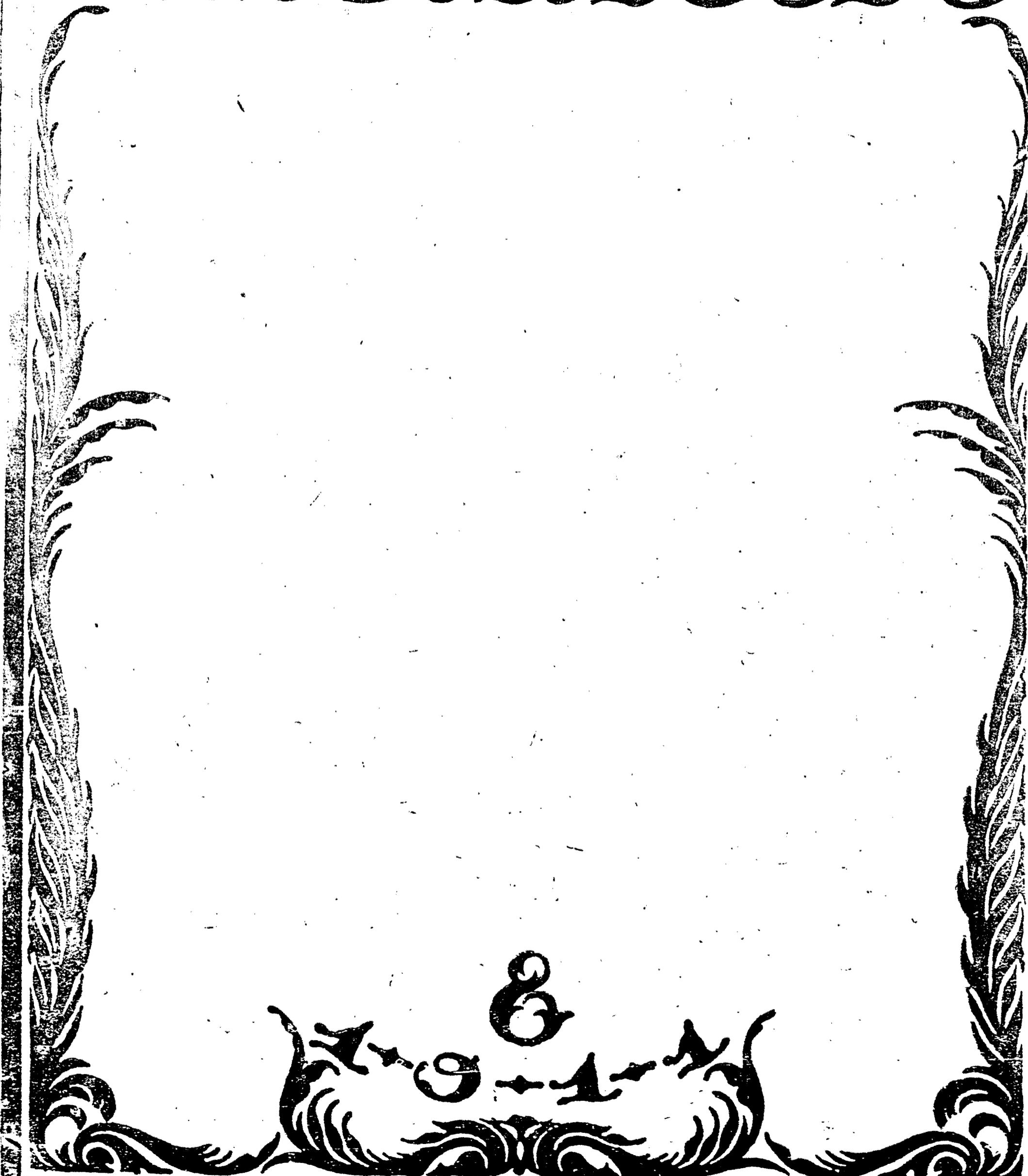


ALLOTTO

ALLOTTO



АПОЛЛОНЪ

МСМХІ





Ces. Soudeikine
Le Carrousel
(suite 1910)

С. Ю. СУДЕЙКИНЪ

СЕРГѢЙ МАКОВСКІЙ



В отчетѣ о послѣдней выставкѣ ‚Міра Искусства‘, назвавъ Судейкина, я сказалъ, что характерная черта его творчества — ‚аллегорическій сентиментализмъ‘... Въ самомъ дѣлѣ, что бы ни писалъ Судейкинъ — пастораль въ костюмахъ 30-хъ годовъ, деревенскій видъ съ купальщицами и пастушками или задрапированнаго въ байроновскій плащъ поэта, nature morte или ‚балетный апофеозъ‘, фантастическую ‚карусель‘, театральныя занавѣсы изъ ‚тысяча и одной ночи‘ или портретъ актрисы, съ приотвѣсившимся у ногъ ея лукавымъ розовымъ амуромъ, — отъ всѣхъ его работъ вѣетъ полуплутистой аллегоріей и тою жеманной сентиментальностью, которая — для насъ, современниковъ Сомова, — полна очарованіемъ начала минувшаго вѣка... Эта черта, безспорно, приближаетъ Судейкина къ ретроспективистамъ ‚Міра Искусства‘; онъ тоже — художникъ мечты и стили, мечты объ улыбкахъ прошлаго, о милыхъ подробностяхъ не нашей, навѣки отжитой, граціозно-призрачной жизни. Но его ретроспективизмъ совсѣмъ особенный... Въ немъ нѣтъ ничего загробнаго, волнующаго сердце ‚материализаціей‘ тѣней забытыхъ; все — празднично, беззаботно-нѣжно, забавно-ласково и, вмѣстѣ съ тѣмъ, невещественно, эфемерно, искусственно — до кукольности и до аллегоріи: не только музы, лиры, поэты и амурь, постоянно встрѣчающіеся на холстахъ Судейкина, — даже его порхающія балерины, даже пасторальныя овечки, деревья и фарфоровыя статуэткы имѣютъ видъ какихъ то хрупкихъ уподобленій...

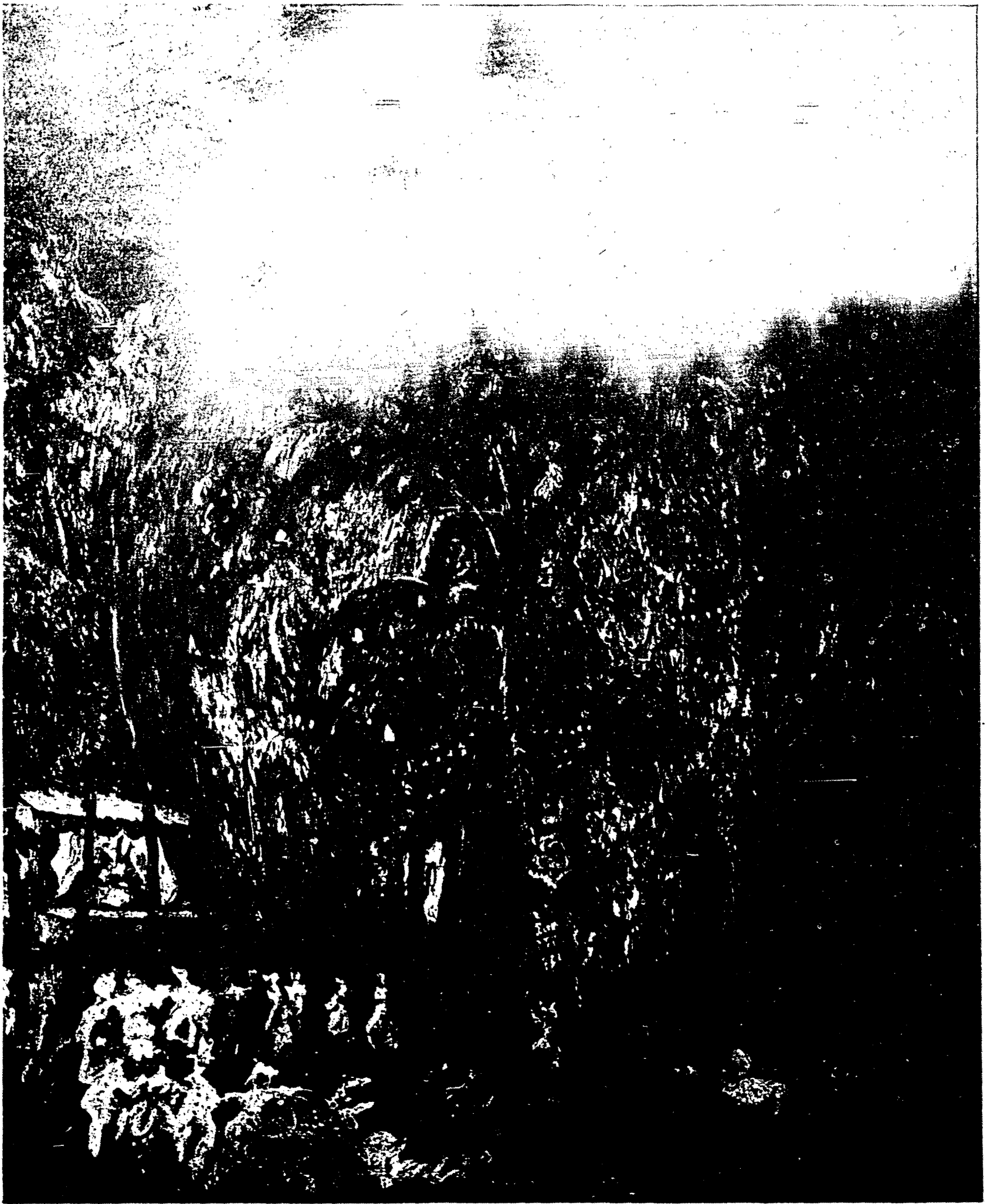
Но вотъ что замѣчательно: эта ретроспективная сентиментальность, этотъ аллегоризмъ, несмотря на подчеркнутость стилизаторскихъ намѣреній, не утомляютъ. Судейкинская жеманность вовсе не кажется ‚надуманной‘: она идетъ отъ чувства, отъ глаза художника, служа ему для разрѣшенія чисто-композиціонныхъ и красочныхъ задачъ. Въ искусствѣ Судейкина отсутствуетъ ‚литература‘. Онъ очень непосредственный художникъ! Свои капризные фантазіи онъ пишетъ такъ же просто, какъ если бы писалъ обыкновенныя nature mortes. Онъ дѣйствительно — его сны, его видѣнія, а не заимствованныя изъ старыхъ альманаховъ ‚наивности‘. Судейкинъ дѣйствительно — наивенъ. ‚Выдумка‘, ‚разсказъ‘ естественно, органически слиты въ его творствѣ съ любовью къ живописи, къ мелодичнымъ краскамъ, къ декоративнымъ группировкамъ.

Вотъ почему такъ досадно проигрываютъ его картины въ одноцвѣтныхъ автотипіяхъ: поражаетъ отсутствіе рисунка (я говорю — не недостатки, а отсутствіе), невѣрности линий, формъ, — искупаютъ только гармоническая композиція и красивый узоръ свѣтотѣни. Но для живописи Судейкина именно свѣтотѣнь наименѣе характерна. И понятно: нѣтъ, вѣдь, на его холстахъ самихъ предметовъ и освѣ-

шающаго ихъ солнца, нѣтъ вещественнаго міра, — есть только греза о предметахъ, о солнцѣ, о природѣ. Вся прелесть Судейкина — въ красочныхъ гаммахъ, въ подборѣ тоновъ, то блеклыхъ, то вспыхивающихъ лубочно-ярко, вся прелесть его — въ умѣнн создать на маленькой площади многоцвѣтный коверъ, нѣжно-тканую вышивку, съ едва намѣченными силуэтами людей-маріонетокъ, нѣтвистыхъ деревьевъ, избушекъ, ручейковъ, боскетовъ... Самое цѣнное въ этомъ только намекающемъ, похожемъ на шаловливую импровизацію искусствѣ — чувство живописи, чувство масляныхъ красокъ, гибкость мазка, рисующаго (не смотря на ,отсутствіе‘ рисунка) все, что приходитъ въ голову художнику, съ такою свободой, точно онъ работаетъ не кистью, а углемъ.

Но главное, что даетъ намъ право вѣрить въ будущность Судейкина и заставляетъ прощать ему недостатки, это сказывающійся во всѣхъ его работахъ чисто-декоративный талантъ, темпераментъ декоратора. Вѣроятно, здѣсь и надо искать причину его поражающей и часто недопустимой незавершенности. Онъ пишетъ маленькіе интимные холсты, тогда какъ мерещатся ему пышныя декорація, эффекты театральности — все волшебство сценическихъ миражей; онъ словно торопится намѣтить въ миниатюрѣ то, чему суждено жить въ свѣтахъ рамы, и ,пасторали‘ его похожи на эскизы фантастическихъ постановокъ... Насколько это вѣрно, можно судить по тому, что создавалъ Судейкинъ всякій разъ, какъ ему представлялся случай показать свои силы на поприщѣ театральнаго декораторства. Съ какимъ вдохновеннымъ увлеченіемъ работалъ онъ тогда! Сначала — постановка ,Сестры Беатрисы‘ (въ театрѣ Коммиссаржевской), потомъ — ,Цезарь и Клеопатра‘ (Новый драматическій), эскизы для ,Princesse Maleine‘, ,Обращенный Принцъ‘ (въ Домѣ Интермедій), и въ особенности — ,Забава Дѣвъ‘ (въ Маломъ театрѣ) — должны были, мнѣ кажется, убѣдить самыхъ осторожныхъ скептиковъ въ томъ, какъ подлинно и ярко-самобытно дарованіе Судейкина.

И все таки многіе скажутъ — ,дилетантизмъ‘, просматривая приложенныя здѣсь воспроизведенія, на которыхъ забавно чередуются, среди наивныхъ деревенскихъ ландшафтовъ съ лужайками и прудами или въ затѣйливыхъ садахъ, освѣщенныхъ нѣжнымъ полумѣсяцемъ, кавалеры и дамы въ Biedermeier’стилѣ, пастушки и пастушкѣ, имѣющіе что то общее съ ,пейзажами‘ Алексѣя Гавриловича Венеціанова, шаловливые амурь, всегда готовые ,ранить чувствительное сердце‘, игрушечныя танцовщицы и плясуны, словно магической палочкой перенесенныя на холстъ съ заводныхъ музыкальныхъ ящиковъ, что играютъ старинныя вальсы и гроефатеры... Конечно, Судейкинъ еще не мастеръ; упрекъ въ дилетантизмѣ до известной степени имъ заслуженъ. Но — говоря откровенно — много ли въ нашъ вѣкъ художниковъ безупречныхъ, мастеровъ въ истинномъ значеніи этого слова? Развѣ нѣтъ налета дилетантизма почти на всемъ даровитомъ и оригинальномъ, что было создано русскою живописью за послѣднее время, время нетерпѣливыхъ исканій, отдалившихъ насъ отъ традицій школы и, слѣдовательно, отъ профессиональнаго



*С. Ю. Судейкинъ (масло—1905).
(Собр. М. А. Дурнова, Москва).*

*S. Soudeïkine (huile).
(Collect. de M-r Dournow Moscou).*



С. Ю. Судейкинъ. „Дуэтъ“ (акварель - 1905).
(Собр. г-на Касьянова, Москва).

S. Soudzikine. „Duo“ aquarelle).
(Collect. de M-r Kassianow, Moscou).

знанія? И развѣ этотъ диллетантизмъ — спутникъ творческой неопытности поколѣнія, освободившаго, надо надѣяться навсегда, тончайшее изъ искусствъ, живопись, отъ покорности мертвымъ, упадочнымъ шаблонамъ, — не милѣе и не художественнѣе во сто кратъ, чѣмъ скучное ремесленничество нашихъ академическихъ и прочихъ корифеевъ?

Къ тому же, не надо забывать, что Судейкинъ началъ работать въ атмосферѣ сугубо-диллетантскихъ начинаній группы художниковъ, объединившихся подъ знаменемъ ‚Голубой Розы‘ и ‚Золотого Руна‘. Многое въ этихъ начинаніяхъ было примѣчательно, и нельзя, конечно, не признать яркой даровитости такихъ бывшихъ знаменосцевъ ‚Голубой Розы‘, какъ Николай Миліоти, Сапуновъ, Крымовъ, Сарьянъ, Уткинъ... но въ боевомъ новаторствѣ москвичей, какъ мы знаемъ, были и весьма отрицательныя стороны: пренебреженіе формой, техникой, невѣріе въ преемственность художественныхъ методовъ, погоня за новизной ‚во что бы то ни стало‘, перенесеніе приѣмовъ декоративной, фресковой, живописи въ область интимнаго творчества и т. д. Въ ту пору наибольшее вліяніе на Судейкина оказалъ Павелъ Кузнецовъ, и это многое объясняетъ. Впослѣдствіи онъ быстрыми шагами ушелъ впередъ и, не довольствуясь званіемъ ‚свободнаго художника‘, принялся за серьезное ученіе (недавно поступилъ даже въ Академію), но слѣды московскаго отсебятинства не могли исчезнуть сразу... Молодому художнику предстоитъ еще долгій путь самоопредѣленія и совершенствованія...

Нельзя сказать, однако, что неясность формъ и образовъ, которой обыкновенно попрекаютъ Судейкина, происходитъ только отъ техническихъ недочетовъ; нѣтъ, такова индивидуальность художника, и мы не должны требовать того, чего онъ дать не можетъ. Пусть лучше ‚пройдутъ мимо‘ придирчивые судьи, неспособные отдаться очарованію его ‚неясности‘ и влюбиться, разсудку вопреки, въ поэзію его аллегорій и маскарардовъ, въ нѣжныя дурманы его фейнаго царства, гдѣ все — только намѣчено полусхотливо-полусерьіозно, гдѣ все — расплывчато и непослѣдовательно, какъ бываетъ во снѣ или въ смутномъ воспоминаніи...

Здѣсь невольно хочется провести параллель между Судейкинымъ и Сомовымъ (который въ извѣстной мѣрѣ повліялъ на него, хотя отнюдь не внѣшнимъ образомъ). Это сдѣлалъ уже, въ одной изъ недавнихъ своихъ статей,^{*} Александръ Бенуа, и я не могу удержаться отъ желанія повторить сказанное имъ, такъ какъ не сумѣлъ бы выразить лучше, другими словами, свою мысль: ‚Міръ сновъ, который подноситъ Судейкинъ, еще не оцѣненъ по достоинству, ибо это подлинный міръ, а не головная выдумка... Его картины — какіе то дымы отъ зажженныхъ курильницъ съ таинственными ароматами; это галлюцинація гашиша и эфира, убѣдительность несуществующаго и неосуществимаго. Есть общее между нимъ и Сомовымъ. Но Со-

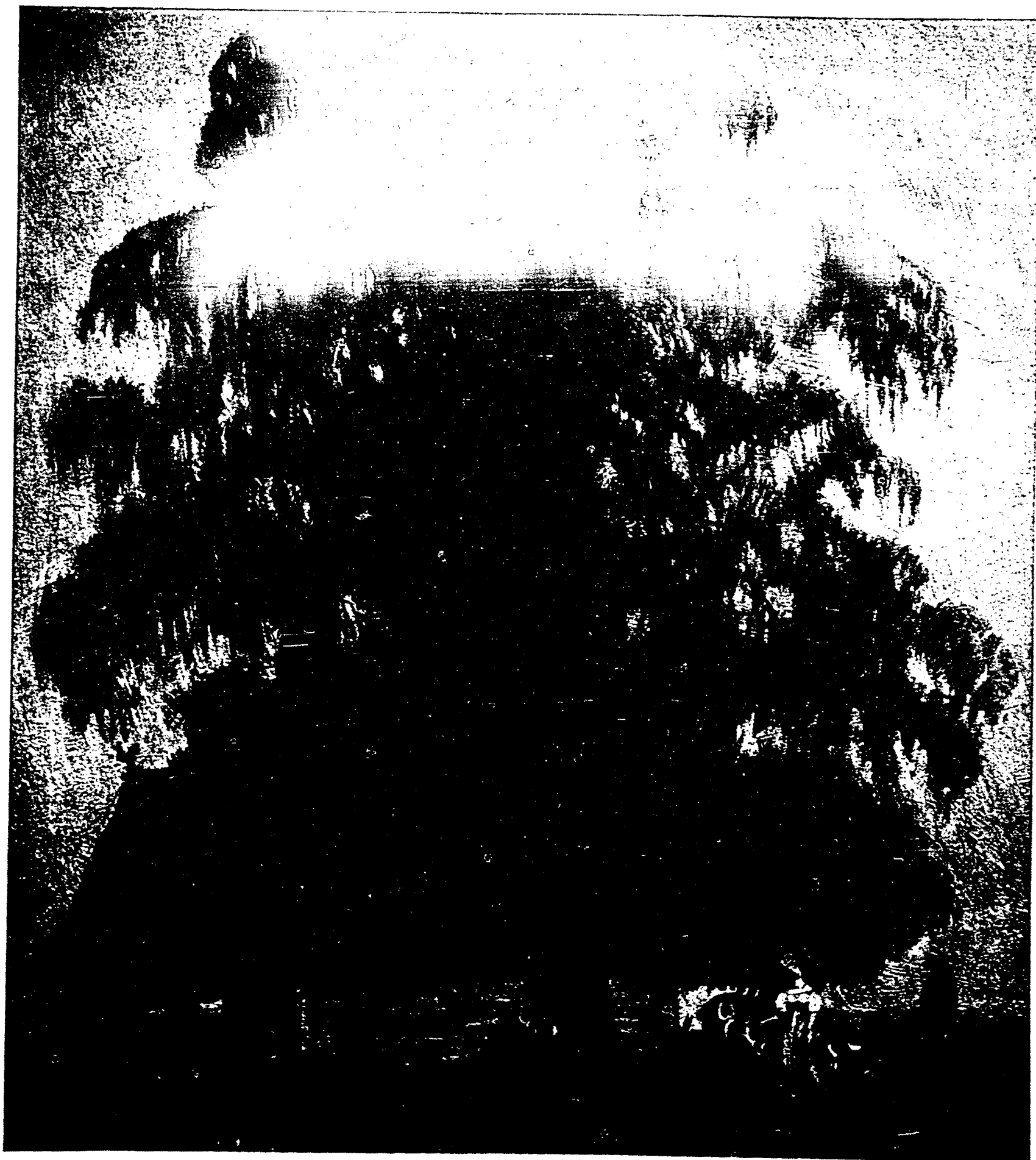
* Рѣчь, 14 янв., 1911.

мовъ всегда ясенъ, всегда знаетъ все, что дѣлаетъ — до конца. Фантастическія кукельныя личности Сомова оживаютъ, начинаютъ по его велѣнію ходить, любить, даже подумывать. Фантасмагоріи же Судейкина всегда имѣютъ видъ, что онѣ имъ самимъ не изслѣдованы, не разобраны. Онѣ еше выходятъ изъ хаоса и сейчасъ какъ бы готовы снова разсѣяться. И фигуры его скорѣе продолжаютъ быть все еще куклами, которыми водить невидимый фокусникъ, а не превращаются въ существа, имѣющія, хотя бы эфемерную, но свою жизнь. Еще напоминаютъ картины Судейкина то странное настроеніе, которое является при неожиданной находкѣ игрушекъ нашего дѣтства. Видишь застывшимъ, зачарованнымъ, остановившимся то, что когда то (мы это помнимъ отчетливо) жило подлинной жизнью и говорило съ нами на понятномъ языкѣ. Вотъ — дѣтскій театрикъ, забытый и заброшенный, со всѣми его декорациями, уводившими въ чудесный міръ, съ его кисейными балеринами, въ которыхъ мы были влюблены. Все покрыто слоемъ пыли и густо окутано паутиной. И странно, проблесками, обломками при взглядѣ на эти развалины встаютъ воспоминанія минувшихъ праздниковъ, слышишь музыку умершихъ тетушекъ — музыку, которую никто теперь не играетъ, и ищешь въ куклахъ знакомыя, любимыя, но почти стертыя, истлѣвшія черты.



Представленные здѣсь работы Судейкина характеризуютъ развитіе его творчества — съ 1905 по 1911 г. Въ теченіе этихъ семи лѣтъ „манера“ его довольно замѣтно мѣнялась, но, къ сожалѣнію, почти нѣтъ возможности судить объ этомъ по автотипиямъ, не передающимъ, — на что я уже указывалъ, — главнаго въ живописи Судейкина — красокъ...

Манера писать, въ раннихъ произведеніяхъ художника, отличалась какой то предѣльной неясностью: холсты его, казалось, точно сотканы изъ расплывающихся тумановъ, а символическій отгѣнокъ, который онъ придавалъ имъ, еще усугуб-



*С. Ю. Судейкинъ. „Дерево“ (масло—1907).
(Собр. С. П. Тюнина, Спб.).*

*S. Soudeikine. „Un arbre“ (huile).
(Collect. de M-r Tiounine, St-Petersbourg).*



С. Ю. Сулейкина. «Коломбина» (масло — 1905).
(Собр. г-жи Ламоновой, Москва).

S. Sulejkina. «Colombine» (oil).
(Collect. de M-me Lamonow, Moscou).



С. Ю. Судейкинъ, „Пастораль“ (масло — 1905).
(Собр. г-жи Корсини, Москва).

S. Soudeikine, „Pastorale“ (huile).
(Collect. de M-me Corsini, Moscou).



С. Ю. Судейкинъ. „Прозулка“ (масло — 1906).
(Собр. Л. Г. Судейкина, Москва).

S. Soudéikine. „Une promenade“ (huile).
(Collect. de M^r L. Soudéikine, Moscou).



С. Ю. Суворькин, „Дарыне“ (масло — 1908).
(Собр. О. А. Гиндловой, Спб.).

S. Soudeikine, „Fleurs“ (huile).
(Collect. de Mme Glebova, St-Petersbourg).



С. 10. Сукцинии. *Личинки* в мушкетере. *Мушкетер*.
Собр. А. А. Прохорова, Москва.

С. 11. Сукцинии. *Личинки* в мушкетере. *Мушкетер*.
Собр. А. А. Прохорова, Москва.



С. 10. Сидекуна. Мамопу и. (side 10—1903).
(Собр. О. А. Пинсона Гиб.).

С. Сидекуна. Мамопу и. (side 10—1903).
(Собр. О. А. Пинсона Гиб.).



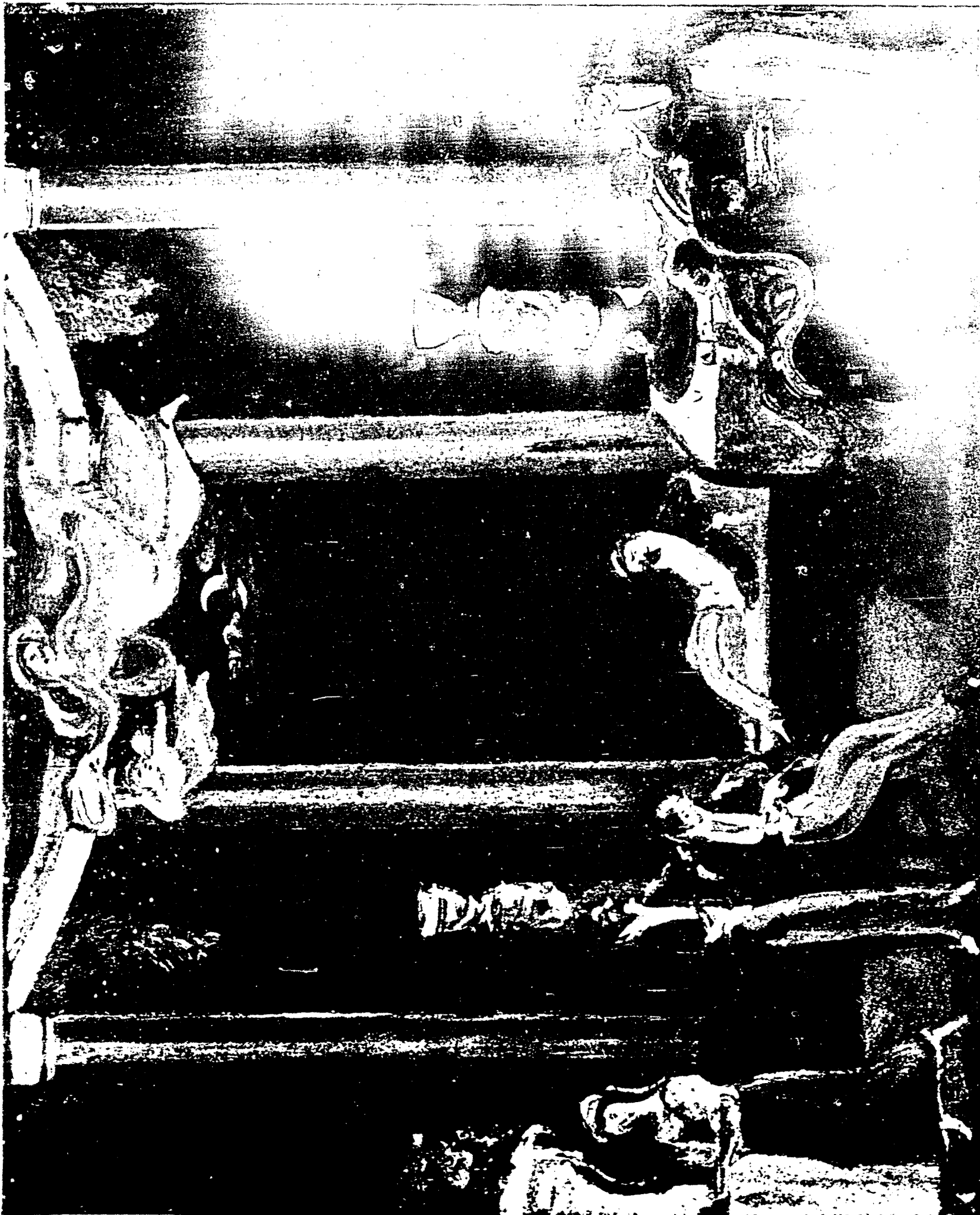
С. Ю. Судейкинъ, «Въ деревнѣ» (масло — 1908).
(Собр. О. А. Гамбуной, СПб.).

S. Soudaïkine, «A campagne» (huile).
(Collect. de Mme Gumbow, St. Pétersbourg).



С. 10. *Cyololobus, Буря* (мар. 10—1909).
(Собр. г-на Горталова, Москва).

С. Сандракине. *La tempête*. *Chaillet*.
(Collect. de M^r Giordano, Moscow).



6. 10. *Cyberiusus Alla clemo* - *videtur* 1909.
(Comp. and Illustration C. 107.)

5. *Andersson* - *Andersson* de *Andersson* - *Andersson*
(Coillect. de M. - *Andersson* - *Andersson* - *Andersson*)



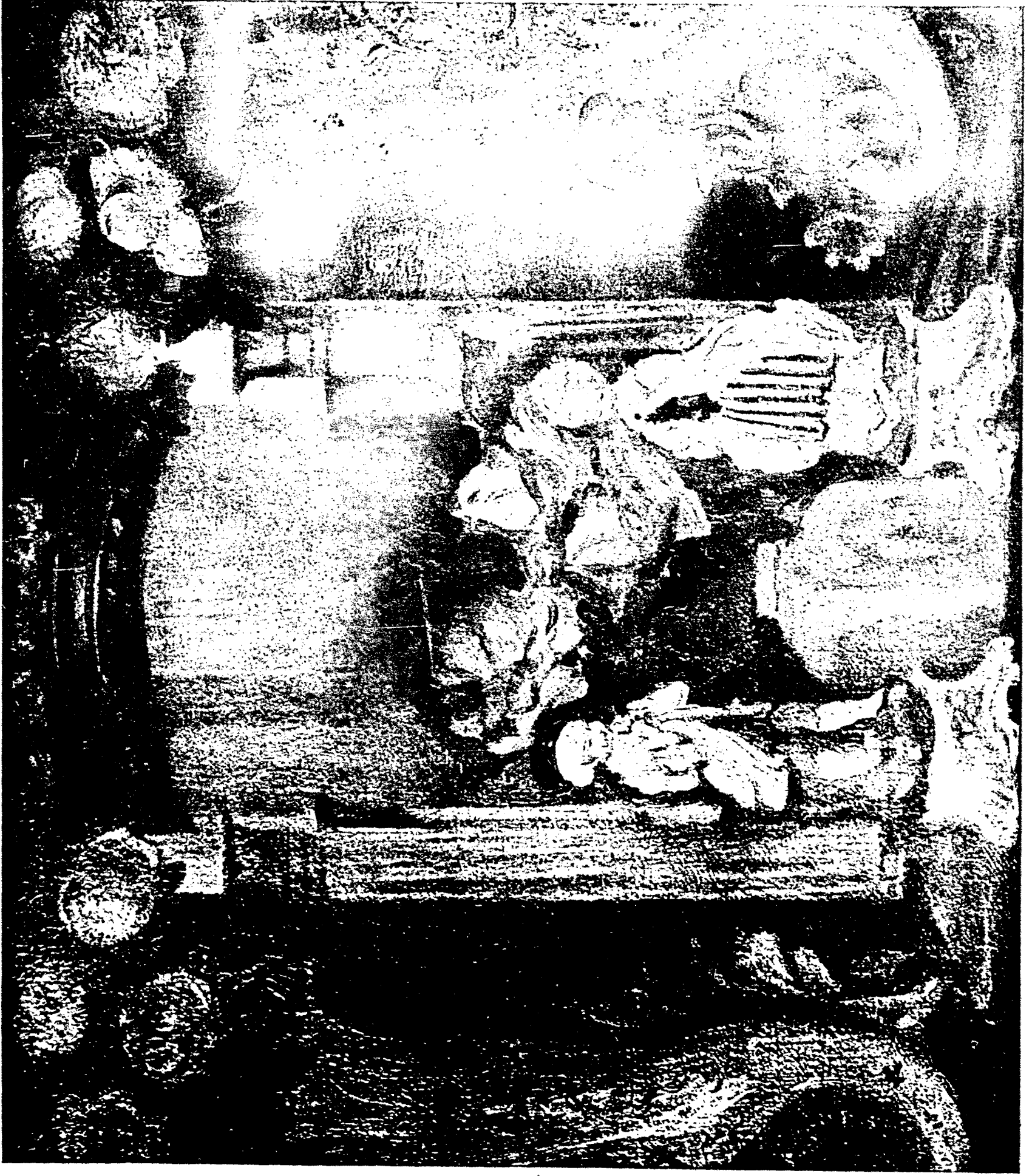
С. Ю. Суворова, «Люди» (март 1908).
(Собр. И. И. Ткачукова, Сиб.)

С. Суворова, «Le porte' challe».
(Collect. de M. r. Baryshevskoy, St. Petersburg.)



С. Ю. Суворова. Nature morte (натюр-морт) — 1909
(Собр. Г. Крива, СПб.).

С. Суриков. Натюр-морт (натюр-морт)
Собр. Г. Крива, СПб. 1909.



С. 10. *Cycadiscus*. Nature morte (mac. 10 - 1909).
(Собр. П. П. Барановского, Сиб.).

С. Сондекин. Nature morte (halier).
(Collect. de M-r Baranovskow, St-Petersbourg).



*С. Ю. Судейкинъ. „Дорога“ и „Ръка“ (мас.ю—1907).
(Собр. Г. Крутэ, Спб.).*

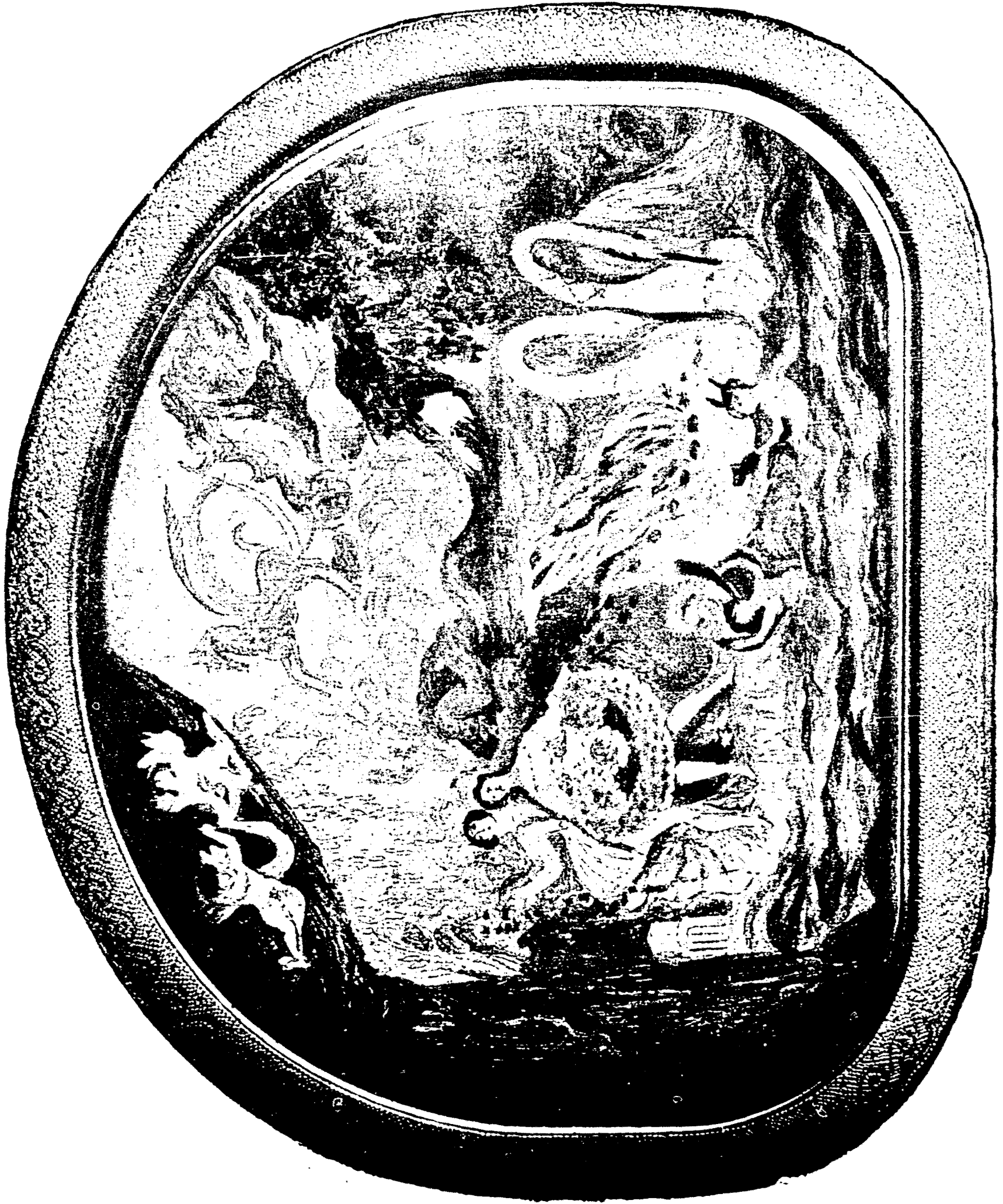


*S. Soudeïkine. „La route“ et „La rivière“ (huile).
(Collect. de M-r Krouté, St-Petersbourg).*



*С. Ю. Судейкинъ. „Разсвѣтъ“ и „Пастбище“ (масло—1907).
(Собр. Г. Крутэ, Спб.).*

*S. Soudeikine. „L'aube“ et „Le troupeau“ (huile).
(Collect. de M-r Krouté, St-Petersbourg).*



С. 10. *Cyboriacanthus*. Вид сверху. Из коллекции автора (1906).
(Собр. А. М. Заварзин, ГИИ).

S. Soudetiana. Апоптоза де балер (huile).
(Collect. de M^r Levant, St-Petersbourg).



С. Ю. Сулейкинъ, „Балетная пастораль“ (масло—1906)
(Собр. А. Я. Левантъ, Спб.).

S. Soudeikine, „Ballet-pastorale“ (huile).
(Collect. de M-r Levant, St-Petersbourg).



С. Ю. Сулейкинъ. „Балетъ“ (масло — 1910).
(Собр. А. А. Королкина, Спб.).

S. Souleïkine. „Un ballet“ (huile).
(Collect. de M^r Korolkine, St-Petersbourg).

лялъ это впечатлѣніе безплотной нѣжности. Многие, вѣроятно, помнятъ первое выступленіе Судейкина въ Петербургѣ, на выставкѣ „Союза русскихъ художниковъ“ 1905 года, — столь неожиданную для того времени картину „Эротъ“. Тогда, послѣ только что прогремѣвшихъ Малевичскихъ „бабъ“ и радужно-цвѣтныхъ симфоній Врубеля, — всѣхъ заинтриговалъ этотъ холстъ юнаго и еще неумѣлаго художника, выдержанный въ призрачно-блѣдной гаммѣ, со сливающимися очертаніями и смутной музыкальностью настроенія. Но вскорѣ образовалась въ Москвѣ цѣлая школа новаторовъ, увѣровавшихъ въ тѣ неясности и воздушности красокъ, которыми отмѣчены ранніе холсты Мориса Дени, а у насъ — инныя картины-грезы Борисова-Мусатова... П. Кузнецовъ, Н. Миліоти, Сапуновъ, Крымовъ — всѣ отдали дань этой туманной манерѣ, и только позже каждый нашелъ свою самостоятельную дорогу.

