по первоисточникам и, вместе, как бы, «изумление» — изумление путника, вступившего в неведомую и тем более чарующую страну. Впрочем, это «изумление» не является чертой, присущей именно Врангелю, это черта общая для русской историко-художественной критики и, пожалуй, сохранившаяся до самых последних дней.

В России искусство не столько изучали, сколько «изумлялись» ему, изумлялись прежде всего тому, что у нас было и есть искусство. Все наше художественное общество только изумлялось и привыкало всматриваться в русское творчество; все оно во всем своем составе (в отношении искусствоведения) оставалось каким-то новичком и любителем, и понятно, что тот же отбечок лег даже на наши лучшие художественные труды.

Неровность внимания, слишком сильные блески света, брошенные на чтонибудь одно, часто

непоследовательно, даже случайно (от недостаточнаго знанія), отсюда слишкомъ глубокое вдвиганіе въ тѣнь часто столь же достойнаго—таковы грѣхи любительства. Плоды его—искаженіе въ цѣломъ (хотя бы и удача и правда въ частности) исторической перспективы. Впрочемъ, какъ говорить объ исторической перспективѣ, когда ея въ русскомъ искусствѣ еще нѣтъ, да и не можетъ быть, ибо мы не имѣемъ первыхъ камней, не выяснены еще основныя вѣхи на пути отечественнаго искусства! Но онѣ должны быть выяснены, это насущно для планомерности будущихъ изысканій, и этого же требуетъ наше національное достоинство. Такимъ образомъ 'изумленіе', энтузіазмъ изыскателя для насъ цѣненъ лишь поскольку онъ осложненъ инымъ—пристальнымъ и упорнымъ изученіемъ. Энтузіазмъ Врангеля былъ осложненъ въ высшей мѣрѣ. Большинство его работъ—прежде всего итогъ кропотливаго и мастерски-выполненнаго анализа первоисточниковъ. Но этого мало; слѣдуетъ указать еще на одну особенность работъ Врангеля, на нашъ взглядъ, наиболѣе важную. Она была уже указана А. Ростиславовымъ († Баронъ Николай Николаевичъ Врангель—'Русская Мысль', Августъ 1915 г.): 'Трудно сейчасъ опредѣлить значеніе и характеръ въ цѣломъ работъ Николая Николаевича, но въ нихъ несомнѣнно самое цѣнное—при серьезномъ изслѣдованіи—личное художественное отношеніе къ материалу'. Строго-научный укладъ изысканій не помѣшалъ Врангелю сохранить своеобразие личности, не заглушилъ влеченій прирожденнаго и окрѣпшаго въ многочисленныхъ трудахъ вкуса; наоборотъ, Врангель умѣлъ научность и вкусъ, такъ часто разединенные, сливать воедино. Именно это придавало высокій интересъ его послѣднимъ работамъ. Это же заставляетъ насъ причислить его къ лучшимъ, вообще столь немногочисленнымъ у насъ, дѣятелямъ русской художественно-научной культуры, такъ какъ сочетать личное и 'душевное' воспріятіе искусства съ точностью и безпристрастіемъ науки намъ и представляется желаннымъ путемъ для нашей, едва еще начатой, исторіи искусства. Врангель, особенно въ своихъ послѣднихъ

трудахъ, всецѣло стоялъ на этомъ столь вѣрномъ пути, и смерть его приходится переживать, какъ тяжелый ударъ для русскаго искусства, ударъ, который, несомнѣнно, еще долженъ съ особенной силой сказаться въ будущемъ, когда художественная жизнь вновь вступитъ въ свои права.

Редація.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ДѢЛА

— Императорскій Эрмитажъ приобрѣлъ рисунокъ перомъ Джованни Беллини, представляющій эту же фигуру къ картинѣ 'Крещеніе Христа', находящейся въ Виченцѣ. Новое приобретеніе тѣмъ болѣе цѣнно, что рисунковъ Джованни Беллини сохранилось очень мало.

Закончена реставрація большого фрагмента плафона Пальмы Младшаго, принесеннаго въ даръ Эрмитажу И. П. Балашовымъ. Произведеніе это повѣшено въ большомъ залѣ итальянской живописи.

Въ скоромъ времени будетъ утверждено духовное завѣщаніе скончавшагося въ Царскомъ Селѣ коллекціонера Зурова. Согласно съ завѣщаніемъ, часть богатой коллекціи покойнаго, среди которой находится выдающіяся произведенія старыхъ мастеровъ, поступитъ въ Эрмитажъ.

Эрмитажемъ приобретено собраніе серебряныхъ предметовъ, найденныхъ недавно въ Лифляндской губ. при производствѣ земляныхъ работъ. Новый кладъ состоитъ изъ двухъ серебряныхъ чашъ, покрытыхъ орнаментомъ, браслетовъ, большого серебрянаго креста и др. Всѣ предметы найдены въ хорошей сохранности. Относятся они къ XIV вѣку. Нѣкоторые изъ нихъ носятъ явные слѣды восточной культуры. Кладъ переданъ въ отдѣленіе среднихъ вѣковъ и эпохи Возрожденія. Въ классическое отдѣленіе Эрмитажа поступило нѣсколько египетскихъ расписныхъ вазъ.

— Въ Русскомъ музеѣ Императора Александра III закончена производившаяся скульпторомъ Харламовымъ реставрація скульптурныхъ произведеній.

Художественный отдел музея приобрел недавно любопытное произведение И. Т. Хруцкого (1806—1852) — семейный портрет, относящийся к сороковым годам минувшего века.

Хранитель этнографического отдела музея К. К. Романовъ возвратился изъ поездки по Ярославской губ. В одномъ изъ уездовъ ему удалось собрать интересную коллекцию народных костюмовъ, вышивки, рѣзное дерево и т. п. По порученію этнографическаго отдела въ этомъ текущаго года собирали слѣдующія лица: М. Е. Евсѣевъ — въ Симбирской, Казанской и Самарской губ., художникъ К. З. Кавтарадзе — въ Закавказьи и А. К. Сержпутовскій — въ Курской, Рязанской и Воронежской губерніяхъ.

Число посѣтителей Русскаго музея, несмотря на военное время, сравнительно велико; характерно, что оно не упало за послѣдніе мѣсяцы. Такъ, въ январѣ текущаго года въ музеѣ было 19.140 посѣтителей, въ февралѣ—15.762, въ мартѣ—17.428, въ апрѣлѣ—18.391, въ маѣ—14.673, въ июнѣ—8.557, въ июлѣ—8.661. Въ общей сложности цифры нынѣшняго года не уступаютъ прошлогоднимъ. Въ 1914 г. въ январѣ музей посѣтило — 20.620 чел., въ февралѣ—23.349, въ мартѣ—18.212, въ апрѣлѣ—13.105, въ маѣ—8.392, въ июнѣ—7.262, въ июлѣ—7.440. — Въ Петроградъ прибыли коллекціи, собранныя въ 1914 г. туркестанской экспедиціей, подъ руководствомъ акад. С. Ф. Ольденбурга. Коллекціи состоятъ, главнымъ образомъ, изъ фресокъ, найденныхъ въ пещерахъ.

— Въ музеѣ Академіи художествъ рѣшено выставить эскизъ М. А. Врубеля 'Обручение св. Маріи съ Іосифомъ'. Этюдъ этотъ хранился до сихъ поръ въ классахъ высшаго художественнаго училища. На немъ имѣется наклейка, свидѣтельствующая о томъ, что академикъ Михаилъ Врубель на экзаменѣ 31 октября 1881 г. былъ удостоенъ совѣтомъ академіи серебряной медали 2-го достоинства за эскизъ 'Обручение св. Маріи съ Іосифомъ'.

— Академія рѣшила отправить въ наши провинціальныя музеи рядъ картинъ, по преимуществу изъ числа приобретенныхъ на весеннихъ выставкахъ этого года. Выборъ слѣ-

ланъ примѣнительно къ имѣющимся уже въ музеяхъ произведеніямъ русскихъ художниковъ. Радищевскому музею въ Саратовѣ отсылаются двѣ скульптуры—'Сладкій сонъ' Бернштейна-Синаева и 'Авель' Малашикина; картины—'Ученицы' Богданова-Бѣльскаго, 'Этюдъ' Мурашко, 'Въ домѣ' Виноградова и 'Этюдъ' Хейлика. Въ національный арстонскій музей въ Юрьевѣ отправляются также двѣ скульптуры, находившіяся ранѣе въ музеѣ Академіи: Бока—'Венера съ амуромъ' и Адамсона—рѣзба изъ дерева 'Волкъ'. Въ херсонскій городской музей препровождаются: 'Вера' въ солнечный день въ Италіи' Вещилова, 'Первый снѣгъ'—Псковъ' Горбатова, 'Начало осени' Петровичева, 'Въ плѣну' Владимірова, 'Пейзажъ' Бакшеева, 'Зимній пейзажъ' Шильдера и 'Этюдъ' Бялыницкаго-Бирюли... Счастливая провинція!

— Собраніемъ Академіи постановлено поручить комитету по приобретенію' выбрать картины, которая должна покупаться на проценты съ завѣщаннаго Академіи капитала въ 7000 руб. имени академика Ф. С. Журавлева. Какъ извѣстно, условія этой покупки слѣдующія: картина должна быть масломъ, жанрового содержанія и строгаго рисунка, и авторъ долженъ быть коренного русскаго происхожденія.

— Въ собраніи Академіи обсуждался чрезвычайно важный для русскаго художественнаго издательства вопросъ о существовавшей до сихъ поръ безпошлинности заграничныхъ репродукцій русскихъ художественныхъ произведеній и пошлинѣ на вывозимые изъ заграницы лучшіе сорта бумаги, которые въ Россіи не выдѣлываются. Согласно съ ходатайствомъ дѣателей печати, рѣшено выразить желаніе объ установленіи пошлины на репродукціи и о пересмотрѣ размѣровъ пошлинъ на лучшіе сорта бумаги.

— Въ открываемую съ осени текущаго года при школѣ Общества поощренія художествъ архитектурную мастерскую будутъ принимать всѣхъ желающихъ. Мастерской будутъ руководить академикъ В. А. Щуко и архитекторъ-художникъ Б. К. Рерихъ. Съ осени открывается обшная мастерская, гдѣ учащіеся будутъ со-

ставлять обойные рисунки, а также изготовлять клише для печатанія обоевъ. Въ скоромъ времени при той же школѣ откроется музей современнаго искусства. Въ распоряженіи Общества уже имѣются для музея произведенія Куинджи, Рѣпина, Крамского, Цюнглинскаго и др. Предполагается, прежде всего, выставить въ музей произведенія тѣхъ художниковъ, которые состояли преподавателями или учились въ школѣ. Къ числу послѣднихъ принадлежатъ Добужинскій, Лансере и Врубель.