„Эротъ“ былъ вообще первой картиной, выставленной Судейкинымъ, въ качествѣ „полноправнаго“ художника; до этого онъ участвовалъ только на ученическихъ выставкахъ въ московской Школѣ Живописи, гдѣ получилъ художественное образованіе (родился — въ Петербургѣ, въ 1883 г.). Въ слѣдующемъ, 1906 году, онъ былъ въ числѣ художниковъ, приглашенныхъ Дягилевымъ на русскую выставку въ Salon d'Automne и далъ рядъ панно, между которыми выдѣлялись — „Павлины“ и „Сборъ цвѣтовъ“. Большая часть этихъ работъ появилась черезъ годъ въ Москвѣ на выставкѣ подъ девизомъ „Голубая Роза“ (1907).

По поводу этихъ картинъ Судейкина, я писалъ тогда: „Это намеки, дрожащія силуэты, голубоватые расплывы, въ которыхъ мерещатся образы-призраки, готовые исчезнуть, отъ перваго громкаго возгласа“. И все же, въ сравненіи съ „Эротомъ“, въ нихъ уже явно обнаруживался присущій таланту Судейкина декоративный колоризмъ. Жаль, что теперь мы не имѣемъ возможности сравнить этихъ раннихъ произведеній художника съ позднѣйшими, болѣе зрѣлыми... Почти всѣ они были имъ уничтожены въ одинъ изъ тѣхъ острыхъ приступовъ саморазочарованія, которые знаютъ всѣ искренніе и горячіе искатели, болѣзненно сознающіе, кака я пропасть отдѣляетъ малость достиженія отъ безмѣрности мечты. Случилось это отчасти и подъ впечатлѣніемъ рѣзкихъ нападокъ, посыпавшихся со всѣхъ сторонъ на „Голубую Розу“.

Во всякомъ случаѣ, не вдаваясь въ подробности, можно сказать, что въ Судейкинѣ, послѣ первыхъ же дебютовъ, стало расти тяготѣніе къ красочности; начиная уже съ 1905 — 6 г.г. („Эротъ“ написанъ въ 1904), все чаще и чаще воздушно-блѣдные фоны его пасторалей загораются изумрудными, оранжевыми, вишневыми пятнами — красочная фееричность (въ связи съ балетными и маскарадными темами) постепенно вытѣсняетъ тотъ мглистый символизмъ, въ которомъ я усматриваю прямое вліяніе на Судейкина Павла Кузнецова (выдвинувшагося въ ту пору среди молодыхъ москвичей стараніями „Золотого Руна“). Объ этомъ вліяніи свидѣтельствуетъ и

воспроизведенная здѣсь ‚Пастораль‘ (1905): женщина кормит грудью ребенка, у ногъ ея — лежащія фигуры, — туманный аккордъ свѣтло розовыхъ, голубыхъ и лиловыхъ тоновъ. Въ другой работѣ того же года — ‚Дуэтъ‘ — сказался Бирдлей, стиль котораго, кстати сказать, отражаютъ почти все графическія произведенія Судейкина.

Двѣ небольшія доски 1906 года, здѣсь воспроизведенныя, — ‚Балетный апофеозъ‘, и ‚Балетная пастораль‘, и прелестная ‚Прогулка‘ какъ бы замыкаютъ этотъ первый періодъ исканій художника (вѣроятно, наиболѣе мучительныхъ и часто противорѣчивыхъ) и приводятъ насъ къ серіи позднѣйшихъ работъ, въ которыхъ уже ясно видны его новыя устремленія — къ большей опредѣленности красокъ, съ одной стороны, а съ другой — къ стильной выработкѣ интимнаго пейзажа и ‚мертвой природы‘.

На ‚Союзѣ русскихъ художниковъ‘ 1908 г. — ‚Коломбина‘ * уже радовала глазъ ковровой цвѣтностью и прихотливой, чисто-судейкинской фантастикой. Въ послѣдующихъ работахъ все болѣе яркими дѣлаются и краски, и самыя темы.

Въ этомъ смыслѣ исключительно интересны тѣ пейзажи, что были выставлены Судейкинымъ въ Петербургскомъ ‚Салонѣ‘ 1908 — 9 года. Они знаменуютъ собою если не переломъ въ его творчествѣ, то, во всякомъ случаѣ, замѣтный шагъ впередъ по тому пути самоопредѣленія, который еще далеко не пройденъ Судейкинымъ... Въ пейзажахъ ‚Дорога‘, ‚Рѣка‘, ‚Разсвѣтъ‘, ‚Пастбище‘ и ‚Поѣздка на мельницу‘ ** игрушечность рисунка и композиціи и своеобразная живость красокъ чутко слиты въ одно цѣлое, и любишь граціозной пасторальностью этихъ работъ не меньше, чѣмъ ‚звучностью‘ тона.

Еще острѣе по краскамъ и разработаниѣ въ деталяхъ nature morte’ы, выставленные Судейкинымъ на ‚Союзѣ‘ 1909 года. Эти фарфоровыя бездѣлушки на фонѣ старинныхъ гобеленовъ — маленькій маркизь, амуры, саксонскій уродецъ съ трубкой, дѣвочка-пастушка — здѣсь словно оживаютъ таинственно, какъ въ сказкахъ Гофмана и Андерсена, какъ въ дѣтскихъ снахъ, во всей своей многоцвѣтной роскоши... Любуясь ими, думаешь: вотъ подлинныя ‚модели‘ художника, одухотворяемыя имъ съ такою любовью! Все его послѣднія картины — ‚Пастораль‘ (1908), ‚Въ деревнѣ‘, ‚Поэтъ‘, ‚Буря‘, ‚Карусель‘ (1910), ‚Балетъ‘ (1910) — развѣ не та же сказка о нихъ? Милые, лукавые, фарфоровые божки — страница за страницей, возникаютъ они передъ нами изъ хаоса иѣжныхъ полусумраковъ; они надѣваютъ греческія тунники, украшаютъ головы вѣнками и рѣзвятся на лужайкахъ около тѣнистыхъ дубовъ; они изображаютъ ярмарочныхъ плясуновъ и музыкантовъ, наряжаются въ кринолины сороковыхъ годовъ, въ романтическія альмавивы поэтовъ и деревенскіе сарафаны... и всегда остаются куклами, которыми художникъ играетъ съ беззаботностью, завидной въ нашъ тягостный вѣкъ... Его маріонеточная

* Напис. въ 1907 г., а не 1905, какъ показано на репродукціи.

** См. ‚Аполлонъ‘, 1910, № 4.

фантазія достигла въ серіи этихъ работъ какъ бы предуказанной ей силы убѣдительности и красочной полноты.

И все же пока интимное творчество Судейкина можно разсматривать, лишь какъ подготовительные опыты для декорационной, театральной живописи. Дарованіе его сразу развернулось, когда съ подмостковъ воображаемаго, кукольнаго театрика онъ перешелъ на настоящую, большую сцену...



Какъ жаль, что намъ не удалось видѣть осуществленными его замѣчательныхъ эскизовъ къ ‚Princesse Maleine‘ (въ Маломъ театрѣ). Въ нихъ — такое подлинное, матерликовское, колдовство, — старо-фламандскіе архитектурные мотивы ‚претворены‘ такъ своеобразно въ красочныя фееріи, полныя жуткаго волшебства! Драмы Матерлика — давнишняя любовь Судейкина. На всемъ протяженіи своихъ творческихъ лѣтъ онъ постоянно возвращался къ нимъ, лелѣялъ мечту о какомъ то новомъ, невиданномъ, чародѣйномъ матерликовскомъ театрѣ. Еще въ 1905 году онъ берется съ увлеченіемъ за декорацию къ ‚Смерти Тэнтажиля‘ (для неоткрывшагося московскаго театра ‚Студія‘). Затѣмъ, два года спустя, въ театрѣ Коммиссаржевской, онъ ставитъ ‚Сестру Беатрису‘. Кстати сказать, эта постановка, для того времени, должна считаться образцовой по стильной выдумкѣ и вкусу. Несомнѣнно, есть тайное сродство между ‚фейнымъ царствомъ‘ Судейкина и *dramas pour théâtre de marionettes* бельгійскаго символиста...

Я не буду говорить объ исполнявшихся Судейкинымъ, одновременно съ ‚Princesse Maleine‘, постановкахъ ‚Цезарь и Клеопатра‘, ‚Весеннее Безуміе‘ Дымова и ‚Обращенный Принцъ‘ Зноско-Боровскаго. Все это — затмили написанныя имъ прошедшей весною, для Малаго Театра, декорации къ ‚Забавѣ Дѣвъ‘ М. Кузмина; по нимъ уже вполне можно судить о блестящемъ умѣни и яркой фантазіи Судейкина-декоратора... Если что увлекаетъ въ *mise en scène* этой гаремной оперетки то, конечно, Судейкинскій занавѣсъ. Онъ оригиналенъ и остроуменъ по композиціи и восхищаетъ красками, а главное — выражена въ немъ, съ удивительной силой внушенія, романтика восточной сказки... На этомъ панно-занавѣсѣ, немного напоминающемъ старинныя персидскія ткани, — художникъ рассказалъ свою мечту о Востоку, — о

Востокъ Шахразады, узорно-пышномъ, томномъ и диковинномъ, какъ онъ представлялся, воспѣтый Байрономъ и Ламартиномъ, въ началѣ прошлаго столѣтїя, когда манила къ себѣ поэтовъ и любовниковъ (научившихся краскамъ у марокканцевъ Делакруа) далекая родина Синдбада, царство всѣхъ нѣгъ и чудесъ, гдѣ — дворцы и шелка, и драгоценныя камни, и райскїя птицы, и дурманы, и сладострастные султаны въ прохладѣ алмазно-фонтанныхъ садовъ...

Все это есть на занавѣсѣ Судейкина! Есть сказка, волнующая, пьянящая, и сказка — вдвойнѣ: потому что сказочны здѣсь и Востокъ (очень прїятный и ароматный) самъ по себѣ, и романтика, сквозь призму которой мы его воспринимаемъ. ‚Ориентализуя‘ декорации, Судейкинъ и тутъ остался вѣрнѣ эпохѣ, изблженной имъ для своихъ пасторалей; современный опереточный Константинополь онъ дагъ намъ увидѣть глазами современниковъ Сауда и Мюссе... Многое въ этой постановкѣ заслуживаетъ горячей похвалы, въ особенности — декорация сцены въ гаремѣ и послѣдняя картина, съ огромнымъ золотымъ полумѣсяцемъ надъ темно-синимъ моремъ. Вообще, если не считать иныхъ режиссерскихъ ‚украшенїй‘ — вся mise en scène ‚Забавы Дѣвъ‘, включая и костюмы, оставляла впечатлѣнїе очень изысканной, по краскамъ и стилю, гармонїи. Удачны были и декорации Судейкина для балетовъ ‚Привалъ Кавалерїи‘ и ‚Лебединое Озеро‘ въ Маломъ Театрѣ, — въ свое время о нихъ уже писалось въ ‚Аполлонѣ‘...

Рано еще рѣшать, въ какой степени Судейкинъ — художественное явленїе. Во всякомъ случаѣ, онъ художникъ очень интересный и многообѣщающїй. Хватитъ ли у него выдержки, любви къ искусству и трудолюбїя, чтобы не ‚остановиться‘ послѣ первыхъ успѣховъ, а идти дальше, работая самоотверженно, — въ этомъ весь вопросъ... Сдѣлается ли онъ, съ легкой руки Малаго Театра, исключительно декораторомъ (чего я не пожелаю бы ему)? или, одновременно съ декораторствомъ, будетъ совершенствоваться въ станковой живописи, находя все новыя темы для своихъ игрушечныхъ пасторалей? или начнетъ писать совѣмъ ‚по новому‘, быть можетъ — гораздо строже и, въ отношенїи формы, безупречнѣе (чего я искренно ему желаю)? — Кто скажетъ? Поживемъ, увидимъ.

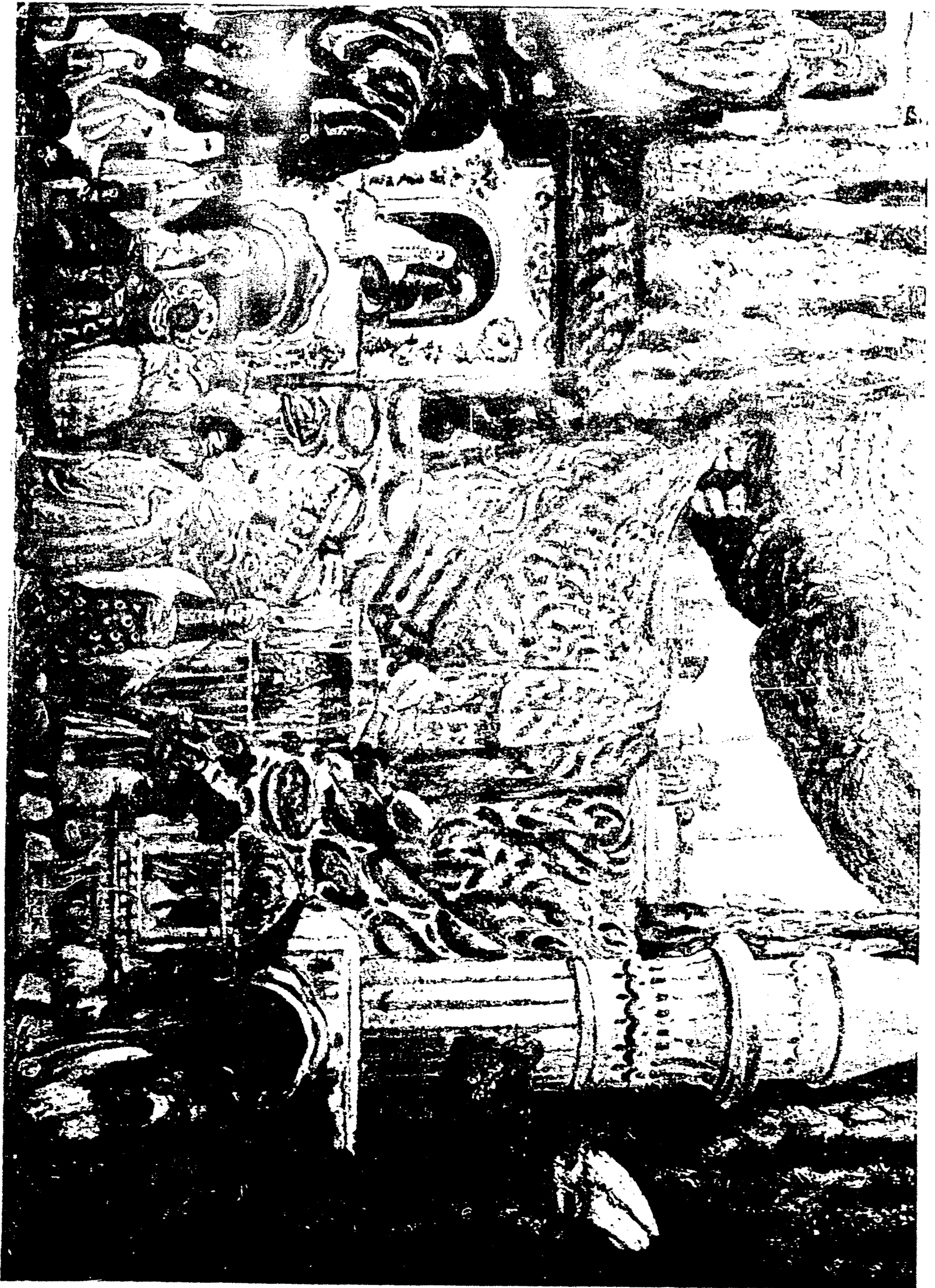




С. Ю. Сыдэйкина. «Пастораль» (масло - 1906).

С. Сыдэйкина. «Пастораль» (худ.).

Ca. 10). *Architrave, détail de sculpture
dans un fragment de l'Acropole à Athènes. (Paris, 1911)*



*S. Soudet. Esquisse de décor
pour une opérette de M. Kouzmin
(Paris).*

СПИСОКЪ РАБОТЪ С. Ю. СУДЕЙКИНА.

Названіе картинъ (масло — кромѣ обознач.).	Собственники.
1904. Эротъ. Лунный Эротъ. Влюбленный Эротъ. Иллюстраціи къ драмѣ Матерлинка — ,Смерть Тэнтажилл' (изданы книгоизд. ,Книжное Дѣло').	С. П. Дараганъ. Москва. С. Г. Дриттенпрейсъ. Москва. неизвѣстн. Москва. г. Прокоповичъ. Москва.
1905. Эскизы декорацій для ,Смерти Тэнта- жилл' (театръ ,Студія' въ Москвѣ). З ковра для театра ,Студія'. Панно: Павлины. Эскизъ плафона: Сборъ цвѣтовъ. Feu d'artifice. Plafond. Le soir. Une branche. Качели. Дуэтъ (акварель). Ночной праздникъ. Пастораль.	утрачены. К. С. Станиславскій. Москва. } (Русская выставка въ Парижѣ, 1906) — уничтожены авторомъ. Г. Н. Беклемишевъ. Спб. г. Касьяновъ. Москва. М. А. Дурновъ. Москва. г-жа Корсини. Москва.
1906. Эскизы декорацій для ,Сестры Беат- рисы' Матерлинка, въ театрѣ В. Ф. Ком- миссаржевской. Группа монахинь. Прогулка. Балетный апоэезъ. Балетная пастораль. Каприччіо. Миниатюра. Дефилеи (темпера). Эскизъ фрески. Венеція (репрод. ,Золо- тое Руно', 1907). Гондолы (пастель). Intérieur. Les esthétiques. Эскизъ.	Ф. Ф. Коммиссаржевскій. Спб. В. Э. Мейерхольдъ. Спб. Л. Г. Судейкинъ. Москва. } А. Я. Левантъ. Спб. } С. Г. Дриттенпрейсъ. Москва. } (выставка ,Голубая Роза' 1907 г.) — унич- тожены авторомъ.

Виньетки и рисунки для „Золотого
Руна“.
Декоративный эскизъ къ „Тремъ рас-
свѣтамъ“ К. Бальмонта.

Н. П. Рябушинскій. Москва.

Н. Ванкевичъ. Москва.

1907. Коломбина.
Romanesque.
Любовь.
Сборъ винограда.
Grottesque.
Fiesole.
Зефиръ и фавнъ (акварель).
Paysage Sentimentale.
Дерево.
Виды на имѣніе:
Дорога.
Рѣка.
Разсвѣтъ.
Пастбище.
Фронтисписъ для журнала „Вѣсы“.
Русская Венера (раскрашен. рпс. —
„Вѣсы“).
Альковъ (раскрашен. рпс. — „Вѣсы“).
Разныя виньетки и рисунки для журнала
„Вѣсы“.
„Похищеніе“ (акварель).
„Крѣпостной балетъ“ (акварель).
Вечерній ландшафтъ.
Три экосеза.
Гавоть.
8 ковровъ изъ различныхъ матеріи (были
выставл. въ О-вѣ Свободной Эстетикки).
Афиша для маскарада „Русск. Охотнич.
Клуба“ (графика).

Н. П. Ламонова. Москва.

Е. П. Лосева. Москва.

Б. С. Глаголинъ. Спб.

г. Крутэ. Спб.

А. Е. Бурцевъ. Спб.

г. Ауэръ. Спб.

Г. Н. Беклемишевъ. Спб

г. Крутэ. Спб.

С. А. Поляковъ. Москва.

С. Г. Дриттенпрейсъ. Москва.

А. А. Бахрушинъ. Москва.

7 — у г. Крутэ, 1 — у О. Сологуба.

А. Е. Бурцевъ. Спб.

1908. Катаніе зимою (масло).
Акварель на стихи Брюсова.
Галантная акварель.
Турецкая акварель.
Романтическій пейзажъ.
Повѣзка на мельницю.
Пастораль (Цвѣты).
Пастораль (На взморьѣ).
Въ деревнѣ.

непзвѣсти. Москва.

В. Я. Брюсовъ. Москва.

г. Жевержеевъ. Спб.

г. Дукштъ. Москва.

Редакція „Аполлона“.

Н. П. Трояновскій. Москва.

А. Е. Бурцевъ. Спб.

- 3 пейзажа-миниатюры (акварель).
 (Сѣверный) Поэтъ.
 Вечеръ на островѣ.
 Новолуніе.
 Господскій домъ.
 Приглашеніе къ отплытію.
 Миниатюры по фарфору.
 Миниатюры по фарфору.
1909. Nature morte (фарфоръ).
 Гобеленъ (овальный портретъ).
 Nature morte (фарфоръ и цвѣты).
 Буря.
 Гобеленъ (овальный портретъ).
 Пасценѣ (Павильонъ поэтовъ).
 Эскизы декораций къ 'Цезарю и Клеопатрѣ', въ Сиб. Новомъ Драматическомъ Театрѣ.
 Эскизы костюмовъ къ тому же.
 Эскизы декораций для драмы Матерлинка — 'Принцесса Малэнъ'.
 Декорации для пьесы О. Дымова 'Весеннее безуміе', въ П. Д. Театрѣ (эскизы).
 Декоративный портретъ (костюмъ 'Путаницы' въ пьесѣ Ю. Бѣлова).
 Поэтъ..
 Миниатюрный автопортретъ.
 Корзина цвѣтовъ.
 Иллюстраціи къ Хрестоматіи 'Первоцвѣтъ' (изд. Ступина, Москва).
 Иллюстраціи къ Хрестоматіи 'Цвѣтникъ' (изд. Сытина, Москва).
1910. Балетъ.
 Декоративный пейзажъ.
 Эскизы декораций.
 Эскизы декораций.
 Карусель.
 Рисунковъ перомъ къ 'Путешествію Джона Фирфакса' М. Кузмина (для 'Аполлона').
- П. П. Барышниковъ. Сиб.
 К. Н. Игумновъ. Москва.
 г. Карзинкинъ. Москва.
 О. А. Глѣбова. Сиб.
 К. Ф. Юонъ. Москва.
 О. А. Глѣбова. Сиб.
 г. Крутэ. Сиб.
 П. П. Барышниковъ. Сиб.
 г. Горѣлинъ. Москва.
 г. Штильманъ. Сиб.
 А. Е. Бурцевъ. Сиб.
 Н. В. Воробьевъ. Сиб.
 А. Е. Бурцевъ. Сиб.
 А. Я. Левантъ. Сиб.
 г. Крутэ. Сиб.
 Ф. П. Марадудина. Сиб.
 О. Дымовъ. Сиб.
 О. А. Глѣбова. Сиб.
 А. А. Коровинъ. Сиб.
 С. П. Зиминъ. Москва.
 А. Е. Бурцевъ. Сиб.

Два рисунка къ ,Курантамъ Любви'
М. Кузмина.

Эскизы декораций и костюмовъ для пьесы
Е. А. Зноско-Боровскаго ,Обращен-
ный Принцъ', въ Домѣ Интермедіи.
Эскизъ театральнаго портрета г-жи Глѣ-
бовой.

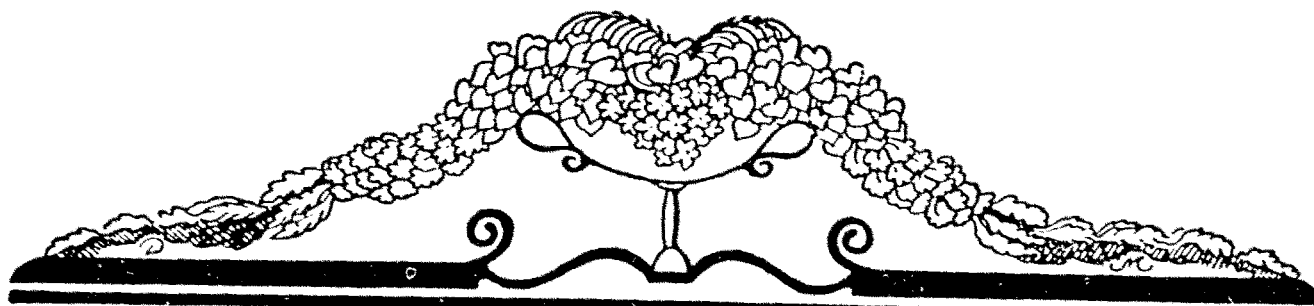
С. А. Поляковъ. Москва.

(эскизы костюмовъ у А. Е. Бурцева. Спб.).

1911. Занавѣсъ, эскизы декораций и костюмовъ для
оперетки ,Забава Дѣвъ' (либретто и
музыка М. Кузмина) въ Маломъ Театрѣ.
Эскизы декораций для балетовъ ,Привалъ
Кавалеріи' и ,Лебединое озе-
ро', въ Маломъ Театрѣ.

А. Е. Бурцевъ. Спб.





**ПЯТЬ СТИХОТВОРЕНІЙ
СЕРГѢЯ РАФАЛОВИЧА**

ИЗЪ КНИГИ
SPECULUM ANIMAE.
СЪ ИЛЛЮСТРАЦІЯМИ
СУДЕЙКИНА
ЧЕХОНИНА
И
АНИСФЕЛѢДА



Рисунки: 1, 2, 3, — Судейкина; 4 — Чехонина и 5 — Анисфельда.

ОТВАГА

Тюрьму одеждъ расторгнувъ смѣло
И стыдъ откинувъ далеко,
Съ трико слилось нагое тѣло,
И тѣломъ кажется трико.

Блестя рядами мелкихъ блестокъ, —
Подъ золотою чешуей
Упругій станъ и твердъ, и жестокъ,
Какъ сукъ, охваченный змѣей.

И высоко подъ сводомъ круглымъ,
Въ сіяньи бѣлыхъ фонарей,
Она мелькаетъ ликомъ смуглымъ
Подъ чернымъ облакомъ кудрей.

Со злой опасностью играя,
Надъ пропастью, гдѣ гибель ждетъ,
Отъ края сводовъ и до края
Она свершаетъ свой полетъ.

Впередъ, назадъ, надъ темной бездной
Летитъ безъ встрѣчъ и безъ разлукъ,
Отдавъ работѣ бесполезной
Безстрашье думъ и силу рукъ,

И, каждый мигъ касаясь гроба, —
Сверкаетъ, искра среди огней,
Межъ тѣмъ какъ страхъ, восторгъ и злоба
Толпу склоняють передъ ней.



СМѢЛОСТЬ

Она побѣдила не силой, а властью,
Не мощью, а волей красавца-коня...
И стало забавой, и сдѣлалось страстью
Разумное дѣло минувшаго дня.

Не кровь свой она охранить отъ сосѣда,
И вдаль не съ добычею бѣгъ устремленъ,
И бѣгъ, — радуеть душу пная побѣда,
И звѣрь ей ненуженъ, коль звѣрь укрощенъ.

Въ неравной борьбѣ дерзновеньемъ разумнымъ
Сильнѣйшаго — сплѣ своей подчинить,
Надъ звѣремъ свободнымъ, надъ звѣремъ бездумнымъ,
Горячимъ и гордымъ — безстрашно царить,

И мчатся, и мчатся, забывъ о покоѣ
Вселенной созвучной и мѣрной, какъ стихъ, —
Да есть ли на свѣтѣ блаженство иное!
Да стоитъ ли вѣчность мгновений такихъ!

Спина Афродиты и руки Паллады,
Широкія плечи и дѣвичій станъ,
Суровость Діаны и дикость Менады,
Отвергшей любовныхъ томлений обманъ...

Къ могучей спинѣ непокорнаго звѣря
Она приросла, невѣсома какъ пухъ,
Стремясь иль влекома, но въ мощь свою вѣря,
Какъ съ плотью сліянный безтрепетный духъ.



ХРАБРОСТЬ

Подобранъ и стянуть хитонъ ея бѣлый,
Острижены кудри и выжжена грудь, —
Чтобъ лукъ окрыленный и мечущій стрѣлы
Она безъ помѣхи могла натянуть.

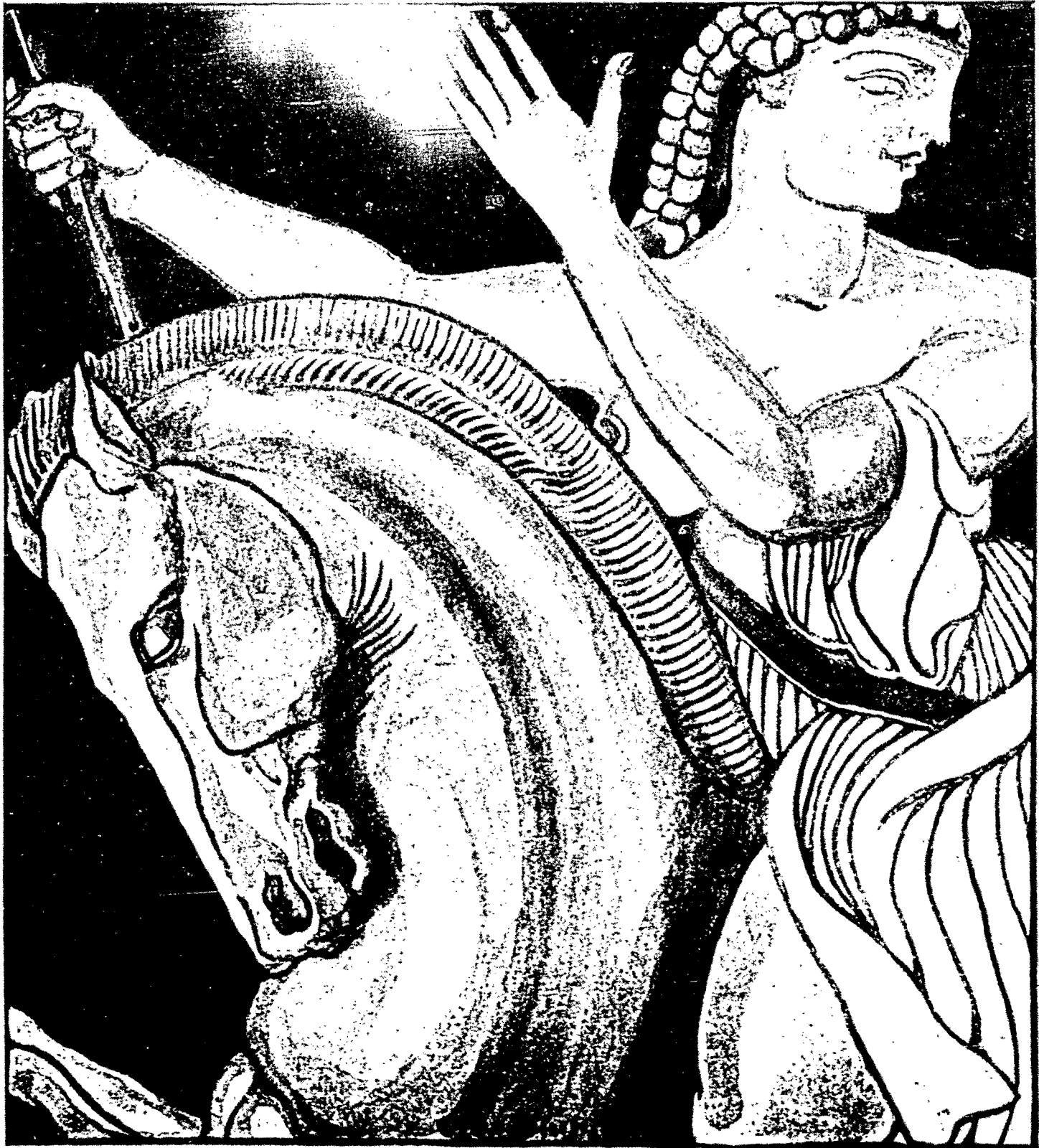
И руки и ноги она обнажила,
Схватила сѣквру и вскинула щитъ,
Для боя, гдѣ силой измѣрится сила,
Для быстрой погони, коль врагъ побѣжитъ.

Какъ сталь, закалился для тяжелой работы
Упругій, могучій, но женственный станъ;
И въ жуты смертельной борьбы или охоты —
И жалость чужда ей, и робкій обманъ.

Увѣренъ, надмененъ и ясно-спокоенъ
Очей немигающихъ вдумчивый взоръ...
И — дѣва или мать — предъ врагомъ она воинъ
И вѣрный соратникъ для вѣрныхъ сестеръ.

Въ борьбѣ и ловитвѣ не ищетъ забавы,
Но дѣло свершаетъ и долгу вѣрна;
Чуждается рабства, гнушается славы,
И подвигъ ненужный отвергнетъ она.

Безтрепетнымъ духомъ опасность измѣритъ,
Осудитъ бездѣльный и дикій порывъ,
И трезвымъ расчетамъ свершенье доверитъ,
Предъ смертью и солнцемъ очей не склонивъ.



ПЕЧАЛЬ

Въ кожаномъ креслѣ усѣвшись покойно,
Бабушка вяжетъ чулокъ.
Мысли — какъ тучи; толпою нестройной
Тихо плывутъ на востокъ —

Къ годамъ минувшимъ, гдѣ солнце всходило,
Къ годамъ, гдѣ солнце взошло...
Тамъ, вдаль, зеленѣетъ могила,
Воды блестятъ, какъ стекло.

Путь многолѣтній прошедшій рядомъ
Спутники, мужъ и жена,
Тамъ, обмѣнявшись тоскующимъ взглядомъ,
Выпили оба до дна

Жизни согласной душистый напитокъ,
Горькое зелье разлукъ...
Счастья былого неписанный свитокъ
Выпалъ изъ старческихъ рукъ.

Долгіе годы проживъ одиноко
Въ сонмѣ дѣтей и внучатъ,
Знаетъ вдова, что стремнины потока
Юныхъ отъ старыхъ умчатъ;

Знаетъ, что все увядаетъ, что спѣетъ:
Сновъ, какъ цвѣтовъ, не вернуть;
Знаетъ, что слабая старость сумѣетъ
Съ кресла въ могилу шагнуть.



ГОРДОСТЬ

Она возсѣдаетъ на креслѣ точеномъ,
Къ подножью ступени ведутъ;
Стоять по ступенямъ пажи. Передъ трономъ
Вельможи склоненные ждутъ.

Разсѣяннымъ взглядомъ дарить ихъ царяца,
Встрѣчаетъ небрежнымъ кивкомъ.
Придворныхъ проходить предъ ней вереница, —
Безликое стадо — гуськомъ.

Со шляпами руки въ поклонѣ застыли,
Привычная гнется спина,
И пудры вельможной, и солнечной пыли
Высокая зала полна.

И выправивъ стройную ибжную шею,
Головку откинувъ, — она
Съ досадою шепчетъ: „Я властью своею
Въ неволю рабамъ отдана;

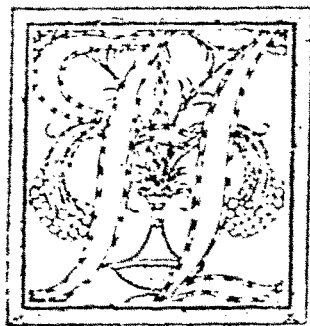
Царить надъ рабами царя недостойно,
Царить надъ царями хочу.
И тонкую руку подьметъ спокойно,
Безъ словъ разгоняя толпу.

И тихо идетъ по пустыннымъ чертогамъ
Въ вѣщѣ золотистыхъ лучей,
И грезить, забывшись, что встрѣтилась съ Богомъ —
И Богъ преклонился предъ ней.



L'ARTISAN, C. 1910, ÉDIT. PARIS.

ОБЪЯСНЕНИЕ КЪ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯМЪ КАРТИНЪ И ПРЕДМЕТОВЪ ЦАРСКОСЕЛЬСКОЙ ЮБИЛЕЙНОЙ ВЫСТАВКИ.



А Царскосельской выставкѣ, среди множества весьма посредственныхъ и совершенно неинтересныхъ вещей, случайно находилось нѣсколько красивыхъ картинъ и предметовъ, впрочемъ, не имѣющихъ никакого отношенія къ исторіи Царскаго Села. Въ сухомъ перечнѣ остановимся на тѣхъ, которые здѣсь воспроизводятся. Мраморный бюстъ великаго князя Александра Павловича съ подписью художника Ф. Шубина. Этотъ бюстъ, равно какъ и парный къ нему, представляющій вел. кн. Константина Павловича, хранится въ одной изъ комнатъ Царскосельскаго Дворца и до сихъ поръ нигдѣ не воспроизводились. Бюсты представляютъ великихъ князей въ юношескомъ возрастѣ. Бюстъ вел. кн. Константина нѣсколько пострадалъ. Оба эти произведенія весьма характерныя работы Шубина.

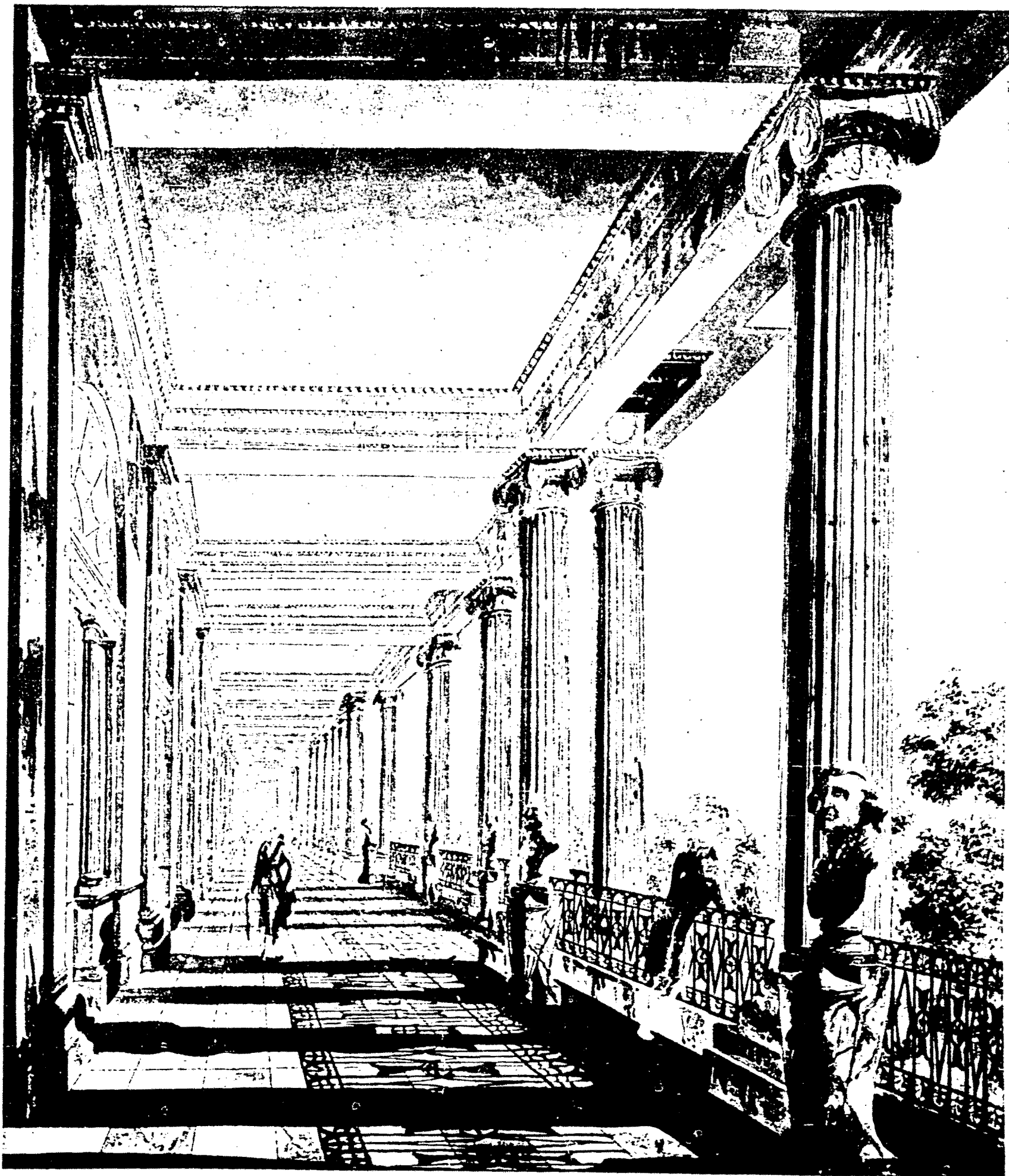
Портретъ Ивана Перфильевича Елагина, директора театровъ при Екатеринѣ II, писанъ Ж. Вуалемъ. Этотъ подписной портретъ, очень красивый по изысканной живописи, представляетъ этюдъ къ большому изображенію Елагина, недавно приобретенному Русскимъ Музеемъ Александра III; на этомъ портретѣ Елагинъ представленъ сидящимъ въ креслѣ у письменнаго стола.

Профильное рельефное изображеніе Павла I — очень типичная работа превосходнаго италіанскаго мастера Нини (Giovanni-Battista Nini, 1717 — 1786). Нини былъ скульпторомъ и медальеромъ, работалъ въ Италіи (1739) и Испаніи. Павла Петровича онъ могъ видѣть во время путешествія Цесаревича подъ именемъ Comte du Nord. Въ Россіи изъ работъ Нини можно указать на прелестный мужской мраморный портретный барельефъ, принадлежащій Е. П. В. великому князю Константину Константиновичу.

Бронзовые часы Empire — отличный образецъ этого стиля; работы одного изъ ближайшихъ послѣдователей Томира, произведенія котораго особенно часто встрѣчаются у петербургскихъ коллекціонеровъ.

Хрустальная ваза русскаго императорскаго завода, относимая къ царствованію Александра II. Однако, по формѣ и стилю она гораздо ближе къ предметамъ временъ Николая Павловича, ибо въ ней та острая смѣсь мотивовъ Empire съ готическими формами, которые такъ остроумно сочеталъ Добужинскій въ своихъ декораціяхъ къ ‚Мѣсяцу въ деревнѣ‘ и ‚Уроку матушкамъ‘.

‚Улиссъ и Навзика‘ (?). Превосходная подписная картина Карла Брюллова, исполненная имъ въ 1818 году. По своему ‚мечтательному романтизму‘ она отражаетъ цѣлую эпоху душевной жизни русскихъ людей временъ Александра I. Въ картинѣ



*С. Камеронъ. Камеронова галерея
Царскосельскаго дворца (акварель).*

*C. Cameron. La galerie du palais de
Tsarskoë Selo (aquarelle).*

чувствуется еще влияние романтических композицій английскихъ гравюръ, а въ пейзажѣ — ‚луная греза‘ Отто Рунге и Каспара Фридриха. Картина очень красива по тону и спокойной композиціи. Жаль, что запрятана она въ запасныхъ комнатахъ Большого Царскосельскаго Дворца и было бы желательно, чтобы ее передали въ Музей Александра III.

Два *intérieurs*’а, устроенные въ Камероновой галереѣ. На фотографіи они, пожалуй, вышли даже лучше, чѣмъ въ дѣйствительности. На первомъ (екатерининскомъ) обращаетъ вниманіе отличная бѣлая ваза съ вензелемъ Екатерины II, и инкрустированное бюро Louis XVI; на второмъ (елисаветинскомъ) — хорошіе часы на постаментѣ, и портретъ Императрицы кисти Бухгольца.

Четыре вида Царскаго Села находятся нынѣ въ недавно открытомъ мѣстномъ музеѣ. Всѣ они перенесены изъ Большого дворца. Два верхнихъ — превосходныя акварели работы знаменитаго у насъ въ свое время Михаила Матвѣевича Иванова (1748 — 1823) — пейзажиста, много ѣздившаго по Россіи въ свитѣ свѣтлѣйшаго Потемкина. Имъ, между прочимъ, была исполнена картина, изображающая смерть великолѣпнаго князя Тавриды. Много акварелей Михаила Иванова находятся въ Музеѣ Александра III, имѣются онѣ и у частныхъ собирателей: у Е. Г. Шварцъ, у А. П. Боткиной и др. Всѣ эти пейзажи писаны въ приторныхъ коричнево-сѣрыхъ тонахъ, исполнены въ большомъ мастерствомъ и пріятны по тону.

Два нижнихъ пейзажа — кисти Де Ла Барта (de la Barthe), французскаго живописца, жившаго въ 1787 — 1810 гг. въ Петербургѣ и Москвѣ и писавшаго множество видовъ Россіи.

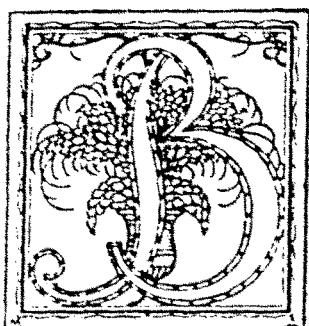
Двухмѣстная золоченаго дерева открытая карета, перевезенная изъ Конюшеннаго музея. Въ 1795 году привезена изъ Англіи княземъ Орловымъ для императрицы Екатерины II. Въ 1856 году карета ‚возобновлена‘ каретными фабрикантами Тацки, Фребелюсомъ и Яковлевымъ. На филенкахъ кареты находятся живописныя украшенія: ‚Трудъ‘, ‚Изобиліе‘, ‚Торговля‘, ‚Промыслы‘ и ‚Амуры, разсыпающіе цвѣты‘, сзади — ‚Аполлонъ съ Музами‘. Эта живопись считается работой Буше, безъ всякихъ, впрочемъ, основаній, ибо Буше умеръ въ 1770-мъ году, т. е. за 25 лѣтъ до исполненія кареты.

Елисаветинская двухмѣстная карета. Она была прислана въ 1746 г. Императрицѣ Елисаветѣ Петровнѣ Фридрихомъ Великимъ. Въ 1856 и 1883 гг. карета подверглась реставраціи. Гербъ на дверцахъ и корона надъ каретой изъ камней.

Шведскія сани. Приобрѣтены въ 1797 г. отъ вагенмейстера Александрова и употреблялись еще ранѣе того — при жизни императрицы Екатерины. Спереди представлены: Минерва съ двумя купидонами, левъ и дельфинъ, держащій во рту змѣю.

О НОВОМЪ БАЛЕТѢ *

Андрей Левинсонъ



ОПРОСЪ о балетѣ, его историческихъ судьбахъ и эстетикѣ, его прошедшемъ и будущемъ, лишь недавно и нѣсколько случайно сталъ на очередь. Случайно — потому, что мы, недавніе въ сущности адепты вѣковой традиціи, пришли къ русскому балету кружнымъ путемъ, черезъ Парижъ и Берлинъ, а на балетъ „классическій“ оглянулись лишь черезъ всѣ новшества балетмейстера-протестанта и реформатора М. М. Фокина.

И вотъ, тотъ преимущественный характеръ стихійной азіатской экзотики, которымъ надѣлила наше искусство неутомимая дѣятельность С. П. Дягилева въ Парижѣ, та глубоко засѣвшая въ русскомъ интеллигентѣ и литераторѣ враждебная подозрительность къ балету, какъ искусству для привилегированныхъ, та, наконецъ, обратная историческая перспектива, въ которой представляется намъ, запоздалымъ цѣнителямъ, развитіе балетныхъ формъ, всѣ эти обстоятельства, обусловили такую-же смутность и произвольность оцѣнокъ въ этой новой области, какая давно уже царитъ въ анархической средѣ драматическаго театра.

Намъ, неофитамъ и ревнителямъ культа Терпсихоры, вчера еще равнодушнымъ, быть можетъ, и чуждымъ прекрасному искусству танца, сегодня же глубоко очарованнымъ, — намъ не пристало еще говорить о немъ догматическимъ и вчершывающимъ образомъ, незыблемо устанавливать его эстетику, повелительно указывать ему пути къ будущему...

Этотъ громадный трудъ еще впереди, да и не знаю, существуетъ-ли среди насъ тотъ Алкидъ, на чьи сильныя плечи можно было-бы взвалить всю тяжесть этой задачи?

Теперь, когда затихъ вкрадчивый шелестъ европейской рекламы, опьянившей столько, когда не слѣпнуть больше взгляда неслыханный блескъ парижскихъ „премьеръ“, и улегся неблагородный пылъ полемическихъ стычекъ, мнѣ хотѣлось-бы побесѣдовать съ читателями о нашемъ балетѣ.

Хотѣлось-бы, чуждаясь преждевременныхъ обобщеній и гнушаясь нудной фразеологии, общепринятой въ наши дни въ сужденіяхъ объ искусствѣ, лишь подѣлиться нѣкоторыми наблюденіями надъ новыми явленіями, одушевленными столь многихъ любовью къ полузабытой, опереженной смѣлыми сестрами Музъ хорова, лишь посчитаться съ читателемъ впечатлѣніями и — сомнѣніями.

* Редакція даетъ мѣсто настоящей статьѣ, но считаетъ долгомъ заявить, что какъ оцѣнка новаго балета, такъ и всѣ теоретическіе выводы автора лежатъ всецѣло на его отвѣтственности. Желая какъ можно разносторонне и безпристрастно освѣтить столь мало выясненную еще теорію танца, редакція предполагаетъ въ ближайшемъ будущемъ помѣстить и другія статьи по этому вопросу.

Описать дѣятельность М. М. Фокина и его сотрудниковъ, въ связи съ знаменательными парижскими постановками, и формулировать тѣ выводы, къ которымъ привело меня внимательное ознакомленіе съ нею — вотъ моя непосредственная задача.

1. ‚Клеопатра‘. ‚Шехеразада‘.

‚Клеопатра‘ — одна изъ первыхъ постановокъ М. М. Фокина — въ теченіе двухъ ‚русскихъ сезоновъ‘ удержалась въ центрѣ всеобщаго вниманія, на высотѣ неизмѣннаго успѣха.

Программа ‚Клеопатры‘, навѣянная ‚Египетскими ночами‘ Пушкина и новеллой Теофиля Готье, развивается на фонѣ непритязательной, но изящной партитуры Аренскаго въ пышной рамѣ декораций Л. Бакета. Петербургская редакція балета, болѣе выдержанная, но менѣе богатая, остается вѣрной музыкальному тексту Аренскаго, мотивы котораго почерпнуты изъ записей этнографовъ, изслѣдователей Египта, а замыселъ навѣялъ, очевидно, знаменитыми танцами изъ ‚Самсона и Далилы‘ Сенъ-Санса, между тѣмъ какъ въ Дягилевской редакціи онъ дополненъ и замѣненъ отчасти разнородными по стилю, хотя и значительными отрывками.

Дѣйствіе открывается шествіемъ служительницъ храма, несущихъ амфоры, наполненныя водою въ Нилѣ. Таоръ не слѣдуетъ за подругами: ее останавливаетъ появленіе молодого воина, Амуна. Онъ возвратился съ охоты. Съ дѣтской рѣзвостью Таоръ симулируетъ бѣгство и робость преслѣдуемой газели, Амумъ пронизываетъ ее воображаемыми стрѣлами, которыя мечетъ шутливо напряженный лукъ. Но вотъ уже нѣтъ ни дичи, ни охотника, воинственный задоръ смѣнился любовнымъ томленіемъ, и подоспѣвшій жрецъ благословляетъ союзъ любовниковъ, склонившихся предъ нимъ въ нѣсколько вычурной позѣ египетскихъ ‚орантовъ‘.

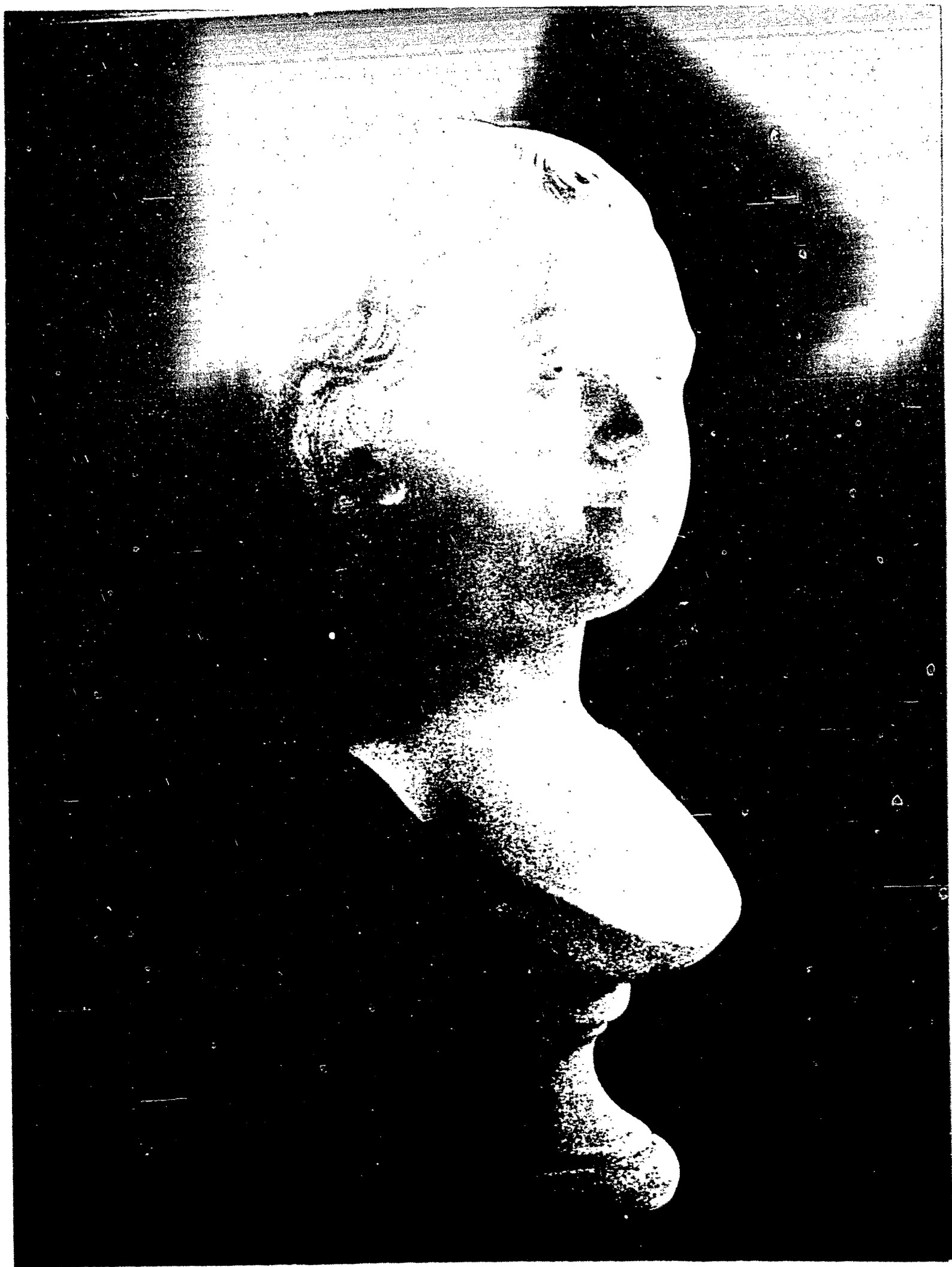
Внезапно въ священную тишину храма и утра, въ сладкій напѣвъ скрипокъ, врывается нестройный и острый свистъ деревянныхъ инструментовъ (музыка Н. А. Римскаго-Корсакова изъ ‚Млады‘), и коричневый рабъ въ бѣломъ передникѣ, бросившись ницъ передъ жрецомъ, возвѣщаетъ приближеніе царицы. Предшествуемый музыкантами, несущими въ рукахъ инструменты невиданной и древней формы, стражей, роemъ рабынь, выносится на сцену длинный закрытый ящикъ — паланкинъ. На рукахъ рабовъ изъ-за выдвинутой стѣнки паланкина поднимается высокая и неподвижная фигура муми на рѣзныхъ деревянныхъ котурнахъ. Рабы, кружась вокругъ нея, освобождаютъ ее отъ покрововъ, которые падаютъ одинъ за другимъ. Когда скользнули послѣднія путы, царица сходитъ съ котурновъ, полубогаженная, нечеловѣчески-высокая, съ волосами, покрытыми голубой пудрой; она направляется къ ожидающему ее ложу; движеніе обнажаетъ ногу болѣе длинную и стройную, чѣмъ у сказочныхъ образовъ прерафаэлитовъ. Ее привѣтствуютъ плясками. Но молитвенное преклоненіе передъ божественнымъ образомъ царицы

смѣнилось въ душѣ война Амуна пнымъ, непобѣдимымъ и безумнымъ порывомъ; тщетно старается удержать его жалобная Таоръ; притворно удалившись, онъ надѣваетъ на наконецникъ стрѣлы посланіе любви, и мечетъ ее въ царицу. Схватенный воинами, онъ вновь высказываетъ жгучее желаніе, охватившее его... Оно будетъ услышано, но — цѣной его жизни. Смѣлая маленькая Таоръ дѣлаетъ послѣднюю тщетную попытку возбудить въ невѣрномъ воспоминаніе объ ихъ любовныхъ играхъ и, наконецъ, слезами умоляетъ безпощадную въ жестокомъ сладострастіи царственную любовницу. Презрительное движеніе, которымъ царица возвращаетъ дерзкаго искателя ея любви его маленькой смуглой невѣстѣ, — несмотря на вѣмой укоръ жреца, рѣшаетъ судьбу Амуна. Вокругъ любовниковъ смыкается подвижной занавѣсъ, несомый рабынями и скрывающій ихъ любовные восторги отъ взоровъ непосвященныхъ.

Между тѣмъ длятся пляски храмового праздника. Служительницы храма, рабыни Клеопатры смѣняются другъ друга, широко развѣваются коричневыя съ бѣлыми крапинками плащи еврейскихъ плѣнницъ.

Долгъ священнослуженія принуждаетъ Таоръ протанцовать передъ торжествующей соперницей танецъ укротительницы змѣй (на ‚charmeuse de serpents‘, задуманное, кажется, по первоначальной программѣ какъ отдѣльный ‚номеръ‘, удачно приписано балетмейстеромъ Таоръ, тѣмъ болѣе, что оно въ техническомъ отношеніи подъ силу только балеринѣ); извивающіяся, слишкомъ гибкія движенія пляски, вкрадчивыя и угрожающія, ускоряются до бѣшенаго круженія тарантеллы.

Въ наступившую паузу вторгаются бравурные звуки вакхическаго хора (музыка Глазунова изъ балета ‚Времена года‘; первоначальная интерпретація ‚Вакханалии-Осени‘ принадлежитъ Н. Легату); увѣчанные плющемъ, въ широкомъ вольномъ бѣгѣ, выбрасывая впередъ колѣни, овладѣваютъ сценой вакхическія пары, полуодѣтыя, въ античныхъ туникахъ и звѣриныхъ шкурахъ, съ обнаженными ногами; толпа вакхантовъ, отхлынувъ по сторонамъ, открываетъ свободный проходъ, въ которомъ появляется одинокая женщина, повелительница пира. Наклонившись впередъ всѣмъ корпусомъ, закинувъ голову, съ застывшимъ взглядомъ и раскрытыми губами, обнажающими сжатые зубы, откинувъ назадъ руки, подбрасывая обнажившіяся колѣни, она топчетъ землю въ радостномъ изступленіи; вокругъ нея опять смыкается застывшая на мгновеніе толпа. Но въ бурный подъемъ вливается идилическая, пасторальная нота: жеманясь и приплясывая, какъ длинноногій жеребенокъ, впервые выпущенный въ поле, близится къ хороводу юная дѣвушка, преслѣдуемая двумя крадущимися за ней сатирами, исподтишка подыгрывающими на многоствольныхъ цѣвницахъ. Замѣтила и привлекла къ себѣ неожиданную гостью повелительница плясокъ, и, отбросивъ назадъ торсъ и сплетя руки, закружились обѣ на мѣстѣ, между тѣмъ какъ толпа вакхантовъ, разбившись на отдѣльные хороводы, вторитъ ихъ круговому движенію. Какъ вдругъ оба сатира, выждавъ моментъ утомленія головокружительной пляской, бросаются на намѣченныя жертвы,



*В. Шубинъ: Великий Князь Александръ Павловичъ
Бронзѣ въ Мраморѣ. С. 116.
Th. Chouhine: le Grand Duc Alexandre
Exposition à Tsarskoe Selo.*



Вуа.ъ. Портретъ П. П. Елазина.

Voille. Portrait de J. Jélaguine.

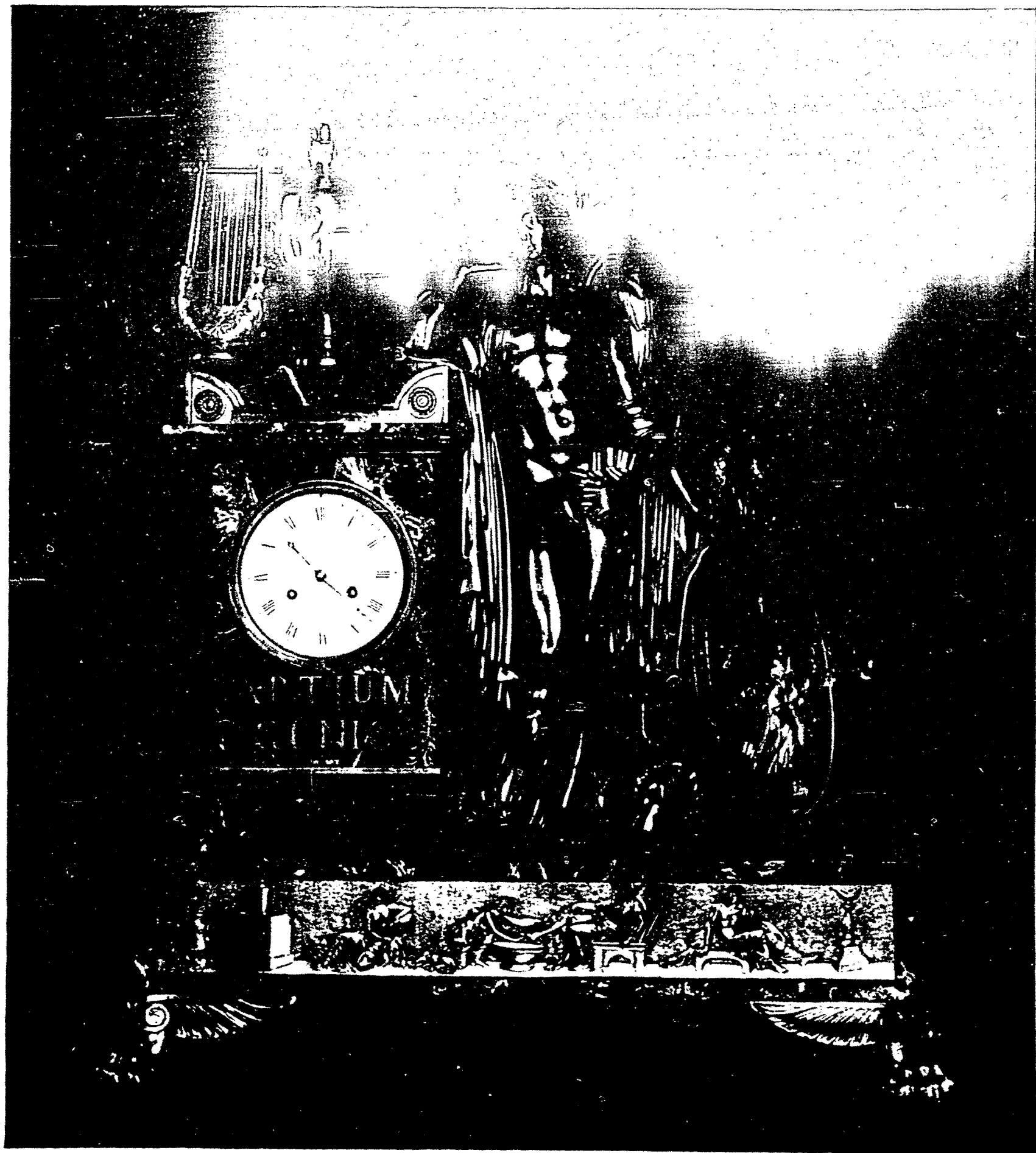
Царскосельская юбилейная выставка.



Императоръ Павелъ I.

Nim. L'Empereur Paul I.

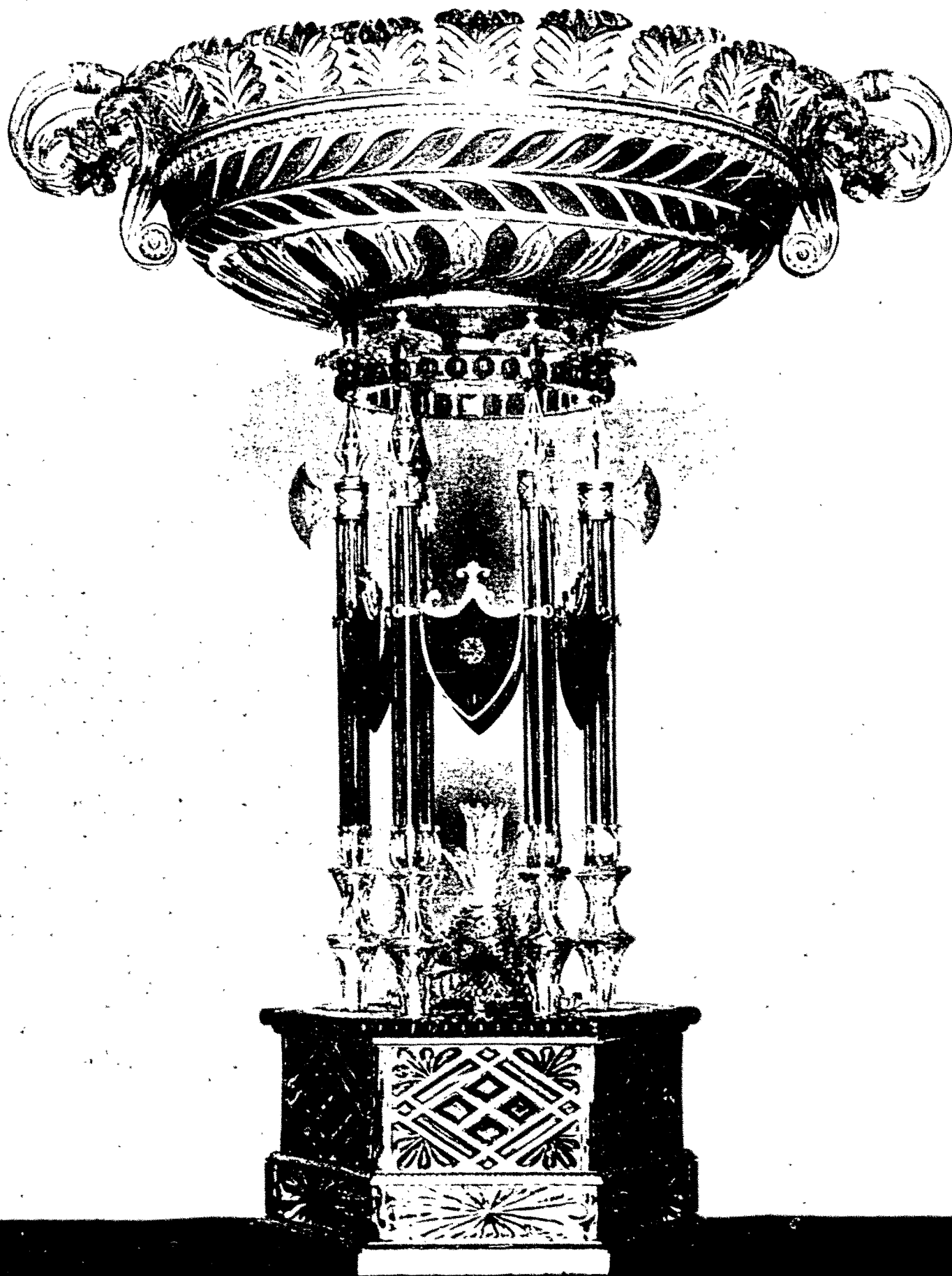
Царскосельская юбилейная монета.



Бронзовые часы Empire.

Царскосельская юбилейная выставка.

Pendule en bronze, Empire.



*Хрустальная ваза из сервиза русского
Императорского завода (середина XIX в.).*

*Vase en cristai de la fabrique
Impériale russe (XIX s.).*

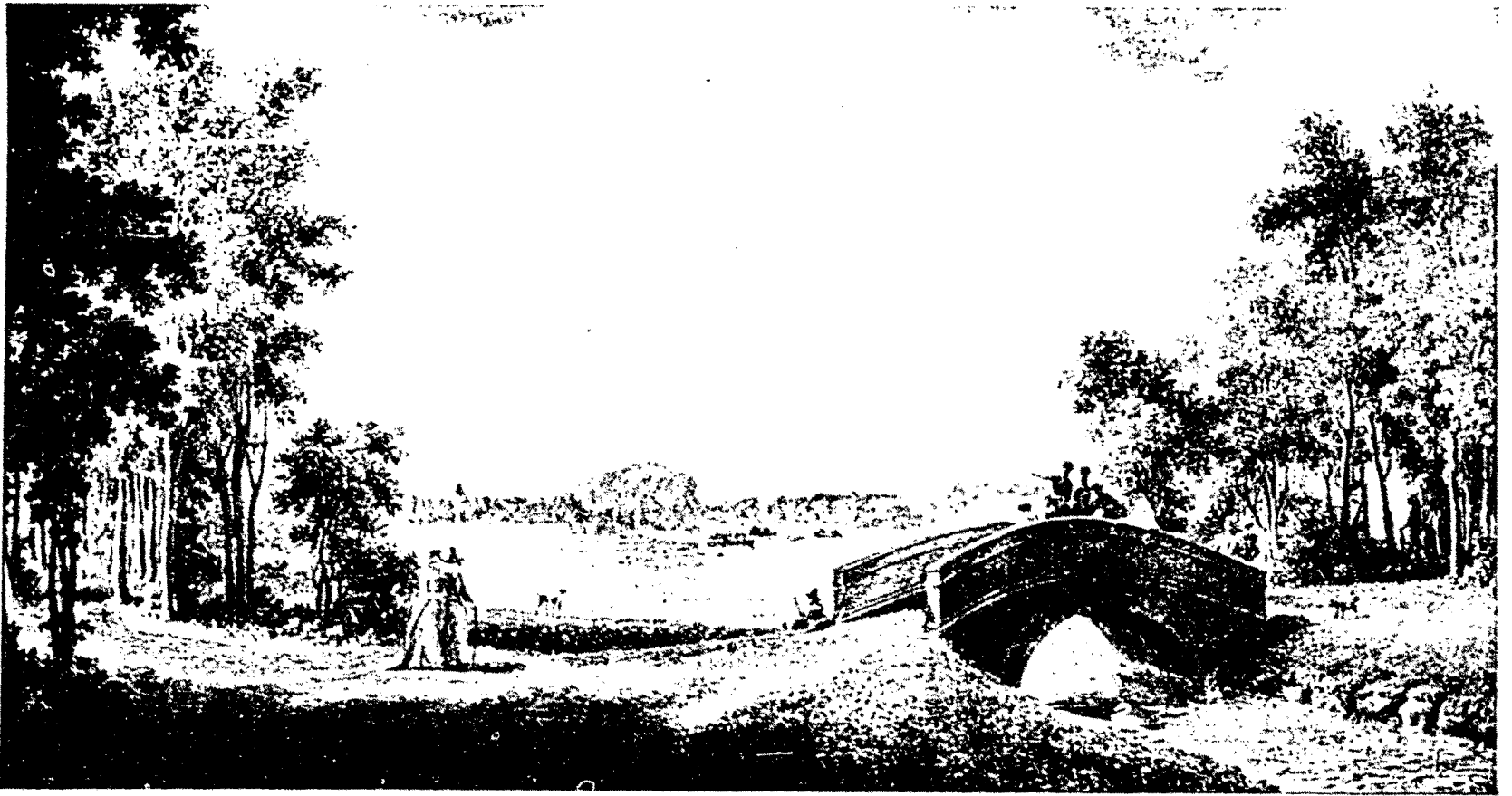
Царскосельская юбилейная выставка.



К. Брюллов. „Улиссъ и Навзикаа“.

C. Brulloff. „Ulisse et Nausikaa“.

Царскосельская юбилейная выставка.

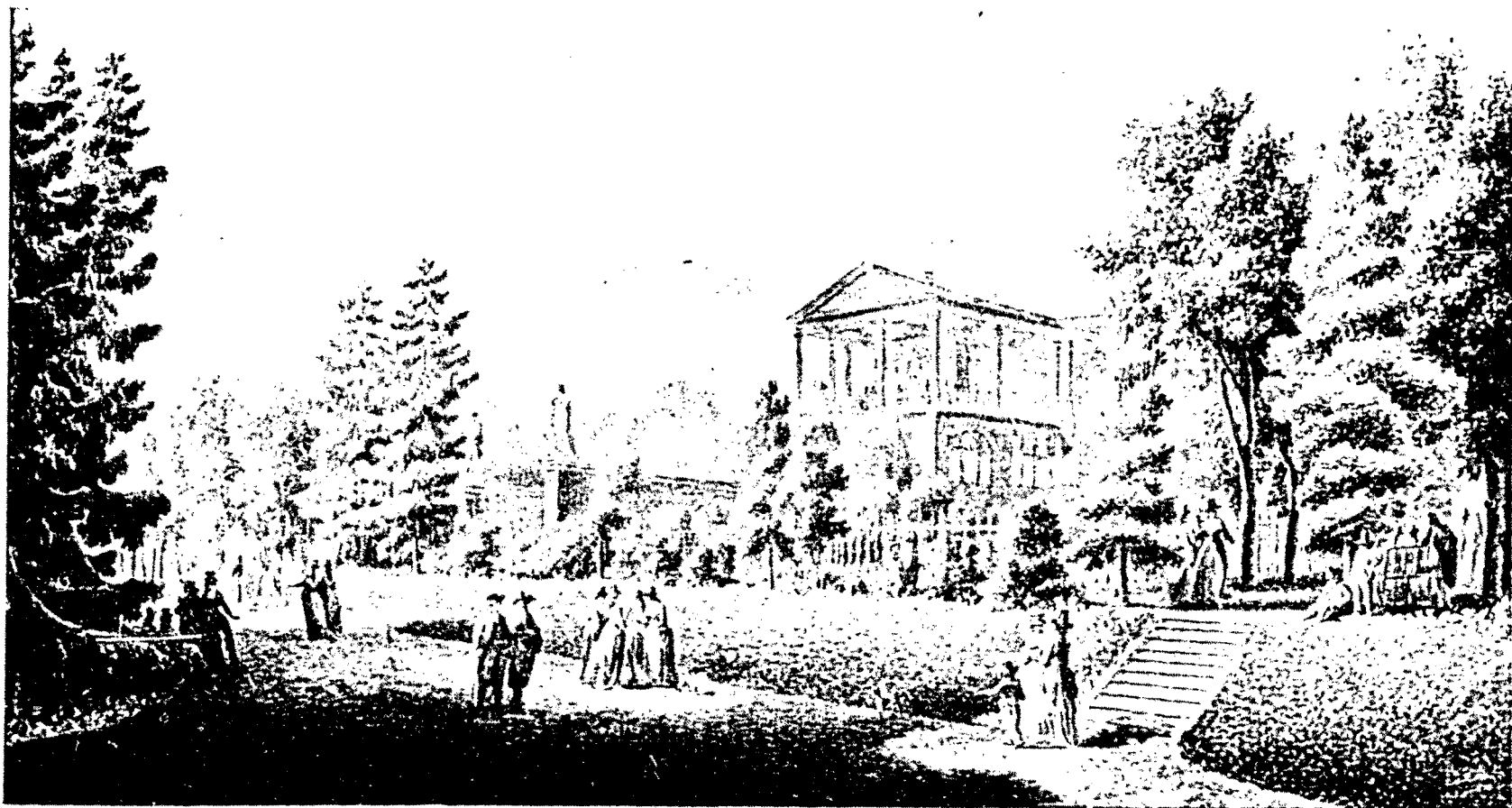


*М. Ивановъ. Видъ Царскосельскаго парка (акварель).
De la Barthe. Видъ Большого озера 1787 г. (масло).*



*М. Ivanoff. Vue du parc à Tsarskoï Sélo (aquarelle).
De la Barthe. Vue du Grand lac en 1787 (huile).*

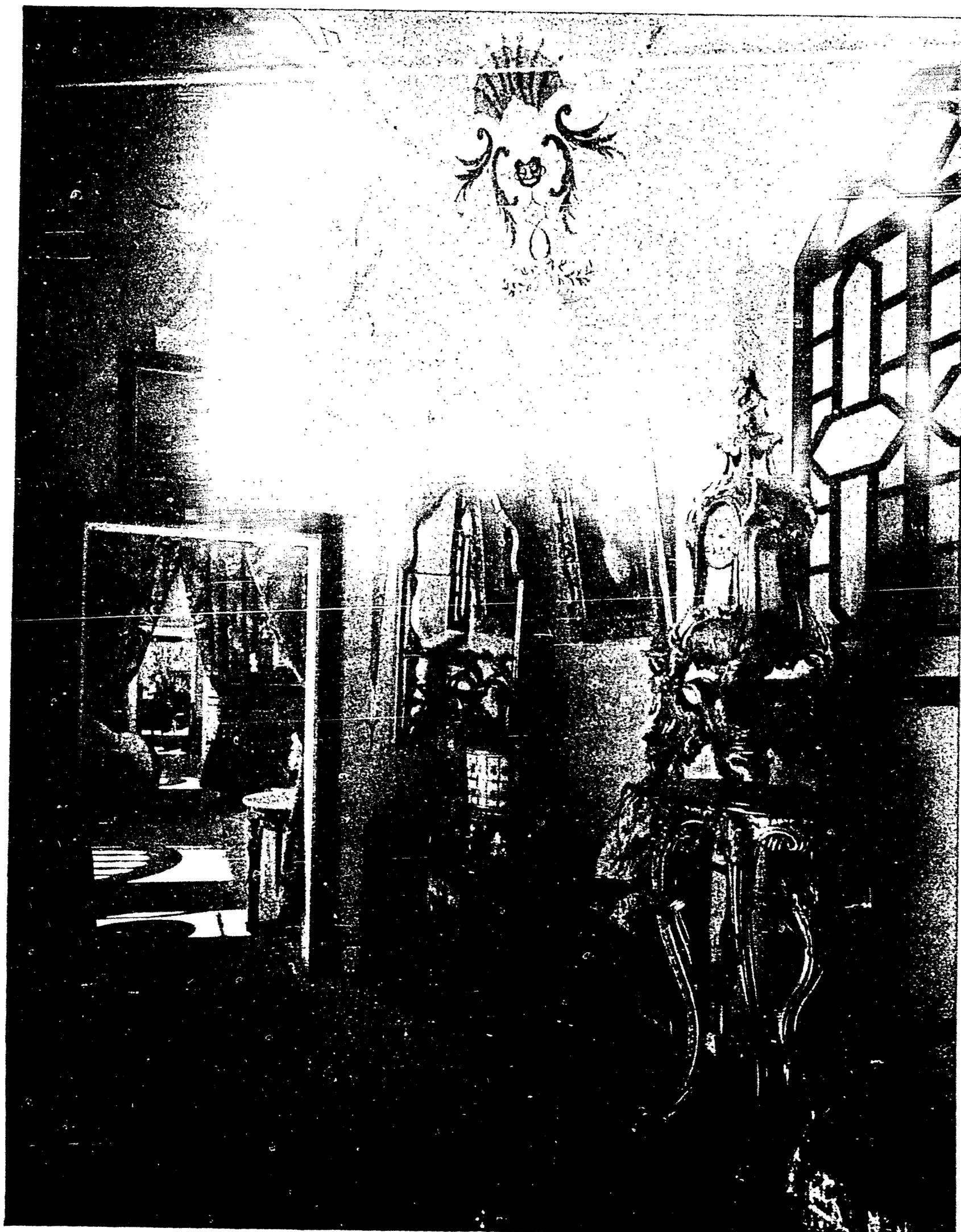
Царскосельская юбилейная выставка.



*М. Ивановъ. Видъ на Камеронову галерею (акварель).
Де ла Барть. Видъ части Англійскаго сада
въ 1787 г. (масло).*

*M. Ivanoff. Vue de la galerie de Cameron (aquarelle).
De la Barthe. Vue d'une partie du Jardin anglais
en 1787 (huile).*

Царскосельская юбилейная выставка.



Комната Императрицы Елизаветы.

Царскосельская юбилейная выставка.