— Императорскій фарфоровый и стеклянный заводъ расширилъ програму своихъ ежегодныхъ конкурсовъ. Въ текущемъ году на конкурсъ будутъ также приниматься рисунки механическихъ предметовъ—чернильницъ, чашекъ и т. д.

— Археологическая комисія постановила командировать Н. Е. Макаренко въ Кременчугскій и Пирятинскій уѣзды для осмотра старинныхъ деревянныхъ церквей. Н. Е. Макаренко поручено выяснить вопросъ, допустимо ли съ художественной точки зрѣнія удовлетвореніе возбужденныхъ передъ археологической комисіей ходатайствъ о сломкѣ этихъ архитектурныхъ памятниковъ для постройки на ихъ мѣстѣ новыхъ церквей.

— Музей Старога Петербурга рѣшилъ обратиться къ правленію Русско-Балтійскаго вагоностроительнаго завода съ просьбой принять мѣры къ сохраненію рѣшетки Воронихина на Строгановской мызѣ, находящейся во владѣніи завода. Въ своемъ обращеніи музей указываетъ на то, что рѣшетка представляетъ значительный историческій и художественный интересъ.

— Архитекторъ-художникъ И. А. Фоминъ составилъ, по порученію городской управы, проекты декоративныхъ украшеній нѣкоторыхъ петроградскихъ площадей. На Маринской площади предполагается разбить два сквера—одинъ передъ памятникомъ Николаю I, а другой у зданія Маринскаго дворца. На Дворцовой площади предполагается устроить мостовую изъ гранитной мозаики. Далѣе обращено вниманіе на расширеніе Кронверкскаго проспекта.

— Совершенно закончены работы по сооруженію, рядомъ съ 'Дворцомъ искусствъ', зданія Школы народнаго искусства. Фасадъ—въ

петровскомъ стилѣ. Наружныя лѣбныя работы исполнены скульпторомъ Я. А. Троупянскимъ. Занятія въ школѣ начались 15 сентября.

— Архитектору-художнику Н. Е. Лансере предложено составить проектъ фасада огромнаго зданія, сооружаемаго на мѣстѣ бывшей 'Виземской лавры'.

— Художникъ Б. И. Анисфельдъ заканчиваетъ роспись особняка на Каменномъ островѣ. Для росписи Б. И. Анисфельдъ составилъ рядъ эскизовъ, которые появятся на ближайшей выставкѣ 'Мира Искусства'.

— Роспись Казанскаго вокзала въ Москвѣ, сооружаемаго по проекту академика А. В. Шусева, поручена, какъ извѣстно, художникамъ Ал. Н. Бенуа, И. Я. Билибину, Е. Е. Лансере, Н. К. Рериху, З. Е. Серебряковой и А. Е. Яковлеву. Въ настоящее время возведены вчерѣ главные части зданія. Надъ главнымъ входомъ будетъ возвышаться башня, напоминающая Сююмбекину башню въ Казани, но превосходящая размѣрами свой прообразъ. Проектъ фасада Царскаго подъѣзда разработанъ въ архитектурныхъ формахъ боярской Руси. Посуда, мебель, обстановка, электрическая арматура будутъ исполнены по рисункамъ А. В. Шусева.

— Въ Академіи художествъ возбужденъ вопросъ объ устройствѣ въ предстоящемъ сезонѣ очередной выставки рисунковъ и эстамповъ. Послѣдняя выставка рисунковъ была устроена Академіей въ 1912 году.

— Въ предстоящемъ сезонѣ устраивается посмертная выставка произведеній скончавшагося 26 января текущаго года художника К. К. Первухина.

— По примѣру общества 'Миръ Искусства' и Товарищества передвижныхъ выставокъ, Союзъ русскихъ художниковъ предполагаетъ устроить въ наступающемъ сезонѣ выставку этюдовъ и рисунковъ.

— Академія художествъ получила уведомленіе, что произведенія русскихъ художниковъ, числомъ свыше полтора ста, бывшія лѣтомъ прошлаго года на международной выставкѣ изящныхъ искусствъ въ Венеціи и хранившіяся до недавняго времени въ помѣщеніи русскаго павильона, отправлены въ Римъ.

— Академія получила также приглашеніе на XIII международную выставку изящных искусств, которая состоится въ Венеціи съ 15 апрѣля по 31 октября 1916 г. Въ виду военныхъ событій, Академія художествъ врядъ ли приметъ участіе въ предстоящей выставкѣ.

— Въ Парижѣ начата организація денежной помощи нуждающимся русскимъ художникамъ. Помощь будетъ оказана изъ фонда въ 10.000 франковъ, вырученныхъ отъ устроеннаго обществомъ 'Миръ искусства' въ Петроградѣ аукціона художественныхъ произведеній. — Правленіе Общества имени А. И. Куинджи получило изъ Лондона краски для живописи. Заказъ былъ сдѣланъ за границей въ виду дороговизны и недостатка красокъ въ Петроградѣ. Несмотря на разные расходы, дѣны на краски—приблизительно тѣ же, что и до войны. Продажа красокъ производится въ помѣщеніи Общества.

— Кружокъ любителей русскихъ изящныхъ изданій рѣшилъ выпустить полное собраніе сочиненій скончавшагося барона Н. Н. Врангеля. Сюда войдутъ всѣ статьи покойнаго, появившіяся въ разное время въ художественныхъ журналахъ, а также изданныя отдѣльно монографіи.

— Община св. Евгеніи рѣшила ознакомить публику съ выдающимися произведеніями искусства, хранящимися въ петроградскихъ частныхъ собраніяхъ. Съ этой цѣлью Общиной издана серія художественныхъ открытыхъ писемъ, на которыхъ воспроизведены картины иностранныхъ мастеровъ, составляющія собственность гр. Е. В. Шуваловой (14 репродукцій), герцога Н. Н. Лейхтенбергскаго (3 репродукцій), А. А. Мякиной (2 репродукцій), Н. К. Рериха, кн. В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова, А. В. Кривошеина, С. И. Шидловскаго, И. Б. Балашева, Б. И. Ханенко, В. А. Щавинскаго, Е. Г. Шварца, О. Э. Бразы и М. А. Адабашъ. Среди репродукцій находятся, между прочимъ, снимки съ картинъ Рубенса, Ванъ-Дейка, Греза и др.

— Община св. Евгеніи приступаетъ къ изданію путеводителя по музею Императора Александра III. Текстъ путеводителя написанъ

нѣсколько лѣтъ тому назадъ покойнымъ барономъ Н. Н. Врангелемъ.

— Въ Петроградѣ открылась выставка латышскихъ художниковъ.

— Скончался Константинъ Маковский (17 сентября). Статья, посвященная его творчеству,—въ слѣдующей книжкѣ.

У.

— 'Русскія Вѣдомости' сообщаютъ:

Въ Третьяковской галерей завершается работа по устройству новой (1-й) залы акварелей и рисунковъ, часть которыхъ будетъ размѣщена въ специальныхъ раздвижныхъ витринахъ (какъ, напр., альбомные рисунки Сѣрова). Въ теченіе лѣта это собраніе обогатилось тремя акварелями Брюллова, одной многофигурной и двумя сепіями, весьма дѣльными для уясненія вибакадемическаго облика великаго мастера, а также класнымъ рисункомъ Боровиковскаго (борющіеся натурщики), представляющимъ большую рѣдкость для Третьяковской галереи, владѣвшей до сихъ поръ лишь одной его литографіей.

Въ верхнихъ залахъ, помимо скульптуръ Голубкиной, является новинкой картина Левитана 'Сумерки'. Съ другой стороны, слѣдуетъ отмѣтить работу Третьяковской галереи въ области музейной реформы и расчистки старыхъ картинъ. Исходя изъ правильнаго соображенія объ органической связи между художественнымъ произведеніемъ и его временемъ, дирекція приступила къ замѣнѣ многихъ мишурно-современныхъ рамъ, въ которыя оправлены старые мастера, старинными рамами, удачно и въ большемъ количествѣ приобретенными. Въ оправѣ екатерининской, александровской и николаевской эпохъ эти мастера покажутся болѣе близкими и понятными, нежели обрамленные въ эклектическомъ вкусѣ временъ составленія Третьяковской галереи. Насколько тогдашняя музейная эстетика отступала отъ нашей, ярко свидѣтельствуетъ слѣдующій фактъ. Приглашеннымъ изъ Петрограда Д. Ф. Богословскимъ произведено было въ теченіе лѣта нѣсколько весьма трудныхъ работъ по реставраціи картинъ путемъ кле-

вого выпрямленія и расчищенія, въ результатѣ чего совершенно посвѣжѣли такіа произведенія, какъ петербургскіе виды *Θ. Алексѣева*, а въ темномъ брюлловскомъ портретѣ *Нестора Кукольника* выступили неожиданные и нѣжные оттѣнки (зеленоватый цилиндръ). Подлиннымъ сюрпризомъ увѣчалась реставрація венеціановской 'Жатвы'; оказалось, что верхняя часть картины была загнута и спрятана за раму,—очевидно, въ угоду передвижническому вкусу. Этотъ вновь найденный кусокъ живописи, дополняющій небо, представляетъ не только археологическое открытіе, но и художественную цѣнность, ибо благодаря густѣющейверху небесной голубизнѣ и бѣлому облачку картина *Венеціанова* значительно выигрываетъ въ смыслѣ композиціонной шири и колористическаго равновѣсія. Такимъ образомъ, Третьяковская галерея обогатилась четвертью аршина венеціановской живописи, каждый вершокъ которой—національная рѣдкость.

МУЗЫКА ВЪ ПЕТРОГРАДѢ

Концерты въ Павловскѣ и Сестрорѣцкѣ

Придерживаясь правила, что мѣсто, удѣляемое музыкѣ въ лѣтнихъ 'Аполлонахъ', должно соотвѣтствовать удѣльному вѣсу музыкальных цѣнностей въ общей массѣ художественныхъ впечатлѣній, мы можемъ ограничиться въ настоящей хроникѣ умѣреннымъ количествомъ строкъ. Лѣтній концертный кругъ оказался бѣднымъ сколько нибудь замѣтными новинками и въ общемъ повторилъ достаточно знакомые образцы старой и новой симфонической музыки. Но кое что любопытное, достойное быть отмѣченнымъ, заключалось и въ репертуарѣ нынѣшняго лѣта.