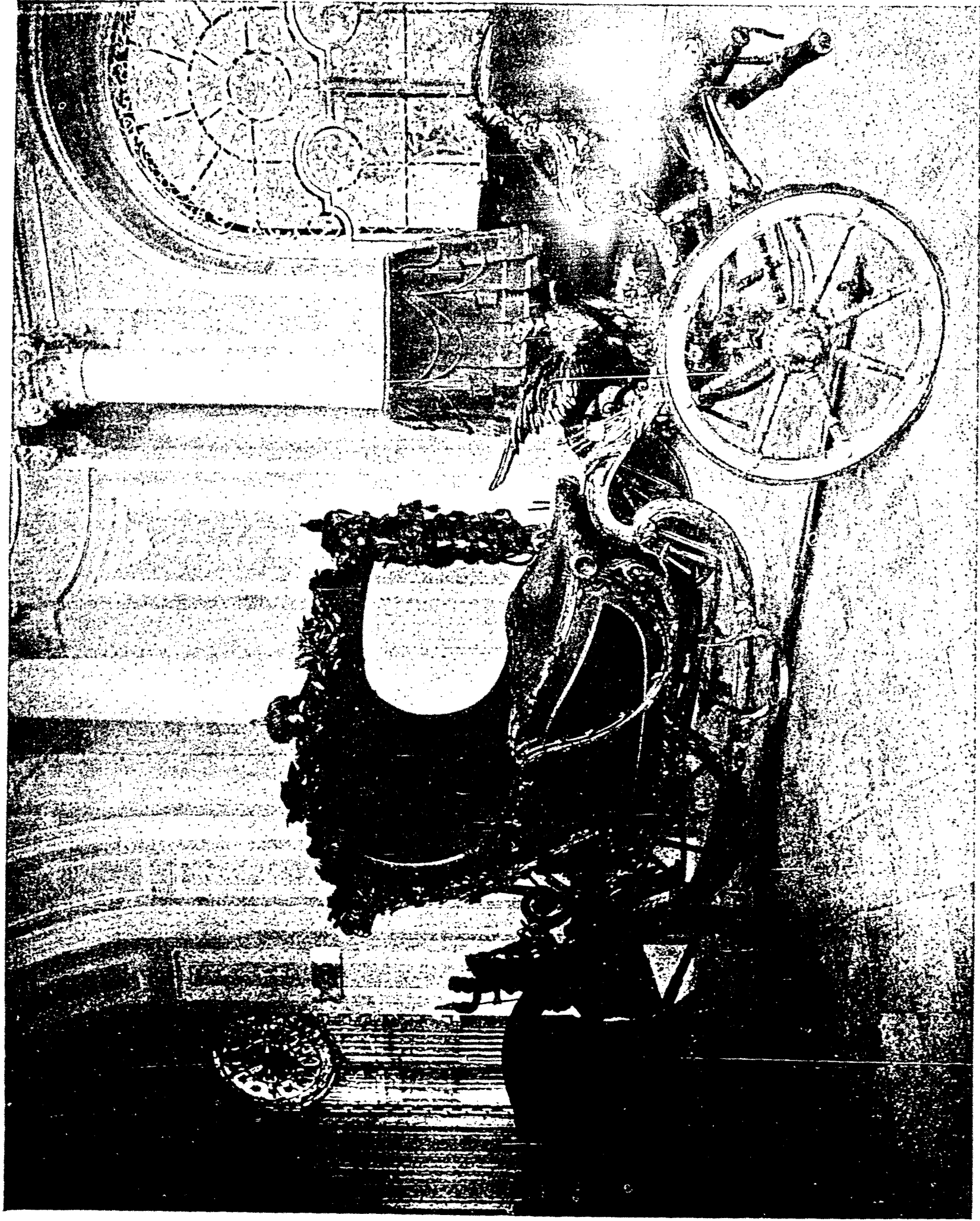
Intérieur, style Impératrice Elisabeth.



Комната Императрицы Екатерины II.

Intérieur, style Catherine II.

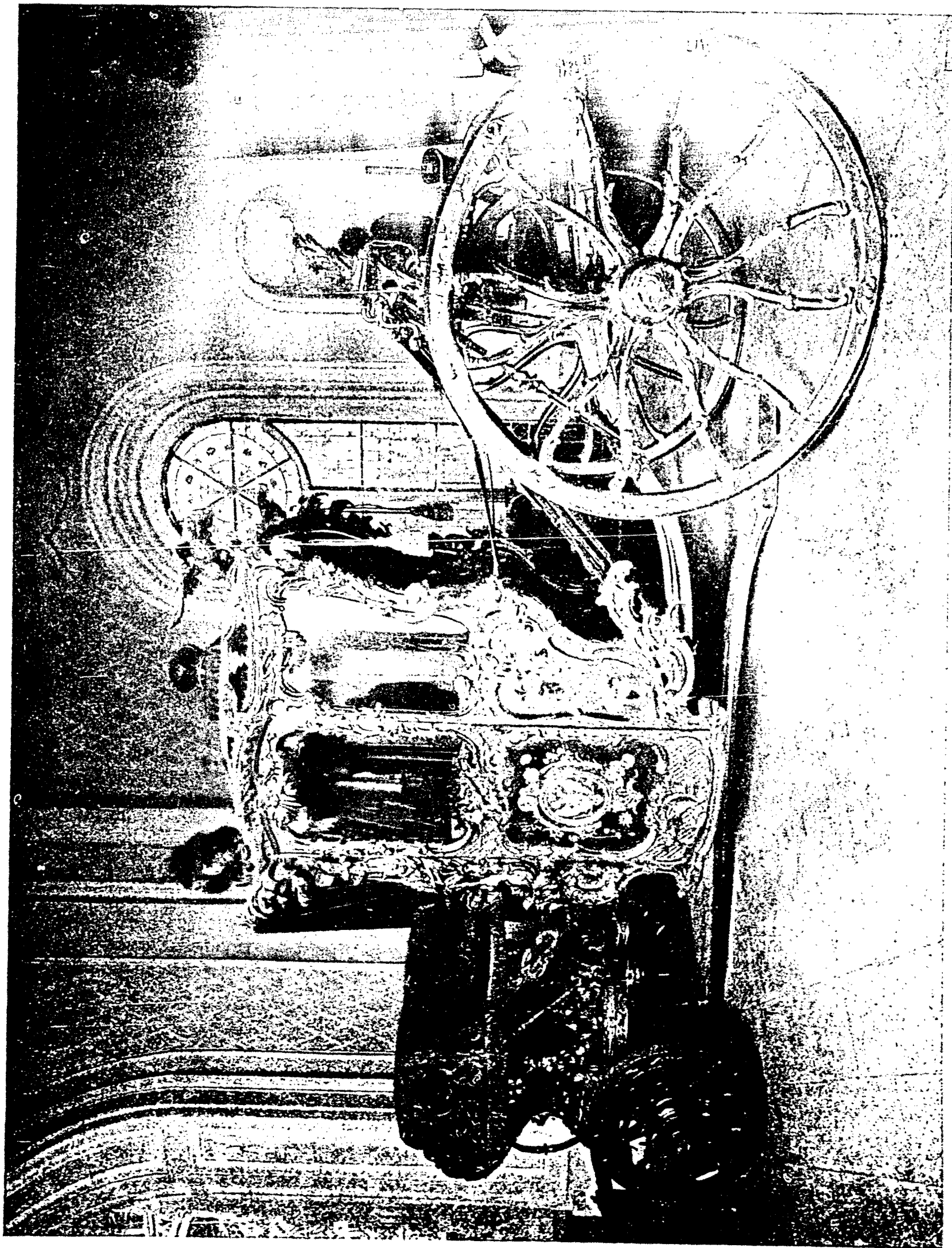
Царскосельская юбилейная выставка.



Карета императрицы Екатерины II.

Императорская юбилейная монета.

Carrosse du règne de l'Impératrice Catherine II.



Карета Императрицы Елизаветы.

Царское-сельская юбилейная выставка.

Carrosse de l'Impératrice Elisabeth.



Шведскія сани Екатерины Великой.

Traineau suédois de Catherine la Grande.

Царскосельская юбилейная выставка.

овладѣваютъ ими и скрываются со своей ношей, преслѣдуемые буйной толпой.

Межъ тѣмъ царственный вампиръ пресытился любовью. Настаетъ мгновеніе расплаты.

Въ послѣдній разъ Таоръ пытается осилить зловѣщую волю Клеопатры, она борется ужъ не за попорченную любовь свою, а за жизнь возлюбленнаго. Но тутъ захлестываетъ ее задорная толпа вакхантовъ и вакханокъ, служительницъ храма, рабовъ и пѣвицъ и, отбѣснивъ на середину сцены, развертывается, взявшись за руки, въ безконечную фарандолу. Развернувшаяся змѣя тѣлъ сворачивается вокругъ нея концентрическими кольцами, она въ центрѣ водоворота, и, когда ей, оглушенной и обезсиленной, удастся вырваться изъ страшной воронки, — гибельное дѣло уже совершилось. Смертной мукой заплатилъ невѣрный Амуръ за царицыны ласки; насладились Клеопатра зрѣлищемъ смерти, вспорхнула, взвихренная страхомъ, и умчалась пестрая стая прислужницъ, и, пресытившись торжествомъ, удалилась царица изъ опустѣвшаго святилища... Обнявъ трупъ возлюбленнаго, Таоръ безутѣшно склонилась.

Въ непрерывномъ взаимодействіи смѣняются танецъ и дѣйствіе, но, быть можетъ, слишкомъ часто повторяется мотивъ борьбы Таоръ съ Клеопатрой, а возникшее подъ меланхолическіе напѣвы древняго Египта дѣйствіе колеблется подъ напоромъ новой музыкальной стихіи въ вакханаліи Глазунова; ‚Пляски Персидокъ‘ Мусоргскаго (изъ оперы ‚Хованщина‘), въ сказочной полифоніи которыхъ, какъ ароматы въ хрустальномъ сосудѣ, заключены всѣ чувственныя чары Ирана, введенныя въ финалъ балета, разрушая музыкальный стиль постановки, врываются какъ противорѣчіе и въ его сценическое бытіе. Врядъ-ли правъ былъ М. М. Фокинъ, лишивъ ‚Пляски Персидокъ‘ независимой отъ посторонняго и чуждаго сюжета интерпретаціи.

Л. Бакстъ, сообщившій строгимъ формамъ египетскаго искусства красочное оживленіе, не удержавшись въ тѣсныхъ рамкахъ мѣстнаго колорита, на нашъ взглядъ повредилъ своему произведенію примѣненіемъ къ нему чуждаго стиля; образъ Клеопатры, какъ бы сколокъ съ графическихъ видѣній Обри Бирдслей, вноситъ дисгармонію въ самое сердце этого балета...

И весь онъ вообще утопаетъ въ избыточномъ разнообразіи, богатствѣ матеріала — и невольно заставляетъ вспомнить о благородной сдержанности и простотѣ петербургской редакціи, которой мы обязаны тому-же М. М. Фокину.

Симфоническая сюита ‚Шехеразада‘, послужившая канвой для другой хореографической фантазіи М. М. Фокина — одно изъ тѣхъ произведеній, гдѣ Н. А. Римскій-Корсаковъ остается вѣренъ той стихіи, которой онъ обязанъ лучшими своими достиженіями. Поэма сказочнаго Востока ‚Шехеразада‘ — въ то-же время поэма моря. Чтобы достигнуть береговъ 1001 ночи, композиторъ ввѣрился испытанному глазу и быстрому кораблю Синдбада-Морехода. Римскій снабдилъ свое произведеніе лишь

лаконическими названіями отдѣльныхъ частей, но музыка его изобразительная *par excellence*, почти звукоподражательная иногда, безъ труда поддается интерпретаціи. Повторяющійся на протяженіи всего сочиненія мотивъ Синдбада, исполненный мрачной энергіи и рѣшимости борьбы, сочетается съ цѣлымъ рядомъ музыкальных картинъ бури и затишья, тяжелого напора волнъ, ритмическаго колебанія ихъ громадъ, игривой пляски бѣлыхъ гребешковъ. И черезъ всю эту измѣчивую панораму стихійной жизни моря вьется капризный и прелестный скрипичный мотивъ, одѣвающій борьбу и крушеніе Синдбада въ свѣтлыя ризы сказки.

Авторы балета, Л. Бакстъ и М. М. Фокинъ, плѣнившись музыкой Римскаго, не могли дать ей точной интерпретаціи. Они вынуждены были парафразировать по своему замыслу Римскаго; эта любопытная попытка удалась лишь отчасти.

Первая часть симфоніи служитъ увертюрой къ балету.

Занавѣсъ взвивается надъ роскошной картиной восточнаго великолѣпія. Передъ зрителемъ дворецъ грознаго властителя Индіи и Китая; колоссальная драпировка, зеленая съ золотомъ и чернью, осѣняетъ покой гарема; въ сторонѣ, подъ громаднымъ балдахиномъ, на шелковыхъ подушкахъ, окруженный любимыми женами въ свѣтлыхъ уборахъ, полулежитъ всецарственный шахъ Шаріаръ. И близъ него странно-неподвижная, застывшая въ загадочной мечтѣ, прекрасная султанша Зобеида. Сидя на коврѣ, поджавъ ноги въ характерной восточной позѣ, склоняя назадъ и впередъ корпусъ и воздѣтыя руки, три маленькія смуглыя одалиски въ оранжевыхъ шароварахъ услаждаютъ взоръ султана подъ легкую плясовую мелодію, интонируемую фаготами и несомую контрабасами; но вотъ онѣ вспархиваютъ, въ ритмическомъ бѣгѣ уходятъ въ глубину, чтобъ тотчасъ вернуться назадъ въ повторномъ движеніи. Но шахъ, равнодушный къ созвучной пляскѣ трехъ оранжевыхъ пери, прислушивается къ злымъ навѣтамъ своего брата, Шахъ-Земана, и три одалиски, скользнувъ въ свои башмачки, рисующіеся на фонѣ стѣны, какъ прелестное воспоминаніе о башмачкахъ Бирдслеевской Саломеи, исчезаютъ. Шахъ приказываетъ трубить къ охотѣ. Войственные мѣдныя фанфары, возвѣщающія отбытіе шаха на охоту, вызываютъ смятеніе среди женъ, умоляющихъ своего повелителя не покидать ихъ; но вотъ быстрые слуги принесли латы шаху и его брату, и, окруженный войнами въ синихъ кафтанахъ, чалмахъ и бурнусахъ, шахъ удаляется.

Не успѣли замолкнуть трубные клики, какъ картина внезапно мѣняется. Жены окружаютъ неподкупнаго стража своего, главнаго евнуха, съ жестами умоляющими и повелительными, шепча ему свое тайное желаніе, и, когда онъ, равнодушный, отворачивается, пытаются плѣнить его той-же легкой и сладостной пляской, которой оранжевыя одалиски стремились разсѣять державную тоску шаха. Эта реприза намѣченнаго тремя солистками мотива цѣлой толпой пляшущихъ — одна изъ граціознѣйшихъ находокъ балетмейстера. Но правда, чисто хореографическое содержаніе балета почти исчерпывается этой фигурой.

Послѣ недолгаго колебанія, поддавшись подкупу, пышный евнухъ, весь въ пурпурѣ и золотѣ, направляется къ бронзовой двери въ глубинѣ, открываетъ ее громаднымъ ключемъ, и въ нее врывается толпа смуглыхъ индусовъ въ бронзовыхъ одеждахъ, свирѣпая, съ дикимъ оскаломъ зубовъ; и въ объятіяхъ обезумѣвшихъ отъ страсти султанскихъ женъ падаютъ темныя тѣла на шелковыя подушки; вторая — серебряная дверь, открытая евнухомъ, впускаетъ черныхъ, въ шароварахъ серебристой парчи, негровъ; въ каждомъ углу, на цыновкахъ, подъ шахскимъ балдахиномъ, извиваются въ страстномъ экстазѣ, змѣятся, мечутся любовныя четы. Межъ тѣмъ, нехотя внявъ грозному приказу самой султанши Зобеиды, евнухъ отворилъ третью, золотую, дверь; длятся миги нестерпимаго ожиданія, и вотъ легкимъ прыжкомъ бросается въ объятія гордой любовницы свѣтло-сѣрый мулатъ, въ шароварахъ прозрачной золотой ткани, прекрасный звѣрь въ тигровой породы, сильный, вкрадчивый, съ дѣтскою усмѣшкой. И начинается тайный пиръ. Высоко держа надъ головами, въ остроконечныхъ синихъ шапкахъ, блюда съ нагроможденными фруктами, вбѣгаютъ широкой дугой нестрые индусскіе юноши — слуги, за ними одна за другой, непрерывной цѣпью слѣдуютъ розовыя алмазы въ темнокрасныхъ чадрахъ, за ними зеленыя — и вскорѣ вся сцена охвачена вихремъ всеобщаго хоровода, слетающагося во все мыслимыя фигуры, точно извилистая геральдическая змѣя; но вдругъ изступленный бѣгъ обрывается въ неподвижности ужаса. Пауза на сценѣ и въ оркестрѣ. Подъ тяжкіе звуки Синдбадова мотива, появляется шахъ-мститель. Поѣздка на охоту была лишь уловка, нашептанныя Шаріару змѣиной хитростью Шахъ-Земана. Бѣгство не спасетъ преступныхъ: дикая орда воиновъ настигаетъ ихъ. Повсюду валяются окровавленные тѣла; даже съ балюстрады балдахина свѣсилось мертвое тѣло. Закружившись волчкомъ въ животномъ страхѣ смерти, падаетъ, пораженный кривыми саблями, мулатъ — любовникъ Зобеиды. Десять кинжаловъ занесены надъ головой султанши. Шаріаръ медлитъ, — передъ его взоромъ встаютъ воспоминанія былыхъ ласкъ. Но жестомъ, полнымъ насмѣшки указываетъ презрительный Шахъ-Земанъ на трупъ молодого мулата; вспыхиваетъ неукротимый гнѣвъ обманутаго шаха, и бездыханная, падаетъ къ его ногамъ Зобеида. И въ эту слишкомъ кровавую оргію рѣзни и мести вливается, непростительнымъ для автора балета диссонансомъ, прелестная лирическая фраза флейты и гобоевъ, которую нѣмецкій толкователь симфоніи Римскаго догадливо объяснилъ, какъ картину легкихъ облачковъ — барашковъ, поднимающихся все выше и выше надъ притихшимъ моремъ.

Вызвавшая въ музыкальномъ отношеніи столько справедливыхъ въ большинствѣ нареканій, постановка Шехеразады была триумфомъ Бакста, какъ художника-декоратора; его эскизы приобрѣтены муниципальнымъ музеемъ des arts décoratifs въ Парижѣ. Но насыщенный яркой, почти кричащей красочностью зеленыхъ, золотыхъ, оранжевыхъ тоновъ набросокъ декораціи, какъ нельзя лучше сочетающійся съ также чисто-декоративной, довольно виѣшней колористикой Римскаго-Корса-

кова, вызываетъ въ памяти другое видѣніе, полное всеильныхъ и таинственныхъ чаръ: это — ‚Восточная сказка‘ незабвеннаго Врубеля. При совершенно аналогичной конструкціи, въ ней илѣняется гармоничная пестрота персидскаго ковра, невѣсомый аромат духъ захватывающей сказочной тайны и языкъ красокъ совершенно иного благородства. Точно священная ночь послѣ суетнаго дня. Л. Бакстъ не почувствовалъ, что нѣтъ міра болѣе и нѣтъ н а г о, чѣмъ глубина арабской сказки. Хореографическая сюита ‚Оріенталей‘, въ которыхъ легкомысленно соединены самыя разнородныя элементы, неяркій Востокъ и сомнительная античность, Черепининъ и Григъ, — потерпѣла полное фіаско. Этой маленькой неудачей заключается циклъ примѣчательныхъ восточныхъ фантазій М. М. Фокина и Л. Бакста.

2. ‚Павильонъ Армиды‘. ‚Шопениана‘. ‚Карнавалъ‘ Шумана.

Мнѣ не случилось видѣть ‚Павильона Армиды‘ въ парижской редакціи, петербургская-же постановка хорошо извѣстна нашей публикѣ: по ея исполненію въ Маринскомъ театрѣ, описаніямъ, рецензіямъ и выставкамъ. Прекрасная программа Александра Бенуа переноситъ насъ отъ рубежа XVIII столѣтія къ эпохѣ Людовика XIV, а отъ нея — къ Ренессансу и Рыцарству, какъ его воображала эта эпоха и ея поэты и музыканты, Кино, Люлли и, позднѣе, Глюкъ.

Молодой путешественникъ, застигнутый грозой и принявшій гостепріимство старомоднаго маркиза, видитъ сонъ, въ которомъ оживаетъ висящій надъ каминномъ гобеленъ ‚Ринальдо и Армида‘; самъ маркизь является въ образѣ чародѣя. Армида оплакиваетъ исчезновеніе Ринальдо, воображеніе снѣщаго отождествляетъ его самого съ героемъ Тассо и любовникомъ Армиды и, признавшись въ пылкой любви своей, нашъ герой получаетъ отъ нея въ залогъ вѣрности розовый шарфъ. Сонъ испаряется, и утро, о наступленіи котораго поетъ рожокъ пастушка, приводятъ съ собой, вмѣстѣ съ пробужденіемъ, тоску по ускользнувшему миру, непоправимое раздвоеніе души, колеблющейся между сномъ и дѣйствительностью. Но, когда вѣрному слугѣ удастся, наконецъ, оторвать своего господина отъ созерцанія вновь застывшаго въ неподвижности гобелена, появляется самъ гостепріимный маркизь въ пышномъ красномъ кафтанѣ, опираясь на трость съ золотымъ набалдашникомъ. Смѣсь Вольтера и Дапертутто, волшебника соннаго видѣнія и настоящаго діавола, — но отличенный прекрасными манерами старыхъ временъ. Провожая гостя, онъ передастъ ему забытую вещь — оставленный имъ на каминѣ розовый шарфъ Армиды. На мгновеніе сонъ и дѣйствительность отождествляются въ сознаніи юноши, разсудокъ его колеблется и рушится, и, безумный, онъ падаетъ на руки слугъ.

Сюжетъ, достойный Э. А. Т. Гофманна и сходственный съ его методомъ фантастическаго творчества, получилъ очень интересную живописную обработку.

„Гобеленъ“ надъ каминомъ прелестно продолжаетъ замыслы Бунэ и Лемуана, фигуры соннаго видѣнія: „часы“ въ бѣлыхъ камзолахъ съ фонариками въ рукахъ, рыцари, напоминающіе „Короля Солнце“ въ „балетѣ Ночи“, пародистическіе маги и волшебники и вызванныя ихъ чарами дамы подъ вуалью, все это оживлено красочной и стильной красотой; пантомима разработана прекрасно и возвышается въ финалѣ до истиннаго драматизма, но танецъ почти отсутствуетъ. Въ и недостаточна содержательна танецъ тоскующей Армиды, весь дивертисментъ, кромѣ недурной пляски шутовъ, слишкомъ бѣденъ хореографическимъ содержаніемъ, что могло-бы быть оправдано тенденціей реконструировать менѣе сложныя формы XVIII столѣтія; между тѣмъ эта тенденція была осуществлена лишь въ нѣкоторыхъ подробностяхъ.

Сюита Шопеніана, быть можетъ, впадаетъ въ обратную крайность. Это — чистая сфера танца „классическаго“ на пуантахъ и въ тюникахъ. Въ этихъ танцахъ много подлиннаго лиризма во вступительномъ ноктюрнѣ, пѣвнящагося задора въ мазуркѣ, граціозной и чуть-чуть жеманной задумчивости въ прелюдѣ; съ легкостью, оторванной отъ всего обыденнаго, отдаются сальфида съ крылышками бабочки и юноша въ черномъ камзолѣ и съ русыми кудрями уносящей ихъ ритмической волнѣ Cis-moll'наго вальса; въ разнообразныхъ и всегда поэтичныхъ группахъ кордебалета М. М. Фокинъ чутко использовалъ формы стараго балета, — „Лебединого озера“ и „Жизели“, — сочетавъ ихъ съ цѣлымъ рядомъ самостоятельныхъ комбинацій; но этой прекрасной „романтической грезѣ“, какъ она названа балетмейстеромъ, недостаетъ, быть можетъ, одного: какого-либо фантастичнаго, возвышеннаго, любовнаго, немного нелѣпаго сказочнаго вымысла; эти сальфиды, загадочныя и легкія, должны были быть зачарованными принцессами, какъ въ Лебединомъ озерѣ, Виллиссами — какъ въ Жизели. Недостаетъ, быть можетъ, пантомимы, этой „игры молчанія и загадки“, какъ говоритъ о ней поэтъ изъ поэтовъ Верлэнъ, „которую музыка дѣлаетъ еще болѣе нѣмой, гдѣ искусство еще вѣрнѣе сохраняетъ тайну, которую оно шепчетъ на ухо лишь Колумбинѣ или беззаботной Зюльмэ“.

Другимъ препятствіемъ той *illusion dans le décor*, о которой проситъ Верлэнъ, является нечуткая затѣя инструментовать Шопена, затѣя, грубо не удавшаяся даже тѣмъ мастерамъ оркестра, которые осуществили ее въ парижской постановкѣ. Такую же задачу хореографическая интерпретація музыкальнаго замысла поставилъ себѣ балетмейстеръ въ „Карнавалѣ“ Шумана. Въ эпизодахъ „Карнавала“, этихъ *scènes mignonnes*, всѣми отбѣнками играетъ раздвоенная душа Шумана: гордый духъ порывистаго и стремительнаго Шумана-Флорестана и изнемогающее отъ избытка сладостной меланхоліи сердце Шумана-Эвзебія.

Занавѣсъ, поднявшись, открываетъ взгляду совершенно пустую сцену, задрапированную зелеными сукнами, одѣвающими глубину и скрывающими кулисы;

единственный аксессуар — диванъ на заднемъ планѣ. Выскользая изъ-за складокъ драпировки, появляясь и исчезая, преслѣдуя другъ друга, — дамы въ черныхъ маскахъ, мужчины въ высокихъ цилиндрахъ, — проносятся томная Кіарина, вся нѣга и обѣщаніе ласки, манящая и неуловимая, пылкая Эстрелла съ внезапно просыпающимся раздумьемъ, неукротимый Флорестанъ, вспыхивающій мгновеннымъ увлеченіемъ, Эвзедій, тщетно вздыхающій, и наконецъ всюду запаздывающій мучнистый Пьерро, обдѣленный карнавальной Фортуной. Громадный, нелѣпый и благодушный, онъ снуетъ безцѣльно и опрокидывается, наконецъ, на суфлерскую будку. Шаловливая чета, пестрый Арлекинъ и кружевная Коломбина, пытаются скрыть свое любовное согласіе отъ нескромнаго франта въ зеленыхъ перчаткахъ, назойливаго Панталона. Вьется по сценѣ въ летающемъ бѣгѣ залетная бабочка — Papillon. И, когда въ нѣжной кантиленѣ проносится образъ Шоцена, три замаскированные феи, показавшись изъ-за глухой драпировки, поднявшись на носки и взявшись за руки, внезапно строгія и молчаливыя, — словно повѣряютъ другъ другу какую-то скорбную тайну. Но вотъ сцена наполняется шелестомъ бѣлыхъ юбокъ и сдержанными улыбками изъ-подъ полумасокъ, и подъ звуки *valse noble* мы плѣнены размѣрнымъ круженіемъ паръ и легкимъ топоткомъ быстрыхъ ножекъ.

Но рѣзвая толпа карнавала сплотилась, свернулась вокругъ шутливой и нѣжной любви Арлекина и Коломбины и закружилась въ заключительной пляскѣ, подъ бодрые звуки марша Давидсбюндлеровъ, завертѣвъ и ошеломивъ робкій и возмущенный хоръ филистеровъ въ красныхъ цилиндрахъ, съ ихъ глупо-напыщенными женами. Занавѣсъ сдвигается: Пьерро и Панталонъ не успѣваютъ отскочить и остаются въ глупомъ положеніи между рампой и занавѣсомъ, — пріемъ забавный, но видѣнный мною уже давно въ какомъ-то *music hall*ѣ.

Насколько мнѣ извѣстно, первая постановка балета состоялась среди шума и блеска масляничнаго маскарада, въ залѣ, гдѣ уже кружились, сновали, веселились сотни танцующихъ: Арлекинада на сценѣ происходила на фонѣ маскарада въ залѣ. Это обстоятельство, быть можетъ, скрадывало ту скудость выполненія, которая такъ явно сказала въ постановкѣ *à grand spectacle*.

Уже шумановское вступленіе: бурный призывъ къ карнавальному круженію праздничное оживленіе поспѣшной толпы, нетерпѣливо стремящейся къ обманчивымъ, радостямъ безумнаго дня, и общій необузданный порывъ финальнаго галопа — ужъ это вступленіе создаетъ атмосферу пестроты безконечнаго человѣческаго потока, изъ буйныхъ волнъ котораго на мгновеніе выдѣляются, чтобы вновь потонуть въ немъ, мимолетные образы шумановской фантазіи. Но это настроеніе сразу падаетъ при видѣ 'торричелліевой пустоты' сцены и этой трезвой, скудной драпировки. Къ чему всѣ шалости волчка-Арлекина, нелѣпая недоумѣнія Пьерро и порханіе Мотылька, когда нѣтъ повода, нѣтъ главнаго — самого карнавала?

Прелестные костюмы Бакста выдержаны въ мѣщански-романтическомъ Віе-

dermeyerstiel'ъ, но можетъ-ли этотъ стиль, четкій и интимный, быть отождествленъ съ образами зрительной фантазіи Шумана, которые врядъ-ли были лишь маріонетками? Такъ удачно примененный Карломъ Вальзеромъ, при возобновленіи старой вѣнской комедіи въ Deutsches Theater Макса Рейнгардта, или самимъ Бакстомъ въ ‚Феѣ куколъ‘ жанръ отвѣчаетъ, быть можетъ, лишь одному эпизоду шумановскаго карнавала — valse allemande. А куда дѣвались тѣ сокровища трепетной нѣжности, которыя скрыты подъ легкой ироніей и пикантной граціей, подъ шутливымъ діалогомъ Reconnaissance? Въ постановкѣ Фокина есть прелестная подробность: Арлекинъ, преклонивъ передъ Колумбиной колѣно, въ доказательство вѣчной любви вынимаетъ изъ клѣтчатой груди свое красное сердце механической куклы и слагаетъ его къ ногамъ возлюбленной.

Но вѣдь это деревянное сердце шумановской куклы можетъ истекать настоящей кровью.

И вотъ поэтому-то мнѣ и кажется, что Фокинскія милыя игрушки не удержатся въ плоскости Шумановскаго вдохновенія, покружатся, соскользнутъ и исчезнутъ.

3. ‚Пиръ‘. ‚Жаръ-Птица‘.

Хореографическая сюита ‚Пиръ‘ почти вся находится внѣ области Фокинскаго творчества, представленнаго въ ней лишь ‚Лезгинкой‘ изъ ‚Демона‘. Въ остальномъ она состоитъ изъ шедевра Н. О. Гольца — мазурки изъ ‚Жизни за Царя‘, ‚Голубой птицы‘ М. И. Петипа, переименованной въ золотую изъ-за новыхъ костюмовъ (изъ ‚Спящей Красавицы‘), и классическаго Pas de deux.

Широкую возможность творчества въ области русскихъ національныхъ задачъ открыла Фокину лишь постановка балета-сказки ‚Жаръ-Птица‘, сочиненнаго на музыку Игоря Стравинскаго.

Музыка эта была встрѣчена неблагоприятно нашей публикой при исполненіи ея въ симфоническомъ концертѣ подъ руководствомъ Ал. И. Зилоти. При необыкновенномъ блескѣ и разнообразіи оркестровки, новизнѣ многихъ гармоническихъ сочетаній, вполне одѣянныхъ спеціалистами, произведеніе талантливаго ученика Римскаго-Корсакова отличается крайней скудостью тематическаго содержанія. Это — сложная красочная мозаика звуковъ, въ которой совершенно отсутствуетъ тотъ эпическій характеръ, которымъ отличено сказочное творчество Римскаго.

На сценѣ полутьма. Лишь мѣстами темнымъ золотомъ свѣтится декорация Головина. Сопровождаемый въ оркестрѣ тяжелыми ходами въ басахъ, появляется громадный всадникъ на тяжело ступающемъ черномъ конѣ — Ночь. Начинаетъ брезжить утро: въ туманной дали рисуются уже неясныя очертанія восточной архитектуры замка Кощея, а на первомъ планѣ въ саду чародѣя, окруженномъ каменной стѣной, загораются золотыя яблоки на заповѣдномъ деревѣ. Но вотъ изъ оркестра

точно поднимаются острые язычки пламени, тонкій трескъ и свистъ невидимаго пожара, и, пронесясь высоко надъ садомъ, Жарь-Птица, въ яркомъ опереніи, зеленомъ, красномъ и золотомъ, спускается у дерева съ золотыми яблоками и, порхая вокругъ него, не замѣчаетъ преслѣдующаго ее Ивана-Царевича, перескочившаго черезъ ограду; ему удается схватить чудесную птицу. Она хочетъ вырваться, взлетѣть, но сильная рука удерживаетъ ее. Сказалась ли здѣсь трудность музыкальнаго ритма или техническое несовершенство исполнительницы, но впечатлѣніе получилось обратное и томительно-недѣльное: казалось, что Иванъ-Царевичъ тщетно пытается поднять на воздухъ Жарь-Птицу, заставить ее отдѣлаться отъ земли, полетѣть, между тѣмъ какъ она сопротивляется этому намѣренію. Она умоляетъ Царевича вернуть ей свободу, обѣщаетъ ему свою помощь въ трудный часъ, и, хотя скрипки оркестра не слишкомъ выразительно вторятъ ея мольбѣ, Царевичъ уступаетъ ей и отдаетъ ей свободу, предварительно выдернувъ изъ ея пестраго наряда нѣсколько перьевъ. Жарь-Птица уносится, но новое плѣнительное зрѣлище ожидаетъ притаившагося за кусточкомъ царевича. Изъ высокаго терема спускается толпа плѣненныхъ Кащеемъ царевенъ въ длинныхъ, бѣлыхъ, полотняныхъ сорочкахъ съ цвѣтнымъ шитьемъ и, рѣзвясь вокругъ дерева, играютъ въ мячъ золотыми яблоками. Иванъ покидаетъ свою засаду, но не такъ-то легко настигнуть быстроногихъ подружекъ: притаившись за старшую, какъ цыплята отъ коршуна, межъ тѣмъ какъ она въ защиту развела руками, длинный рядъ царевенъ, мечась во всѣ стороны, мететъ землю, точно длинный, бѣлый пушистый хвостъ. Но русыя кудри и лихая удалъ Ивана-Царевича берутъ свое, и первая царевна уже рассказываетъ, довѣрившись заѣзжему гостю, печальную повѣсть своего похищенія, и загорается въ Иванѣ молодецкое сердце... За играми и привѣтливой бесѣдой не замѣтили дѣвы, что предразсвѣтный туманъ смѣнился сіяющимъ утромъ, и лишь, когда Бѣлый всадникъ — День на серебристомъ конѣ — миновалъ заколдованный садъ, онѣ встрепнулись и исчезли, послушныя всемогущимъ чарамъ.

Иванъ помышляетъ о бѣгствѣ, но невиданное зрѣлище приковываетъ его къ мѣсту. Съ высоты, изъ сказочныхъ хоромъ, предшествуемый страшными зелеными рожками-оборотнями, окруженный стражей, сѣдыми колдунями, юными женами въ красныхъ нарядахъ, среди дьявольскаго свиста и гама, спускается въ заповѣдный садъ самъ Кащей-Безсмертный, громадный, съ бородой до земли, съ пальцами, похожими на корневища. Опираясь на посохъ, ведомый подъ руки слугами, онъ медленно подвигается къ застывшему въ ужасѣ Ивану. Царевичъ хочетъ броситься, перелѣзть черезъ стѣну, пытается бѣжать, но грозные воины въ персидскихъ высокихъ шапкахъ, въ золотыхъ парчевыхъ кафтанахъ съ сиреневыми отворотами уже схватили его, пригнули къ землѣ и замахнулись надъ нимъ короткими кривыми саблями. Страшно обрушивается гнѣвъ Кащея на незваннаго гостя, осмѣливагося проникнуть въ заповѣдный садъ. Царевичу грозитъ участь многихъ смѣлыхъ витязей — быть обращеннымъ въ камень мановеніемъ кащеевой руки. Но

въ этой смертной бѣдѣ онъ вспоминаетъ о трехъ перьяхъ Жарь-Птицы. Она прилетаетъ, послушная, на его зовъ, кружить межъ изумленной толпой колдуновъ, опутывая ее неожиданными чарами, межъ тѣмъ какъ въ оркестрѣ опять загорается, сверкая и искрясь, золотой мотивъ Feuerzauber'a. Она пляшетъ и въ пляскѣ своей увлекаетъ за собой всѣхъ, воиновъ и дѣвъ, зеленыхъ уродовъ и самого Кащея. Чары оказываются неотразимыми. Злая сила уже не можетъ прекратить пляску, не властна замедлить бѣшеннаго движенія. И все быстрѣе и быстрѣе несутся чародѣи въ поганомъ пляскѣ, топчутся изступленно на мѣстѣ, крутятся въ хорободѣ. Но вотъ все нарастающее forte въ оркестрѣ обрывается, и подъ тихій трескъ дровяшекъ пляска продолжается въ страшной, напряженной, задыхающей тишинѣ, пока вновь не раздаются мѣдныя фанфары, межъ тѣмъ какъ обезумѣвшая толпа все быстрѣе и быстрѣе топчется, скачетъ, вертится... И вотъ въ рукахъ Ивана-Царевича появилось громадное бѣлое яйцо. Онъ замахнулся имъ въ Кащея, отступившаго въ смертельномъ ужасѣ, продолжая все-же притопывать на мѣстѣ, бросилъ его, и, когда оно разбилося, Кащей упалъ бездыханный: злыя чары мгновенно разсѣялись, скрылись исчадія ночи, и торжествующій Иванъ-Царевичъ освобождаетъ зачарованныхъ царевенъ и принимаетъ благодарность превращенныхъ витязей, появившихся изъ внезапно оживленной каменной ограды. Его привѣтствуютъ, царевна протягиваетъ ему руку — золотыя яблоки кащеева сада будутъ ея приданымъ. Декораціи Головина выдержаны въ чудесномъ, сказочномъ, почти пряничномъ, коричневомъ и зеленомъ съ золотомъ, стилѣ, но въ нихъ много восточнаго узорочья. Въ костюмахъ — фантастическій покрой и колоритъ Востока, нѣсколько, быть можетъ, смягченный по сравненію съ Бакстомъ; лишь бѣлыя сорочки плѣненныхъ царевенъ, такъ живо напоминающія сказочныя картинки покойной Полбиновой, да кафтанъ и шапка Ивана-Царевича носятъ чисто-національный русскій характеръ, такъ скудно выраженный и въ музыкѣ. Въ одной русской пляскѣ изъ „Конька-Горбунка“, вошедшей въ составъ „Пира“ и сочиненной, кажется, еще покойной Гранцовой, больше мѣстнаго колорита, нежели во всемъ балетѣ „Жарь-Птицы“, больше русской плавности, медлительности и внезапнаго задора.

Замѣчательная постановка Головина по праву займетъ мѣсто наряду съ восточными фантазіями Бакста, но разсматривать „Жарь-Птицу“, какъ вкладъ въ народное мнѣотворчество, легкомысленно, по меньшей мѣрѣ. Ничего общаго съ непосредственнымъ народнымъ творчествомъ она не имѣетъ, даже фабула народной сказки лишь блѣдно и запутанно передана въ программѣ балета, въ самихъ танцахъ не использованы почти совершенно народные мотивы. Впрочемъ, этихъ танцевъ въ сущности, вообще, нѣтъ въ послѣднемъ произведеніи М. М. Фокина, но объ этомъ рѣчь впереди. Къ тому-же приходится помнить, что, по объясненіямъ лицъ, близко стоящихъ къ дѣлу русскаго искусства въ Парижѣ, постановка эта носила сѣшпный, незаконченный характеръ, не вопли отвѣчала первоначальнымъ намѣреніямъ авторовъ. Намъ трудно учесть этотъ элементъ случайности.

Ясно лишь то, что заповѣдный садъ Кашея, какъ мы его видѣли въ „Жаръ-Птицѣ“, могъ-бы почти съ такимъ-же правомъ называться садомъ Гесперидъ.

Вотъ приблизительные итоги русскихъ балетныхъ спектаклей въ Парижѣ (не считая нѣсколькихъ постановокъ минувшаго лѣтняго сезона, о которыхъ я скажу въ концѣ этой статьи) и въ то-же время итоги творчества М. М. Фокина, какъ балетмейстера. Нѣкоторыхъ произведеній его, которыя здѣсь не были упомянуты, мнѣ еще придется коснуться въ дальнѣйшемъ моемъ изложеніи.

По мѣрѣ возможности я рассказалъ сюжеты балетовъ, обнаружилъ ихъ хореографическое содержаніе, описалъ ихъ постановку и характеризовалъ ихъ отношеніе къ сопровождающей ихъ музыкѣ. Но данныя мною оцѣнки не выходили за предѣлы частныхъ замѣчаній, критики отдѣльныхъ моментовъ въ замыслахъ Фокина. Теперь позволю себѣ перейти къ нѣкоторымъ обобщеніямъ и попытаюсь характеризовать основные принципы реформаторской дѣятельности Фокина, оцѣнить ея результаты, путемъ сравненія ихъ съ формами традиціоннаго „классическаго“ балета.

Быть можетъ, путь этотъ приведетъ насъ, отъ любованія и любопытства, къ опредѣленнымъ и трезвымъ оцѣнкамъ. Ближайшей-же нашей задачей является отысканіе генезиса, отправной точки хореографическихъ исканій Фокина. Этимъ первоисточникомъ представляется мнѣ увлеченіе античностью черезъ посредство искусства Айседоры Дунканъ.

4. Айседора Дунканъ — ея идеи; ея искусство; ея вліяніе.

Благодаря тому, что казенный балетъ до послѣдняго времени являлся исключительнымъ достояніемъ тѣснаго кружка лицъ и былъ отмежеванъ отъ большой публики предубѣжденіями, и по сейчасъ не вполне преодоленными, — та индивидуальная форма, въ которой впервые искусство танца подошло къ намъ вплотную, взволновало глубоко и небезплодно, — это танцы Айседоры Дунканъ.

Мужественная артистка не сразу завоевала симпатіи, но широкое ея признаніе, совпавшее съ нѣкоторымъ упадкомъ ея стиля, выдвинуло оцѣнки столь же восторженныя, сколько поверхностныя.

Воздавъ изъ инстинктивнаго побужденія должное новой красотѣ, обнаруженной миссъ Дунканъ, друзья ея искусства въ публикѣ и печати создали совершенно фиктивный и непригодный критерій для оцѣнки ея: они отождествили ея танецъ съ античной пляской.

Объ античной пляскѣ мы знаемъ довольно мало; живая традиція ея утеряна безвозвратно; знаемъ прежде всего о глубокой ея связи съ формами культа. Сознвая отсутствіе въ своихъ исканіяхъ этой религіозной базы, сама миссъ Дунканъ совершенно разумно отказывается своему искусству въ прямой внутренней преем-

ственности отъ антика: ея танецъ, утверждаетъ она въ читанной ею публичной лекціи, не танецъ прошлаго, — а танецъ будущаго. Но если въ ея искусствѣ нѣтъ подлинной преемственности отъ мало-опознанной сущности античнаго танца, то его идейная, я сказалъ бы даже, моральная основа совпадаетъ отчасти съ тѣмъ нѣсколько упрощеннымъ и вульгаризованнымъ эллинизмомъ нашихъ дней, лозунгами котораго являются: освобожденіе тѣла, культъ красоты пластической и осязаемой, культъ, питаемый прекрасными музейными воспоминаніями.

Намъ представляется, что нѣтъ надобности смѣшивать этотъ нашъ эллинизмъ съ трудно-постижимымъ органическимъ характеромъ античной культуры.

Ревнители искусства Дунканъ, желая найти точку опоры для своихъ доводовъ и оправдать свое увлеченіе передъ судомъ скептиковъ, сильно переоцѣнили значеніе музейныхъ воспоминаній, о которыхъ я только что упомянулъ.

Рѣчи нѣтъ, что пристальное изученіе памятниковъ античнаго искусства, рельефовъ и, въ особенности, вазовой живописи является серіозной заслугой миссъ Дунканъ, заслугой, оплодотворившей и обогатившей ея танецъ. Но было бы глубоко ошибочно усматривать именно въ этомъ ея новаторство, ‚благую вѣсть‘ ея искусства.

Дѣло въ томъ, что пользованіе античными прообразами, какъ матеріаломъ для творчества, реконструированіе антика по сохранившимся художественнымъ документамъ, успѣло сдѣлаться традиціей не только хореографіи, но и современной драматической сцены.

Быть можетъ, многіе не разглядѣли, сквозь обаятельную оболочку личнаго творчества, то безпримѣрное проникновеніе антикомъ, которое является не малымъ очарованіемъ ‚Федры‘ Расина въ исполненіи Сарры Бернаръ. Сотворенію, création этого образа, какъ выражаются французы, недаромъ предшествовала обширная штудія музейныхъ сокровищъ вплоть до аттическихъ вазъ нашего Эрмитажа.

Роковымъ для попытокъ восстановленія античныхъ формъ танца препятствіемъ является основная неспособность пластическихъ искусствъ, скульптуры и живописи, передавать движеніе во всѣхъ его моментахъ.

Они способны фиксировать лишь одинъ моментъ движенія, преимущественно его начало или конецъ. Особенно статична пластика, связанная къ тому же законами равновѣсія.

Поэтому-то античное искусство сумѣло намъ сохранить лишь цѣлый рядъ позъ и положеній, но дать намъ полное представленіе о динамикѣ танца, о самомъ движеніи — оно не въ силахъ.

Самыя выдержанныя и находчивыя попытки реконструкціи античной пляски носятъ неизбѣжно характеръ нѣкоторой неполноты и произвольности.

Но генетически не связанное съ антикомъ искусство Дунканъ въ тѣмъ большей степени слѣдуетъ выдвинутому современнымъ эллинизмомъ лозунгамъ ‚освобожденія тѣла отъ одежды, культа возрожденной тѣлесности‘. Идеаль совершеннаго обнаженія въ танцѣ, недостигнутый Дунканъ лишь изъ-за препятствій полицей-

скаго порядка, отнюдь не совпадаетъ съ античной эстетикой, вопли оцѣнившей хореографическое значеніе одежды и драпировки. Да и вообще отнести эти лозунги къ области чисто-эстетическаго мышленія нельзя. Въ нихъ слишкомъ подчеркнуть этическій моментъ протеста противъ ложнаго стыда, противъ герметически застегнутаго филистерства — словомъ, отбѣнокъ нѣсколько наивнаго фронтирования противъ условной лжи.

Другой моментъ, невзмѣримо болѣе богатый выводами соціального значенія, — это чисто гигиеническая забота о физическомъ развитіи молодого поколѣнія, о борьбѣ съ надвигающимся вырожденіемъ.

Новаторство Дунканъ въ области танца естественно дополняетъ тотъ расцвѣтъ разнообразныхъ видовъ спорта, образованіе всевозможныхъ гимнастическихъ обществъ, которымъ отмѣчено послѣднее десятилѣтіе. Для хореографіи танецъ Дунканъ долженъ былъ явиться тѣмъ же, чѣмъ сталъ въ области моды нормальный корсетъ и платье реформъ.

Совершенно естественно, Айседора Дунканъ не столько стремилась къ созданію новой элиты утонченныхъ художниковъ, сколько къ педагогической цѣли всеобщаго распространенія ея начинаній въ массахъ. Педаромъ А. Г. Горифельдъ въ своемъ „маленькомъ панегирикѣ“ артисткѣ истолковалъ значеніе ея искусства какъ „возможность для насъ всѣхъ быть прекрасными“ (Книги и люд.).

Въ этой спортивной основѣ, въ культѣ сильнаго, гибкаго, сытаго и здороваго тѣла, сказалось не только вліяніе современности, но и расовая принадлежность Дунканъ. Эстетическій характеръ ея творчества носитъ тотъ же типическій англо-саксонскій отпечатокъ. Характеръ этотъ лучше всего опредѣляется терминомъ, уже примѣнявшимся къ инымъ явленіямъ англійской художественной культуры, — „прерафаэлитизмъ“.

Прерафаэлитизмъ это — то реакціонное движеніе, которое ведетъ насыщенное классическими и послѣ-классическими формами сознаніе обратно къ примитивнымъ формамъ. Движеніе компромиссное, недостаточно сильное, чтобы порвать окончательно съ академической завершенностью, и потому не возвращающееся къ первоначальной стадіи развитія, а робко останавливающееся на предпослѣдней, ближайшей ступени. Англійскіе художники прерафаэлиты — порвали съ мужественной зрѣлостью Чинквеченто ради Боттичелли и Вероккіо, никто изъ нихъ не подошелъ къ Джотто.

Дунканъ свойственна та выпуклость формы, то отсутствіе свѣтотѣни, та конкретность творчества, которые характеризуютъ живопись кватроченто. Въ ея „Ангелѣ со скрипкой“, въ ея поэтической *Prima-vera* — вся здоровая сила добраго Лоренцо ди Креды, смягченная хрупкой интеллектуальностью Боттичелли. У Дунканъ — та же романтическая и не слишкомъ углубленная *nostalgie du passé*, которая проявилась въ отношеніи кватроченто къ антику, та же идилическая нота, та же неспособность къ монументальному іератическому творчеству, какъ у какого-либо

Пьетро ди Козимо, чья Венера покоится среди пестрых цвѣточковъ тосканскаго луга, и на обнаженное колѣно которой присѣлъ мимолетный мотылекъ.

Танецъ Дунканъ по существу своему танецъ миметическій, изобразительный. Онъ черпаетъ свои формы изъ подражанія естественнымъ, обычнымъ позамъ и движеніямъ, и изъ непосредственной мимической передачи эмоціональныхъ переживаній. Въ этомъ ея не тождественность, правда, но глубокое аналогическое сходство съ античной орхестикой.

Въ „Ангелъ со скрипкой“ она подражаетъ движенію руки водящей смычкомъ по настоящей виолѣ; въ „Prima vera“ — хореографической копіи съ картины Боттичелли, изъ ея полураскрытыхъ пальцевъ падаютъ безчисленные цвѣты, рассыпаемые Весной; въ „Колыбельной“ Гречанинова она точно склоняется надъ колыбелью ребенка и, когда ея Нарциссъ сгибаетъ прекрасное колѣно надъ воображаемымъ ручьемъ, въ который онъ глядится, зрителемъ чувствуется влажность и прозрачность струн, трепетъ внезапнаго холода, пронзившаго обнаженное тѣло. Какъ рука Гетевской жены брамина, въ которой зачерпнутая влага превращалась въ хрустальный шаръ, также подражательный жестъ Дунканъ черпаетъ изъ окружающей ея атмосферы воображаемые предметы, оживляетъ ихъ конкретной, осязаемой жизнью. И поэтому примѣненіе ею нѣкоторыхъ аксессуаровъ — пальмовой вѣтви, желтыхъ листьевъ въ „Романсѣ“ Чайковскаго, почувствовалось, какъ нѣкоторое паденіе ея стиля, ненужное нарушеніе его первоначальной чистоты.

Миметическое, скажемъ даже драматическое, содержаніе своего танца она черпаетъ изъ впечатлѣній музыки, его сопровождающей. Характеръ ея музыкальной впечатлительности, вызвавшій столько толковъ о томъ „вѣрно ли она танцуетъ Шопена, Грига, Бетховена“ — и даже цѣлый крестовый походъ музыкантовъ, не поддается, конечно, провѣркѣ. Тѣ или иные образы и настроенія, создаваемые въ нашемъ сознаніи ирраціональной стихіей, не могутъ быть тождественны у всѣхъ, а потому не могутъ быть и общеобязательны.

До какой степени музыка способна внушать настроенія и движенія, миѣ пришлось убѣдиться на необычайномъ примѣрѣ сомнамбулы Мадлэнъ, танцующей подъ гипнозомъ. Воля ея парализована и единственнымъ источникомъ ея танца является музыкальный ритмъ, непреодолимый императивъ, непосредственно воздействующій на ея воображеніе и замѣняющій волю; отсюда разнообразіе ея танца и изступленный подчасъ подъемъ драматическаго переживанія.

Въ изображеніи душевныхъ настроеній, Дунканъ не выходитъ изъ предѣловъ реалистическаго движенія. Ея танецъ — освобожденный отъ стѣсненій одежды, вольный, широкій бѣгъ; ей не свойственъ прыжокъ, одинъ изъ главныхъ элементовъ классическихъ балетныхъ танцевъ, или движеніе на носкѣ, подчпняющее весь корпусъ балерины, голову, руки — законамъ особаго равновѣсія; голова Дунканъ свободно отбрасывается назадъ или наклоняется впередъ, кисти рукъ, независимыя отъ общаго движенія руки, живутъ самостоятельной, выразительной

жизнью. Въ этомъ еще одна аналогія между Дунканъ и античнымъ танцемъ. И пока голова, руки и торсъ раскачиваются вправо и влево въ началѣ Штраусовскаго вальса, точно убаюканныя ритмомъ, пассивныя, нерѣшительныя, — нетерпѣливая нога просто отбиваетъ тактъ.

Чтобы придать большую выразительность движенію простертыхъ рукъ въ ‚Lamento‘ изъ ‚Орфея‘ Глюка, она стѣсняетъ движенія ногъ слишкомъ длинной одеждой.

Обаяніе этого анархическаго, несвязаннаго никакимъ эстетическимъ канонемъ, танца — въ своеобразной личной прелести артистки, въ необычайной убѣдительности ея психологическаго жеста.

Ея стихія — радость, легкое опьяненіе весеннимъ солнцемъ, свободнымъ бѣгомъ, вѣтеркомъ, играющимъ складками туники. Въ ней что-то буколическое. Нѣтъ ни трагедіи, ни эротики. Нѣтъ, въ сущности, и женственности. Въ ней незамысловатая грація, сила, веселіе молодости вообще, всякой молодости. И поэтому эта артистка-Андрогина можетъ быть сразу Орфеемъ и Эвридикой, Нарциссомъ или Дафной, Паномъ и Эхо, а символическимъ воплощеніемъ этой ея двуединости является ея ‚Ангель со скрипкой‘. * Танецъ Дунканъ, — не новый стиль, не новое искусство, не путь открытый къ будущему, — это свободное проявленіе личности, единственной въ своемъ родѣ.

И естественно, что для Европы, для Германіи, для странъ, не имѣющихъ балета — появленіе Дунканъ было большимъ событіемъ, новымъ откровеніемъ утраченной великой радости души и тѣла — танца. Но и для русскаго искусства, въ которомъ сохранилась величайшая хореографическая традиція, ‚классическій балетъ‘, появленіе Дунканъ должно было сыграть извѣстную роль.

Первый хореографическій замыселъ М. М. Фокина, балетикъ ‚Эвника‘, возникъ и развился подъ планетой Дунканъ. Онъ всецѣло проникнутъ ея вліяніемъ. Балетные tutu замѣнены античной туникой, отсутствуютъ классическіе pas; мобилизованы всѣ новыя средства, почерпнутые черезъ посредство Дунканъ у античности. Но количество этихъ средствъ слишкомъ ничтожно, чтобы изъ него можно было бы черпать щедрой рукой; ученическая примитивность и скудость хореографическаго содержанія ‚Эвника‘ не позволяетъ предположить въ ея авторѣ будущаго творца ‚Клеопатры‘ или ‚Шехеразады‘; однако въ танцѣ трехъ нубійскихъ рабынь уже предвосхищенъ отчасти египетскій танецъ изъ ‚Клеопатры‘, а нѣкоторыя движенія хоровода вошли въ составъ знаменитой Вакханаліи.

И во имя этихъ скромныхъ новшествъ балетмейстеръ заставляетъ насъ проникаться длительной картиной слащавой и нестерпимо пріѣвшейся псевдо-античности Альма-Тадемы, Семирадскаго и Сенкевича — даже Бакаловича.

* Заимствованный у Мелозцо да Форли (Сакристія Санъ-Піетро).

Въ позднѣйшихъ и болѣе зрѣлыхъ интерпретаціяхъ античности — ‚Вакханаліи‘ на музыку Глазунова, мною описанной выше, и ‚Венериномъ гротѣ‘ Тангейзера — М. М. Фокинъ урѣзалъ и безъ того не слишкомъ обширную область эллинской оркестрики, свѣдя свой трудъ восстановителя лишь къ воссозданію оргіастической пляски, покинувъ навсегда умѣренный поясъ античной евритміи и симметріи. Другое начало, свойственное антику и отчасти обнаруженное Дунбанъ, мимическій характеръ танца, должно было сыграть громадную роль въ предпринятой М. М. Фокинымъ попыткѣ реформы балета.

Каково же было въ общихъ чертахъ строеніе стараго, т. е. ‚классическаго‘ балета, съ которымъ такъ страстно борются новыя теченія, характеръ его сюжетовъ, матеріалъ, которымъ онъ пользуется, типическіе его внѣшніе признаки?

5. Строеніе стараго балета.

Классическій балетъ, возникшій еще въ XVII-мъ вѣкѣ, развившійся въ эпоху романтизма и завѣщанный намъ, русскимъ, геніемъ Маріуса Ивановича Петипа, разрабатываетъ сюжеты сказочные, историческіе, бытовые и аллегорическіе въ двойственной формѣ танца, связаннаго съ пантомимой.

Мимическая сторона, хотя и сильно стилизованная, служитъ выраженіемъ драматическихъ переживаній дѣйствующихъ лицъ балета, несложныхъ, но сильныхъ: нѣмой жестъ, быть можетъ, наиболѣе могущественный выразитель элементарныхъ переживаній. Но драматическое напряженіе, которое по настоящему могло бы разрѣшить лишь освобождающее слово, расплывается въ области фантастики, когда вступаетъ танецъ, почти совершенно отрѣшенный отъ конкретныхъ мотивовъ.

Сюжеты балетовъ нерѣдко построены такъ, что главные дѣйствующія лица ихъ, наряду съ жизнью реальной, живутъ еще жизнью призрачной.

‚Балдерка‘ въ извѣстномъ балетѣ, отравленная соперницей, продолжаетъ свое освобожденное отъ земной тяжести существованіе въ качествѣ тѣни, обманутая ‚Жизель‘ превращается въ русалку-Виллису, ‚Раймонда‘ въ раздвоеніи грезы появляется сама передъ собой въ формѣ соннаго видѣнія и т. д.

Ускользя въ область фантастическаго существованія, героиня балета, отрѣшается и отъ естественнаго движенія. Она поднимается на пуанты, на кончики выпрямленныхъ пальцевъ; это ужъ не шагъ и не бѣгъ: это особая форма движенія, возвысившаяся надъ законами равновѣсія, надъ земнымъ притяженіемъ, надъ механической привычкой обыденнаго движенія: балерина больше не принадлежитъ землѣ, ея царство воздушное пространство, сфера освобожденной фантазіи, гдѣ ‚все легко и все забвенно‘. Одинъ изъ танцевъ, включенныхъ А. П. Павловой въ программу ея лондонскихъ спектаклей и не знаю кѣмъ сочиненный — ‚Лебедь‘

на музыку Сенъ-Санса, какъ нельзя лучше иллюстрируетъ ту силу свободной выразительности, свойственной чистому классическому танцу, лишенному конкретной драматической жестикуляціи.

Быстрые, короткіе шажки на обоихъ вытянутыхъ носкахъ, ритмическое дрожаніе до крайности напряженныхъ мышцъ вызываетъ неизбежное впечатлѣніе желанія подняться, вспорхнуть, взлетѣть, освободиться отъ гнета мучительнаго переживанія, между тѣмъ какъ связанныя движенія рукъ, сплетенныхъ надъ головой, точно прострѣбленные крылья, создаютъ трагическое впечатлѣніе невозможности полета, напраснаго усилія, отчаянія. И когда артистка, въ концѣ танца, падаетъ на одно колѣно, опустивъ голову и безсильно сплетенныя руки, вы чувствуете себя свидѣтелемъ совершившейся драмы свободного духа, связаннаго тягой земной, драмы, которой могъ бы послужить эпитафией стихъ Маллармэ:

‘Tout son col secouera cette blanche agonie’.

Но тяжкое впечатлѣніе разбивается при мысли, что единый прыжокъ, какал-нибудь каприоль, могъ бы вернуть воздуху раненую птицу...

Этому воображаемому существованію соответствуетъ и особая внѣшняя оболочка. Это короткій балетный тюникъ, вызвавшій такое безконечное число нареканій; легкая и короткая одежда изъ плиссированнаго бѣлаго газа, оставляя полную свободу движеніямъ ногъ и рукъ, придаетъ корпусу кажущуюся устойчивость и усугубляетъ то впечатлѣніе мотыльковой и чистой воздушности, которое создается танцемъ на пуантѣ. Не даромъ балетный тюникъ въ его сохранившейся формѣ есть вымыселъ романтическаго художника, иллюстратора Альфреда де Мюссэ — Эжена Ламп. Обширная поверхность тюника представляетъ собой моментъ относительной неподвижности, контрастъ подчеркивающей совершающееся движеніе; трико тѣлеснаго цвѣта, возникновеніе котораго приписывается мѣщанскому лицебрію, и тупой башмачекъ, обобщая контуръ ноги, дѣлаетъ впечатлѣніе движеній болѣе четкимъ и законченнымъ. Обѣ стихіи классическаго балета въ дѣйствительности не разграничены такъ строго, какъ это можно было бы заключить изъ моихъ словъ, онѣ сочетаются и совмѣщаются разнообразнымъ образомъ; т. н. *pas d'action*, мимическія сцены, нерѣдко прерываются и иллюстрируются танцами.

Царство формъ ‘классическаго’ танца настолько обширно, что не поддается ни учету, ни описанію: нуженъ громадный опытъ балетмейстера, чтобы вмѣстить всѣ тѣ возможныя въ предѣлахъ его техники сочетанія движеній и положеній рукъ, ногъ и торса. Подробное описаніе формъ классическаго танца выходитъ изъ предѣловъ моей задачи. Но старый балетъ не исчерпывается двумя моментами, мною указанными: пантомимой и классическими танцами. Онъ черпаетъ краски и содержаніе также изъ источника этнографическаго наблюденія, изъ національныхъ, народныхъ, т. н. характерныхъ танцевъ.

Фантастическое творчество не подвластно строгому закону причинности: либреттисты балета произвольно пользуются любым поводомъ, свадьбой, сговоромъ, религиознымъ торжествомъ, чтобы мотивировать т. н. „дивертисментъ“, состоящій преимущественно изъ характерныхъ танцевъ. М. Петипа использовалъ для нихъ хореографическія формы Испаніи и Венгрии, Индіи и Персіи, Франціи при старомъ режимѣ и сказочной Руси. Есть балеты, какъ напр. „Донъ-Кихотъ“ или „Конекъ-Горбунокъ“ (Сень-Леона), всецѣло основанные на національной базѣ, но не нарушающіе основной двойственности балета: соединенія дѣйствія и классическаго танца. Не довольствуясь непосредственнымъ заимствованіемъ національныхъ формъ, М. И. Петипа нерѣдко переводитъ ихъ на строгій языкъ классическаго стиля, какъ напр. въ grand pas hongrois „Раймонды“. Другой образецъ проникновенія національной пляски широкой и строгой классической манерой — упомянутая выше „Русская“ изъ „Конька Горбунка“.

Мнѣ пришлось дать лишь болѣе чѣмъ схематическій очеркъ строенія стараго балета, его физики и метафизики, подчеркнуть внутренній смыслъ его лишь въ самыхъ общихъ чертахъ. Но мнѣ кажется, что если бы всеобщее теперь стремленіе къ „историзму“ въ искусствѣ привело насъ къ какой-нибудь забытой формѣ такого же безконечнаго богатства, какъ старый балетъ, мы напрягли бы всѣ усилія, чтобы возстановить утраченный источникъ живой воды, — который чудомъ какимъ-то у насъ сохранился и который слишкомъ многіе изъ насъ готовы замутить или изсушить совершенно. Каковы же тѣ пути реформы и обновленія, на которые заставили вступить М. М. Фокина увлеченіе миметическимъ характеромъ античнаго танца и особенности его своеобразнаго художественнаго темперамента?

(Окончаніе слѣдуетъ)



ЭСТЕТИКА „МЕРТВЫХЪ ДУШЪ“ И ЕЯ НАСЛѢДЬЕ

Инокентій Анненскій

П о с м е р т н а я с т а т ь я



А низкомъ и глубокомъ стулѣ сидитъ похудѣвшій до-не-ль-зя чело-вѣкъ; на немъ халатикъ и трогательно смятая вокругъ тонкой шен бѣлая сорочка, съ которой какъ бы не сошелъ еще отпеча-токъ мучительной ночи. Сидитъ онъ, немного подавшись впередъ и смотритъ прямо передъ собою, и въ самой позѣ его чувствуется то особое, пристальное, какъ бы хищное любопытство, которое умѣлъ испытывать только Гоголь.

Да — это Гоголь. Это — его тревожная заостренность чертъ, и его, столь для насъ близкая, глянцевито завѣсившая ухо, скобка волосъ.

Прямо передъ сидящимъ — широкій растворъ очага, и огонь наивно похожъ тамъ на прихотливо разросшійся тропическій кустъ.

Въ ногахъ у Гоголя, возлѣ самага огня, — казачекъ на корточкахъ и ждетъ его приказаній. Одинъ небольшой свертокъ мальчикъ, не глядя, уже подпалилъ, а другой и покоробившаяся отъ сосѣдства съ пламенемъ тетрадка ожидаютъ своей очереди.

На каминѣ не столько вещь, какъ эмблема — часы, но, должно быть, уже съ тонко звенящимъ, больше не Державинскимъ боемъ. На второмъ планѣ, накрытый точно для молебна столикъ и тамъ античная люцерна, и кто-то крылатый сдѣлалъ послѣдній шагъ, чтобы дунуть на огонь свѣтильника и погасить существованіе Гоголя. Но крылатому стало страшно или грустно? Онъ неловко осѣлъ на выступившую уже правую ногу и такъ и замеръ, закрывъ лицо безкровными кистями рукъ. А въ распахнутой двери остановилась сплошь, съ головою, закрытая бѣлая фигура, книзу расходящаяся конусомъ, и чья то невидная рука высоко держитъ передъ покрываломъ небольшой и поблескивающей потиръ.

Я пересказалъ вамъ одинъ наивный и трогательный рисунокъ, сдѣланный въ самый годъ смерти Гоголя. Вотъ еще значитъ когда началась Гоголевская легенда. Я бы хотѣлъ, однако, посмотрѣть на рисунокъ Солоницкаго немножко иначе, чѣмъ привыкли мы это дѣлать, говоря о смерти Гоголя особенно. Забудемъ, хоть на минуту о трагедіяхъ. Пусть Гоголь здѣсь въ послѣдній разъ и не смотря на всѣ немощи, страхи и напутствія переживаетъ еще разъ и вопреки всему тотъ восторгъ дорожныхъ созерцаній, въ которомъ когда-то волшеббно слились для насъ и Гоголь-фантастъ, и Гоголь-реалистъ, и Гоголь раздумья, и Гоголь смѣха, и Гоголь-ястребъ и сантиментальный Гоголь.

Пусть это не свитокъ загорается съ отнятымъ у насъ сокровищемъ, а уже готовый потухнуть — вспыхиваетъ напоследокъ и тотъ единственный въ мірѣ поэтъ, который умѣлъ слить въ экстатической любви къ бытію, — не къ жизни, а именно къ бытію, — пыльный ящикъ съ гвоздями и сѣрой и золотую полосу на востокѣ, и у котораго прозрачный и огненный листъ клена, даже сіяя изъ густой темноты своей, не дерзалъ кичиться передъ рябымъ столбомъ придорожья.

Пусть это еще прежній Гоголь устроилъ себѣ передъ очагомъ послѣдній праздникъ золотого перебранія страницъ жизни, гдѣ, фантастически смѣняясь, проходятъ передъ нимъ пятна картинъ, то солнечныхъ, то туманныхъ, то лунныхъ. Вотъ безвѣстный городишка весь засыпанъ мѣсяцемъ. Вонъ — переправа на скользко-туманномъ разсвѣтѣ. Вонъ — садъ сомнѣлъ отъ полудня. И не опять ли сладострастно чередуется для Гоголя это, еще въ дѣтствѣ излюбленное имъ, засыпаніе въ бодрящемъ холодкѣ уже сдавшейся ночи и томное пробужденіе подъ солнцемъ, почти отвѣснымъ. И вѣдь именно тамъ, въ дорогѣ, даже скорѣй, пожалуй, въ воспоминаніи о дорогѣ, и рождались не только дразнящія пятна Гоголевскихъ картинъ, но и геніальнѣйшіе изъ его синтезовъ. И даже самая Русь, — Русь, чего ты хочешь отъ меня? — и та, не была ли она лишь полудѣтскимъ миражемъ въ италянскій панорамѣ воспоминанія?

И развѣ не дорога, не Гоголевская дорога съ ея просторомъ, съ волшебной примиренностью ея пестроты, съ ея унылымъ зовомъ и безудержнымъ порываніемъ въ даль, — не впередъ, замѣтьте, а именно въ даль, въ безвѣстное, — развѣ не эта дорога дала Гоголю и тѣ стихіи, которыя слившись въ одинъ укоризненно-фантастическій символъ, обусловили не только грандіозный планъ ‚Мертвыхъ Душъ‘, но и неизбежность покаянной за нихъ расплаты?

А что грѣха таять, господа... Вѣдь Мертвыя Души и точно тяжелая книга, и страшная. Страшная и не для одного автора. Чего заглавіе-то одно стоитъ, точно зубы кто скалитъ: Мертвыя Души...

Вѣдь никогда и нигдѣ въ мірѣ то, что называютъ пошлостью, такъ не покоряло и такъ не было прекрасно. Что ужъ тутъ на клячу-то заѣзженную ссылаться, — заѣздили, молъ, добродѣтельнаго человѣка.

Да и отца Матвѣя не лишнее-ли беспокоить?

Дѣло въ томъ, что въ каждомъ изъ насъ есть два человѣка, одинъ — осязательный, одинъ это — голосъ, поза, краска, движеніе, ростъ, смѣхъ.

Другой — загадочный, тайный.

Другой — это сумеречная, недѣлимая, несообщаемая сущность каждаго изъ насъ. Но другой, это и есть именно то, что насъ животворитъ, и безъ чего весь міръ, право, казался бы иногда лишь дьявольской насмѣшкой.

Первый прежде всего стремится быть типомъ, безъ типичности — ему зарѣзъ. Но только второй создаетъ индивидуальность.

Первый встаетъ, спитъ, бредетъ, дышитъ, и перестаетъ дышать, перваго можно са-

жать въ тюрьму и заколачивать въ гробъ. Но только второй можетъ въ себѣ чувствовать Бога, только второго можно упрекать, только второго можно любить, только второму можно ставить моральныя требованія, и даже нельзя ихъ не ставить...

Гоголь оторвалъ перваго изъ двухъ слитыхъ жизнью людей отъ второго и сдѣлалъ его столь ярко-типичнымъ, люди у него вышли столь ошеломляюще-тѣлесными, что тотъ второй человѣкъ оказался рѣшительно затертымъ. Онъ сталъ прямо-таки не нуженъ даже, т. к. первый, осязательный, отвѣчалъ теперь за обоихъ. И вотъ, новый въ литературѣ, этотъ первый весело принялся царить — смѣясь царить.

Ну, скажите... Вотъ Чичиковъ въ только что сшитомъ фракѣ наваринскаго дыма съ пламенемъ, вымытый одеколономъ, цѣлуетъ сапоги у чиновника, превысившаго его рангомъ.

Неужто у васъ повернется языкъ сказать, что это, молъ, Гоголь караетъ стяжаніе, сребролюбіе и низость?

И развѣ вы хоть на минуту подумаете, что здѣсь-то и лежитъ основаніе художественной концепціи Гоголя? Или — можете вы себѣ представить, что вотъ на постели старая Коробочка, и у нея жидкія, сѣдые косенки распустились, что къ постели подходятъ съ дароносицей старенькій священникъ, и что вдругъ какой-то страстный инстинктъ тысячелѣтней вѣры возноситъ эту скудную душу изъ ея мотковъ и талекъ на такую чистую, такую заоблачную высь, что туда не посмѣеть заглянуть, пожалуй, и иной философъ...

Типическая тѣлесность Гоголя, оставляя въ тѣни сумеречнаго человѣка, безмѣрно росла за то въ ширь.

Она загромоздила, она сдавила міръ. Не только вокругъ Собакевича, но и возлѣ него, даже на немъ были только Собакевичи. И мужики, и избы, и даже имена мужиковъ, и кушанья, и стулья, и дроздъ, и фракъ, и герои на стѣнахъ — все были Собакевичи. И не такъ, какъ Вертеры и Гамлеты, когда тѣ такъ поэтично обрашивали міръ своей элегіей, или драмой, нѣтъ, по другому, конкретнѣй, тѣлеснѣе, а, главное, страшнѣе, потому что, дѣлая все собою, этотъ центральный Собакевичъ и самъ фатально нисходилъ на рангъ вещи, самую типичность свою являя въ послѣднемъ выводѣ лишь кошмарной карикатурой. Въ Ноздревѣ тоже тѣлесность была, такъ сказать, творящая. Ноздревъ это вовсе не вралъ и даже, собственно, не Ноздревъ. Это какое-то неудержимое, какое-то сумасшедшее обилье: это — веселое безразличіе природы.

Обилье во всемъ: въ щекахъ, откуда волосы растутъ, какъ весенняя трава, въ кушаньяхъ, словахъ, фантазіяхъ, шулерскихъ приемахъ, скандалахъ. Когда Ноздреву везло, онъ накапливалъ: хомутовъ, курительныхъ свѣчекъ, платковъ для няньки, жеребца, изюму, пистолетовъ, селедокъ, картинъ. И не символизируетъ ли производительность пышныхъ щекъ Ноздрева и его страсть барышничать, посредничать,

мѣняться, скандализировать, словомъ — всю его страстную и неистощимую фантазію и даже болѣе — фантастичность. А Маннловъ? Развѣ онъ не весь въ губахъ, въ смачно-присосавшемся поцѣлуѣ?.. А эти люди-брови? даже люди-запахи... оставляющіе въ насъ такое чувство, что больше, вѣдь, ничего для человѣка и не надо.

Да еще и есть-ли, въ Прокурорѣ-то, или Петрушкѣ что-нибудь, кромѣ бровей и запаха, такъ дивно, такъ чудовищно олицетворившихся?

А Чичиковъ, развѣ его природа не опредѣляется вся его вѣдою? И съ другой стороны, развѣ не именно Чичиковъ вноситъ гармонію и единство въ чудовищный міръ вѣды и тѣлесности Мертвыхъ Душъ? Блины и Коробочки, няня у Собакевича... Кулебяка у Пѣтуха, пѣтъ, весь Пѣтухъ, вся греза Пѣтуха съ его осетромъ, кумачами, лодкой въ фонаряхъ, съ пѣсельниками и даже объѣвшимся псомъ... Потомъ поросенокъ съ хрѣномъ и сметаной въ трактирѣ съ темнымъ навѣсомъ на деревянныхъ выточенныхъ столбикахъ, похожихъ на церковные подсвѣчники... Классическій слоеный пирожокъ, всегда готовый къ услугамъ... и, наконецъ, два горячихъ калача, которые Чичиковъ прижалъ къ брочкѣ, — что же все это другое, какъ не самъ Чичиковъ, какъ не его несокрушимая, стяжательная крѣпость, не его веселое усвоеніе, не его чисто-зоологическая приспособляемость. Не даромъ самая мечта даже Чичикова была такъ похожа на аппетитъ. И какъ ни страшна кажется Гоголевская тѣлесность, когда она вдругъ выступитъ у него во всей своей наглой атлетичности... — помните, напримѣръ, когда „Сольвычегодскіе уходили Устьсысольскихъ, хотя и сами понесли отъ нихъ крѣпкую ссадку на бока, подъ микитки, въ подсочельникъ, а у одного изъ восторжествовавшихъ сплошь былъ сколотъ даже нососъ (это — вмѣсто носъ)...“ — но она, на мой взглядъ, еще гораздо страшнѣе, когда Гоголь заставляетъ насъ сличать человѣка съ природой, особенно поэтической, и заключать къ ихъ омерзительному единству, къ ихъ унижающему человѣка безразличію.

Вонъ колоссальный стволъ березы, лишенный верхушки, отломленной бурей, или грозой, круглится въ воздухѣ, какъ сверкающая колонна. А сдѣлайте 20 шаговъ и передъ вами... что-то старое, съ заплатами, ненужное, гадкое и съ табакомъ на остромъ подбородкѣ. Тамъ буря пролетѣла, здѣсь дѣтки постарались. Но процессъ-то прошелся вѣдь и по саду, и по старику одинъ и тотъ же. Процессъ дичанія и заплыванія... И если въ результатѣ садъ сталъ такимъ обаятельнымъ, а Плюшкинъ такимъ пошлымъ и мерзкимъ, то вѣдь это ужъ, какъ хотите, а все же дѣталь въ томъ мірѣ, по крайней мѣрѣ ради котораго стоитъ быть художникомъ. О, великій писатель!

Что-бы было съ нашей литературой, если бъ онъ одинъ за всѣхъ насъ не подъялъ когда-то этого бремени и этой муки и не окунулъ въ бездонную тѣлесность нашего столь еще робкаго, то разсудительнаго, то жеманнаго, пусть даже осіянно-воздушнаго Пушкинскаго слова.

Пушкинъ и Гоголь. Нашъ двуликій Янусъ. Два зеркала двери, отдѣлившія насъ отъ старины.

Такъ и кажется, что все, что было у насъ до Пушкина, росло и тянулось именно къ нему, къ своему еще не видному, но уже обѣщанному солнцу.

Пушкинъ былъ завершителемъ старой Руси. Пушкинъ запечатлѣлъ эту Русь, радостный ея долгимъ неслышимъ созрѣваніемъ и бесконечно-гордый ея наконецъ-то изъ подъ сказочныхъ тряпцъ засіявшимъ во лбу алмазомъ.

Не то Гоголь. Со страхомъ и мукой за будущее русской литературы стоитъ онъ передъ нею, какъ геній, освѣняющій ея безвѣстный путь. Совершенство Пушкина, пускай лучезарно-далекое, вѣдь оно прежде всего такъ ласково улыбалось съ своей высоты робкому и темному. Оно его манило, оно окрыляло его.

Красота Гоголя наоборотъ: она подходила къ человѣку совѣмъ близко, казалось, вплотную, а тотъ самъ отпрядывалъ отъ ея ослѣпительно страшнаго сосѣдства. Люди пошли не къ Гоголю, они пошли отъ Гоголя, они разошлись отъ него, какъ далекое сіяніе. Но уходя каждый въ свою сторону, изъ самой святыни его творенія, изъ благодати его страдальчества, эти люди выносили двѣ завѣтныхъ, Гоголевскихъ мысли. Первая — я буду самъ собою. Вторая — я буду любить одну загадку, только одну, ту, съ которой я родился, загадку моей родины.

Сколько ихъ. Но лишь немногіе пусть сегодня будутъ названы. Прежде всего, конечно, Достоевскій. Полный контрастъ Гоголю въ самомъ лицѣ, скуластомъ, ширококомъ, безпрофильномъ.

Родина — казенная квартира, госпиталь въ Москвѣ.

Ни чертовщины, ни воробьиныхъ ночей, ни жирнаго хуторянства.

Взамѣнъ ихъ — традиція благонравной чиновничьей семьи. А тамъ, гдѣ царствовалъ Вій, — кадаверъ, къ которому подходятъ со скальпелемъ и въ очкахъ.

Деревня для Достоевскаго уже только дача. А мужикъ Марей, добрый, ласковый, не умѣетъ рассказывать сказокъ. Наоборотъ, это онъ то, ласковый Марей, и разрушилъ для Достоевскаго его единственную сказку „о жутко-призрачномъ волкѣ“. Передъ нами уже не степной визионеръ Вечеровъ, а лѣсной трезвенникъ. Можетъ быть изувѣръ, но только болѣе не фантастъ.

Первый герой Достоевскаго Макаръ Алексѣевичъ Дѣвушкинъ очень обидѣлся на Вареньку Доброселову, когда та съ чисто литературной жестокостью дала этому глубокоуважаемому прочитать повѣсть объ украденной шинели. Да и что мудренаго? Мой братъ — это двурукое? Пусть такъ! Насъ то вѣдь съ вами воспитали на томъ, будто Гоголь именно это и хотѣлъ выразить. Ну, а Макаръ Алексѣевичъ вѣдь на мѣдныя деньги учился. Такъ могъ-ли же онъ увидѣть въ своемъ прототипѣ что-нибудь кромѣ карикатуры и даже, пожалуй, пасквиля?

Гоголь еще читалъ Бѣдныхъ Людей. Но шагъ отъ него, т. е. Гоголя, въ 1846 г. сдѣланъ былъ уже огромный и безповоротный, такъ, по крайней мѣрѣ, долго ка-

залось. И „сумеречный“ — так за себя отомстил. Пусть, пожалуй, Собакевичъ соглашается быть не только дроздомъ, но и клѣткой дрозда, — этотъ новый не успокоится и на человѣкѣ, онъ потребуетъ, чтобы среди самой омерзительной грязи вы не только помнили о его богоподобіи, но и умилялись на его богоподобіе.

Гоголь — идиликъ, а былъ вѣдь и такой говорятъ, даль тоже интересный ростокъ и крупный — Гончарова.