Зато въ области исполнительской истекшій сезонъ былъ ознаменованъ реформами, существенно измѣнившими характеръ вокальных концертовъ. Въ Павловскѣ единоличная дирижерская власть *Асланова* раздѣлена была между нимъ и вновь приглашеннымъ Фи-

тельбергомъ. Послѣдній былъ, повидимому, призванъ замѣнить отсутствующихъ иностранныхъ гостей. Фительбергъ, музыкантъ весьма культурный, сразу занялъ руководящее положеніе въ Павловскѣ, къ несомнѣнной выгодѣ исполненія, до сихъ поръ остававшегося желать многого. Присущіе новому дирижеру хорошій вкусъ и знаніе литературы сказались также въ продуманномъ, индивидуальномъ подборѣ программъ.

Памяти почившихъ русскихъ мастеровъ посвященъ былъ рядъ симфоническихъ концертовъ, изъ коихъ первый 'скрябинскій вечеръ' вошелъ еще въ прошлый обзоръ 'Аполлона'. На второмъ концертѣ изъ сочиненій *Скрябина* (подъ управленіемъ Фительберга) сыграны были симфонія *C-moll*, фортепіанный концертъ *Fis-moll* (*Э. Бай*) и рѣдко исполняемая, но очень красивая по музыкѣ 'Мечты' для оркестра—все произведенія, относящіяся къ періоду до 'Божественной поэмы'. Намъ, познавшимъ иные кругозоры художнической мысли *Скрябина*, уже трудно проникнуться духомъ этихъ раннихъ сочиненій. Въ творческой же биографіи *Скрябина* вторая 'трагическая' симфонія, замѣчательно цѣльная и тематически объединенная, представляла значительный шагъ къ вершинамъ. Музыкальный некрологъ *С. И. Танѣва* содержалъ увертюру и антрактъ къ третьему дѣйствію 'Орестей' (*Аслановъ*) и *C-moll*'ную симфонию (Фительбергъ). Дирижерское дарованіе послѣдняго особенно ярко проявилось при исполненіи танѣвской симфоніи, и этотъ вечеръ оказался однимъ изъ удачѣйшихъ въ сезонѣ. Какъ жаль, что замѣчательная симфонія *Танѣва*, принадлежащая къ числу наиболѣе выдающихся произведеній русской музыки, столь рѣдко привлекаетъ вниманіе нашихъ концертныхъ дирижеровъ. Блестящее исполненіе Фительберга навѣрное впервые раскрыло для многихъ слушателей величіе музыкальной души ея автора. Заслуживаютъ высокой похвалы глубина чувства въ передачахъ горняго адажіо и ясность, съ какой дирижеръ провелъ сложный тематическій переплетъ симфоніи (побочная тема ея первого *allegro* входитъ въ художническій замыселъ медленной части такъ же, какъ послѣдняя

иметь непосредственное тематическое отношение к трио скерцо, а в финале все темы симфонии вступают в удивительно искусную игру друг с другом).

Нынче здравствующим деятелям отечественной музыки также удвлены были особые вечера. В качестве исполнителей собственных произведений на них выступали Глазунов, Черепнин и ставший положительно, модным С. С. Прокофьев. Ряд таких, именных концертов открылся вечером Н. Н. Черепнина, остановившего свой выбор на навязанной Корсаковым и Чайковским оркестровой фантазии „Из края в край“, благодарно, но малосодержательном концерте для фортепиано (Бай) и миеологических сценах из балета „Нарцисс и Эхо“. „Нарцисс и Эхо“ дала десять тому назад несомненно был бы признан послѣдним словом модернизма. Теперь же изысканно инструментованный сцены Черепнина теряют остроту новизны, на которую, повидимому, рассчитывал композитор. Интересная, но чисто вишняя музыка балета так же быстро исчезает из памяти, как воспринимается слухом.

Маститый А. К. Глазунов, восторженно приветствуемый своими поклонниками, число коих в точности соответствовало числу слушателей в зале, очень рельефно выказал незаурядные красоты своей музыки к „Царю Иудейскому“ (концерт посвящен был памяти великого князя Константина Константиновича). Кроме этого основного номера программы, исполнены были 6 романсов К. Р. (Н. Кукин, сопровождение А. К. Глазунова), фортепианный концерт F-moll (г-жа Бургина), „Из Казавалы“ (вариации на довольно тусклую тему) и замысловатое „Шестое“, очень остроумной фактуры.

О послѣднем, самом молодом из названных нами композиторов, С. С. Прокофьев, мой уважаемый собрат по перу, В. Г. Каратыгин, писал на страницах „Аполлона“, по поводу одного из павловских концертов, что публика, относившаяся с холодным равнодушием к юному автору, исполнявшему свои первые сочинения, дала через десять будет восторженно приветствовать в его

лице прославленного мастера. Почтенный критик ошибся всего лишь... на восемь лет. Внимая бурным требованиям повторений, можно было, действительно, прийти в изумление от „такого поворота, с Божьей помощью“. Но не надо забывать, что часть этих восторгов должна быть отнесена за счет блестящих пианистических данных Прокофьева. Его игра, столь же необычайная, как и весь творческий облик композитора, действительно неповторяема, и вряд ли найдутся пианисты, способные с таким же совершенством передать фортепианное письмо его концертов. Прокофьев представлен был сочинениями, уже неоднократно обсуждавшимися на страницах „Аполлона“. Кроме фортепианных сочинений, на программе значилась красивая оркестровая фантазия „Сны“.

Из остальных концертных программ Павловска мы извлекаем лишь наиболее интересные новинки. Таковых оказывается не слишком много. Превосходный оркестровый вариации „Энди, Истарь“ (для них автор, руководясь поэтической программой, избрал очень своеобразную форму постепенного разоблачения прекрасного „тѣла“ композиции до появления чистой, ничѣм не прикрытой темы в самом конце), любопытная симфоническая легенда „Дикie гуси“ молодого англичанина Гартли, показывающая, что и в крайне консервативной семье британских композиторов имеются сторонники новѣйших музыкальных течений (в поэме много свѣжих и красочных гармонических ходов), несколько произведений младопольских авторов, — прекрасные „Вѣчные пѣсни“ Карловича, со вкусом и превосходным знанием средств современного оркестрового письма скомпонованная рапсодия Фиттельберга и... кажется, все.

В интересах полноты обзора нам остается упомянуть еще о наиболее выдающихся солистах Павловска. Кроме указанных выше артистов, назовем имена И. Михельсон, Миклашевской (произведения Дебюсси), Цецилии Ганзен (концерт Карловича), Б. Захарова (вариации Франка), Михаила Пресса, Иосифа Пресса (великодушного виолончелиста), московского профессора Э. Фрея.

Сестрорѣцкая публика отличается гораздо болѣе устойчивыми вкусами, чѣмъ аудиторія Павловска. Въ теченіе десяти лѣтъ концертами руководилъ здѣсь мавстро В. Сукъ, никогда особыхъ симпатій къ новой музыкѣ не питавшій. Въ нынѣшнемъ сезонѣ, однако, его замѣнилъ молодой капельмейстеръ Марининской оперы, Н. А. Малько. Дирижерская дѣятельность послѣдняго внесла свѣжую струю въ однообразный репертуаръ сестрорѣцкихъ концертовъ. Былъ исполненъ рядъ произведеній Равеля, Дебюсси, д'Энди, младопольскихъ композиторовъ (Фительберга, Шимановскаго, Карловича — интересныя сочиненія, приближающіяся по своему характеру къ партитурамъ нѣмецкихъ модернистовъ, особенно Рих. Штрауса, о чемъ уже говорилось въ нашей лѣтописи). Много вниманія удѣлено было Прокофьеву (концерты, 'Сны' и фортепианныя сочиненія), Стравинскому (юношеская симфонія, въ которой сквозитъ сильное вліяніе Бородина и Глазунова можно усмотрѣть и нѣкоторыя острые черты значительнѣйшаго изъ русскихъ импрессионистовъ), Штейнбергу (восхитительная мифологическая картина изъ 'Метаморфозъ'). Отдѣльные симфоническіе вечера посвящены были Скрябину, Танѣеву, Римскому-Корсакову, Глазунову (пасторальная симфонія, великолѣпный образецъ его глубокаго полифоническаго мастерства, романсы (Боссе) и двѣ инструментованныя Глазуновымъ пьесы Шопена, тангела и вальсъ *Cis-moll*, искусно приспособленные для оркестра, но утратившія въ такой переработкѣ свою плѣнительную грацію) и чешскимъ композиторамъ (славянскому Моцарту Сметанѣ, и Дворжаку), порядкомъ устарѣвшимъ. Къ этому перечню необходимо прибавить дивную 'молитву Саламбо' (изъ неоконченной одноименной оперы Мусоргскаго — редакція В. Г. Каратыгина), въ превосходной красочной инструментовкѣ В. Семенова. Всѣ эти произведенія переданы были Малько съ большимъ вкусомъ, чувствомъ мѣры въ отбѣнкахъ и проникновеніемъ въ стиль исполняемыхъ композицій. Составъ составовъ значительно уступалъ павловскому.

† Н. С. Кленовскій и † П. П. Шенкъ

Въ это тяжелое для русскаго музыкальнаго искусства лѣто скончались композиторы Н. С. Кленовскій и П. П. Шенкъ. Н. С. Кленовскій (род. въ 1857 году) началъ свою музыкальную дѣятельность въ качествѣ дирижера частной оперы въ Москвѣ, затѣмъ перешелъ на службу Императорскихъ театровъ. Съ 1893 по 1902 годъ онъ состоялъ директоромъ тифлискаго отдѣленія Русскаго музыкальнаго общества, съ 1902 по 1906 — управлялъ придворной пѣвческой капеллой. Послѣдніе годы онъ руководилъ оркестромъ на курсахъ Раппофа.

Несомнѣнны заслуги Н. С. Кленовскаго въ области русскаго музыкальнаго этнографіи. Совмѣстно съ Мельгуновымъ онъ много потрудился для собранія и обработки народныхъ пѣсень.