Пусть Гончаровъ позже такъ отрешивался отъ Гоголя, но вѣдь Захаръ-то на лицо; и не въ прямомъ ли родствѣ состоитъ Обломовъ съ Тѣтѣтниковымъ или семьей Платоновыхъ?

Гоголь писалъ пятнами, и, можетъ быть, нигдѣ рѣчь его не проявляла ярче своего генія, какъ путаясь въ своемъ витійствѣ и цѣпляясь о шероховатости своего блестящаго фона. Гоголь хваталъ впечатлѣнія, чѣмъ могъ: и глазами, и ушами, и носомъ; онъ пьянился всѣми, такъ сказать, фибрами своего чувствительнаго.

А Гончаровъ, тотъ, напротивъ, писалъ правильно и округло, и художникъ жилъ въ немъ болѣе всего глазами. Да и то не блески дразнили Гончарова и не цвѣта, а формы, при этомъ уже гораздо болѣе затѣйливья, чѣмъ у Гоголя. А еще интересовалъ Гончарова узоръ жизненной ткани, разборъ всѣхъ этихъ нитей, теряющихъ въ сплетеніи каждая свою исключительную окрашенность. До чего бы ни касалась, хоть мимоходомъ, кисть Гоголя, все тотъ же часъ становилось вещью, типомъ. Гоголь безмѣрно множилъ небывалую жизнь этихъ типовъ, ихъ божественную карикатурность. Но Гончаровъ писалъ съ безгаливымъ выборомъ, онъ писалъ только свое, и притомъ непременно выношенное, давнее, улегшееся, сознавшее свою исконность, и лишь трезво-буднично-типическое.

Ноздревъ созданъ Гоголемъ. Ноздревъ — геніальная выдумка поэта. Но Обломовъ — тотъ жилъ вѣка, онъ росъ, онъ культивировался незамѣтными приращеніями куста или дерева; для самого Гончарова даже — Обломовъ долго прояснялся, пока не нашелъ его тотъ на диванѣ, на Гороховой, и опять съ ячменемъ на правомъ глазу.

Если Гончарова Гоголь научилъ глядѣть, то Островскаго онъ же выучилъ слушать и лицедѣйствовать. Бальзаминовъ не попалъ еще, правда, на смотрины къ Агафѣ Тихоновѣ, но за то одна Гоголевская сцена выросла въ цѣлую трилогію. Никто другой, какъ именно Гоголь открылъ Островскому уши на сокровища Замоскворѣчья, ему самому, впрочемъ, кажется, мало извѣстнаго. Вся поэзія ковровой шали, фризовой шинели и подстриженнаго затылка пошла именно отъ Гоголя. Правда, смѣхъ Гоголя еще вполнѣ чуждый смѣшливости его классическаго мичмана, ярко-божественный, творческій смѣхъ Гоголя, сверкаетъ у Островскаго лишь рѣдкими крупницами; правда и то, что Островскій не столько смѣется самъ на выдумку свою, по Гоголевски, смѣется, какъ насъ смѣшитъ, и что ему

нужны для этого: то слеза Любима Торцова, то словечки особья, то ужимка, то шаржъ. Но и онъ, Островскій, идетъ своимъ путемъ отъ Гоголя — самобытный и въ то-же время нераздѣльно — нашъ.

По своему отразилъ Гоголя и Писемскій.

Но стихійная рѣзкость и столь еще эстетическая чувственность Гоголя у этого писателя доведены до цинизма, до жуткой оголтелости.

Чичиковы и провинціальныя дамы Гоголя положительно лишились у Писемскаго всякой пріятности. Что-жъ, можетъ быть, онъ былъ по своему и правъ, но фактъ на лицо. Округлости расплылись, и онѣ кажутся налитыми желтоватымъ жиромъ. Зато какъ безмѣрно выиграли эти Гоголевскіе еще трансцендентные мужики, понавъ въ Костромскую артель. Правда, Михеевъ и Степанъ Пробка перестали творить. Теперь они уже не построятъ изъ кожи или дерева хотя-бы и самого Собакевича, но зато плуты и краснобаи изъ нихъ вышли у Писемскаго такіе, какіе вѣрно Гоголю и не снились.

Я не буду касаться недавно уже потревоженной тѣни Тургенева. Это былъ Пушкинецъ, пожалуй, самый чистокровный. Тургеневъ гармонизировалъ только старое, весь среди милыхъ его сердцу условностей.

Для Тургенева даже новое точно когда то уже было. И охраняя прошлое, этотъ художникъ жилъ иллюзіей, что это то и есть вѣчное.

Но Левъ Толстой, Толстой-пантенистъ, конечно, интереснѣйшая параллель именно къ Гоголю.

Толстой — это, такъ сказать, Гоголевская эссенція, это Гоголь, изъ котораго выжгли романтика.

Гоголь — профиль, Гоголь — тревожный геній юмора отличился въ скульптурнаго прониста Ясной Поляны. Гоголь-магъ въ Толстого-бога. Глядите: вѣдь Чартковъ то несчастный — художникъ изъ Портрета, помните, все еще мечется, но Иванъ Ильичъ отстрадалъ свое и спокоенъ: онъ знаетъ себѣ, что и это... даже это — ахъ! только-то? Жизнь у Гоголя не боится сверкать бессмыслицей анекдота. У Толстого, наоборотъ, самое нелѣпое стеченіе обстоятельствъ напр. во Власти Тьмы выходитъ необходимымъ и исполненнымъ природою по заказу Яснополянскаго мастера. Не разъ въ свое время изъ ткани Гоголевскаго ковра вытягивали и ея отравленныя нити, и кайма обращалась въ тряпицу въ рукахъ равняго Салтыкова, пока этотъ медленно-выраставшій художникъ еще каралъ повитчиковъ. Но великолѣпенъ былъ тотъ же Салтыковъ скорбнымъ пѣвцомъ коняги, хотя, можетъ быть, и жалко, что конягою пришлось стать не единственной ли индивидуальности Мертвыхъ Душъ — Чубарому. Никто другой какъ Салтыковъ открылъ намъ и все проклятіе, которое прикрывалось Гоголевской гармонизированной жизнью. Именно онъ то и населилъ Гоголевскую Русь трагедіями.

Өемистоклюсь состарился въ Порфирія Головлева.

Восьмидесятые годы прошлаго вѣка выросли своего писателя Гоголевской школы. Зябкій и слабогрудый Чеховъ писалъ только пастелью, и обладанье жизнью выходило у Чехова страдальческимъ.

Даже въ его артистическомъ равнодушїи сквозило, можетъ быть, болѣе всего болѣзненное самообереганіе.

Зато Пошлость уже перестала въ Чеховѣ грозить, она развѣ что дѣлала большіе глаза и пугала. Въ ней появились раздумье, нѣжность; она стала почти мечтою... Пошлость — мечтою?

Но это такъ.

Преобразилась у Чехова и дорожная Гоголевская греза. Чеховъ не переживалъ болѣе ни странника, ни бѣглаго, ни ремонтера, ни просто бекешни или енотовъ въ кибиткѣ. А все-таки что-то было и въ Чеховѣ неугомонное, что-то мечущееся, что-то смѣющееся надъ разстояніями. Въ Москву... въ Москву... на большую Басманиую... И вѣдь непременно откуда нибудь съ Аутки. Нѣтъ, Гоголь и въ Чеховѣ не пересталъ жить мечтою о дорогѣ!...

Только рѣзкость и холодъ скорбнаго размышленія Чехова пугали, потому что самъ онъ, нѣжный, хотя и безъ малѣйшей солнечности, былъ весь обнаженные нервы. Міръ выходилъ у Чехова не волшебнo-чарующе-слитымъ, какъ у Гоголя, міръ — имя: міръ — Коробочка, или міръ — Собакевичъ, а лишь искусно-омозаиченнымъ то въ Мужикахъ, то даже виртуознѣе — въ распадѣ Вишневаго сада.

И если Гоголь открывалъ жизнь, достойную божественнаго смѣха, тамъ, гдѣ другой глазъ не увидѣлъ бы ничего, кромѣ плесени, то Чеховъ, по его собственнымъ словамъ, могъ изъ всякой вещи разсказъ сдѣлать. Видите — пепельница стоитъ, такъ и изъ нея.

Такъ вотъ къ чему привелось. Гдѣ генїи открывали жизнь и даже творили бытіе, тамъ таланты стали дѣлать литературу.

Но ужъ будто-бы, господа, здѣсь такое пониженіе и только убыль? И развѣ не именно литературщина Чехова обличилась въ наши дни Манфредовская презумпція героизма?

Оцѣните же заслугу и того писателя, который воочию показалъ намъ весь ужасъ и весь комизмъ нашей только литературности.

Но вліяніе Гоголя не остановилось на Чеховѣ. Напротивъ, Гоголевскій чортъ никогда такъ во всю не работалъ, какъ именно теперь. Отстранивши всѣхъ посредниковъ и примирителей, Гоголь — аваторъ дѣйствуетъ среди насъ уже самолично. Едва-ли кто болѣе Сологуба, правда, рѣдкаго Сологуба, не растеряннаго Сологуба Навыхъ Чаръ, а Сологуба пережитой имъ, или лучше въ немъ пережитой жизни Мелкаго Бѣса, такъ непосредственно не приближался Гоголю. Пускай въ

тѣлесности Сологуба уже прячется городской соблазнъ, и луна его точно сдѣлана въ Гамбургѣ. Но что-же изъ этого? Развѣ всѣ эти Сологубовскіе люди, которыхъ смѣшно обличать, но еще нелѣпѣе любить, и даже жалѣть, развѣ они уже не заготовлялись вчернѣ въ лабораторіи Мертвыхъ Душъ?

А рѣчь Сологуба — шероховатая и въ блестящихъ, — развѣ чья-нибудь глядится туда другая, кромѣ Гоголевской?

Странно бы, кажется, среди наслѣдья Гоголевской эстетики — искать Куприна. Но бѣсъ неумеруцаго Гоголя щекочетъ и этого писателя. Типъ хотѣлъ бы слить у него во едино побольше индивидуальностей и весело царить надъ ними. Но художникъ то и дѣло сбивается съ ноги. Мораль ломаетъ ему перегородки, и типъ поневолѣ долженъ прятаться, жить подъ чужимъ именемъ, а иногда, какъ въ ‚Ямѣ‘, даже и вовсе безъ всякаго имени, просто въ видѣ какой-то упорной тѣлесности, невыносимо властной, однако, среди самыхъ разубѣдительныхъ силлогизмовъ и живой, не смотря на неврастеническаго Баркова.

Любопытенъ и Арцыбашевскій Санинъ. Избави васъ Богъ только искать Базаровщины. Базаровъ это былъ различинный вольтеріанецъ, и онъ такъ же глубоко, какъ все Тургеневское, сидѣлъ на своемъ корню. А Санинъ, наоборотъ, чисто по гоголевски карикатуренъ и метафизиченъ.

Любите ее или нѣтъ, это ваше дѣло, но одно несомнѣнно — карикатура вышла властною. А замѣтите, авторъ не могъ воспользоваться при ея осуществленіи такимъ важнымъ пособіемъ, какъ смѣхъ.

Немногіе, кажется, оцѣнили въ концепціи Санина всю ея сентиментальность. Хотя, можетъ быть, именно эта-то черта и дѣлаетъ Санина оригинальнымъ эстетически.

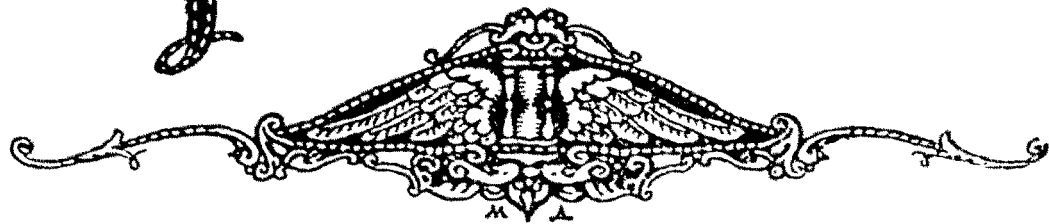
Туж е всегда шли на Гоголя стихотворцы. Экзотизма, т. е. попросту декораціи въ насъ стало уже такъ много, что хоть отбавляй.

У меня есть на примѣтѣ всего одна параллель, и та старая. Черезъ четверть вѣка послѣ ‚Мертвыхъ Душъ‘, такъ же какъ онѣ, была недосказана и прервана смертью другая русская поэма — Некрасовское ‚Кому на Руси жить хорошо‘...

Далеко разошлись и по замыслу, и по силѣ, и по темпераменту, и даже по племенной стихіи художниковъ обѣ поэмы. Но есть въ нихъ обѣихъ, кромѣ даже близкой загадки, что-то общее, что-то никому кромѣ насъ непонятное, что-то безмѣрное, что-то безоглядно — наше. И, можетъ быть, только Некрасовъ своимъ позднимъ эпосомъ даетъ намъ возможность не измѣрить Гоголя, нѣтъ, но ужаснуться всей безмѣрности того міра, который когда-то дерзко задумалъ воплотить, т. е. ограничить собою Гоголь.



Хрошиска



ПИСЬМО ИЗЪ ИТАЛИИ

Литература

Вышли двѣ новыя книги молодыхъ лириковъ — Гвидо Гоццано и Марино Моретти. Гоццано до сихъ поръ печатался только въ журналахъ и газетахъ, но имѣлъ уже извѣстный успѣхъ. Его книга *Разговоры* (*Colloqui*) написана слегка подъ вліяніемъ Francis Jammes'a. Въ противоположность современникамъ, съ ихъ погоней то за стариной, то за новшествами, Гоццано отличается простотой и музыкальностью, доходящей почти до монотонности. Двѣ улицы (*Le due strade*), книга Нонины Сперанца (*Il libro di Nonna Speranza*), Синьорина Феличита и Счастье (*La Signorina Felicità e la felicità*) ярче всего обнаруживаютъ всѣ качества и недостатки этого поэта: при невысокомъ полетѣ фантазіи — большую мелодичность, рѣдкую въ современной Италіи психологическую тонкость и изящество стиха. Въ немъ есть нѣчто отъ Паскали, но безъ всякихъ поисковъ классицизма. Не взбираясь на идеологическія холмы, онъ правится непосредственностью своихъ вдохновеній, интимною близостью къ современной душѣ. Книга изящно издана фирмою Трэвезь, съ превосходнымъ фронтисписомъ, воспроизводящимъ рисунокъ перомъ извѣстнаго Бистольфи.

Новая книга Моретти, появившаяся послѣ *Стиховъ набросанныхъ карандашемъ* озаглавлена:

Повседневные Стихи (*Poesie di tutti i giorni*). Разница въ духѣ поэзіи Гоццано и Моретти та же, что между ихъ родными землями: первый изъ Пьемонта, второй уроженецъ Романьи; онъ поетъ о жизни ея моряковъ и крестьянъ, и еслибъ не обычный его недостатокъ — невыдержанность стиля и ритмическое однообразіе — нѣкоторые стихи были бы совсѣмъ хороши. Почти всегда ихъ проникаетъ пронзительная, часто болѣзненная грусть. Тотъ же Моретти пишетъ и драматическія поэмы (*Alighieri, Leonardo, Frate Sole*) въ сотрудничествѣ съ Франческо Мусси. Въ этихъ драмахъ, отличающихся смѣлостью исторической реконструкціи, онъ оставляетъ себѣ, болѣе подходящія его перу, лирическія части.

Передъ нами двѣ новыя книги, очень непохожія одна на другую: Та, которую не должно любить (*Colei che non si deve amare*) и *Il Codice di Pegelà*: авторъ первой — Гвидо да Верона, второй — Альдо Палаццески. Мы отдаемъ предпочтеніе первой книгѣ, написанной съ большимъ мастерствомъ въ ярко реалистическихъ краскахъ. Сюжетъ ея рискованный (вѣдь та, которую не должно любить, — сестра) и поэтому моралисты, вѣроятно, будутъ ее замалчивать; однако тема разработана съ безусловнымъ нравственнымъ благородствомъ. Да-Верона преодолѣлъ самыя трудныя положенія съ большимъ искусствомъ; кромѣ того, всѣ характеры такъ художественно вѣрны и рельефны, дѣйствующія лица поставлены въ

столь жизненные положенія, что эта книга серьезно захватывает читателя.

О романѣ Альдо Палаццески можно сказать мало хорошаго, а то, что могло бы быть въ немъ интереснаго, испорчено крайнею односторонностью, благодаря которой факты выставлены въ ложномъ освѣщеніи: авторъ не боится грѣшить даже противъ логики, чтобы придти къ желаннымъ ему выводамъ. Палаццески хочетъ быть крайнимъ революціонеромъ по формѣ и по существу, но кажется, что часто цѣль этого революціонерства — избѣгнуть въ романѣ нѣкоторыхъ трудностей, которыя Г. да Верона удачно превозмогъ. Впрочемъ, оригинальность достигнута только съ формальной стороны, такъ какъ до него Augel во Франціи и Quaglino въ Италіи уже касались этихъ темъ и съ бѣльшимъ искусствомъ.

Т е а т р ь

Авторъ, имѣвшій успѣхъ своей драмой *У ж и н ѣ Ш у т о к ѣ* — Семъ Бенэлми, послѣ *Лю б в и т р е х ѣ К о р о л е и*, холодно встрѣченной въ Римѣ, потерпѣлъ полную неудачу со своимъ новымъ произведеніемъ: *М а н т е л л у ч ч і о*. Однако, сюжетъ, избранный авторомъ, такъ же интересенъ для Италіи, какъ сюжетъ Мейстерзингеровъ для Германіи. Молодой тосканскій драматургъ вернулся опять къ своей старинной Флоренціи, къ той Флоренціи, гдѣ весь народъ былъ рыцаремъ. Его соблазнила тема вѣчнаго антагонизма между античной и новой поэзіей. Драма, несмотря на техническіе недостатки, интереснѣе прежнихъ по смѣлости замысла и новизнѣ формы. Хорошо то, что авторъ не боится высказываться до конца, хотя бы рискуя не понравиться публикѣ.

Въ театрѣ Скала были двѣ интересныя премьеры: *Рыцарь Розы Штраусса* и *Агіапет Вагнера* Дюкаса. Въ этой послѣдней оперѣ музыка школы эволюціонистовъ достигаетъ крайнихъ предѣловъ въ смыслѣ неожиданности, и въ то же время сохраняетъ благородное изящество линий. Поэзія Матерлинка помогаетъ творцу *У ч е н и к а - В о л ш е б н и к а* проявить всѣ богатства своей изысканной техники, всю тонкость нюансовъ и оригинальность вдохновенія. Въ голосовыхъ пар-

тіяхъ слышится подлинный трепетъ душевныхъ эмоцій.

Эта опера будетъ имѣть, несомнѣнно, большое значеніе въ исторіи современной музыки. Во всякомъ случаѣ, миланская публика выразила пожеланіе увидѣть ее поставленной вновь въ La Scala на будущій сезонъ, что является триумфомъ, рѣдко достигаемымъ даже самыми популярными композиторами.

Paolo Buzzi.

О РУССКОЙ МЫСЛИ

Какъ надлежитъ оцѣнивать по временную словесность — толстые журналы?

Если подойти къ этому вопросу съ тѣмъ приѣмомъ удивленія передъ привычными обыденностями, какой примѣнилъ Монтескье въ своихъ *„Lettres Persanes“*, — методъ *„недоумѣнной критики“*, — то окажется въ вопросѣ этомъ достаточно нищи для недоумѣнія. Много лѣтъ прошло съ тѣхъ поръ, какъ Ал. Дюма-отецъ, Жюль Жаненъ, Э. Сю, Т. Готье и другіе создали и *„усовершенствовали“* фельетонъ, тотъ видъ словеснаго творчества, который окончательно показалъ возможность временныхъ цѣнностей въ литературѣ. Мы такъ привыкли къ фельетону, что не соединяемъ съ нимъ никакого удивленія, не сознаемъ глубокой *„странности“* фельетона, какъ новаго явленія въ исторіи культуры, не сознаемъ громаднаго сдвига въ словесныхъ вкусахъ, который вызвало его появленіе. Не сознавали этого сдвига и наши дѣды, читая первые фельетоны. Они съ безсознательнымъ упоеніемъ предавались ускореннымъ темпамъ новой жизни, они — несчастные! — ребячливо радовались новому праву, болѣе милому, чѣмъ всѣ новыя *„права человѣка“* — праву сегодня не помнить того, что читалъ, что чувствовалъ и думалъ вчера. Но радость ихъ становится для насъ тоскою, а внуки наши съ отчаяніемъ будутъ звать обратно Мпѣшѣ, великую Музу — Память, сладчайшую изъ божественныхъ печалей...

Конечно, объективно всѣ книги — цѣнности на время опредѣленное и даже краткое, всѣ,

не исключая Псалтири или Дантовой поэмы. Но прежние писатели этого не сознавали, но крайней мѣрѣ — профессионально. Разница чисто субъективная: прежде писали, или воображали что пишутъ, „для вѣчности“, теперь знаютъ, что пишутъ на время, пока „свѣжа“ газета. Страхъ беретъ при мысли, что мы съ легкимъ сердцемъ, преднамѣренно кладемъ въ основу нашей духовной жизни — злободневность!

Торжество фельетонной эстетики и параллельная ему выработка пниѣшняго типа журналовъ (журналами XVII, XVIII и начала XIX вѣковъ, я полагаю, можно пренебречь) принесли совершенно новые критеріи для оцѣнки словеснаго творчества. Въ грубой практической схемѣ, эта разница свелась къ возможности такого литературнаго матеріала, издывать который, собственно, не стоило-бы, но въ журналѣ помѣстить можно, потому что журналъ — цѣнность текущаго года, а черезъ нѣсколько мѣсяцевъ содержаніе его становится безразлично. Кто изъ редакторовъ не становился на эту точку зрѣнія? Но если такъ, то редакторы „толстыхъ журналовъ“ — невольные разрушители культуры: вѣдь истинная культура не можетъ быть ничѣмъ инымъ, какъ совокупностью наивысшихъ возможныхъ для данной эпохи цѣнностей, съ полнымъ устраненіемъ всего менѣе цѣннаго. Пусть дѣти наши разрѣшаютъ вопросъ, который мы уже можемъ поставить къ нецѣннымъ заслугамъ человека, впервые придавшаго „толстому журналу“ символическое значеніе истиннаго „знаменія вѣка“, Франсуа Бюло, отца „Revue des deux Mondes“.

Въ свое время Клодъ Фролло, хотя бы въ воображеніи Виктора Гюго, могъ назвать книгу врагомъ и разрушителемъ истинной культуры; онъ говорилъ во имя преданія, во имя устойчивости, длительности культурныхъ цѣнностей. Ceci tuera cela! Не настало ли время сказать тоже самое о Журналѣ? Для насъ книга, такая, какою она была въ XVI — XVII вѣкахъ, представляется тѣмъ же самымъ, чѣмъ Соборъ Парижской Богоматери былъ для эпохи Клода Фролло, для конца XV вѣка: устойемъ, символомъ застрахованности культурныхъ пріобрѣтеній, величественною недвижностью средн

текучести новыхъ формъ, потокъ которыхъ грозитъ все снести. Журналъ, газета и есть разрушительная текучесть. Ceci tuera cela, журналъ убьетъ книгу; мгновенное, мимолетное еще разъ будетъ гибелью для вѣчнаго...

Непріятный вопросъ о двойственности критеріа, примѣняемаго къ книгѣ съ одной стороны, къ повременной словесности — съ другой, разрѣшается, на первый взглядъ, „самою жизнью“. Значительная часть содержанія толстыхъ журналовъ вскорѣ становится матеріаломъ для отдѣльнаго изданія, для книги. Происходитъ ничто вродѣ естественнаго подбора — качественная дифференціація, раздѣленіе на словесность одесную и словесность ошую. Считается доказаннымъ, что хорошій рассказъ долженъ быть сначала помѣщенъ въ журналѣ, потомъ въ отдѣльномъ изданіи, наконецъ — въ полномъ собраніи. Появляются даже молодые писатели, которые съ самой первой „пробы пера“ начинаютъ сознавать свою писательскую дѣятельность именно какъ „Полное Собраніе Сочиненій“. Весь этотъ порядокъ использованія своихъ вдохновеній опять таки кажется намъ весьма естественнымъ, и только примѣнивъ къ нему, по примѣру Монтескье, *methodos* „удивленія передъ привычными явленіями“, можно убѣдиться въ его зловредной странности.

Во-первыхъ, читатель вводится во искушеніе о томъ или иномъ произведеніи литературы сказать: „этотъ рассказъ хорошъ былъ для журнала, но отдѣльнымъ изданіемъ давать его нельзя“. Какая пагубная ересь! Какъ будто у Красоты есть два этажа, жилой и подвальный, два свѣта, — предметы, красивые въ сіяніи Солнца, и другіе предметы, красивые въ „сіяніи“ керосиновой лампы! Когда же сдѣлаемъ мы Солнце единственнымъ своимъ судьей?

Во-вторыхъ, такой порядокъ угрожаетъ извращеніемъ писательскаго самоощущенія, тѣмъ, что на жаргонѣ интеллигентскихъ словесныхъ клише можно назвать деморализаціей литературной среды. Въмѣсто прежней необходимости писать всегда какъ можно лучше, является возможность сказать себѣ: „напишу какъ при-

дется; выйдетъ хорошо, пошло въ „Русскую Мысль“, похуже — напечатаю въ „Новой Жизни“, совсѣмъ плохо — всегда найдется какой нибудь „Вѣстникъ Общедоступной Красоты для Всей Улицы“... — Бѣдные дѣтеныши современныхъ Музъ, зачатые безъ восторга, рожденные безъ мукъ, снесенные на ближайшій рынокъ, проданные на первый спросъ!..

Одно лишь остается утѣшеніе: иногда отъ этой грустной дольной суеты поднимать свой взоръ къ тѣмъ горнымъ высотамъ, гдѣ обитаютъ подлинныя князья культуры — тѣ, которыхъ не много...

Но даже, если съ извѣстной „трансцендентной“ точки зрѣнія почти всякій „Толстый журналъ“ — зло, нельзя не согласиться, что для торжествующей дѣйствительности нѣкоторые журналы хороши и даже очень хороши. Такова — „Русская Мысль“.

Дать обобщающую оцѣнку всей изящной словесности „Русской Мысли“, очевидно, невозможно. Это было бы равносильно критическому разбору всей современной русской литературы. Въ самомъ дѣлѣ, если „Русская Мысль“ лучшій изъ литературныхъ русскихъ журналовъ настоящаго мгновенія, — а этого въ „Аполлонѣ“ доказывать не приходится, — то произведенія, въ ней печатаемыя, принадлежатъ къ очень широкому и значительному теченію, все же оставаясь лишь единичными и частичными его всплесками.

Впрочемъ, въ „Аполлонѣ“ было уже говорено о „Русской Мысли“ за текущій годъ („Итопись“, № 6), и я лишь продолжаю.

„Оторванный“, повѣсть А. В. Тырковой.

Въ самомъ началѣ — приемъ въ „салонѣ“ блестящей актрисы, жены еще болѣе блестящаго актера, отъ лица котораго ведется рассказъ. Отчего изображение „салоннѣ“ въ русской литературѣ такъ часто — на русской сценѣ почти всегда — отдаетъ фальсификаціей? Или отъ времени петровскихъ ассамблей слишкомъ молода еще наша общественность и не успѣли мы выработать технику воспроизведенія „салонной“ жизни, подобную французской и англійской? Не принимая въ расчетъ именно

въ этомъ отношеніи отъ насъ уже далекаго Пушкина, должно признать, что въ большомъ масштабѣ безупреченъ почти одинъ лишь Левъ Толстой. Но въ Левъ Толстой — безпримѣрный во всемірной литературѣ писатель, который съ точки зрѣнія современнаго романа (конечно, не съ точки зрѣнія другихъ видовъ литературы) могъ съ равнымъ и наивысшимъ мастерствомъ изобразить абсолютно все, что угодно. Тургеневъ, человекъ понимавшій толкъ въ „хорошемъ обществѣ“, именно здѣсь не оставался безиррациональнымъ и склонялся къ шаржу, такъ — отчасти въ „Нови“ и особенно въ „Дымѣ“. Ну, а остальные... До какихъ невѣроятныхъ предѣловъ можетъ еще дойти у насъ фальсификація „салонной“ жизни — доказываетъ домъ Тодрабе-Грабеновъ въ „Серебряномъ Голубѣ“ Андрея Бѣлаго, — не тѣмъ бы хотѣлъ я помянуть эту замѣчательную книгу. „Салонъ“ блестящей актрисы съ шаблонной книжницей-проституткой, съ какими то гениальными журналистами и т. п. — фальсификація. Но дѣло въ томъ, что въ повѣсти этой все сплошь фальсификація, и — я надѣюсь за г-жу Тыркову — фальсификація всецѣло преднамѣренная. Главное лицо и рассказчикъ — блестящій актеръ на героическія роли. Я лично не знаю, какъ воспринимаютъ жизнь знаменитые актеры, но вполне признаю — среднему читателю непременно должно казаться, что знаменитый актеръ воспринимаетъ жизнь именно такъ: сплошная фальсификація. Всѣ люди у г-жи Тырковой совершенно особенные: у одной — громадные загадочные глаза, у другого 80,000 десятинъ черноземной земли и боярскій затылокъ, у третьяго еще не-вѣсть что... Женщинъ герой встрѣчаетъ только экстраординарнѣйшихъ и всѣхъ дѣлаетъ своими любовницами, а онѣ потомъ иногда дѣлаютъ самоубійство... Вся повѣсть написана хорошимъ языкомъ, тоже не безъ полезной фальсификаціи: читается, кажется, съ интересомъ, но настоящей архитектурки, той соразмѣрности частей, которая дѣлаетъ повѣствованіе убѣдительнымъ — нѣтъ. Основная, заглавная мысль, оторванность героя отъ подлинной жизни, не остается недоказанной, но и не увѣнчивается зданіемъ, какъ должно бы быть.

„Голова Медузы“ А. А. Кондратьева. Мнеъ, рассказанный съ обычной автору стилизаціей... Вообще несомнѣнно, что у насъ писатели создаютъ литературу, дѣятели создаютъ эпоху, а не наоборотъ. Г. Кондратьевъ одно изъ рѣдкихъ пока (по вскорѣ, быть можетъ, частыхъ) исключеній. Это именно писатель, созданный безличнымъ литературнымъ теченіемъ — противоборствомъ быту. Онъ — доказательство того, что въ наше время „стилизма“ уже одинъ выборъ стилизныхъ сюжетовъ самъ по себѣ можетъ составить заслугу. Г. Кондратьевъ вносить въ хоръ голосъ, который въ настоящее мгновеніе бесспорно пріятенъ и полезенъ, голосъ, говорящій о красивыхъ вымыслахъ.

„Птичье кладбище“, сельскіе эскизы Пришвина.

Г. Пришвинъ посвященъ въ тайны своеобразнаго натурастическаго анимизма и обладаетъ даромъ зоркаго вниманія къ жизни природы. Главной чертой его отношенія къ природѣ является весьма любопытный монизмъ воспріятія, въ силу котораго люди у него подобны звѣрямъ (въ томъ смыслѣ, въ какомъ похожи на звѣрей кентавры, сатиры и фавны), а звѣри — людямъ; святая Параскева смахиваетъ на нимфу лѣснаго источника, что не мѣшаетъ ей свидѣтельствовать въ духѣ христіанской мистики о праведномъ отрокѣ Алексѣѣ. И отрокъ, и мистическая чета его, синія дѣвушка Проня, даже по вѣщности описаны чертами любезныхъ автору медвѣдокъ-турлушекъ — сближеніе смѣлое. Прекрасно удается Пришвину передача жизни природы, какъ синтезъ анимистическихъ и антропоморфическихъ индивидуализацій. Въ слогѣ его есть нѣчто сложно-гомонное, какъ шумъ лѣтнаго лѣса, и общему содержанію его повѣстей хорошо соотвѣтствуетъ ритмъ или, вѣрнѣе, преднамѣренная поспѣшная ритмичность изложенія. Воспріятіе жизни у него явно воспитано на наблюденіи природы.

Въ городѣ отдѣльныя личности всплываютъ на поверхности толпы съ такой неопредѣленностью индивидуальнаго выступленія, что наблюдатель долженъ выслѣдить эту личность, связать впечатлѣнія въ длитель-

ную, логическую цѣпь. Отсюда, — спокойные ритмы и логичность „городской“ литературы. Совсѣмъ обратное — въ природѣ: птицы, звѣри, выныриваютъ изъ чащи съ такой четкостью и законченностью личнаго появленія, что „выслѣживать“ ихъ въ указанномъ выше смыслѣ нѣтъ надобности; мгновенное впечатлѣніе достаточно ярко, да и общій родовый смыслъ каждаго явленія понятенъ человѣку, влюбчиво знающему природу...

Общая схема или, точнѣе, общая „асхематичность“ повѣствованія у Пришвина именно соотвѣтствуетъ темнамъ и ритмамъ лѣсной жизни.*

Подходитъ ли Пришвинъ подъ зафѣзженное понятіе „русскаго самородка“, объ этомъ пусть судятъ тѣ, кто на это нюхъ имѣетъ. Одно чувствуется несомнѣнно: въ немъ выражается какое-то — странно сказать — до экзотизма подлинное теченіе русской жизни. Да, въ культурномъ сознаніи нашемъ такъ много западнаго, что, кажется, совсѣмъ не нужно нести на челѣ своемъ Каншову печать „интеллигентской оторванности“ для того, чтобы какія то глубины русской жизни воспринимать съ остротой экзотическаго гурманства...

Но есть у Пришвина и недочеты, техническіе, и при томъ весьма значительные... Ритмичность, ускоренность, разорванность, „художественная лоскутность“ изложенія сама въ себѣ несетъ опасность невыдержанности стиля, неравномѣрности достоинствъ. При большомъ своеобразіи слога, всякое частичное умаленіе своеобразія, всякая меньшая напряженность воспринимается очень остро и притомъ съ почти неизбежнымъ „оптическимъ“ обманомъ: менѣе своеобразное мѣсто сразу кажется какимъ то клише, манерой... Это часто наблюдается у Пришвина. Конечно, положеніе писателя, создающаго собственный стиль, гораздо труднѣе, чѣмъ положеніе того, кто беретъ уже готовое искусство... Но вѣдь нашелся же сразу нашъ

* Крайняго своеобразія можно достигнуть, если „деревенскій“ методъ примѣнить къ воспроизведенію людей, какъ „городскаго“ матеріала. Не въ этомъ ли *chassez-croisez* одинъ изъ главныхъ секретовъ гр. Ал. Н. Толстого?

несомнѣнный, прекрасный мастеръ ,аритмичнаго' стиля (съ зачетомъ ему всѣхъ его тяжелыхъ прегрѣшеній!), графъ Алексѣй Н. Толстой, въ своемъ самородковомъ своеобразіи.

Затѣмъ у Пришвина (особенно — не въ данномъ разсказѣ) бываютъ крупныя архитектурныя промахи. Напримѣръ, дѣльные отрывки, сами по себѣ очень любопытныя, несоразмѣренныя съ дѣльнымъ, неизвѣстно зачѣмъ вставленные (хотя бы описаніе города Безвѣрска въ недавнемъ разсказѣ ,Крутоярскіи звѣрь', такое живое и бойкое, — неужели г. Пришвинъ не могъ подождать съ этимъ описаніемъ, занеся его въ записную книжку, пока у него наладится большая повѣсть, дѣйствительно связанная съ внутреннимъ и внѣшнимъ обликомъ города Безвѣрска?). Г. Пришвинъ — несомнѣнный художникъ, но, къ сожалѣнію для его читателей, внутреннія переживанія его среди Крутоярской природы болѣе законченно художественны, чѣмъ видимое ихъ выраженіе въ печати. Найдеть ли онъ внутри себя силу созрѣть въ мастерствѣ?

,Черты ханецъ' Алексѣя Ремизова.

Повѣсть о гибели дома Версенева, помѣщеніи Крутовражскихъ. Долго накоплялось надъ родомъ ихъ проклятіе безбожной жизни. Чортъ овладѣлъ ихъ домомъ и гибель ихъ была ужасна; она страшитъ эмпирической видимо-стью своей, но еще болѣе страшитъ мистическимъ содержаніемъ. Гибель именно дома Версенева, то есть — и дѣли людей, въ которыхъ послѣдовательно воплощался родовой духъ ихъ, и жилища. Старыя наследственныя жилища — тѣло родового духа.

Представленіе о судьбѣ дома, какъ сложной и длительной личности, давно знакомо поэтамъ. Геніальный образецъ его воспроизведенія — ,Паденіе дома Эшерова' Эдгара По.* Эшеры — и родъ, и жилище — гибнутъ, раздавленные безмѣрнымъ ужасомъ, какъ и Версенева, только у По этотъ ужасъ вполнѣ отвлеченный отъ жизни, притомъ по западно-европейски ,красивый', романтической, а у Рем-

* Другой примѣръ у По — разсказъ ,Меценгерштейнъ'.

зова онъ русскій, безъ преднамѣренной красоты, реалистической (если можно называть привидѣнія — реалистикой). У По ужасъ этотъ и нравственной обосновки не имѣетъ (конечно, противоестественная, убійственная любовь послѣдняго Эшера — не причина, а производное слѣдствіе тяготѣющаго надъ нимъ ужаса). Версенева же ужасъ, какъ и слѣдуетъ ожидать по нынѣшнимъ русскимъ обстоятельствамъ, начинается отъ брызгъ крови, испещряющихъ стѣны подвала, гдѣ крѣпостныхъ наказывали.

У Ремизова есть представленіе о возмездіи, у По — простое признаніе, что рокъ содержитъ въ себѣ ужасъ — въ какой мѣрѣ, жутко и подумать. Э. По даетъ сказочную схему, потому у него зданіе, замокъ Эшеровъ, вещественно разрушается. У Ремизова усадьба остается невредимой, но участіе ея въ катастрофѣ ясно обозначено, на протяженіи разсказа, приемами художественнаго анимизма.* ,Крутоврагъ — мѣсто нечистое'. Чортъ владѣетъ имъ. — Да и дѣти остаются у ,послѣдняго' Версенева, но чувствуется какъ то несомнѣнно, что они, для той Силы, которая раздавила родъ ихъ — тѣни какія-то.

Выявленіе и сгущеніе ужаса, вплоть до конечной катастрофы, исполнено Ремизовымъ весьма поучительно. — Ужасъ сосуществуетъ тамъ съ жизнью, и жизнь, по страшному и странному закону подобнаго сосуществованія, — веселая жизнь; та самая веселая жизнь, которая въ искусствѣ разработана почему-то въ одной своей формѣ ,пира во время чумы' (печальная память великой чумы XIV вѣка). Въ Крутоврагѣ круглый годъ именины; каждый день спектакли, фейерверки, домъ полонъ

* Впрочемъ, синтетическій анимизмъ примѣненъ, главнымъ образомъ, въ началѣ разсказа; дальше Ремизовъ, невольно слѣдуя болѣе привычнымъ преданіямъ русской словесности, увлекается развитіемъ личной судьбы Версенева. Къ концу ощущеніе собирательной жизни ,дома' Версенева ослабляется; въ этомъ, пожалуй, сказывается то, что громадное дарованіе Ремизова, несмотря на прекрасныя формальныя исканія, въ сути своей неискоренимо аморфно и не вмѣщаетъ архитектурныхъ потребностей...

гостей, а ночью из подвала доносятся стоны иногда истязуемых; у игорных столов бродить давно умерший отец хозяина, из омота выѣзжаетъ призрачная тройка... Главная забава семьи послѣдняго Версенева — фейерверки, сжиганіе костровъ. Огненной забавѣ предаются съ неистовымъ увлеченіемъ и въ ней сходятся и смѣшиваются оба лика версенева — веселіе и ужасъ — такъ, что жутко читать...

Но средоточіемъ ужаса, печатью власти дѣвола и нескончаемой гибели является заглавное свойство Версенева, та поговорка его, которая сдѣлалась единственнымъ его словомъ: 'Чортъ'. На всемъ протяженіи разсказа поминутно раздается страшное слово, и все старое проклятое зданіе всѣми закоулками своими вторитъ хозяину: 'Чортъ'. Слово это овладѣло Версеневымъ въ день смерти отца его; а смерть отца такова была, что при видѣ умирающаго родной сынъ схватился за саблю... Разсказъ построенъ такъ, что словомъ этимъ кончается и разрѣшается все, что въ жизни Версенева прежде, давно, было человѣческаго. Любопытно отгѣняется его значеніе тѣмъ, что цѣлый рядъ другихъ лицъ въ разсказѣ тоже имѣютъ свои маниакальныя поговорки...