Композиторская дѣятельность Кленовскаго выразилась въ нѣсколькихъ балетахъ, музыкѣ къ драматическимъ пьесамъ и четырехъ кантатахъ, особой художественной цѣнности не имѣющихъ. Значительно интереснѣе его 'Грузинская литургія', написанная въ 1902 году въ Тифлисѣ.

П. П. Шенкъ (род. въ 1870 году) принадлежалъ къ многочисленной группѣ послѣдователей Чайковскаго. Неяркій композиторъ, Шенкъ однако же пользовался извѣстной популярностью въ кругу петроградскихъ любителей музыки, благодаря общедоступности и мелодической ясности своихъ произведеній. Въ каталогѣ послѣднихъ числится рядъ оперъ ('Актелъ', 'Сила любви', 'Послѣднее свиданіе', 'Великій свѣточъ востока', 'Чудо розъ', 'Побѣда'), балеты 'Синяя борода', 'Саланга', фантазія 'Призраки', три симфоніи, симфоническая поэма 'Геро и Леандръ', кантаты, камерныя сочиненія, романсы и фортепианныя пьесы. Покойный былъ предсѣдателемъ Общества русскихъ композиторовъ.

Евгеній Браудо.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ НОВОСТИ

— Въ предстоящемъ сезонѣ концерты Зилоти будутъ происходить въ Марининскомъ театрѣ по субботамъ, когда тамъ ибѣтъ спектаклей. Первые два концерта будутъ даны въѣ абоне-мента и посвящены будутъ памяти Скрябина. Всего предполагается 8 абонементныхъ концертовъ, 2 въѣ абоне-мента и 5 камерныхъ (въ маломъ залѣ консерваторіи). Бесплатные народные концерты Зилоти возобновятся въ сентябрѣ.

— Концерты С. Кусевицкаго по всей вѣроятности состоятъ въ текущемъ году въ Народномъ Домѣ, такъ какъ залъ Дворянскаго собранія по прежнему остается занятымъ подъ лаваретъ. Намѣченные программы общають рядъ интересныхъ новинокъ для Петрограда. Предполагается также отдѣльный, recital С. Кусевицкаго.

— Первой новой оперной постановкой въ Марининскомъ театрѣ будетъ 'Орестейя' С. И. Танѣва, которая въ настоящее время усердно репетируется. Послѣ 'Орестейи' пойдетъ, вѣроятно, 'Метель' А. С. Танѣва. Начались также подготовительныя работы къ постановкѣ оперы Венявскаго, 'Мигае', которая пойдетъ въ одинъ вечеръ съ 'Сыномъ Мандарина' Кюи. Наконецъ, предвидится еще премьера 'Соловья' Стравинскаго, въ постановкѣ Мейерхола.

Въ теченіе великаго поста, вмѣсто музыкальныхъ драмъ Вагнера, данъ будетъ циклъ Чайковскаго, въ который войдутъ 'Евгеній Онѣгинъ', 'Пиковая дама', 'Черевички' и 'Опричникъ'. Въ Большомъ театрѣ въ Москвѣ будетъ организованъ циклъ Римскаго-Корсакова.

— Императорское русское музыкальное общество устраиваетъ въ маломъ залѣ консерваторіи три камерныхъ вечера въ память С. И. Танѣва. Камерные вечера, на которые объявленъ абонементъ, состоятъ 4, 7 и 9 октября.

Въ теченіе предстоящаго сезона въ большомъ залѣ консерваторіи состоится также 6 симфоническихъ концертовъ Общества. Програма первого посвящена А. К. Глазунову, который лично будетъ дирижировать. Остальные 5 концертовъ будутъ происходить подъ управленіемъ Н. А. Малько. Кромѣ того, Музыкальное

общество устраиваетъ десять лекцій-концертовъ М. Н. Бариновой по исторіи фортепیانной музыки.

— Первая новая постановка Музыкальной Драмы—'Анда' Верди. За ней послѣдуетъ долгожданный 'Пелеасъ Дебюсси, подъ управленіемъ Фительберга и при участіи Собиннова.

— Редакція 'Музыкальнаго Современника' предполагаетъ устроить, по примѣру прошлаго сезона, вторую серію концертовъ современной русской музыки и рядъ публичныхъ лекцій по вопросамъ музыкальнаго искусства. Выходъ первой книжки журнала предполагается въ первыхъ числахъ октября.

— Кружокъ изящныхъ искусствъ также намѣренъ устроить въ текущемъ сезонѣ рядъ камерныхъ вечеровъ.

— На сценѣ Народнаго Дома поставлена опера Глуховцева 'Дни нашей жизни'.

— Художественный совѣтъ консерваторіи рѣшилъ установить максимальный срокъ пребыванія въ старшихъ классахъ консерваторіи. Срокъ опредѣленъ въ 6 лѣтъ. Въ виду большаго наплыва учащихся рѣшено увеличить количество слушателей въ каждомъ классѣ съ 39 до 45 человекъ. Въ составъ преподавателей консерваторіи вновь избраны Б. С. Захаровъ (рояль) и І. Прессъ (виолончель).

— Литература о А. Н. Скрябинѣ обогатилась двумя работами—Евгенія Гунста и В. Г. Каратыгина (послѣдняя заканчивается печатаніемъ). Объ этихъ двухъ монографіяхъ будетъ данъ отзывъ въ библиографическомъ отдѣлѣ 'Аполлона'.

— Россійское музыкальное издательство приобрѣло за 300.000 руб. издательство А. Гутхейля. Мы надѣемся, что энергичные и просвѣщенные дѣятели 'Россійскаго музыкальнаго издательства' поднимутъ на должную высоту музыкальное дѣло Гутхейля, совершенно запущенное его прежними владѣльцами.

-10.

ДВѢ СМЕРТИ

Осенью этого года Александринскій театръ пережилъ тяжелую утрату. Неумолимою волею судьбы изъ списка труппы нашего ака-

демического театра вычеркнуты двое, чьи имена были дороги каждому любителю и цѣнителю искусства «россійской Мельпомены».

2 августа въ Павловскѣ, у себя на дачѣ, скончался Константинъ Александровичъ Варламовъ, послѣдній носитель славныхъ традицій Александринскаго театра, а совсѣмъ недавно, неожиданно для всѣхъ, въ день праздника Рождества Богородицы, отошла въ вѣчность Марія Гавриловна Савина, — та, которая, по словамъ одного изъ критиковъ, являла собою «совершеннѣйшую форму русскаго сценическаго реализма».

Смерть — переходъ изъ бытія въ небытіе — всегда благодѣтельна для истиннаго художника. Смерть завершаетъ и опредѣляетъ все сдѣланное имъ при жизни. Она одна позволяетъ оцѣнить, какъ слѣдуетъ, его произведенія и найти тайный ключъ къ ихъ пониманію. Изъ всѣхъ искусствъ только сценическое искусство не знаетъ чаръ смерти. Старая истина — искусство актера исчезаетъ съ его смертью — остается непреложной и еще разъ въ наши дни находитъ свое печальное подтвержденіе. Дѣйствительно, кто сможетъ передать будущему поколѣнію представленіе объ изумительной игрѣ Варламова, одно появленіе котораго на сценѣ сообщало зрительному залу бодрящую веселость, кто сумѣетъ описать его сценическую индивидуальность, такъ рѣзко выдѣлявшуюся на фонѣ самыхъ большихъ комическихъ дарованій нашего времени? Варламовъ былъ подлиннымъ корифеемъ Александринскаго театра. Его имя тѣсно связано съ основнымъ репертуаромъ этого театра. Достаточно перечислить нѣсколько ролей: «Ревизоръ», «Горе отъ ума» (князь Тугоуховскій), «Правда хорошо, а счастье лучше», «Тяжелые дни», «Сибгурочка», «Доходное мѣсто», «Горячее сердце», «Свадьба Кречинскаго», «Дѣло», «Смерть Пазухина» (Фурчачевъ), «Мѣсяцъ въ деревнѣ», «Плоды просвѣщенія», «Чайка», «Вишневый садъ», «Сонъ въ лѣтнюю ночь» (Основа), «Зимняя сказка» (Автоликъ), чтобы сказать, чѣмъ былъ покойный Варламовъ для нашего академическаго театра.

Такіе артисты, какъ Варламовъ, встрѣчаются разъ въ столѣтіе. Его сценическое творчество

носило отпечатокъ чего то стихійнаго, того, что не можетъ быть подведено подъ общій мѣряя. Его игра была необычайно проста. Выходя на сцену, онъ всегда очень близко подходилъ къ рампѣ и начиналъ разговаривать съ публикой, именно разговаривать. Но какъ онъ разговаривалъ съ ней! И какъ она слышалась!

Но было бы большою ошибкой считать Варламова только гениальнымъ актеромъ буффонады. Элементъ комизма не былъ единственнымъ въ его артистическомъ дарованіи. Ему были свойственны и другія достиженія въ области сценическаго искусства. Онъ былъ однимъ изъ тѣхъ немногихъ, кого природа надѣлила особымъ даромъ: видѣть ужасъ въ презрительномъ обликѣ смѣшного. Изображая стараго взяточника и плута Фурчачева, Варламовъ сумѣлъ такъ мастерски подчинить отдѣльные комические моменты общему сценическому рисунку роли, что у него въ финалѣ послѣдняго акта получилась трагическая фигура. Безконечно весело становилось на душѣ, когда на сценѣ появлялся Сганарель-Варламовъ, разсуждая съ конюхомъ Эльвиры на тему о табакѣ; но сердце охватывало ужасъ, когда Сганарель въ манерѣ преувеличенной пародіи кричалъ проваливающемуся въ адъ Донъ-Жуану: «Мое жалованье, мое жалованье»...

Умеръ Варламовъ. И можно сказать — вернулась страница исторіи русскаго театра. Вѣчная память и вѣчная слава его имени!

Но силѣ напряженности дарованіе Савиной было менѣе значительнымъ, чѣмъ дарованіе Варламова. Если Варламовъ — стихійное явленіе, если только русская дѣйствительность помѣшала ему стать трагическимъ актеромъ первой величины, то М. Г. Савина — исключительная артистка, въ которой умъ, изумительная энергія, способность работать надъ мелочами сочетались съ большимъ талантомъ. Труденъ и долгъ былъ ея артистическій путь: отъ подмостковъ маленькаго провинціальнаго театрика до образцовой сцены Александринскаго театра. Силой времени и своего таланта дѣвица Стремлянова-Подраменцова обратилась въ заслуженную артистку М. Г. Савину. Съ ея смертью сошелъ въ могилу отличный мастеръ сцени-

ческого искусства. Никто другой, как Савина, не умѣла такъ быстро и правильно находить сценическій осто́въ роли, не умѣла такъ богато и пышно его расцвѣчивать и украшать деталями.

Большая часть работы покойной артистки протекла въ трудные и тяжелые для русскаго театра дни, когда въ немъ почти безраздѣльно властвовали А. Потѣхинъ, Викторіенъ Крыловъ, Е. Карповъ и многіе, имъ подобные, драматурги. Но не прекраснымъ исполненіемъ ролей въ пьесахъ этихъ господъ исчерпывается артистическая дѣятельность Савиной. Два обаятельные сценическіе образа неразрывно связаны съ ея именемъ: 'Вѣрочка' и 'Наталя Петровна' въ тургеневскомъ 'Мѣсяцѣ въ деревнѣ'. Эти два образа какъ бы символизируютъ ея артистическій путь, который завершился исполненіемъ роли матери Финочки въ пьесѣ Зинаиды Гиппиусъ 'Зеленое кольцо'. М. Г. Савина въ послѣднее время шла къ новымъ путямъ. Смерть остановила ее на подорожьи. Искатели новаго въ театрѣ могутъ съ увѣренностью сказать: 'Умерла наша невѣста'...

Вл. С.

ПИСЬМО ИЗЪ КІЕВА

Художественная жизнь въ Кіевѣ, и вообще такая, какая то была, безличная, въ сезонъ 1914-15 года совсѣмъ сблизилась съ толку, запуталась въ сложности переживаемыхъ событий; отраженія ихъ наши художники не дали, а просто выказали хорошія гражданскія чувства — сочувствіе бѣженцамъ, раненымъ, ихъ семьямъ и т. д. Всѣ безъ исключенія выставки преслѣдовали дѣль благотворительную. Но зато не было ни одной выставки интересной въ художественномъ отношеніи. Вѣшали всѣ одно и то же, путано и по провинціальному передавая видѣнное въ столицахъ. 'Группа художниковъ-кіевлянъ' копировала 'петроградскихъ художниковъ', а 'кіевскіе художники' шли въ ногу съ передвижниками и весенней выставкой... Потому то единственно значительной и содержательной можно считать

выставку стариннаго искусства, составленную изъ предметовъ частныхъ собраній.

Бѣгло очерчивая содержаніе выставки, отбѣчу интересную попытку устроить комнату съ полной обстановкой XVIII вѣка (собств. Гансена): большой данцигскій шкафъ съ рѣзными по дереву орнаментами (XVII вѣка), мебель, выложенную деревянной мозаикой-маркетри. Печально звенить здѣсь мелодія данцигскихъ часовъ, живописно падаетъ драпировка изъ службныхъ поясовъ, по стѣнамъ — полки съ русскими и польскими стекломъ, фарфоромъ фабрикъ: Корецкой, Барановской, Радзивилла въ Неборовѣ и др.

Интересны портреты Императрицы Маріи Ѳеодоровны, жены Павла, напоминающій работы Лампи старшаго, и портретъ Императора Павла, школы Боровикова; можно приписать его Шукину.

Изъ иностранныхъ хороши двѣ картины Іоганна Георга Гамилтона — 'Охота на дикаго кабана' и 'Охота на оленя', подписанная картина Іоганна Грота — 'Голуби', Людовикъ XIV и фаворитка — съ подписью Эйкенса (фламандецъ), 'Купанье въ деревнѣ' — Гое старшаго (Hoeu le vieux), 'Купальщицы' Виллема Геша (de Heusch) съ монограмой мастера, искусная nature morte Ангерайера (подписная). Есть пастели англійской школы Русселя и Тоуна, нѣсколько дѣтскихъ англійскихъ и французскихъ гравюръ, офорты Дюрера и Рембрандта. Были, конечно, и ошибки — рядъ весьма сомнительныхъ произведеній, почти дубовъ, сочныхъ ихъ владѣльцами за подлинныхъ Рубensoвъ и Грезовъ; понятно, что выставка много выиграла бы, если бы этотъ баластъ былъ выброшенъ. Повидимому, комитетъ, хотя и приглашалъ экспертовъ, мало считался съ ихъ мнѣніемъ. Несмотря на свои недочеты, выставка заслуживаетъ вниманія, и надо надѣяться, что она окажется не послѣдней и что въ будущемъ откроются новыя сокровищницы частныхъ собирателей. Отбѣтимъ, что выставка организована, главнымъ образомъ, благодаря энергій мѣстнаго коллекціонера О. Г. Гансена и группы приглашенныхъ имъ лицъ.

М—Ъ.

ПИСЬМО ИЗЪ ОДЕССЫ

Гастроли артистовъ Императорскаго петроградскаго балета, организованныя Б. Г. Романовымъ, явились значительнымъ событіемъ въ театальной жизни Одессы. Успѣху балетныхъ вечеровъ много способствовали декорации Судейкина, Радакова и Чернова, особенно усилившія впечатлѣніе отъ тѣхъ балетовъ, которые богаты пластическимъ и музыкальнымъ ритмомъ. Такова постановка 'Андалузіяны' Бизе, которая слитностью пластическаго и живописнаго выраженій (декорации Судейкина: сочетаніе черно-лиловыхъ и красныхъ тоновъ) захватила вниманіе зрителей. Такое же выгодное впечатлѣніе оставляли 'Тамара', 'Принцъ свинопасъ' и 'Пробужденіе Пана' (музыка Саца). Декорации Радакова въ 'Принцѣ свинопасѣ', давая очарованіе сказки, своей обобщенностью напоминали японскія цвѣтные гравюры. Но превосходныя декорации Судейкина въ 'Жизель' и въ 'Лебединомъ озерѣ' были какъ будто не на мѣстѣ. Ихъ яркій языкъ, ихъ свободно играющій ритмъ мало вязались съ традиціонной постановкой, построенной на классическихъ позахъ и пуантахъ, и то, что происходило на сценѣ, казалось вправленнымъ въ несоотвѣтственную раму. Изъ отдѣльныхъ исполнителей слѣдуетъ отмѣтить г-жу Смирнову, съ большимъ успѣхомъ исполнявшую номера классическаго и новаго балета.

Дѣятельность Литературно-артистическаго клуба за вторую половину сезона была очень оживленной. Много вниманія было уделено искусству. Въ цѣляхъ ознакомленія публики съ искусствомъ союзныхъ странъ, былъ устроенъ вечеръ, посвященный французскому художественному творчеству. Слѣдуютъ доклады: М. Гершенфельдомъ — 'Франція и ея изобразительное искусство' и г-жей М. Симоновичъ — 'Парижъ въ отраженіи французскихъ рисовальщиковъ'. Очередной 'четвертъ' былъ посвященъ докладамъ: г. Гросмана — 'Война по Достоевскому и Прудону' и г. Бархина — 'Война въ произведеніяхъ Гаршина'. Англійскому искусству также были посвящены два доклада: М. Гершенфельда — 'Англія, ея парисы и ея

живописцы-портры' и г-жи М. Симоновичъ — 'Англійскія вліянія въ искусствѣ и въ жизни'. Кромѣ того, состоялись интересныя лекціи: приватъ-доцента Малинина — 'Философскія исканія Индіи' и Г. Гершенкройна — 'О современныхъ теченіяхъ русской поэзіи'.

Исполнился пятидесятилѣтній юбилей одесскаго Художественнаго училища. Превратившись изъ маленькой рисовальной школы въ среднее учебное заведеніе, школа, по существу, мало измѣнилась. Измѣнились программы, но формы обученія остались тѣ же. Жизнь ушла впередъ, искусство успѣло преобразиться, а здѣсь осталась та же провинціальщина всего учебнаго уклада. По прежнему въ рисовальныхъ классахъ главное мѣсто принадлежитъ рисованію съ гипса, а въ классахъ живописи наблюдается все тотъ же трафаретный, безличный подходъ къ модели. Больше всего сказывается это на домашнихъ работахъ учениковъ. Выставки домашнихъ работъ въ большинствѣ случаевъ крайне безцвѣтны и лишній разъ доказываютъ, что преподаватели училища не развиваютъ въ ученикахъ творческой инициативы. Между тѣмъ, ученики получаютъ званіе 'художника' и становятся преподавателями рисованія въ среднихъ школахъ...

Частичное обновленіе преподавательскаго состава одесскаго Художественнаго училища было бы ему лучшимъ подаркомъ къ юбилею.

М. Г.

ПИСЬМО ИЗЪ ПАРИЖА

Война совершенно пріостановила было художественную жизнь Парижа. Не до искусства было, когда непріятель стоялъ у воротъ. Музеи закрылись, художественные магазины отдали свои помѣщенія подъ благотворительныя учрежденія, выставки прекратились. Но съ весною началось оживленіе: непосредственная опасность миновала, и успокоенный Парижъ сталъ снова интересоваться искусствомъ. Первые выставки, конечно, были посвящены войнѣ и были исключительно успѣхъ злободневный. Война открыла неисчерпаемый источ-

никъ захватывающихъ сюжетовъ, и парижскіе „rompiers“ всегда въ погонѣ за сюжетомъ, не преминули воспользоваться злобой дня. Они отказались на время отъ слащавыхъ пус и взяли мужественно за военныя сцены.

Картины носили названія— „En avant!“, „L'attaque“, „Dans les tranchées“, „Pour la patrie!“ и казались списанными съ театральныхъ декораций патристическихъ revues, которыя ставятся теперь въ парижскихъ театрахъ. Изображались въ нихъ штыковые атаки, съ обильными потоками крови, разрушенныя деревни, далекіе ночные пожары, трогательное прощаніе солдата съ невстой и т. п. Попадались и символическія произведенія, въ родѣ изображеній торжественно взлетающаго галльскаго пѣтуха или чудеснаго воскресенія Жанны д'Аркъ. Не были забыты, конечно, и развалины, которыя стали чуть ли не излюбленной темой бульварныхъ пейзажистовъ: пылающій реймскій соборъ и разрушенный Ипръ переданы на сотни ладовъ по газетнымъ фотографіямъ...

О художественномъ значеніи всей этой живописи, разумеется, говорить не приходится. Она представляетъ только скверную иллюстрацію къ современной войнѣ, не больше. Она даже не имѣетъ значенія документовъ, ибо создана не личнымъ переживаніемъ на мѣстѣ происшествій, но вымучена чахлой фантазіей мастерскихъ.