Катастрофа Чертыханца весьма поучительна для формальной теоріи. Безсознательное самоубійство Версенева непреодолимо ощущается, какъ иѣчто гораздо большее, чѣмъ единичная смерть, — это именно, съ точки зрѣнія мистической правды, гибель рода, раздавленнаго грѣхами иѣсколькихъ поколѣній безбожнаго барства. Это — молнія, разрѣшающая страшное напряженіе грѣха и проклятія. И вотъ мистически громадная смерть пріобрѣтаетъ видимость совершенно ничтожнаго событія. Конечно, тутъ не ошибка Ремизова, а сознательный пріемъ. Послѣдній еще подчеркивается тѣмъ, что въ выявленіи ужаса участвуютъ, во всемъ разсказѣ, сны разныхъ лицъ, выѣшнимъ образомъ почти безсодержательныя.

Тѣмъ не менѣе, первое впечатлѣніе отъ подобнаго окончанія такое, какъ будто съ Исаакіевскаго собора сняли куполь и замѣнили его содоменой крышей. Такой замѣнѣ можно, въ иѣкоторыхъ порядкахъ мысли, подыскать сим-

волическое оправданіе; но формально, архитектурно, это — нецѣлостность... Однако, тотчасъ же вспоминается уже не новая мысль о томъ, что наибольшій мистическій ужасъ содержится и во выѣшне подавляющихъ, колоссальныхъ явленіяхъ, и въ кажущихся мелочахъ жизни.

Грустно подумать, что есть люди, для которыхъ 'Чертыханецъ' Ремизова — праздная сказка. Еще гораздо грустнѣе подумать, что есть и такіе люди, для которыхъ 'Чертыханецъ' — психіатрическое изысканіе. Найдутся и такіе, для которыхъ 'Чертыханецъ' — очеркъ соціального отгѣника...

Великій Боже, неужто напрасно присылалъ Ты намъ Достоевскаго?

'Отецъ Федоръ', разсказъ П. Романа.

Ничего не могу высказать по поводу этого разсказа, кромѣ изумленія, зачѣмъ понадобилось 'Русской Мысли' печатать такое неопытное, безсодержательное произведеніе.

'Двуглавый Орелъ', повѣсть Бориса Садовскаго.

Въ неизмѣнномъ желаніи Бориса Садовскаго стилизовать во что бы то ни стало есть что то страдательное. Онъ мнѣ представляется орудіемъ какой то слѣпой стилизаціонной воли въ литературѣ. Кажется, можно аргюи утверждать, что при извѣстномъ развитіи стилизма долженъ непремѣнно явиться такой писатель, который не самъ будетъ произвольно подходить къ даннымъ лицамъ или положеніямъ съ опредѣленными, собственными пріемами; а наоборотъ, будетъ какъ бы отдаваться во власть эпохамъ, лицамъ, подчиняясь какому то внушенію, fascination. Такимъ образомъ Садовской — отрадный признакъ зрѣлости нашего стилизма; какъ явленіе, взятое въ себѣ, онъ не всегда столь же отраденъ...

Въ настоящей повѣсти воображенъ Потемкинъ-Таврической. Человѣкъ проникательный могъ бы, пожалуй, теперь же составить списокъ историческихъ лицъ, подъ которыхъ Садовской, подчиняясь означенной fascination, будетъ стилизовать свои будущіе разсказы. — Двойствен-

ность природы Потемкина угодобляется двуглавною орла, и на этомъ построена вся несложная схема разсказа.

Стилизація повѣсти не очень убѣдительна, слогу не вполне выдержанъ и мѣстами неизященъ. Вступленіемъ служитъ анекдотъ объ Іоаннѣ Грозномъ, съ 'экзотистическимъ' отношеніемъ къ далекому прошлому, — а такое отношеніе совершенно чуждо духу XVIII-го вѣка.

Вся повѣсть пересытана краткими описаніями природы, вполне 'модернистскими' по приему красочныхъ и свѣтовыхъ различеній (дифференціаціи), что тоже мало напоминаетъ подлинный XVIII вѣкъ, природы не замѣчательны. Эти же мѣста, внося созерцательность, ритмически нарушаютъ текучесть повѣствованія. * — Если же прямо счесть 'Двуглавый Орелъ' за сознательную попытку соединить духъ XVIII вѣка съ приемами 'модернистскаго' повѣствованія, то попытку эту нельзя не признать довольно смутной.

И все же 'Двуглавый Орелъ' достоинъ всякаго вниманія; несомнѣнно, что эта повѣсть Садовскаго, какъ и всякая его работа, стоитъ гораздо больше, чѣмъ дѣлые ворохи направленной, гражданственной, узко-бытовой и т. п. литературы. Гораздо больше!

Отдѣлъ словесной критики въ 'Русской Мысли' богатъ былъ прекрасными опытами.

Изъ имѣвшихъ словесническую дѣльность статей двѣ, весьма значительныя, уже были упомянуты въ 'Аполлонѣ': 'Венеціанскій Купецъ и Кольцо Нибелунга' Эад. Фр. Зѣлинскаго (почти преувеличенно изысканная по глубинѣ заглавнаго сопоставленія) и 'Левъ Толстой' Андрея Бѣлаго, очеркъ поистинѣ великолѣпный, мастерское сосредоточеніе въ вопросѣ, имѣющемъ для насъ такое насущное значеніе: о 'геніяхъ жизни'.

* Впрочемъ зрительно-символическое воспріятіе съ отбѣнкомъ созерцанія такъ свойственно нашему искусству, что вполне освободить отъ него чистое повѣствованіе умѣетъ одинъ лишь непогрѣшимый Валерій Брюсовъ. Несвободенъ отъ примѣса даже Кузминъ въ лучшихъ образцахъ (ср. 'Подвиги великаго Александра', *passim*, а особенно 'замирающія' окончанія §§ 15, 37, 40, 44).

Валерій Брюсовъ, по поводу книги Maigron'a 'Le Romantisme et les Moeurs' высказался о романтизмѣ. вполне понятно, что изслѣдователю не хочется по поводу новыхъ данныхъ повторять истины давно извѣстныя; но должно помнить, что умолчаніе заслугъ — иногда злѣйшее изъ обвиненій. Валерій Брюсовъ оказался несправедливымъ къ романтизму.

Нельзя судить о красотѣ предмета по тѣни его. Нельзя измѣрять культурную дѣльность идеи по тому, какъ ее не поняли люди, не могли ее вмѣстить. Мэгронъ говоритъ объ однихъ лишь н о д о н к а хъ романтизма, о людяхъ, искажавшихъ современную имъ культуру. Но этого не замѣтно въ отзывѣ Брюсова. Неужели ему книга Мэгрона представилась обвиненіемъ противъ романтизма? Между тѣмъ такъ ясно, что это — обвиненіе лишь противъ извѣчнаго подсудимаго культуры, противъ ненавистнаго искажителя всѣхъ ликовъ красоты — противъ Толпы! Пусть человечество — море: его безплодная, мелкосуетная зыбь рветъ въ ключья отраженіе пресвѣтлаго Солнца...

Да, романтическое бѣснованіе французскаго обывателя въ 1830—48 гг. смѣшно и постыдно, но какая эпоха обошлась безъ позора своей толпы? Наше время, наше искусство, — а Брюсовъ вождь, — не имѣетъ ли подвального кишения своихъ отбросовъ? Брюсовъ самъ видѣлъ, сколько пигмеевъ запуталось во влекущихся складкахъ его мантии, тогда какъ изысканное мастерство его менѣе всего даетъ возможность искаженія. Но кто обвинить даже Андрея Бѣлаго за смятенную аморфность его настоящихъ или возможныхъ подражателей снизу? Да что Андрей Бѣлый, этотъ въ худшихъ уклоненіяхъ своихъ столь подлинный художникъ! Самъ Леонидъ Андреевъ, такой пустой, такой жалкій, когда сравнишь его съ верхами творчества, становится 'простительнымъ', когда подумаешь о всемъ хвостѣ его поклонниковъ.

Книга Мэгрона — дѣльный вкладъ въ обвинительный актъ вѣковъ къ Толпѣ. Романтизмъ же остается эпохой неслыханнаго дотогѣ углубленія духовной жизни человѣка; безъ достижений этой эпохи невозможны ни современ-

ная религиозная мысль, ни наше понимание природы, ни наше возсозданіе минувшихъ культуръ, ни глубина глубинностей — Женщина, какою лишь теперь ее мы любимъ...*

Докладъ Вячеслава Иванова „Достоевскій и романъ-трагедія“ (Русская Мысль, май — июнь) такъ насыщенъ мыслью, что каждое предложеніе его есть какъ бы заглавіе отдѣльной главы въ какой то не написанной книгѣ... Хочется, поэтому, видѣть въ этомъ докладѣ, прежде всего, обѣщаніе написать такую книгу — большое изслѣдованіе о Достоевскомъ. Слишкомъ ясно, что есть стороны въ творествѣ великаго создателя Грядущей Руси, стороны громадныя и многоглубиныя, которыхъ никто изъ современниковъ не въ силахъ выявить, кромѣ В. Иванова.

Шевченко — К. П. Чуковскаго.

Есть сила синтеза у микроскопа и сила анализа у телескопа. Но примѣненіе парадоксальныхъ силъ являетъ методологическую опасность. Да и неизбежное стремленіе Чуковскаго, когда работаетъ онъ своимъ литературнымъ микроскопомъ, поставить благо писателя на опредѣленное фокусное разстояніе — совершенно не считаясь со значительностью третьяго измѣренія у рассматриваемаго предмета — тоже опасно. Эти приемы и даютъ Чуковскому его блестящее своеобразие; но любопытно было бы посмотрѣть, какъ обработалъ бы онъ Пушкина или Достоевскаго? — Однако, я догадываюсь, что для такихъ упрощенно-глубокихъ поэтовъ, какъ Шевченко, все это весьма умѣстно. Сведя все творчество Шевченки къ одному простому моменту (въ двойственномъ проявленіи), Чуковскій мастерски пригналъ его въ фокусъ своего прибора и далъ яркій и жизненный образъ.**

Превосходное, само въ себѣ, изслѣдованіе Валерія Брюсова о Децимѣ

* Наши возсозданія минувшихъ эпохъ гораздо больше опираются на отношеніе Романтизма къ средневѣковью, чѣмъ на отношеніе Возрожденія къ древности.

** А въ почти непосредственно послѣ того написанномъ блестяще-одностороннемъ фельетонѣ о З. Гиппиусъ — Чуковскій напрасно обя-

Магнѣ Авсоніи (Великій Риторъ) еще болѣе значительно какъ звено въ цѣпи, которая силою жуткаго любопытства влечетъ насъ ко времени увиданія древней культуры. Отъ начальна-свѣтлаго, заревого, хотя бы и зарей второго дня, Катумла до конечно-сумеречнаго Бэтія, какому изъ смѣявшихся на путяхъ гибели поколѣній соотвѣствуемъ мы, люди начавшагося XX вѣка? Въ какой мѣрѣ свершилась надъ нами судьба неизбежнаго умиранія? И многіе, вслѣдъ за Брюсовымъ, пойдутъ вопрошать вечеровые часы уже разъ бывшихъ увиданій...

Валеріанъ Чудовскій.

ПИСЬМА О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Сверные Цвѣты на 1911 г., собранные к — во мѣ ,Скорпионъ“. Москва. Цѣна 1 р. 50 к.

Полтора года тому назадъ прекратился журналъ „Вѣсы“, и к — во „Скорпионъ“, чтобы не прерывать сношеній со своими читателями, рѣшило возобновить выпускъ альманаховъ. Первый изъ нихъ производитъ благопріятное впечатлѣніе. Обложка Сомова, знакомыя имена Брюсова, Бальмонта, Кузмина, Гиппиусъ и др. располагаютъ въ его пользу читателя. Но при просмотрѣ сборника, а тѣмъ болѣе при чтеніи, появляется какая то досада. Что было хорошо лѣтъ шесть, семь тому назадъ въ „Вѣсахъ“, съ подкрѣпленіемъ въ видѣ статей и рецензій, то, кажется, какъ то безпомощно-неубѣдительно теперь. Если исключить крошечную комедію М. Кузмина „Голландка Лиза“, съ забавными куплетами, два стихотворенія Валерія Брюсова, блестящія по мысли и исполненію, его же поэму „Подземное жилище“, въ которой своеобразно-глубоко перекрещиваются вліянія Данте и Эдгара По, — у насъ не останется ничего, на что не хотѣлось бы подосадовать. З. Гиппиусъ называетъ

дѣлъ большого художника („Рѣчь“ отъ 29 мая с. г.). Мы, простые люди, работающіе невооруженнымъ глазомъ, видимъ въ „знаменитой декаденткѣ“ гораздо, неизмѣримо больше, чѣмъ Чуковскій съ его усовершенствованнымъ приборомъ, для котораго весь міръ не существуетъ, если онъ не въ фокусѣ.

плохія ассонансы, неумѣстными рѣмами, вмѣсто послѣднихъ словъ въ стихотворныхъ строкахъ рѣмуетъ первые — такой, очевидно, искусственный вывертъ, врядъ ли можетъ быть названъ полезнымъ техническимъ нововведеніемъ и, кромѣ того, положительно мѣшаетъ слѣдить за смысломъ стиховъ.

Какъ объяснить К. Бальмонту, написавшему очеркъ объ египетской любовной поэзіи, что между самыми красивыми словами должна же быть связь и что эссенція сахара горька на вкусъ? Вотъ первый попавшійся образчикъ его прозы: 'Египетская горлица напоминаетъ по нѣжности и тонкости чувствованія еще болѣе Индусскую влюбленную, чье имя Радга, и чьими любовными грезами и жалобами наполнена очаровательная поэма Джайадевы...' 'Письма русскаго путешественника' по сравнению съ этой потокой — образецъ ланидарнаго стиля и суровой отчетливости образовъ. Въ переводѣ самихъ египетскихъ пѣсень нѣтъ ничего египетскаго, — одинъ Бальмонтъ послѣдняго періода.

Стихи Бальтрушайтиса продуманы, выдержаны и убійственно скучны.

Стихи Д. Цавашина, кажется, впервые появляющагося въ печати, очень плохи и, что хуже всего, ничего не общаютъ. Его разсказъ 'Морской Разбойникъ' написанъ слащаво, водянисто и почти безъ всякой фабулы.

Если бы не неумѣстный и уже надобнѣйшій эротизмъ, былъ бы хорошъ разсказъ Б. Садовскаго 'Подъ Павловымъ шпитомъ'.

Хорошо и ярко написанъ предисловіе: въ немъ девизомъ участниковъ альманаха ставится 'вѣра въ высокое значеніе искусства, какъ такового, которое не можетъ и не должно быть средствомъ къ чему то иному, будто бы высшему, и твердое стремленіе посылно служить именно 'высшему искусству'.

И. Гумилевъ.

СТИХИ О ПРЕКРАСНОЙ ДАМѢ

I

Въ издательствѣ 'Мусагетъ' вышла наконецъ, долгожданная, желанная книга первыхъ стиховъ Александра Блока. Говорю же-

ланная, потому что за первымъ изданіемъ 'Стиховъ о Прекрасной Дамѣ' давно уже тщетно гонялись тѣ поклонники поэта, которые пришли къ нему поздно и не застали въ продажѣ разошедшихся быстро книжекъ его стиховъ. Говорю желанная еще и потому, что въ этой книгѣ, рядомъ съ напечатанными въ первомъ изданіи стихами, заключенъ еще цѣлый рядъ — цѣлая сотня — такихъ стихотвореній, которыя не были знакомы никому, не появляясь до сего времени въ печати вовсе, — и это кромѣ той сотни, которая была разбросана по разнымъ повременнымъ изданіямъ, и, прочитанная вразбродъ, не объединилась въ сознаніи главнымъ, — тѣмъ, что они, о Ней, о Прекрасной Дамѣ.

Кстати: въ примѣчаніяхъ къ книгѣ авторъ, между прочимъ, говоритъ, что помѣщенные въ томѣ 300 стихотвореній составляютъ менѣе половины того количества, которое было написано имъ за эти годы. Итакъ еще 400 стихотвореній, относящихся къ Ней же, ждутъ обнаруженія въ столѣ поэта. Цифры, поистинѣ, титаническія! — напоминающія древнѣйшія и самыя тѣ, или исчисленія звѣздъ въ мировыхъ просторахъ...

Но какъ звѣзды въ эфирныхъ пространствахъ группируются въ созвѣздія: какъ меньшія свѣтила теряются въ блескѣ крупныхъ; какъ планеты тяготеютъ къ солнцамъ, а къ планетамъ спутники, — такъ и стихи въ этой книгѣ: менѣе значительные примыкаютъ къ центральнымъ, образуя системы вокругъ нихъ, а центральные группируются въ созвѣздія, причемъ и изъ этихъ 'солнцъ' нѣкоторыя проигрываютъ отъ сосѣдства съ крупнѣйшей ихъ звѣздой. И самъ поэтъ, ставя подъ нѣкоторыми стихотвореніями дату, желаетъ, по его выраженію подчеркнуть ихъ, то - есть указать ихъ значительность для себя. Это — 'солнца'.

Можетъ быть, это память прежнихъ дней создала вокругъ нѣкоторыхъ изъ этихъ звѣздъ особенную атмосферу; можетъ быть, это только клубокъ былыхъ 'ассоціацій' вокругъ нихъ, — не знаю, но старому любителю поэзіи Блока 'солнцами' кажутся, за рѣдкими исключеніями, всѣ тѣ стихи, которые входили въ прежній маленькій томикъ 'О Прекрасной Дамѣ'. И

лишь немногія изъ незнакомыхъ намъ доселѣ произведеній поэта, по нашему мнѣнію, могутъ быть поставлены на одну ступень съ ними. Впрочемъ, нѣсколько новыхъ — и не малой величины — звѣздъ загорѣлось передъ нами и въ этой книжкѣ, повлекшихъ за собою и планеты и луны. Таковы „На смерть дѣда“ и „Люблю высокіе соборы“.

Но для не такъ сжившихся съ Блокомъ „перваго періода“, для тѣхъ, кому языкъ его страны оставался невинтенъ, для тѣхъ, кому черезчуръ скупо вѣщали священные іероглифы его пѣсень, — для тѣхъ эти менѣе значительные стихи его, эти спутники и планеты, послужатъ хорошими переводчиками въ этой „страшѣ“, будутъ ключами къ ея письменамъ и позволять полнѣе и сознательнѣе насладиться красотой и богатствомъ ея.

Удивительна эта страна, эта поэзія. Нѣтъ прилагательнаго, опредѣляющаго ее. Какихъ только опредѣленій не давали ей! Молодая, городская, мистическая, серафическая. Конечно, у Блока „дѣтское сердце“:

...Впередъ съ невинными взорами
Мое дѣтское сердце идетъ.

Конечно, онъ молодъ; конечно, о видѣніяхъ Города рассказываетъ онъ, какъ, можетъ быть, никто. Конечно, онъ мистикъ; болѣе мистикъ, чѣмъ оккультистъ (ибо „чуветь“ — не „знаеть“), болѣе мистикъ, чѣмъ религіозенъ (ибо „трепететь“ — не „вѣрять“). Конечно, онъ пѣвецъ серафической, сверхземной, запредѣльной любви, болѣе яркій, чѣмъ, напр., Вл. Соловьевъ, учитель поэзіи его и предметъ его благоговѣнія въ эти годы.

Но что изъ того?

Вѣдь онъ не только молодъ, но и старъ:

...Мой голосъ глухъ; мой волосъ сѣдъ,
Черты до ужаса недвижны.

(Religio).

Или:

Но старость мнѣ согнула плечи,
И мнѣ смѣшно, что я поэтъ...

Какой же онъ „городской“, когда, какъ онъ самъ пишетъ, въ его первой книгѣ „деревен-

ское преобладаетъ надъ городскимъ“, когда дѣйствительный подсчетъ его „пейзажей“ — покажетъ намъ съ точностью, что въ нихъ столько природы, столько полей, лѣсовъ и луговъ, столько деревенскаго воздуха, сельскихъ церквей, и такъ мало стеклянноглазыхъ „чудовищъ, называемыхъ домами“.

Онъ мистикъ. Но мистика — столь колеблемое, столь зыбкое понятіе: такъ разнообразно и спутано у насъ значеніе этого слова. И такое оно „общее“. И Рубенсъ у насъ мистикъ, но „мистикъ плоти“, у насъ и Тургеневъ — мистикъ, и Пушкинъ. А ужъ изъ нашихъ поэтовъ послѣдняго времени — кто не мистикъ? — Кто не мистикъ, того иные готовы уже не считать и за поэта. Въ наши дни, когда въ поэзіи теургическая основа считается *conditio sine qua non*, опредѣлить поэта какъ „мистика“ значитъ вовсе ничего не сказать.

Блокъ серафиченъ, А Незнакомка? А переулки съ ихъ „дымноспылымъ туманомъ“?

Или

..... балаганъ

Красивыхъ цыганокъ и пьяныхъ цыганъ?

И это вѣдь изъ „Стиховъ о Прекрасной Дамѣ“.

И потомъ еще: „Поэзія Блока уже не поэзія, такъ какъ больше чѣмъ поэзія“.

А другіе: „Блокъ“ и „поэтъ“ — синонимы.

Какая груда противорѣчій! Но развѣ не антиномичны всѣ эти истины, высказываемыя про него?

Можетъ быть, именно потому онѣ — истинны. Можетъ быть, говоря о поэзіи, мы вступаемъ въ такую область первоосновъ духа, что тамъ уже мыслить не антиномично — невозможно; можетъ быть, тамъ — въ этой страшѣ — перестаютъ имѣть силы обычные законы мышленія, и начинается власть иныхъ, неизвѣданныхъ, которые кажутся намъ законами антиноміи, законами необходимости противорѣчія? Какъ знать.

Конечно, Блокъ до конца поэтъ городской, но вѣрно и то, что онъ до конца и безъ остатка, всегда поэтъ деревенскій. Вѣрно то, что онъ больше чѣмъ поэтъ, но и то, что онъ — именно

„поэтъ“, поэтъ по преимуществу. Странная вещь — поэзія. Вотъ для того, чтобы быть „городскимъ“, поэту совершенно необходимо быть „сельскимъ“ — то есть всегда быть напоеннымъ ароматомъ каждой травинки дѣсной и луговой. Вотъ для того, чтобы быть настоящимъ поэтомъ, поэту необходимо быть всегда больше чѣмъ поэтомъ, то есть уже не поэтомъ...

II

Блокъ — чародѣй, и такимъ ужъ онъ, навѣрное, родился. Онъ зналъ всякое колдовство словъ еще съ ранней юности.

Возьмемъ его самые ранніе стихи — 1898 года, которыми начинается книга:

Пусть свѣтитъ мѣсяцъ, — ночь темна,
Пусть жизнь приноситъ людямъ счастье, —
Въ моей душѣ любви весна
Не смѣнитъ бурнаго ненастья.
Ночь распростерлась надо мной
И отвѣчаетъ мертвымъ взглядохъ
На тусклый взоръ души больной,
Облитой острымъ, сладкимъ ядохъ.
И тщетно, страсти затая,
Въ холодной мглѣ передразвѣтной
Среди толпы блуждаю я
Съ одной лишь думою завѣтной:
Пусть свѣтитъ мѣсяцъ, — ночь темна,
Пусть жизнь приноситъ людямъ счастье, —
Въ моей душѣ любви весна
Не смѣнитъ бурнаго ненастья...

Слыхали ли вы, какъ можно магическимъ дѣйствіемъ убить человѣка? Знайте же, что можно убить колдовствомъ, такъ же какъ человѣка, и слово. Съ улыбкой производитъ 17-тилѣтній поэтъ свое страшное дѣло. Жилъ довольно значительный, довольно сильный и вѣскій глаголь „смѣнить“, означающій „стать на чье-либо мѣсто“. Споконъ вѣковъ значилъ онъ одно и то же, и гордился, весьма вѣроятно, своимъ значеніемъ въ рѣчи человѣческой. Вотъ подошелъ Блокъ и сказалъ: „Я хочу завладѣть тобою. Хочу, чтобы ты, обезсиленный, принадлежалъ мнѣ и значилъ

то, что я прикажу тебѣ. До сихъ поръ были ты дѣйствительнымъ глаголемъ, я хочу, чтобы ты имѣлъ значеніе страдательное. Въ самомъ дѣлѣ. Приблизивъ слова „любви весна“ къ словамъ „въ моей душѣ“, Блокъ создалъ самостоятельно живущую строку:

Въ моей душѣ — любви весна,

и вотъ она зашла, заполонила сознание и вся фраза:

Въ моей душѣ любви весна
Не смѣнитъ бурнаго ненастья

воспринимается уже такъ: „въ моей душѣ любви весна не смѣнится бурнымъ ненастьемъ“. Глаголь „смѣнить“, жалкій, безсиленный, убить магической властью такихъ простыхъ, почти банальныхъ (да, да, банальныхъ, но въ этомъ-то ихъ сила) рядомъ стоящихъ и менѣе... Да, такъ. Конечно, такъ. Здѣсь уже криптограмма въ самомъ первомъ, въ самомъ слабомъ, „полудѣтскомъ“ произведеніи. Во всемъ. Оно имѣетъ, конечно, прямой смыслъ: юноша блуждаетъ, обуреваемый ядохъ страстей среди безпечальной и безстрастной толпы, холодной ночью. Но оно имѣетъ и смыслъ иной, „эзотерическій“. Этотъ „ядъ“ въ душѣ юноши — есть, согласно этому внутреннему смыслу стихотворенія, — „любви весна“. Въ этомъ эзотерическомъ чтеніи стихотворенія ударенія падутъ не на слова „остромъ“, „мглѣ“, „темна“, — но на другія, сосѣднія. „Ядъ“ не только острый, но и сладкій; мгла холодна, но она и передразвѣтная; и завѣтная дума поэта, конечно, о томъ, что

Въ его душѣ — любви весна.

Называйте это символизмомъ, или какъ хотите, но по моему, это самое важное въ поэзіи Блока, это тотъ „новый тренеть“, который принесъ намъ онъ, и это есть то, чему подражать нельзя, что единственно, чѣмъ такъ отличаются произведенія подлиннаго Блока отъ всѣхъ этихъ „подблокъ“ подъ него, которыхъ такъ безконечно много производится въ наши дни стихотворными фабриками.

То онъ убьетъ существительное, имя:

Странныхъ и новыхъ ищу на страницахъ
Старыхъ испытанныхъ книгъ...

Ахъ, это имя (новыхъ — чего?) стучалось,
просилось. Я не хочу — произнесъ чародѣи.
И не называлъ его. Но мало того, такъ ото-
гналъ его, что оно вовсе исчезло изъ стихотво-
реній, и не отгадывается, не внушается ничуть
(какъ по рецепту „символистовъ“ — Верлена,
Маллармэ должно бы внушаться, и у нихъ
хотя бы въ знаменитомъ

Une dentelle s'abolit
Dans le doute du jeu suprême...

дѣйствительно внушается). Напротивъ: вну-
шается его отсутствіе.

Именно память воспринимающаго тщетно
ищетъ: „новыхъ — чего?“ и не можетъ найти,
пбо такъ приказываетъ ей воля создателя
стихотвореній.

И много еще колдовскихъ приемовъ знаетъ
Блокъ.

Вотъ наиримѣръ приемъ: „назвать не назы-
вая“.

Раскрывая окно, увидалъ я сирень,
Это было весной, въ зацвѣтающій день...
Раздышались цвѣты, и на темный карнизъ
Передвинулись тѣни ликующихъ ризъ.
Задышалась тоска, занималась душа.

(Опять необычайная власть надъ глаго-
лами, заставляющая ихъ значить, благо-
даря сочетанью словъ и звуковъ, чего хочетъ
поэтъ, а не то, что они обыкновенно значатъ;
но это попутно).

Распахнулъ я окно, трепеща и дрожа,
И не помню, откуда дохнула въ лицо,
Запѣвая, сгорая, взонгла на крыльцо.

Кто взонгла?... Но здѣсь уже сказано все. Здѣсь
отвѣтъ на вопросъ: — „кто взонгла“ произнесень
словами „не помню откуда“.

Я далъ только намеки на то, съ какого рода
магомъ мы имѣемъ дѣло въ лицѣ Блока. Здѣсь
мы только передъ одной изъ сторонъ его

тайны. Что же касается до другой стороны
не проявленія, но пребыванія, не
приемовъ творчества, но содержанія его, —
то, хотя мы бы могли, продолжая раскрывать
загадку перваго стихотворенія въ книгѣ его,
доказать, что въ ней *implicite* вся поэзія Бло-
ка, для которой „любви весна“ и „бурное не-
настье“ — одно и то же, — мы предпочитаемъ
отложить нашу очеркъ до выхода въ свѣтъ
всѣхъ трехъ книгъ, составляющихъ „кругъ
мыслей и чувствъ первыхъ 12-ти лѣтъ созна-
тельной жизни поэта“. Двѣ другія книги —
„Печальная радость“ и „Сибѣжная ночь“.

Вл. Пясть.

НОВЫЯ КНИГИ

А. Быковъ, А. Галуновъ, В. Муїжель

У критика двѣ задачи.

Первая — хвалить хорошихъ писателей. Вы-
сокая, прекрасная задача: говорить людямъ,
гдѣ и какъ добудутъ они хлѣбъ жизни и
свѣтъ свой.

Вторая — бранить плохихъ писателей. Не столь
высокая задача: говорить людямъ, какъ они
могутъ сберечь свои полтинники, не покупая
дрянныхъ книгъ.

Но помните, о читатели, что для того, чтобы
сказать вамъ — не читайте Александра Галу-
нова, ни Алексія Быкова, ни В. В. Муїжелъ,
я долженъ былъ хоть просмотрѣть ихъ, а это
было пыткой!

Алексія Быкова „Чертополохъ“ книгу
первую я прочиталъ до 40-й страницы внима-
тельно, затѣмъ со скоростью 300.000 страницъ
въ часъ убѣдился въ томъ, что до конца тома
продолжается все та же „Жизнь Якова Вико“ и
все тотъ же — о, Достоевскій! — бунтъ противъ
Христа... Мелькали несчетныя французскія сло-
вечки, приписанныя воспитанному въ Парижѣ
герою, вѣроятно, чтобы намекнуть, что ав-
торъ тоже воспитанъ въ Парижѣ: „C'est pro-
vocation!“ (sic, стр. 78). „Мпнувшее — trou de
loupe“... (sic, стр. 129). И вдругъ мелькнуло
объясненіе всему; герою съ пафосомъ воскли-
цаетъ: О, если бь мозги мой смѣнились бурдой!
(sic, честное слово! стр. 116).

И все же... эта книга въ одномъ отношеніи была для меня поучительна. Изъ нея я узналъ, что послѣ ‚Братьевъ Карамазовыхъ‘ и въ то самое время, когда В. В. Розановъ пишетъ свою ‚Метафизику Христіанства‘, еще возможны какіе-то Алексіи Быковы, которые бунтомъ противъ Христа считаютъ свое жалкое безмысліе... Бунтомъ противъ Христа!!!

Александръ Галуновъ. 1. Вереница этюдовъ. 2. Книга мертвыхъ, 3. Ad Lucem. Стихотворенія въ прозѣ.

Стоитъ ли выяснять, какого именно рода безвкусица наполняетъ эти книги? Быть можетъ когда нибудь г. Галуновъ, если будетъ очень много работать (не для печати) и учиться, напишетъ что нибудь приемлемое... Въ одномъ случаѣ изъ тысячи бываютъ такія исцѣленія. Но пусть онъ ускоряетъ успіе! Отъ вполнѣ плохой ‚Ad Lucem‘ (1904 г.) до не совсѣмъ безнадежной ‚Книги Мертвыхъ‘ (1911 г.) движеніе впередъ такъ медленно, что вѣка человѣческаго не хватитъ...

Если я увижу, что въ бочку вливаютъ ложку дегтю, то я даже не стану провѣрять, былъ ли въ этой бочкѣ медъ. Когда мнѣ попался второй томъ собранія сочиненій В. В. Муйжеля, я прочелъ наудачу рассказъ ‚Кошмаръ‘, а остального я уже не читалъ. Есть ли въ этомъ томѣ медъ — не знаю, но что деготь есть, за это я ручаюсь.

Рассказъ написанъ на новую и возвышенно-художественную тему: доказать, что полицейскіе пристава и жандармскіе офицеры производятъ по отношенію къ гражданамъ - обывателямъ чудовищныя гнусности. Въ этомъ рассказѣ г. Муйжель изобразилъ такого сорта гнусность, что даже ему, опытному въ сихъ дѣлахъ, гражданственно-честному г. Муйжелю, она кошмаромъ кажется.

Быть можетъ, въ основѣ рассказа ‚Кошмаръ‘ лежитъ дѣйствительное даже не преувеличенное событіе. Этого я, конечно, оспаривать не стану. Важно то, что это событіе художественно (не политически) невѣроятно и нелѣпо. Г. Муйжель совсѣмъ не художникъ; это давно извѣстно всѣмъ, кто слѣдитъ за пигмеями словесности. Но хоть бы у другихъ онъ научился:

въ искусствѣ бываютъ чистые вымыслы, которые правдивѣе и убѣдительнѣе житейской достовѣрности, а въ жизни есть дѣйствительныя явленія, которыя по самому существу своему не подлежатъ художественной обработкѣ: перенесенныя въ изящное повѣствованіе, они становятся ложью. — Да не создается недоразумѣнія: я вовсе не хочу установить этимъ предѣловъ для выявленія символическаго содержанія повседневности; но такія задачи вѣдъ г. Муйжеля не касаются...

Валеріанъ Чудовскій.

Стихотворенія въ прозѣ поэта Ли Бо, воспѣвающія природу.

В. Алексѣевъ перевелъ съ китайскаго языка четыре стихотворенія поэта Ли Бо и сдѣлалъ это умѣло, искусно лавируя между Сциллой и Харибдой умышленно-подражательнаго стіля и изысканныхъ словъ одного изъ самыхъ блестящихъ поэтовъ Небесной Имперіи. Переведены два очень похожихъ другъ на друга стихотворенія: ‚Мнѣ жаль послѣднихъ дней весны!‘ и ‚Весенняя грусть‘, а также ‚Ясная осень, скорбныя строфы‘ и наконецъ — ‚Весенняя ночь и ширь во фруктовомъ саду‘. Многія строки этихъ стихотвореній прекрасно передаютъ бурный и вдохновенный подъемъ Ли Бо, близкій и понятный намъ, европейцамъ. — Погружаюсь въ стихъ — и пѣснь моя жалобна. — Гляжу на небо и вижу, какъ несется караванъ гусей, постепенно тая въ дали.

— Пьянѣю грустью у плакучей ивы...

— Но и грусть и радость въ безчисленной толпѣ человѣческихъ ощущеній какъ-то одновременно пробуждаются и единятся на этомъ благоуханномъ праздникѣ природы.

— Опадаетъ лотосъ. Рѣка подернулась осенними красками. Долгій-долгій вѣтеръ... Длинная, длинная ночь.

— Слушайте, если мы сейчасъ же не приступимъ къ стихамъ, то въ чемъ же мы выразимъ свои красивыя, тонкія мысли?

Въ заключительной фразѣ переводчика слышится обѣщаніе приступить къ полному переводу сочиненій Ли Бо. Это намѣреніе можно только привѣтствовать. Ли Бо — это Сѣхо-

йлянъ (т. е. поэтъ, ярко блиставшій своимъ талантомъ съ дѣтства), это достоинствѣ самой утонченной, многовѣковой культуры древняго Египта. Поэтъ для немногихъ, но зато избранныхъ, отмѣченныхъ рукой великой красоты.

Ант. Осс — iii.

Glinka par M. D. Calvocoressi

Франція давно знаетъ Глинку. Геніальный отецъ русской оперы не только впервые и на вѣчныя времена привилъ отечественному музыкальному искусству солидную техническую начала западно-европейской образованности, но и — vice versa — явился первымъ посредникомъ въ дѣлѣ ознакомленія Франціи съ русской музыкой, конечно, въ лицѣ ея единственнаго по тѣмъ временамъ представителя, самого творца *Жизни за Царя* и *Руслана*.

Безъ сомнѣній, двукратное посѣщеніе Глинкой Парижа (1844—45 и 1852—54), внимательное и любовное къ нему отношеніе такихъ музыкантовъ, какъ Берліозъ и находившійся тогда въ зенитѣ своей славы Мейерберъ, не прошли безслѣдно для Франціи и явились первымъ, малымъ, но важнымъ звеномъ въ той, будемъ надѣяться, прочной и цѣнной цѣпи музыкально-художественныхъ симпатій и взаимовліяній, что соединяютъ нынѣ страну Глинки и Мусоргскаго съ родиной Берліоза и Дебюсси. Въ первую пору (кстати сказать, почти полувѣковую по своей длительности) франко-русскій музыкальный «альянсъ» оказался крайне одностороннимъ. Въ то время какъ идеи и многіе приемы творчества Берліоза вошли существеннымъ ингредиентомъ въ искусство «новой русской школы», — эта послѣдняя была едва извѣстна во Франціи. Въ то время какъ Россія не переставала ни на минуту слѣдить за музыкальной жизнью Парижа — его знакомство съ нашей музыкой продолжало пребывать на положеніи шапочнаго; мало того, самъ Берліозъ добился гораздо скорѣйшей и полнѣйшей оцѣнки своего дарованія и своихъ новаторскихъ замысловъ въ Россіи, нежели во Франціи. Хронологическая пропасть свыше трети вѣка отдѣляетъ первыя горячія статьи

Берліоза о Глинкѣ (послѣ парижскаго концерта изъ его сочиненій въ 1845 г.) отъ первой обстоятельной французской біографіи великаго композитора, написанной г. Фукомъ (1880). И отъ этой послѣдней до современной, какъ ни какъ, а все же извѣстной, популярности русской музыки въ Парижѣ, до обнаруживающагося теперь въ нѣкоторыхъ парижскихъ музыкальных кругахъ даже совершеннаго увлеченія ею — опять-таки четвертьвѣковой антрактъ, заполненный поверхностными знакомствами съ тѣми или иными отдѣльными и случайными именами и произведениями русской музыкальной литературы. Концерты Олениной д'Альгеймъ изъ сочиненій Мусоргскаго, а больше всего «русскіе сезоны» С. П. Дягилева, показавшаго Парижу лучшіе образцы русской музыки, при участіи въ ихъ сценической интерпретаціи лучшихъ артистическихъ силъ нашихъ оперы, балета, декоративнаго искусства и театральной режиссуры, повидимому, надолго, если не навсегда, пробрили послѣдній ледъ французскаго равнодушія къ нашей музыкально-художественной культурѣ. Въ лицѣ стараго генія, Мусоргскаго, и молодого таланта, Стравинскаго, русская музыка одержала надъ сердцами парижанъ побѣду болѣе значительную, чѣмъ это когда-нибудь ей удавалось въ чужой странѣ. И то, что велѣдъ за обширной монографіей о Мусоргскомъ извѣстнаго парижскаго музыкальнаго «руссофила» М. Д. Кальвокоресси (*Moussorgsky par M. D. Calvocoressi, Paris, 1908, монографія изъ серіи — «Les maitres de la musique»*) только что появилась книга того же автора о Глинкѣ (*Glinka par M. D. Calvocoressi, Paris, 1911, изъ серіи — «Les Musiciens célèbres»*) лучше всего свидѣтельствуетъ о серіозности франко-русскихъ музыкальных симпатій, о томъ, что тяготѣніе непосредственнаго вкуса къ гутированію всяческой утонченности и изощренности, изобилующей въ новѣйшихъ русскихъ партитурахъ, сопровождается нынѣ во Франціи болѣе углубленнымъ интересомъ къ русскому искусству, стремленіемъ проникнуть въ его исторію, желаніемъ понять и усвоить его основную первоисточникъ, творчество Глинки.