Да и вообще, развѣ военная живопись, какъ таковая, возможна въ наше время? Война когда была профессіей, самымъ важнымъ и насущнымъ дѣломъ народа или, по крайней мѣрѣ, извѣстнаго слоя его. Она заполнила собою всю жизнь, осмысливала ее и придавала ей свой характеръ. Въ то время война идеализовалась и сопровождалась красотой. Настоящій культъ окружалъ все, что имѣло отношеніе къ ней: оружіе подвергалось любовной отдѣлкѣ, въ одеждѣ искали пышность, въ бою „умирали красиво“. Въ то время и военная живопись имѣла raison d'être, и она дѣйствительно создала много дѣльнаго. Но она стала отмирать уже въ XVIII вѣкѣ, и только героическая эпоха Наполеона, въ лицѣ баталиста Гро, дала ей временный расцвѣтъ. Въ XIX вѣкѣ, послѣ Гро, еще Делакура работали въ этой области,

но онѣ брали уже свои сюжеты изъ исторіи, преимущественно изъ восточныхъ войнъ, красочная пышность которыхъ манила его глазъ. Послѣ Делакура военный жанръ былъ совершенно оставленъ лучшими художниками и, можно сказать, пересталъ существовать. Въ самомъ дѣлѣ, нельзя же серьезно считаться съ Мейссонье, батальныя картинки котораго являются только хорошими историческими иллюстраціями эпохи Наполеона, или съ продолжателемъ его Детайлемъ, писавшимъ военные парады!

Конечно, и въ наши дни для официальной регистраціи военныхъ событій правительство всегда найдетъ услужливыхъ художниковъ, но хорошій фотографъ на ихъ мѣстѣ быть бы, вѣроятно, болѣе кстати. Теперешній официальный военный живописецъ Франція Жоржъ Скотъ (Scott) достойно продолжаетъ традиціи покойнаго Детайля и тщательно выписываетъ свѣрые костюмы солдатъ. Это истолкованіе батальной живописи, внесенное въ XIX вѣкѣ Мейссонье, можетъ быть отчасти объяснено современными условіями военного дѣла.

Не лишены интереса рисунки и этюды, сдѣланные на фронтѣ художниками-воинами. Въ нихъ передана жизнь солдата въ условіяхъ суровой дѣйствительности, и непосредственность переживанія, въ нихъ вложена, дѣлаетъ эти рисунки дѣльными и дорогими для насъ. Отмѣчу рисунки Фламенга, Нодена, Монтаня и Русселена.

Выставки, устраиваемыя теперь въ Парижѣ, обыкновенно имѣютъ опредѣленное патристическое назначеніе. Такъ, открыты: выставка художественныхъ предметовъ, спасенныхъ отъ иѣмедкаго разгрома въ Бельгіи и Сѣверной Франціи; выставка бельгійскаго искусства, составленная изъ бельгійскихъ картинъ и скульптуръ, приобретенныхъ Франціей за послѣднія 30 лѣтъ; затѣмъ выставка художниковъ сѣверныхъ провинцій, пострадавшихъ отъ непріятельскаго нашествія, и Triennale, въ которой собраны работы убитыхъ, раненыхъ и вообще призванныхъ въ армію художниковъ.

Организація выставки Triennale вызвала недовольство среди нашихъ соотечественниковъ:

официальные круги высказались против участия иностранцев в этой выставке, и вследствие того русские и польские художники, поступившие в начале войны добровольцами во французскую армию, не были допущены на Triennale. Такое отношение к русским добровольцам, по правде говоря, не дбает большой чести союзной Франции, гордящейся своим благородством и гостеприимством. Никак нельзя было ожидать, что неприязнь к иностранцам, вызванная войной, коснется также и русских добровольцев, проливавших свою кровь за Францию (между ними есть и убитые и раненые!).

В числѣ экспонентов Triennale мы находим немало извѣстных именъ, но съ удовлетвореніемъ должно отмѣтить, что французскому искусству пока не приходится оплакивать особенно крупныхъ потерь. Жаль, конечно, убитого Гурдо (Gourdault), пріятно выдѣлявшагося изъ группы Artistes Français своимъ сочнымъ и искреннимъ колоритомъ. Онъ любилъ Востокъ, гдѣ провелъ долгіе годы, и писалъ, преимущественно, яркіе солнечные пейзажи и сцены изъ арабской жизни. Пышные контрасты цвѣтовъ, яркія одежды арабовъ, звучные потоки свѣта, переданные съ нѣкоторой грубоватой непосредственностью—вотъ его мѣръ и порція! Въ его картинахъ есть извѣстная продуманность композиціи, и среди безчисленныхъ современныхъ французскихъ ориенталистовъ, превращающихъ Востокъ въ безразличный пестрый коверъ, Гурдо безспорно занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ. Отмѣтить слѣдуетъ также Филлея (Filley), впервые нами замѣченнаго художника, раздѣлившаго участь Гурдо. Его силуэтный, дынно-синій пейзажъ, съ эскизно-легкой передачей неба и воды во вкусѣ Марке, принадлежитъ къ немногимъ хорошимъ работамъ выставки. Пріятно также поразилъ насъ весенній пейзажъ Друара (Drouart), съ веселыми бѣлыми причастницами на фонѣ сочной зелени цвѣтущаго каштановаго дерева. Написанъ онъ въ излюбленной теперь простой декоративной манерѣ Вюяра и Фландрена, построенной на оптической гаммѣ, на рѣзкомъ сопоставленіи двухъ-трехъ чистыхъ красокъ, чередующихся

крупными полосами. Хороша марокканская улица Пьера Ле Довъ (Le Dove), въ розовыхъ, акварельно-водянистыхъ краскахъ и съ силуэтной штриховкой домовъ. Это—марокканскій стиль Маттисса, разбавленный Камуеномъ.

Извѣстные художники, какъ Франсисъ Журденъ, Геренъ, Девальеръ, Дюфренъ, представлены работами, уже отмѣченными нами на выставкахъ 1913 и 1914 годовъ. Скульпторъ Ландовскій далъ новую граціозную фигуру женщины, съ упругимъ тѣломъ, выходящимъ въ изящномъ ритмѣ танца...

Въ общемъ, Triennale оставляетъ грустное впечатлѣніе: пестрый наборъ всякой всячины, печальныя недооцененныя картины, украшенные траурными значками.

Очень модными стали теперь лотерейныя выставки (Expositions-Tombola), устраиваемыя въ пользу художниковъ, оставшихся вследствие войны безъ заработка и средствъ къ существованію. Парижъ уже видѣлъ четыре такихъ выставки, и такъ какъ война грозитъ затянуться надолго, то будутъ устроены, навѣрно, еще многія. Всѣ болѣе или менѣе видные художники принимаютъ участіе въ этихъ благотворительныхъ лотереяхъ.

Наиболѣе крупная tombola разыгрывалась въ галерей Georges Petit. Главными выигрышами являлись картины: Моне—снѣжный пейзажъ; Менара—буколическій пейзажъ, лучшій изъ когда либо созданныхъ этимъ запоздалымъ и черствымъ олимпійцемъ, Бенара—декоративное панно. Болѣе или менѣе удачно были представлены Анри Мартенъ, Симонъ, Котте, Доше, Сиданеръ, Мофра, Гандара и другіе корифеи официальныхъ салоновъ.

Галерея Druet собрала въ великолѣпный кругъ лучшихъ художниковъ Осенняго салона и Независимыхъ. На выставкѣ было не больше ста номеровъ, тѣмъ не менѣе ее нужно считать наиболѣе яркимъ художественнымъ явленіемъ за время войны. Подборъ работъ былъ на рѣдкость удаченъ, и относительно каждой можно было бы сказать много хорошаго. Отмѣчу только пейзажи Боннара, Мориса Дени, Гильомена, Руссея, Вламенка, Лакоста, Фландрена, Синьяка и Мангана и замѣчательныя natures mortes Фрпеза, Пю, Серюзіе, г-жи Мар-

валь и Кутюръ. Среди жертвователей на лотерею были и такі знаменитости, какъ Роденъ, Ренуаръ и Моне, но относительно ихъ работъ нельзя сказать, чтобы онѣ были значительны.

Силлартъ.

ПИСЬМО ИЗЪ ИТАЛИИ

Музыка

Война не могла не отразиться на музыкальномъ творествѣ Италіи, и тѣмъ не менѣе истекшій сезонъ принесъ намъ выдающуюся оперу Ильдебрандо Пизцетти изъ Пармы (Ildebrando Pizzetti) на сюжетъ 'Федры' Габриэля д'Аннунціо (поставлена въ La Scala). Художественные круги Европы знакомы съ исторіей сотрудничества д'Аннунціо и молодого композитора, родившагося въ той же области сѣверной Италіи, которая была колыбелью Верди. Когда д'Аннунціо написалъ 'Корабль',—хореграфическую трагедію, не принадлежащую къ его лучшимъ произведеніямъ, но много говорящую, особенно теперь, сердца итальянцевъ своей хвалой Адриатикѣ,—онъ обратился къ Пизцетти съ просьбой дать для хоровъ драмы музыку на греческій ладъ. Пизцетти принадлежало уже нѣсколько работъ въ этой области, и онъ понравился поэту не только своимъ талантомъ, но и благороднымъ складомъ своего ума. Его работа заслужила благодарность д'Аннунціо (впрочемъ, послѣдній для хоровъ въ 'Мукахъ Св. Савастіана' обратился къ Дебюсси), и онъ разрѣшилъ композитору переложить на музыку 'Федру', замѣчательную какъ чистотой своихъ линий, такъ и мраморной холодностью настроенія. Ильдебрандо Пизцетти—занимающійся, къ слову сказать, и критикой, гдѣ онъ проявляетъ много независимости, безпристрастія и смѣлости¹—не испугался труднѣйшей темы и этой весной представилъ свою оперу на судъ публики въ

первомъ театрѣ Италіи. Успѣхъ ея способенъ удовлетворить какъ самого композитора, такъ и всѣхъ тѣхъ, кому дороги возвышенныя формы искусства. Правда, я не нашелъ въ этой музыкѣ какихъ либо откровеній, послѣ Вагнера, оглушившаго міръ звуочной мощностью оркестра, или Дебюсси, подчинившаго его таинственному очарованію своего воздушнаго таланта. Пизцетти, не терявшій изъ виду великихъ, но нѣсколько академическихъ образцовъ итальянскаго опернаго примитивизма и стремившійся во что бы то ни стало освободиться отъ условныхъ формъ современности, создалъ музыкальный діалогъ, расцвѣченный прелестными оркестровыми и хоровыми номерами, но, къ сожалѣнію, онъ не могъ освободиться отъ чрезмѣрнаго подчиненія догматамъ своей художественной программы. И все же, со времени старинныхъ опытовъ Монтеверди мы не встрѣчали въ Италіи другой оперы, въ которой музыка отнеслась бы съ такимъ уваженіемъ къ поэзіи, какъ въ 'Федру'. Пизцетти удалось въ совершенствѣ полное сліяніе обоихъ искусствъ.

Исторія музыки не можетъ пройти мимо цѣли, къ которой стремятся и другіе молодые итальянскіе композиторы, хотя, можетъ быть, съ меньшей сосредоточенностью и самоувѣренностью, чѣмъ ихъ пармскій товарищъ. Напомню Франко Альфани, автора 'Воскресенія', 'Князя Зига' и 'Тѣни Донъ-Жуана'. А Риккардо Дзандонай, написавшій музыку на текстъ прекрасной трагедіи д'Аннунціо 'Франческа изъ Римини', показалъ, что въ его лицѣ оперный театръ Италіи нашелъ достойнаго руководителя въ поискахъ новыхъ откровеній теоріи и новыхъ сокровищъ мелодіи.

Поэзія

Прежде всего—'Рѣчи и Посланія' Габриэля д'Аннунціо,¹ вызванныя недавними событіями. Всѣмъ извѣстно, какую роль въ великолѣпной

¹ Напомню его книгу 'Современные музыканты' ('Musicisti contemporanei'), изданную у Тревесъ.

¹ (Per la più grande Italia. Orazioni e messaggi di Gabriele d'Annunzio'. Изд. Treves въ Миланѣ.)

подготовилъ страны къ войнѣ бокъ о бокъ съ тройственнымъ согласіемъ сыграла образованная Италия, вѣрная своимъ вѣковымъ традиціямъ. Въ нужный моментъ къ общему хору присоединился гармоничный и звучный голосъ д'Аннуцио. Его рѣчи на утесѣ Кварто и въ Капитолинъ возвращаютъ насъ ко временамъ Горатія и Цицерона. Портъ вернулся изъ добровольнаго и плодотворнаго изгнанія, чтобы призвать родину къ оружію и самому опоясаться шпагой кавалерійскаго офицера. Томикъ его рѣчей и посланій долженъ быть поставленъ рядомъ съ его 'Военными Пѣснями' (*Canzoni della Gesta d'Oltremare*). Д'Аннуцио не замѣлъ сковывать себя требованіями стиха: страницы его прозы звучатъ, какъ настоящіе гимны. Его знаменитая рѣчь въ память отплытія гарибальдійцевъ изъ Генуи, съ ея нѣсколько богословскимъ тономъ, который вполне соотвѣтствуетъ происходящей въ портѣ эволюціи къ мистицизму, принадлежитъ къ самымъ возвышеннымъ твореніямъ пѣвца Наслажденія...

Если 'Завоеватель' Анни Виванти (*Annie Vivanti—L'Invasore*), поставленный на сценѣ миланскаго театра 'Мандонн', и не можетъ быть названъ произведеніемъ чистой поэзіи, то все же это выдающаяся и благородная драма. Отмѣченная и одиоженная еще Кардуччи портеса вернулась въ Италію изъ своей второй родины, Англіи, чтобы поднять голосъ въ защиту идеи материнства, попорченной нашествіемъ германскихъ варваровъ. Дѣйствіе драмы, глубокой, сильной, полной страсти и эпического настроенія, происходитъ въ Бельгіи, измученной, окровавленной, попорченной вражескимъ каблукомъ. Успѣхъ пьесы не можетъ быть приписанъ исключительно злободневности сюжета: авторъ взволновалъ публику своимъ глубокимъ изображеніемъ ужасовъ жизни.

Въ заключеніе перечислю сборники стиховъ даровитыхъ молодыхъ поэтовъ, появившіеся за послѣднее время: Коррадо Говони — 'Освященіе Весны' и 'Разрѣженія' (*Corrado Govoni—L'Inaugurazione della Primavera, Rarefazioni*), Ауто д'Альба — 'Штыки' (*Auro d'Alba—Bajonnette*), Ліонелло Фиуми — 'Цвѣточная пыль' (*Lionello Fiumi—Pollini*), Эмануэле Кастельбарко

Пиндемонте — 'Паузы и мотивы' (*Emanuele Castelbarco Pindemonte—Pause e motivi*).

Paolo Buzzi.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

Приблизительная картина міра искусствъ въ воюющихъ странахъ, которую мы пытались набросать въ предыдущихъ замѣткахъ, конечно, мало измѣнилась въ теченіе лѣта, и къ общей характеристикѣ художественной жизни въ Англіи и Франціи почти ничего новаго не приходится прибавить. Равнымъ образомъ, изъ вражескаго стана, по прежнему, до насъ не доходитъ никакихъ извѣстій, которыя освѣщали бы интересующую насъ область; художественная жизнь Германіи и Австріи продолжаетъ быть для насъ terra incognita и, вѣроятно, такой останется до окончанія войны.

Во Франціи, какъ уже было указано, сильно сократившіяся искусство и литература самымъ тѣснымъ образомъ связаны съ войной и преимущественно служатъ ея интересамъ и вопросамъ. Въ перечнѣ французской библіографіи за май мѣсяцъ, помѣщенномъ недавно въ варшавскомъ журналѣ 'Myśl Polska' и заключавшемъ около пятидесяти названій, мы насчитали лишь пять научно-археологическихъ изданій, не имѣющихъ непосредственнаго отношенія къ войнѣ, белетристическихъ же сочиненій въ этомъ списокѣ совсѣмъ не было. Насколько намъ извѣстно, единственное крупное художественное изданіе, появившееся въ послѣднее время въ Парижѣ, это роскошная книга о реймскомъ соборѣ, въ обработкѣ извѣстнаго историка искусства Поля Витри.¹ Очень характерно объявленіе о готовящемся выпускѣ альбома 'Modes et Manières d'Aujourd'hui', издаваемого съ 1912 г. парижскимъ антикваріемъ Жюлемъ Мейниаль подъ

¹ 'La Cathédrale de Reims', изд. фирмы Librairie Centrale des Beaux-Arts, будетъ состоять изъ 225 гелиографическихъ таблицъ и выйдетъ выпусками въ трехъ изданіяхъ по 225, 400 и 500 франковъ.

редакцией Пьера Корраръ. Издатель извѣщаетъ, что выходъ альбома за 1915 г. запоздалъ, такъ какъ редакторъ былъ раненъ въ Аргоннахъ и пропалъ безъ вѣсти, художникъ же, приглашенный для исполненія рисунковъ, находится на передовыхъ позиціяхъ!

Немногочисленные художественныя выставки, бывшія весной въ Парижѣ, тоже въ большей или меньшей степени явились отраженіемъ войны и ей, главнымъ образомъ, обязаны своимъ возникновеніемъ. Наибольше значительной изъ нихъ была 'Exposition Nationale des oeuvres des artistes tués à l'ennemi, blessés, prisonniers et aux armes', и не менѣе острой злободневностью отличалась выставка 'Война и рисовальщики-юмористы', на которой, между прочимъ, мастерскими набросками съ фронта и тыла участвовали Форенъ, Стейленъ, Германъ-Поля, Рубиль и др. Въ одной изъ залъ Musée du Luxembourg состоялась выставка коллекцій восьмидесяти офортовъ и литографій Фр. Бренгвина, въ лучшихъ 'оттискахъ, пожертвованныхъ музеемъ англійскимъ художникомъ 'en hommage d'admiration pour la France et pour ses splendides soldats'. Условія военного времени помѣшали названному музею сдѣлать доступной для публики другую, болѣе разнообразную, коллекцію произведеній новѣйшаго англійскаго искусства, принесенную ему недавно въ даръ извѣстнымъ англійскимъ собирателемъ Эдмундомъ Девисомъ. Собраніе это, для котораго намѣревались устроить специальный англійскій залъ въ Люксембургскомъ музеѣ, состоитъ изъ тридцати картинъ и рисунковъ, среди которыхъ имѣются произведенія Бернъ-Джонса, Гольмана Гента, Уатса, Миллеса, Кондера, Никольсона, Джемса Прайда, Орпена, А. Джона, Чарльса Шеннона, Д. Мюрхеда и другихъ англійскихъ художниковъ, очень слабо представленныхъ въ большинствѣ картинныхъ галерей материка.

Англія при страшномъ взрывѣ 'Лузитаніи' лишилась двухъ видныхъ художественныхъ дѣятелей, хотя оба по профессіи были лишь

торговцами-антикварами. Выбѣлъ съ сотнями жертвъ варварскаго немецкаго флота, на 'Лузитаніи' безвременно погибъ серъ Гью Ленъ (Hugh Lane), тотъ самый, что недавно на выставкѣ въ пользу англійскаго Краснаго Креста предложилъ десять тысячъ фунтовъ за свой портретъ, который долженъ былъ быть написанъ Сарджентомъ. Серъ Гью Ленъ въ лондонскихъ художественныхъ кругахъ считался однимъ изъ самыхъ тонкихъ знатоковъ и собирателей какъ стараго, такъ и новаго искусства, и его трагическая смерть не останется безъ вліянія на многія художественныя начинанія въ Англіи и ея колоніяхъ. Ленъ былъ уроженцемъ Ирландіи, и онъ особенно старался развивать на своей родинѣ самостоятельныя очаги эстетической культуры, для чего не жалѣлъ ни средствъ, ни личной энергіи. Крупная и, пожалуй, самая цѣнная часть дублинской Municipal Gallery of Modern Art пожертвована покойнымъ антикваромъ; его же трудами и при его содѣйствіи образовались городская картинная галерея въ Иоганнесбургѣ, въ Южной Африкѣ, и неожиная коллекція старыхъ голландскихъ мастеровъ для музея въ Кептаунѣ. Также на 'Лузитаніи' утонулъ другой лондонскій антикваръ, Эдгаръ Гореръ, специалистъ по искусству керамики, особенно восточной. Личность Горера не можетъ быть поставлена въ рядъ съ Гью Ленемъ, но покойный также принадлежалъ къ типу современныхъ западныхъ антикваровъ, хорошо знакомыхъ съ исторіей искусства и обогащающихъ ее своими изслѣдованіями. Э. Гореръ является однимъ изъ авторовъ цѣннаго двухтомнаго труда о китайскомъ фарфорѣ 'Old Chinese Porcelain and Hard Stones' (Лондонъ, В. Quaritch).