Надо отдать справедливость г. Кальвокоресси —

его монографія о родоначальникѣ нашей музыки составлена съ обстоятельностью, какою не могутъ похвастать многіе русскіе очерки жизни и дѣятельности Глинки (особенно изъ мелкихъ изданій подобнаго рода). Источниками новой работы для ея автора послужили біографическій очеркъ Стасова, статьи г. Финдейзена, автобіографія и переписка Глинки, очерки по исторіи русской музыки Канкина, воспоминанія Л. П. Шестаковой, французская біографія Фука и цѣлый рядъ болѣе мелкихъ русскихъ и французскихъ статей и замѣтокъ, посвященныхъ художественной личности и творчеству великаго русскаго композитора. Источники использованы настолько умѣло, что на протяженіи 125 небольшихъ страницъ крупной печати авторъ успѣваетъ и сообщить важнѣйшія свѣдѣнія о русской музыкѣ до глинковского періода, и дать сжатое, но ясное и для „большой публики“ совершенно удовлетворительное, въ смыслѣ фактической полноты, изложеніе виѣшнихъ біографическихъ данныхъ, и немногими штрихами набросать отчетливую и въ общемъ вѣрную характеристику композитора, подробно разбирая всѣ крупныя его произведенія, восхищаясь огромной непосредственностью его генія и необычайными ритмическими и гармоническими богатствами, щедро разсыпанными на страницахъ „Жизни за Царя“ и еще щедрѣе въ „Русланѣ“, но и не замалчивая слабыхъ сторонъ глинковского творчества, причемъ, однако, частичная устарѣлость, банальность, италянизмы иныхъ эпизодовъ въ операхъ Глинки біографъ не забываетъ поставить въ надлежащую связь съ общими музыкально-культурными условіями глинковского времени въ Россіи. Фигура Глинки, который, по основной мысли его французскаго біографа, является однимъ изъ наиболѣе значительныхъ и, въ то же время, однимъ изъ наиболѣе безсознательныхъ революціонеровъ въ исторіи музыки, еще выигрываетъ въ своей монументальности и титаничности, когда г. Кальвокоресси въ послѣдней главѣ своего труда выясняетъ вліяніе Глинки на дальнѣйшія судьбы русской музыкальной цивилизаціи. Къ числу небольшихъ странностей книги, принадлежащихъ отношенію г. Кальвокоресси къ ро-

мансамъ Глинки. Что французскій авторъ почти всѣ вокальныя вещи его считаетъ слабыми и блѣдными, это еще не удивительно. Вѣдь даже для насъ, русскихъ почитателей Глинки, лишь немногія пѣсни его сохранили дониндѣ полную художественную значительность, большинство же пѣняетъ насъ по особому, погружая наши чувства въ милую для насъ и непонятную для иностранца атмосферу сентиментальной старомодности условнаго русско-итальянскаго стиля. Но удивителенъ тотъ выборъ отдѣльныхъ положительныхъ исключеній, который дѣлаетъ Кальвокоресси изъ вокальныхъ сочиненій Глинки. Наиболѣе удачными романсами онъ считаетъ: „Ночной смотръ“, „Дубрава шумитъ“ и „Молитву“. О первомъ не можетъ быть двухъ мнѣній, но съ растянутой, хотя и красивой по музыкѣ „Дубравой“, конечно, успѣшно могутъ поспорить такія вещи, какъ глубоко-драматическая „Пѣснь Маргариты“, поэтическій „Жаворонокъ“ (вдохновившій, между прочимъ, Балакирева на прекрасную фортепьянную транскрипцію этой вещи), очаровательная баркаролла („Уснули Голубыя“). Если же причислить къ удачнымъ вещамъ безцвѣтную „Молитву“, то по всей справедливости слѣдовало бы рядомъ назвать еще добрый десятокъ романсовъ, которые во всякомъ случаѣ гораздо содержательнѣе и вдохновеннѣе ея.

Впрочемъ, о вкусахъ не спорятъ, и единственный объективный упрекъ, который можно предъявить по адресу лежащей передо мной пзочно изданной и недурно иллюстрированной книги, это — за неполноту и неточность списка сочиненій Глинки. Такъ, напримеръ, Аррагонская Хота датирована 1848-ымъ годомъ вмѣсто 1845-го, Кантата для воспитанницъ Смольнаго Института — 1856-мъ вмѣсто 1850-го и т. п. Смольный Институтъ обратился на французскомъ языкѣ въ „Institut de Smolensk“! Далѣе, въ списокъ значатся 4 кантаты Глинки, тогда какъ мы знаемъ ихъ всего три, что же до упоминаемаго біографомъ сочиненія Глинки: *Air et chœur pour le drame La Moldavienne et la Tsigane ou Or et Poignard*, то подобное сочиненіе въ Россіи абсолютно неизвѣстно. Среди фортепьянныхъ вещей упомя-

нута совершенно ничтожная „Полька“ 1849 г., и не названа гораздо болѣе содержательная „Дѣтская Полька“ 1854 г. (изд. Юргенсона) Полонезы Глинки во избѣжаніе путаницы слѣдовало бы датировать годами сочиненія и тональностями (1-ый съ хоромъ — Es-dur, 1837 г., 2-ой — E-dur, 1839 г., 3-ий — F-dur, 1855 г.). Всѣ три полонеза — вещи оркестровыя, но существуютъ во многихъ фортепیانныхъ переложеніяхъ, что не даетъ, однако, права помѣщать второй полонезъ въ рубрику фортепیانной 4-хъ-ручной музыки. Жаль также, что г. Кальвокоресси, ограничившись изданіями Юргенсона, совершенно игнорировалъ изданія Стелловскаго и Гутхейля, которыя обнимаютъ собою весьма много произведеній Глинки, быть можетъ не достойныхъ отдѣльнаго разсмотрѣнія, но все же долженствующихъ фигурировать въ простомъ „каталогѣ“ сочиненій мастера.

КАРАТЫГІНЪ.

МУЗЫКА ВЪ ПАРИЖѢ

За исключеніемъ небольшой пьесы Мориса Равеля — Испанскіи Часы (Opéra Comique), возобновленія, въ томъ же театрѣ — Арьяны и Спнеи Бороды Поля Дюкаса, въ Gaité Lyrique — Саломеи Мариотта и въ Grand Opéra — Гвендолины Шабриера, весь конецъ музыкальнаго сезона можно назвать такимъ же скучнымъ, какимъ было его начало, несмотря на значительное количество новинокъ.

Хотѣлось бы не слишкомъ настаивать на творческомъ упадкѣ нѣкоторыхъ общепризнанныхъ и прославленныхъ знаменитостей, все болѣе ощутительномъ съ каждой новой партитурой, но все же приходится отмѣтить полную неинтересность „Терезы“ Массенэ, появившейся недавно послѣ совѣмъ уже плачевнаго Донъ Кихота того же автора. Какъ правильно замѣчаетъ нашъ чуткій критикъ М. Е. Вюлермозъ, въ своемъ безпристрастномъ отчетѣ объ этой послѣдней оперѣ Массенэ: „кто любить хорошую музыку, написанную этимъ мастеромъ, кто понимаетъ его историческое значеніе и рѣшительную роль, сыгранную имъ въ развитіи нашей національной музыки, —

тотъ испытываетъ изумленіе и негодованіе передъ произведеніями такого рода“.

Будемъ надѣяться, что хоть одна изъ трехъ оперъ, надъ которыми, по слухамъ, Массенэ работаетъ въ настоящее время дастъ почву менѣе строгимъ оцѣнкамъ.

Въ одинъ вечеръ съ Терезой были поставлены въ Opéra Comique Испанскіи Часы Равеля. Первое оперное произведеніе композитора, привлечнаго къ себѣ общее вниманіе за послѣднія семь-восемь лѣтъ болѣе чѣмъ кто либо изъ нынѣшняго музыкальнаго поколѣнія, ожидалось съ большимъ нетерпѣніемъ, не только потому, что успѣхъ предыдущихъ оперъ обѣщаль много хорошаго, но и вслѣдствіе того особаго значенія, которое здѣшняя публика придаетъ музыкальнымъ произведеніямъ написаннымъ для театра (такъ, Дебюсси, до 1902 года извѣстный только сравнительно малой группѣ любителей, сразу сдѣлался знаменитымъ послѣ перваго представленія Пеллеаса и Мелисанды).

Ввиду этихъ особенныхъ обстоятельствъ я не скажу, чтобы испытаніе происходило при вполне благоприятныхъ для Равеля условіяхъ. Вина — въ текстѣ оперы. При ея оцѣнкѣ невозможно отвлечься отъ литературныхъ недостатковъ либретто. Музыка Испанскаго Часа сама по себѣ плѣнительна и оригинальна, въ ней много изобрѣтательности, вкуса, музыкальной живописи; каждый мотивъ умѣстенъ и своевремененъ. Это маленькое чудо ритмовъ, красокъ, фантазій. Къ сожалѣнію либретто — сценка Франка Поэна — хотя ловко и остроумно построено, но благодаря своей искусственности построенія, мало пригодно для музыки... Все дѣло въ томъ, что: жена часовщика прячетъ своихъ любовниковъ въ футляры стѣнныхъ часовъ, откуда молодой силачъ, погонщикъ муловъ, поочередно перетаскиваетъ ихъ то въ ея комнату, то обратно въ магазинъ, съ наслажденіемъ повинувшись прекрасной повелительницѣ, затрудненной выборомъ подходящей комбинаціи, пока страстная дама, пораженная несравненной силой его мускуловъ, не останавливаетъ свое предпочтеніе на немъ. Какъ видно, пьеса — простой анекдотъ, не предназначавшійся для музыкальной

обработки. Всѣ лица — только марионетки, исполняющія каждая свой единственный жестъ. Самъ текстъ состоитъ исключительно изъ игры словъ, иногда забавной, иногда плоской. Все это очень поверхностно и, главное, лишено того драматическаго содержанія, которое необходимо какъ для комизма, такъ и для паѳоса. Ввиду этого дозволено усумниться: стоило ли Равелю затрачивать столько техническаго умѣнія и фантазій для того лишь, чтобы положить на музыку этотъ пустячекъ? И все таки помимо нѣсколькихъ комическихъ эффектовъ, слишкомъ виѣшнихъ и обычныхъ, вслѣдствіе безсодержательности текста, можно наслаждаться этой сочной музыкой, какъ симфонической поэмой, которая превращаетъ магазинъ часовщика въ волшебный міръ звоновъ и курантовъ, дополняетъ мимику и жесты актеровъ, дѣлаетъ яркимъ типъ нетерпѣливо-пылкой хозяйки и грубаго ея возлюбленнаго и, подчеркивая каждый жестъ, усиливаетъ его комизмъ.

Эльзенъ, опера Адальбера Мерсиэ, признанная лучшей изъ разсмотрѣнныхъ на Concours triennal de la Ville de Paris и поставленная на сцену по желанію жюри, который опредѣлилъ на это довольно крупную сумму, вызвала изумленіе какъ специалистовъ, такъ и простыхъ любителей, своей полюбѣйшей ничтожностью. Въ этой оперѣ, одержавшей побѣду надъ произведеніями хорошихъ музыкантовъ, какъ Роже-Дюкасъ, Мариоттъ, Сильвіо Лацари, нѣтъ не только ни малѣйшаго вдохновенія или чувства красоты, но даже какихъ либо техническихъ достоинствъ.

Другое разочарованіе ожидало сторонниковъ Лапарра, при постановкѣ въ Орѣга Соміке его второй лирической драмы Хота. Лапарра — молодой композиторъ, довольно умѣлый, но онъ началъ съ поверхностной, мелодраматичной Хабанера, все же плѣвившей нѣкоторыхъ критиковъ яркостью красокъ и драматическимъ движеніемъ. Думалъ ли онъ на этотъ разъ, форсируя еще эффекты Хабанеры, завоевать окончательно признаніе, или же полагалъ (какъ и объявилъ своимъ критикамъ), что нашелъ новую формулу искусства — мы не знаемъ, и все же нельзя не досадовать, что молодой композиторъ идетъ по такой вульгарной дорогѣ.

Возобновленная въ Gaité Саломея Мариотта, одна изъ лучшихъ музыкальныхъ драмъ молодой французской школы. Разрѣшеніе на постановку драмы Уайльда въ музыкальной обработкѣ получили одновременно Мариоттъ и Штрауссъ; это причинило много хлопотъ и неприятностей французскому композитору, но вмѣстѣ съ тѣмъ привлекло всеобщее вниманіе къ его пьесѣ, вполне, впрочемъ, того достойной. Это хорошая, солидная вещь въ музыкальномъ и сценическомъ отношеніяхъ, выразительная и интересная по техникѣ.

Было бы бесполезно проводить параллель между обѣими Саломеями (общее между ними лишь текстъ) отмѣтимъ только, что въ своей музыкальной передачѣ Мариоттъ вдохновляется гораздо менѣе Штраусса декоративной стороной поэмъ, ея обстановкой и живописными элементами, ея чисто литературными эффектами, изысканными, но отчасти искусственными. Онъ ищетъ музыкально воплотить интимную, психологическую сторону драмы. Ярче всего сказывается это на основномъ различіи у Штраусса и Мариотта въ пониманіи характера самой героини. Нельзя не возлагать надеждъ на молодого композитора, который удачно справился съ такой темой и съ честью выдержалъ опасное для него соперничество.

Объ Арьянѣ и Синей Бородѣ Поля Дюкаса много говорили со времени ея появленія въ 1907-омъ году. Часть критиковъ изъ хорошихъ музыкантовъ возводила ее до степени шедевра, другіе же не менѣе авторитетные относились къ ней съ суровымъ осужденіемъ. Не могу не присоединиться къ этимъ послѣднимъ, несмотря на все мое уваженіе къ безусловной серіозности и добросовѣстности Дюкаса и къ техническимъ качествамъ его музыки. По моему музыка эта — исключительно головная, она разсудочна и не исходитъ ни изъ душевныхъ, ни изъ музыкальныхъ волненій. По жесткости я бы сравнилъ это искусство съ искусствомъ Маньяра, но оно еще болѣе безжизненно и лишено той убѣдительности и впечатляющей остроты, которой отличаются лучшія произведенія автора Guégeois.

Арьяна и Синяя Борода — лучший показатель этой разсудочности Дюкаса. По моему

онъ имѣлъ опредѣленное намѣреніе использовать новыя завоеванія свободныхъ импрессионистовъ вроде Дебюсси, но подчиняя ихъ, въ отношеніи музыкальнаго развитія, музыкальной архитектуры, строго консервативному и формалистическому методу враждебной школы, однимъ изъ главарей которой является онъ самъ.

Еслибъ не было ясно а priori, что ничего жизненнаго не можетъ выйти изъ такой попытки согласовать несогласуемое — ибо въ музыкѣ форма обуславливается самимъ содержаніемъ и развитіе зависитъ отъ качества идей, подлежащихъ развитію, — то скучная и холодная музыка Арианы и Синей Бороды служила бы этому лучшимъ доказательствомъ. Но повторяю есть хорошие музыканты, думающіе о ней иначе.

Вѣрующіе поклонники Шабриэ, одного изъ композиторовъ опредѣлившихъ новѣйшее развитіе французской музыки, ожидали съ большимъ нетерпѣніемъ возобновленія въ Grand Opéra его Гвендолины. Но все же радость этого событія была не безоблачна. Наряду со страницами, содержащими подлинное откровеніе и красоту, нисколько не поблекнуто донинѣ, есть и другія — написанныя подъ влияніемъ Вагнера, оказавшаго на французскую школу, въ теченіе извѣстнаго времени, губительное дѣйствіе; онѣ кажутся теперь нестерпимо старомодными.

Сильно повредило оперѣ искусственно построенное и плохое по языку либретто, и невольно сожалѣешь о томъ, что Шабриэ не нашелъ себѣ либреттиста, подходящаго къ его темпераменту.

Одновременно съ 'Гвендолиной' въ программу вечера входилъ балетъ Esraha, неумѣло составленный изъ разныхъ отрывковъ Шабриэ съ очень плохимъ сценарію.

Мнѣ осталось мало мѣста для обзора концертовъ: почти все письмо пришлось посвятить театральнымъ новинкамъ. Впрочемъ, въ области концертовъ мало новаго, что бы требовало немедленнаго разсмотрѣнія. Въ первой половинѣ сезона первый и самый интересный вечеръ симфоническихъ концертовъ заняли отрывки изъ Дафниса и Хлои Равеля; для

сцены этотъ балетъ обрабатываютъ, какъ извѣстно, Фокинъ и Бакстъ. Скоро можно будетъ говорить о впечатлѣніи законченнаго дѣла, пока довольно сказать, что это самое значительное и зрѣлое изъ всего написаннаго до сихъ поръ Равелемъ, здѣсь фантазія его проявляется съ полнымъ блескомъ.

На разныхъ вечерахъ камерной музыки можно было слышать интересныхъ молодыхъ испанскихъ композиторовъ, какъ Гранадосъ, Фалла, Турина, Конрадо-дель-Кампо и др. Но о современномъ богатомъ и плодотворномъ движеніи среди испанскихъ музыкантовъ стоитъ поговорить подробнѣе отдѣльно.

Я уже много писалъ о Деода де Северакъ, о его достоинствахъ и особенностяхъ, такъ что достаточно будетъ на этотъ разъ только назвать его новую сюиту для рояля *Sergano*, одно изъ лучшихъ произведеній этого автора, написанное съ той же созерцательностью, въ духѣ живописной и трогательной пасторали, какъ и предшествующая сюита *En Languedoc*. Два новыя музыкальныя произведенія Габриэля Дюпона *Домъ на Дюнахъ*, рядъ пьесъ для рояля и *Поэма* для струннаго квартета и рояля еще разъ показываютъ подлинную эмоциональность и выразительность, свойственныя молодому композитору. Въ драматической и лирической музыкѣ Дюпонъ представляетъ собою цѣнную величину; однако, онъ еще не вполне нашелъ свой стиль, и это особенно замѣтно въ его поискахъ живописности: онъ не всегда находитъ достаточно яркія краски... Его будущее опредѣлится, по всей вѣроятности, лирическимъ театромъ.

Изъ новинокъ, играныхъ на модернистическихъ концертахъ, стоитъ упомянуть только: *Henri Mulet*: — Пасторальная фантазія, *William Molard* — Смерть Гамлета, сильно впечатляющая, но не всегда пріятная для слуха, и *Valses Nobles et Mélancoliques* Равеля.

Второе дѣйствіе *Forêt Bleue* Л. Обера было исполнено съ большимъ усиліемъ на послѣднемъ концертѣ S. I. M. Въ предыдущемъ письмѣ я уже выражалъ мое высокое о ней мнѣніе.

M. D. CALVOCORESSI.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

Франція

Почти одновременно съ исчезновеніемъ „Джоконды“ изъ Лувра состоялось освященіе памятника Леонардо-да-Винчи въ мѣстечкѣ Амбуръ, гдѣ великій мастеръ въ 1519 г. скончался въ замкѣ Celos-Lucè. Въ замкѣ этомъ, между прочимъ, Францискъ I приобрѣлъ знаменитый портретъ Моны Лизы. Памятникъ въ видѣ бюста подаренъ мѣсту кончины Леонардо франко-итальянской лигой, основанной недавно „Institut d'art industriel italo-français“.

Результатъ недавней выставки произведеній Энгра, въ Парижѣ, устроенной въ пользу Musée Ingres въ Монтбанѣ, родномъ городѣ мастера, выразился въ суммѣ 26.000 франковъ. Оборудование и приведеніе въ порядокъ музея Энгра, такимъ образомъ, обезпечено и открытіе его послѣдуетъ ближайшей весной.

Въ музеѣ Галліера въ Парижѣ открыта выставка керамическихъ произведеній, которая продолжится до 30 октября.

Голландія

Въ Амстердамѣ Кабинетъ эстамповъ устроилъ интересную выставку 160 гравюръ, имѣющихъ отношеніе къ исторіи костюма въ Голландіи. Такъ наряды 16-го вѣка преставлены листами Луки Лейденскаго и Гольціуса, моды 17-го — гравюрами Э. ванъ-деръ Вельде, и Д. Хальса.

Германія

Этой осенью были закончены въ Мюнхенской Пинакотекѣ работы по перемѣщенію картинъ и по улучшенію способовъ ихъ экспозиціи, недавно изданъ новый, переработанный строго научно, каталогъ. Теперь очередь за Дрезденской галереей; на дняхъ закончился подобныя же работы, коснувшіяся венеціанской школы.

Швейцарія

На осенней выставкѣ въ Базелѣ въ Kunsthalle выставлено болѣе 100 работъ Холлера. Рисунки и картины начинаются 1871 годомъ и идутъ до 1911-го. Выставка Холлера же от-

крыта теперь въ Берлинѣ въ помѣщеніи Кассирера.

Италія

Реставрація и возстановленіе стариннаго палаццо Медичи во Флоренціи подъ руководствомъ проф. Артира Линакерь въ послѣднее время сильно двинулось впередъ. Подлинная архитектура зданія и цѣлый рядъ залъ, частью украшенныхъ стѣнной живописью, возстановлены въ прежнемъ ихъ видѣ. По слѣдамъ старыхъ хроникъ и чертежей, между прочимъ, открыты двѣ прекрасныхъ лоджій, до сихъ поръ цѣлкомъ застроенныя. Изъ нихъ одна была построена еще въ XV вѣкѣ Микеллоццо, другая росписана фресками Джованни-да-Удине и Вазари. Проф. Линакерь предлагаетъ устроить въ реставрированномъ зданіи специальный Museo Mediceo, въ которомъ были-бы вновь собраны многочисленныя произведенія искусства, украшавшія когда-то дворецъ Медичи и теперь разбросанныя по разнымъ музеямъ.

Р. Е.

ROSSICA

Въ великолѣпно изданной, монографіи Энгра, * составленной консерваторомъ парижскаго Petis Palais, Анри Ланозъ, находимъ слѣдующій любопытный эпизодъ, краснорѣчиво рисующій достоинство и щепетильность, съ которыми покойный мастеръ оберегалъ честь художника.

Во время своего пребыванія въ Римѣ въ 1839 г. наслѣдникъ-цесаревичъ, впоследствии императоръ Александръ II, заказалъ Энгру картину, гдѣ должны были быть изображены святые Николай Чудотворецъ и Александръ Невскій. Художникъ написалъ Богоматерь среди указанныхъ святыхъ, и картина впоследствии въ Парижѣ, была окрещена Жюлемъ Жаненъ: „La Vierge à la Hostie“. Въ 1842 г. она была отправлена въ Петербургъ, и Энгръ получилъ слѣдующее письмо отъ графа Олсуфьева, гофмаршала великаго князя: „Я имѣлъ

* Henry Lapauze. Ingres, sa vie et son oeuvre d'après des documents inédits. (Paris Imp. Georges Petit).

честь представить великому князю наследнику-цесаревичу картину, которая Вамъ была заказана его высочествомъ въ Римѣ и которую Вы въ прошломъ мѣсяцѣ прислали черезъ генеральнаго русскаго консула въ Парижѣ. Его Высочество изволили принять картину и со-благоволители мнѣ поручить выразить Вамъ свое удовольствіе. Энгрь былъ возмущенъ холодно-официальнымъ тономъ этого письма, и по-сился съ намѣреніемъ вернуть полученные 10,000 франковъ и взять обратно свою картину. Въ его бумагахъ имѣется слѣдующая записка: „Наслѣдникъ подтвердилъ мнѣ получение бѣдной ‚Vierge à la Hostie‘ въ С.-Петербургѣ черезъ своего capitaine des gardes съ такими complimentами, какіе дѣлаются драпировщику; потомъ она была послана на выставку dans ce qu'ils appellent là une Academie des Beaux Arts, гдѣ она была выставлена отвратительно, accablée de mépris entre deux affreuses croûtes... Свѣдѣнія эти Энгрь имѣлъ отъ одного выдающагося французскаго художника, гостившаго тогда въ Петербургѣ, фамилія котораго однако не упомянута въ указанной запискѣ. Энгрь былъ злопамятенъ, и когда Каламитта собирался исполнить гравюру съ Vierge à la Hostie мастеръ ему написалъ, что желалъ-бы уничтожить русскіхъ святыхъ на картинахъ и замѣнить ихъ двумя ангелами. Въ 1854 г. Энгрь въ такомъ видѣ повторилъ Vierge à la Hostie, которая теперь находится въ Луврѣ. Лапозъ указываетъ еще, что въ 1822 г. Энгромъ былъ написанъ портретъ русскаго посла-нника въ Римѣ Гурьева.

Августовскій выпускъ Figaro Illustré носитъ заглавіе ‚Deux siècles de peinture russe‘ и обильно иллюстрированъ репродукціями съ картинъ и рисунковъ московской галереи П. Е. Цвѣткова. Естественно, галерея эта могла сносно иллюстрировать лишь старую русскую живопись, но оказалась несостоя-тельной передъ повѣйшимъ ея развитіемъ послѣднихъ лѣтъ 30—40. Тутъ цвѣтковское собраніе въ лучшемъ случаѣ щеголяетъ еще именами, но не произведеніями.

Обширная статья г. Минделя Делинъ свободна отъ грубыхъ ошибокъ, но не отличается ни оригинальностью сужденій, ни новымъ освѣщеніемъ предмета, а мѣстами грѣшитъ банальностью отдѣльныхъ оцѣнокъ.

Послѣ прошлогодняго нѣмецкаго изданія ‚Леонардо-ди-Винчи‘ Мережковскаго въ переводѣ Александра Эліасберга у мюнхенскаго издателя Р. Пипера, теперь лейпцигской фирмой Шульца и К^о вышущенъ новый авторизованный переводъ романа Мережковскаго. И это изданіе украшено воспроизведеніями съ твореній Леонардо.

Въ качествѣ перваго тома собранія современныхъ русскіхъ беллетристическихъ произведеній, затѣяннаго фирмой Fr. Ernst Fehsenfeld, въ Фрейбургѣ, появится переводъ разсказа В. Я. Брюсова ‚Изъ дневника женщины‘, печатавшагося въ ‚Русской Мысли‘. Переводъ ‚Letzte Seiten aux dem Tagebuche einer Frau‘ Аксельма Люббе. Кромѣ того, въ этотъ томъ включена фантазія Бориса Зайцева ‚Смерть‘.

Изъ иностранныхъ художниковъ Л. Е. Бакстъ теперь положительно persona grata въ французскихъ художественныхъ журналахъ. Послѣ отмѣченныхъ уже здѣсь статей о немъ въ ‚Art et Décoration‘ и ‚Art Décoratif‘, сентябрьскій выпускъ ежемѣсячника ‚L'Art et les Artistes‘ приносить статью Леандра Ваиія ‚Nouveau propos sur les décors‘, посвященную преимущественно Баксту и снабженную репродукціями съ его гуашей и акварелей.

Въ Вѣнѣ въ скоромъ времени будетъ поставленъ памятникъ тремъ корифеямъ фортепьянной игры въ XIX вѣкѣ—Листу, Рубинштейну и Бюдову. Памятникъ этотъ, сконструированный скульпторами Тильгнеромъ и Эйзенфостомъ и представляющій группу трехъ знаменитыхъ пианистовъ вокругъ рояли, является подаркомъ извѣстнаго вѣнскаго торговца роялями Безендорфера для Neue Wiener Musikakademie.

Р. Е.

С О Д Е Р Ж А Н И Е

	СТР.
Сергѣй Маковскій — ,С. Ю. Судейкинъ‘	5
С. Рафаловичъ — Стихотворенія изъ книги ‚Speculum Animae‘	17
Объясненіе репродукцій къ ‚Юбилейной Царскосельской Выставкѣ‘.	28
Андрей Левинсонъ — ,О новомъ балетѣ‘	30
Иннокентій Анненскій — ,Эстетика мертвыхъ душъ и ея наслѣдіе‘	50

ХРОНИКА

Paolo Buzzi — ,Письмо изъ Италіи‘	59
Валеріанъ Чудовскій — ,О Русской Мысли‘	60
Н. Гумилевъ — ,Письма о русской поэзіи‘	67
Вл. Пясть — ,Стихи о Прекрасной Дамѣ‘	68
Вал. Чудовскій, Ант. Ос — ій, Каратыгинъ. ‚Новыя книги‘.	71
М. D. Salvocogessi — ,Музыка въ Парижѣ‘.	75
Р. Е. — ,Художественныя вѣсти съ Запада‘	78
Р. Е. — ,Rossica‘.	78

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ:

ЦВѢТНЫЯ АВТОТИПИИ (въ 3 краскахъ):

С. Ю. Судейкинъ — Карусель.

ФОТОТИПИЯ:

Ө. Шубинъ — Великій князь Александръ Павловичъ (мраморъ).

АВТОТИПИИ:

С. Ю. Судейкинъ — Дуэтъ, Ночной праздникъ, Дерево, Колумбина, Пастораль, Прогулка, Цвѣты, Пастораль, Въ деревнѣ, Пастораль, Буря, На сценѣ, Поэтъ, Nature morte, Nature morte, Дорога, Рѣка, Разсвѣтъ, Пастбище, Балетный апоѳеозъ, Балетная пастораль, Балетъ, Пастораль, Эскизъ декораціи.

Царскосельская юбилейная выставка: Камеронъ — Галерея Царскосельскаго дворца; Вуаль — Портретъ Н. П. Елагина; Инии — Императоръ Павелъ I; К. Брюлловъ — Улиссъ и Навзикаа; М. Ивановъ — Видъ Царскосельскаго парка, Видъ на Камеронову галерею; Де-ла-Бартъ — Видъ Большаго озера, Видъ части Англійскаго сада; Бронзовые часы Empire, Хрустальная ваза середины XIX в., Комната имп. Елисаветы, Комната имп. Екатерины II, Карета времени имп. Екатерины II, Карета имп. Елисаветы, Шведскія сани Екатерины Великой.

Автотипии (наклейками) — иллюстрацій къ стихамъ С. Рафаловича: трехцвѣтныя — С. Ю. Судейкина (на стр. 20), С. Чехонина (на стр. 26) и Б. Анисфельда (на стр. 28); одноцвѣтныя — С. Ю. Судейкина (на стр. 22 и 24).

Виньетки: на стр. 8, 11, 12, 16, 49 — С. Ю. Судейкина.

Надпись на стр. 17 — Д. И. Митрохина.

Репродукціи на отдѣльныхъ листахъ исполнены фирмой Р. Голикъ и А. Вильборгъ.

Фронтисписъ съ гравюры Абрагама Боссэ.

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

ВТОРОЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

АПОЛЛОНЪ

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

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ

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

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

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

‚Русская Художественная Лѣтопись‘ отдѣльно 4 р. въ годъ съ перес.

Иллюстрированныя проспекты высылаются бесплатно.

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

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

Издатели: С. К. Маковскій.

Редакторы: Сергѣй Маковскій.

М. К. Ушковъ.

Бар. Н. Н. Врангель.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА
ИЗВѢСТІЯ ОБЩЕСТВА
ТОЛСТОВСКАГО МУЗЕЯ

ВЫХОДИТЬ 10 РАЗЪ ВЪ ГОДЪ.

Адресъ Редакціи и Конторы:

С.-Петербургъ, Толстовскій Музей, Вас. Остр., 1 линія, д. № 24, кв. 8

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА:

Въ Россіи съ пересылкой на годъ	4 руб. — коп.
» » » » полгода	2 » — »
За границей » » годъ	5 » — »
» » » » полгода	2 » 50 »
За отдѣльный номеръ 50 коп. За перемѣну адреса	20 коп.

Въ журналѣ, помимо официальныхъ документовъ, исходящихъ отъ общихъ собраній, комиссіи и совѣта общества, знакомящихъ съ ходомъ работъ Музея, по мѣрѣ возможности будутъ печататься еще до сего времени не опубликованныя произведенія Л. Н. Толстого, а также статьи, воспоминанія, дневники и пр., такъ или иначе связанные съ личностью и дѣятельностью Л. Н. Толстого. Кромѣ того, въ «Извѣстіяхъ» возможно полно будетъ регистрироваться текущая, русская и иностранная, библіографія, касающаяся Л. Н. Толстого. Каждый номеръ «Извѣстій» будетъ иллюстрированъ нѣсколькими снимками.

Только что вышелъ № 1 (июль) «Извѣстій».

СОДЕРЖАНИЕ: Отъ редакціи. — Письма (13) Л. Н. Толстого къ М. В. Алехину — Предисловіе и примѣчанія къ нимъ Влад. Бончъ-Бруевича. — Толстовскій Музей (Докладъ, прочитанный на первомъ общемъ собраніи Московскаго отдѣленія Общества Толстовскаго Музея) П. И. Бирюкова. — Четыре фотографическихъ снимка двухъ залъ Музея. — Къ рисункамъ. — Памяти Владимира Михайловича Воинова, Мих. Стаховича. — Письмо В. М. Воинова къ Л. О. Пастернаку. — Портретъ В. М. Воинова. — Къ портрету В. М. Воинова. — Опись книгъ, портретовъ и разныхъ вещей, переданныхъ въ даръ Толстовскому Музею Владимиромъ и Олегомъ Воиновыми. — Хроника. — Свѣдѣнія для отправляющихся въ Ясную Поляну отъ московскаго отдѣленія Общества Толстовскаго музея. — Библіографія. — Книги, поступившія въ редакцію. — Уставъ О-ва Толстовскаго Музея. — Протоколъ общаго собранія Общества Толстовскаго Музея 27-го марта 1911 г. — Отчетъ Совѣта Общества Толстовскаго Музея Годичному Общему Собранію 1 мая 1911 года о дѣятельности Общества за 1910 — 11 г. — Отчетъ казначея за 1910 — 11 годъ. — Смѣта Общества Толстовскаго Музея за 1911 — 12 г. — Докладъ Ревизіонной Комиссіи. — Отчетъ Ревизіонной Комиссіи. — Списокъ пріобрѣтеннаго Музеемъ къ дню его открытія до 1 мая 1911 г. — Списокъ пожертвованій поступившихъ къ открытію Музея до 1 мая 1911 г. — Списокъ членовъ Общества.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: въ конторѣ «Извѣстій Общества Толстовскаго Музея». Петербургъ, Толстовскій Музей, Вас. Остр., 1 линія, д. № 24, кв. 8 и во всѣхъ главн. книжныхъ магазинахъ.

Издатель: О-во Толстовскаго Музея.

Редакторъ: Влад. Бончъ-Бруевичъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА ЕЖЕНЕДЕЛЬНИКЪ

ЗАПРОСЫ ЖИЗНИ,

ВѢСТНИКЪ КУЛЬТУРЫ и ПОЛИТИКИ,

возобновляемый 1-го октября тек. г. въ С.-Петербургѣ

при ближайшемъ участіи

Проф. М. М. КОВАЛЕВСКАГО и Р. М. БЛАНКА

и сотрудничествѣ: проф. Е. В. Аничкова, С. Ан—скаго, акад. К. К. Арсеньева, О. Д. Батюшкова, А. Н. Бенуа, проф. М. В. Бернацкаго, Эдуарда Бернштейна (Берлинъ), проф. Б. М. Вехтерева, Г. М. Вилермана, П. Д. Боборыкина, проф. А. К. Бороздина, В. Я. Богучарскаго, А. П. Браудо, проф. Родольфа Брода (Парижъ, директоръ «Документовъ Прогресса»), П. К. Брусиловскаго, О. Е. Бужанскаго, П. Я. Быховскаго, А. М. Бѣлова, проф. А. В. Васильева (чл. Гос. Совѣта), проф. А. Н. Вессловскаго, В. В. Водовозова, В. П. Воронцова, проф. Ю. С. Гамбарова, М. В. Ганнушкина, А. Г. Горифельда, проф. Н. А. Гредескула, Г. А. Гросмана (Берлинъ), Л. Я. Гуревичъ, Эдуарда Давида (Берлинъ, чл. Рейхстага), П. Л. Давидсона, проф. В. Э. Дена, В. П. Дзюбинскаго (чл. Гос. Думы), П. В. Жилкина, П. П. Звѣздича (Вѣна), проф. П. П. Иванюкова, Г. Б. Ительсона, проф. Н. П. Карѣева, Д. М. Койгена, В. Кричевскаго (Парижъ), проф. Б. Д. Кузьмина-Караваева, М. П. Кулишера, Г. А. Ландау, Д. А. Левина, П. О. Левина, С. П. Лисенко, А. В. Луначарскаго (Римъ), проф. П. В. Лучинскаго (чл. Гос. Думы), С. Б. Любоша, проф. А. А. Мануилова, проф. П. П. Мечникова (Парижъ), П. К. Муравьева, Вас. П. Немировича-Данченко, проф. Д. П. Овсяннико-Куликовскаго, проф. П. Х. Озерова (чл. Гос. Совѣта), Л. Ф. Пантелѣева, проф. Л. П. Петражицкаго, проф. А. Л. Погодина, проф. А. С. Посникова, А. А. Пресса, М. Б. Ратнера (Вѣна), Н. Н. Рахманова, проф. П. М. Рейхесберга (Бернъ), Е. В. де-Роберти, П. С. Русанова, А. Е. Рѣдько, Я. Л. Сакера, Д. В. Сатурнина (Лондонъ), М. А. Славинскаго, Л. З. Слонимскаго, Н. Д. Соколова, Р. М. Стрѣльцова (Берлинъ), В. Г. Тана (Богоразъ), проф. Е. В. Тарле, проф. К. А. Тимирязева, В. О. Тотоміанца, проф. М. П. Туганъ-Барановскаго, М. Л. Усова, Г. А. Фальборка, проф. М. П. Фридмана, Н. В. Чехова, М. А. Чеховой, проф. М. П. Чубинскаго, Г. П. Чулкова, проф. А. А. Чупрова, Л. П. Шейниса (Парижъ), М. П. Шефтеля, П. П. Шрейдера (Римъ), Л. Я. Штернберга, П. С. Юшкевича

и сотрудниковъ иностранныхъ журналовъ:

«Les Documents du Progrès» (Парижъ), «Progres» (Лондонъ), «Dokumente des Fortschritts» (Берлинъ).

Въ ПРОГРАММУ «ЗАПРОСОВЪ ЖИЗНИ» ВХОДЯТЪ: 1) Руководящія статьи по очереднымъ вопросамъ политической, экономической, литературной и научной жизни Россіи и Запада 2) Обзоръ событийъ послѣдней недѣли, 3) Корреспонденціи, 4) Соціально-экономическое обозрѣніе, 5) Литературное обозрѣніе, 6) Научное и техническое обозрѣніе, 7) Русская иностранная библиографія, 8) Журналъ журналовъ (обзоръ русскихъ и иностранныхъ журналовъ и газетъ), 9) Театръ, 10) Искусство, 11) Фельетонъ.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА.

Съ пересылкой и доставкой	на 1 годъ	5 руб. — коп.
» » » »	» 1/2 года	2 » 75 »
» » » »	» 1/4 года	1 » 40 »
» » » »	» 1 мѣсяць	— » 50 »
Заграницу	» 1 годъ	7 » — »
» » » »	» 1/2 года	3 » 50 »
» » » »	» 1/4 года	1 » 75 »
» » » »	» 1 мѣсяць	— » 60 »
За отдѣльный номеръ		— » 15 »

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: въ главной конторѣ «Запросовъ Жизни» — С.-Петербургъ, Николаевская ул., д. 37, кв. 12 и въ книжныхъ магазинахъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

НА СОБРАНИЕ

НЕИЗДАННЫХЪ ХУДОЖЕСТВЕННЫХЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ

Л. Н. ТОЛСТОГО.

ИЗДАНИЕ АЛЕКСАНДРЫ ЛЬВОВНЫ ТОЛСТОЙ.

Слѣдую указаніямъ, даннымъ Львомъ Николаевичемъ Толстымъ, дочь его, Александра Львовна, предприняла изданіе оставшихся послѣ него, еще не бывшихъ въ печати, его художественныхъ произведеній.

Чистый доходъ съ этого изданія будетъ употребленъ издательницей согласно воли Льва Николаевича.

Въ это изданіе войдутъ слѣдующіе повѣсти, рассказы, драмы и неоконченныя произведенія:

ХАДЖИ-МУРАТЬ.
ОТЕЦЪ СЕРГІЙ.
ДЬЯВОЛЬ.
ФАЛЬШИВЫЙ КУПОНЪ.
ПОСЛѢ БАЛА.
ЧТО Я ВИДѢЛЪ ВО СНѢ?
АЛЕША ГОРШОКЪ.
ЖИВОЙ ТРУПЪ.
ХОДЫНКА.

ОТЪ НЕЙ ВСѢ КАЧЕСТВА.
ЗАПИСКИ СУМАСШЕДШАГО.
НѢТЬ ВЪ МІРѢ ВИНОВАТЫХЪ.
КТО УБИЙЦЫ?
ЗАПИСКИ ѲЕДОРА КУЗЬМИЧА.
ВСТУПЛЕНІЕ КЪ ИСТОРИИ МАТЕРИ.
ДѢТСКАЯ МУДРОСТЬ.
ОТЕЦЪ ВАСИЛІЙ и нѣкоторыя другія
произведенія.

Изданіе это выйдетъ въ свѣтъ по подпискѣ, въ ограниченномъ количествѣ экземпляровъ, и будетъ состоять изъ трехъ изящныхъ томовъ большого формата, на лучшей бумагѣ, съ портретами и автографами Л. Н. Толстого.

I томъ выйдетъ 7 ноября 1911 г.; II—2 декабря 1911 г. и III—5 января 1912 г.

Цѣна за три тома ШЕСТЬ рублей. Съ пересыл. 6 р. 50 к.

Допускается разсрочка: при подпискѣ 3 р. и при полученіи I тома—остальные 3 р.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: Москва, Кузнецкій Мостъ, д. вн. Гагарина, кв. 5, контора изданій А. Л. Толстой, — и во всѣхъ главныхъ книжныхъ магазинахъ.

1—1