Въ июньскомъ выпускѣ 'The Studio' воспроизведена цѣлая группа деревянныхъ раскрашенныхъ игрушекъ, исполненныхъ проживающимъ въ Лондонѣ русскимъ художникомъ Владиміромъ Полунинымъ. Иллюстраціи сопровождаютъ краткая замѣтка сотрудника 'Аполлона' Александра Бахши о новѣйшемъ производствѣ игрушекъ въ Россіи. Владиміръ Полуниинъ уже лѣтъ пять работаетъ въ Лондонѣ и года три тому назадъ обратилъ

на себя внимание выставкой своих офортов; серия деревянных игрушек исполнена имъ по поручению лондонской торговой палаты. Изъ художественныхъ изданій, появившихся за послѣднее время въ Италіи, слѣдуетъ отмѣтить двѣ книги¹ небезызвѣстнаго итальянскаго критика Витторіо Пика. Первая посвящена обзору и характеристикѣ современнаго искусства въ Швеціи, вторая знакомитъ насъ съ личностью и творчествомъ полузабытаго теперь итальянскаго художника Джузеппе де Ниттисъ (1846 — 1884), работавшаго преимущественно въ Парижѣ въ кругу Э. Мане. Де Ниттисъ, благодаря своимъ изящнымъ картинамъ изъ парижской жизни, сыгралъ извѣстную роль въ дѣлѣ популяризаціи импрессионизма. Обѣ книги В. Пика снабжены очень обильными иллюстраціями.

Р. Е.

† УОЛЬТЕРЪ КРЕНЬ

1845—1915

Скончавшійся въ мартѣ мѣсяцѣ нынѣшняго года Уольтеръ Кренъ (Walter Crane), въ иконографіи котораго оказался и портретный набросокъ работы М. В. Добужинскаго 1912 года, былъ несомнѣнно, видной фигурой среди все болѣе и болѣе рѣдѣющей группы энигоновъ англійскаго прерафаэлизма; кромѣ того, онъ сыгралъ очень значительную роль въ новѣйшей исторіи прикладныхъ искусствъ Англіи. До недавняго времени покойный пользовался большой извѣстностью не только на родинѣ, но и въ другихъ странахъ Европы и въ Америкѣ; въ наши же дни слава его, въ связи съ переменною вкуса и взглядовъ на художественное творчество, сильно померкла, — смерть мастера даже въ англійской печати не вызвала особенно горячихъ откликовъ.

¹ Vittorio Pica: 'Arte ed Artisti nella Svezia dei Giorni nostri' (Миланъ, Bestetti & Tumminello). Vittorio Pica: 'Giuseppe de Nittis: l'Uomo e l'Artista' (Миланъ, Alfieri & Lacroix).



М. Добужинскій. Портретъ Уольтера Крена (рисункъ).

Уольтеръ Кренъ, сынъ посредственнаго портретиста-миниатюриста, родился въ Ливерпулѣ; первоначально онъ готовился въ ксилографы, для чего поступилъ ученикомъ въ мастерскую извѣстнаго гравера по дереву В. Линтона. Здѣсь молодой художникъ имѣлъ случай близко познакомиться съ произведеніями и стремленіями прерафаэлитовъ, встрѣчался съ нѣкоторыми изъ этихъ мастеровъ и быстро подпалъ подъ ихъ вліяніе, что значительно расширило его художественный кругозоръ. Впослѣдствіи Кренъ сталъ очень разностороннимъ художникомъ, занимаясь одновременно живописью, графикой, книжной иллюстраціей и декоративнымъ искусствомъ въ разныхъ его проявленіяхъ. Ученіе Рескина и Морриса о распространеніи искусства въ широкихъ народныхъ кругахъ и о приобщеніи его къ потребностямъ повседневной жизни нашло въ Кренѣ очень усерднаго сторонника и послѣдователя; эти идеалы навсегда сблизили его съ социалистическими организаціями страны. Покойный художникъ до извѣстной степени

считался их присяжным графиком и для их изданий, съездов и торжеств в продолжение многих лет исполнял аллегорические и декоративные рисунки. В 1888 г. Кренъ основал существующее по сей день и имевшее крупное значение для английского прикладного искусства 'Общество художественно-промышленных выставок' (Arts and Crafts Exhibition Society), в делах которого принимал очень деятельное участие. Позже онъ состоял руководителем и лектором в нескольких художественных школах, а известны его издания—'The Bases of Design' (1898), 'Form and Line' (1900) и 'The Decorative Illustration of Books' (1900)—являются лишь переработкой лекций по искусству, читанных им в Манчестере в девятидесятых годах прошлого столетия. Некоторые главы этих книг, переведенных и на иностранные языки, до сих пор не потеряли своей ценности.

Наследие Уальтера Крена необычайно обширно и разнообразно. В него входит десятка два больших аллегорически-символических и мифологических картин в духе и во вкусе прерафаэлитов, — одна из них, кажется 'Похищение Прозерпины', была на выставке английской живописи, гостившей лет двадцать тому назад в Петрограде и Москве, — огромное количество иллюстрированных книг и мелких графических работ и длинный ряд рисунков для обоев, тканей, стекол, изразцов и вообще убранства стен и жилищ. Внушительному количеству этих произведений, однако, далеко не всегда соответствует их внутреннее достоинство. Несмотря на несомненное мастерство и довольно высокую степень художественной культуры, креновские работы, в большинстве случаев, не производят большого впечатления. Присущий им холодноватый академизм лишен непосредственности. Кренъ не обладал яркой индивидуальностью, и главенствующей чертой

его плодотворного таланта был эклектизм, умевший искусно черпать из различных источников и вдохновляться преимущественно чужими первообразами. Рядом с преобладающим отражением английского прерафаэлизма, к которому покойный художник не прибавлял почти ничего своего, в творчестве его сказались еще замечное влияние классической греческой скульптуры, особенно так называемых Elgin marbles из Британского музея, а также графического и типографского искусства эпохи Возрождения, которое онъ столь же всесторонне изучал, как и метод японской цветной гравюры. По существу, Уальтер Кренъ был орнаментистом-стилистом и иллюстратором; им онъ является и в своих картинах, лишенных настоящих живописно-колористических элементов.

Да, Кренъ прекрасно знал и понимал законы декоративной орнаментики, требования плоскостного украшения стены, ткани или книжной страницы, и подобными задачами онъ с технической стороны всегда разбирался в совершенстве. Это особенно касается эстетики книги, декоративного единства печати и иллюстраций и вообще графической стилизации. Среди безконечного множества его цветных композиций для детских писем и фейных сказок, равно—более серьезных однотонных иллюстраций к целому ряду произведений английской поэзии, имются создания предельно и образцовые, полные вдумчивой фантазии, орнаментальной изобретательности и изящного ритма линий. Правда, к этим качествам подчас примешана излишняя сладость и специфически английская сентиментальность, но в целом книжные иллюстрации Уальтера Крена и его многочисленные маленькие астампы занимают определенное место в графике последней четверти XIX века и, вкратце, надолго спасут от забвения имя их автора.

P. Ettinger.

СОДЕРЖАНИЕ

Н. Пунинъ — Японская гравюра	1
Я. Тугендхольдъ — Скульптура Мѣщанинова	36
Зигфридъ Ашкинази — О современномъ театрѣ	41
Н. Долговъ — Князь Урусовъ и театръ	48
О. Манделъштамъ — Петръ Чаадаевъ	57
Б. Томашевскій — Французскіе поэты XVIII вѣка. По поводу антологіи, составленной	
И. М. Брюсовой	63
Евгеній Браудо — Памяти Сергѣя Ивановича Танѣева	86

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

Редакція — Памяти Врангеля	92
У. — Художественныя дѣла	94
Евгеній Браудо — Концерты въ Павловскѣ и Сестрорѣцкѣ. † Н. С. Кленовскій и	
† П. П. Шенкъ	98
- до — Музыкальныя новости	101
В. С. — Дѣлѣ смерти	101
М. — Письмо изъ Кіева	103
М. Г. — Письмо изъ Одессы	104
Силгартъ — Письмо изъ Парижа	104
Paolo Buzzì — Письмо изъ Италіи	107
Р. Е. — Художественныя вѣсти съ Запада	108
Р. Ettinger — † Уольтеръ Кренъ	110

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

ТРЕХЦВѢТНЫЯ АВТОТИПИИ:

Китагава Утамаро — Куртизанка изъ цикла 'Большіихъ головъ'. Хоксан — 'Видъ Фуджи-Яма'.

АВТОТИПИИ:

Хишикава Моронобу — Изъ книги 'Сцены народной жизни'. Торіи II Кіомасу — 'Актеръ въ женской роли'. Торіи IV Кіонага — 'Возвращеніе съ прогулки по Сумидѣ'. Сузуки Харунобу — 'Лѣстница'; 'Служанка'; 'Урокъ игры на флейтѣ'. Китагава Утамаро — 'Кухня'; 'Яма-уба и Кинтоку'; Куртизанка изъ цикла 'Большіихъ головъ'. Шараку — 'Ишикава Іаозо въ роли самурая и Кумаджу Хангоро въ роли бонзы'; 'Актеръ Сакайи Шакваку'; 'Отани Кичи въ роли самурая'. Утагава Куніюши — 'Изъ житія жреца Нитчирентъ'. Мотонага Хирошиге — 'Пейзажъ'.

Оскаръ Мѣщаниновъ — 'Дѣва' (черный гранитъ); 'Голова дѣвы' (бронза; два снимка); Портретъ г-жи Грожанъ (позолоченная бронза); 'Голова дѣвушки' (бронза); 'Голова дѣвочки' (позолоченная бронза).

РЕПРОДУКЦИИ ВЪ ТЕКСТѢ

АВТОТИПИИ:

Хишикава Моронобу — 'Джигитовка корейскихъ всадниковъ' (стр. 10). Шуншо — 'Два актера' (стр. 15). Утамаро — 'Гейша и служанка' (стр. 18). Шараку — 'Актеръ Отани Кичи' (стр. 22); 'Сцена изъ драмы' (стр. 24); 'Шляска' (стр. 25). Хоксан — 'Автопортретъ' (стр. 26); 'Ирисы' (стр. 27). М. В. Добужинскій — Портретъ Уольтера Крена, рисунокъ (стр. 110).