

# АПОЛЛОНЫ





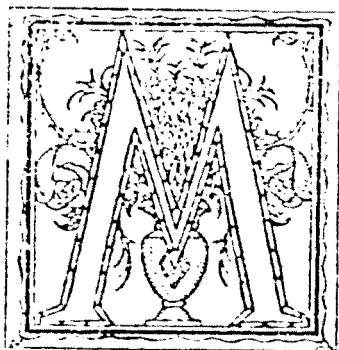
1872



*Portrait of a woman in a dark dress, holding a fan.*

# ФРАНЦУЗСКІЕ ХУДОЖНИКИ ИЗЪ СОБРАНІЯ И. А. МОРОЗОВА

СЕРГѢЙ МАКОВСКІЙ



МОСКВА можетъ справедливо гордиться ,французской галереей' Ивана Абрамовича Морозова, въ его особнякѣ на Пречистенкѣ. Такихъ собраній не только въ Россіи — и на Западѣ не много. Вотъ музей живописи, безконечно цѣнный и нужный для всякаго понимающаго современнаго искусства...

Музей личнаго вкуса — конечно, отнюдь не музейнаго безпристрастія. Если хотите, здѣсь нѣтъ всей французской живописи, хотя бы за послѣдніе 25 — 30 лѣтъ, нѣтъ многихъ отличныхъ мастеровъ; зато изысканно представлены всѣ избранные, любимые: и прославленные учителя уже отошедшаго поколѣнія — Моне, Ренуаръ, Сислеи, Писсарро, Дега, Сезаннъ, Ванъ Гогъ, Гогенъ, и ихъ послѣдователи и преемники — Дени, Боннаръ, Вюйаръ, Синьякъ, Геренъ, Марке, Фриесъ, Вальта... вплоть до Матисса и ,дикой', склонной къ кубизму, молодежи.

Общее впечатлѣніе — необыкновенно яркое. Всѣ избранныки представлены здѣсь образцовыми произведеніями, и эта образцовость — большая, волиѣ личная заслуга, миѣ бы хотѣлось это подчеркнуть, — самого собирателя. И. А. Морозовъ принадлежитъ къ числу коллекціонеровъ, безусловно самостоятельныхъ, волиѣ защищенныхъ отъ посторонняго вліянія. Онъ признаетъ достойнымъ своей галереи лишь то, что ему нравится, что отвѣчаетъ его чутью и взгляду на задачи живописи, и если иногда покупаетъ картину не столько изъ ,влюбленности' въ нее, сколько изъ желанія поощрить начинающій талантъ, то никогда — изъ снобизма, или за громкое имя. Но большею частью, именно ,влюбленность' знатока чувствуется въ выборѣ произведеній и мало того — тонкій вкусъ и рѣдкая выдержка. И. А. Морозовъ дѣйствительно умѣетъ (а это умѣніе такъ цѣнно!) пріобрѣтать работы, самыя яркія и выражающія для даннаго автора, и если надо, умѣетъ быть терпѣливымъ, какъ никто, долго выжидая случая пріобрѣсти облюбованную картину, выискивая годами, въ мастерскихъ художниковъ и въ лавкахъ *marchands de tableaux*, ,нужный' холстъ, какой нибудь ,недостающій' образецъ любимаго мастера... Помню, въ одно изъ моихъ первыхъ посѣщеній галереи, я удивился, замѣтивъ на стѣнѣ, занятой сплошь работами Сезанна, пустое крайнее мѣсто. ,Это мѣсто предназначается для ,голубого Сезанна' (т. е. для пейзажа послѣдней эпохи художника), — объяснилъ миѣ И. А. Морозовъ, — я давно уже его присматриваю, но никакъ не могу остановиться въ выборѣ... Больше года это сезанновское мѣсто оставалось незанятымъ, и только

недавно новый великолѣпный ‚голубой‘ пейзажъ, выбранный изъ десятковъ другихъ, воцарился рядомъ съ прежними избранниками.

Вотъ этотъ сознательный и систематичный ‚хорошій вкусъ‘ и сообщаетъ собранію П. А. Морозова тотъ характеръ благородной опредѣленности и цѣльности, котораго такъ часто не достаетъ коллекціямъ современныхъ картинъ, въ томъ числѣ и общественнымъ музеямъ.

Впрочемъ, музеи, въ частности — музеи Франціи, не могутъ похвастаться обиліемъ произведеній съ именами только что перечисленныхъ мастеровъ, хотя эти мастера выражаютъ, несомнѣнно, цѣлую эпоху въ исторіи искусства, многозначительную эпоху напряженной борьбы живописи за живопись и за священное право живописца быть самимъ собою. Непостижимо — музеи все еще не могутъ рѣшиться ‚признать‘ Сезанна! Скоро, когда будутъ окончательно распроданы собранія Пеллера и Волара, чтобы судить о творчествѣ великаго гражданина Экса, придется изъ Парижа ѣздить въ Москву... Да что говорить, — отсутствуетъ не одинъ Сезаннъ, въ музеяхъ Франціи нѣтъ лучшихъ произведеній Мане и первыхъ импрессионистовъ, а то немногое, что есть, почти всегда случайные дары жертвователей. Такимъ образомъ, все, раскрывающее подлинную эволюцію французскаго искусства, начиная съ 60-хъ годовъ прошлаго столѣтія и кончая нашими днями, все наиболѣе самобытное, художественное, жизнеспособное въ этомъ искусствѣ — разсѣяно по частнымъ галереямъ. Между ними, безспорно, собранію П. А. Морозова принадлежитъ одно изъ первыхъ мѣстъ.

Наиболѣе полно представлены четыре великихъ учителя новой французской школы (не вѣришь ли сказать — всей современной живописи?) Моне, Ренуаръ, Сезаннъ, Гогенъ...

Какъ недавно сравнительно картины импрессионистовъ — и самый терминъ импрессионизма — казались новыми, ‚последними‘ въ живописи, а въ Россіи какъ еще близко время, когда восхищаться ‚стогомъ сѣна‘ Моне значило обнаружить верхъ смѣлости и попасть въ ряды самыхъ отъявленныхъ модернистовъ! Это было вчера... И вотъ сегодня, т. е. какихъ нибудь десять лѣтъ позже, импрессионизмъ не только не представляется намъ послѣднимъ дерзаніемъ, но апостолы его уже успѣли сдѣлаться своего рода ‚классиками‘, и даже блюстители ‚государственнаго‘ искусства, долго ограждавшіе свою репутацію отъ официальнаго признанія ихъ новшества, больше не негодуютъ, а напротивъ одобрительно киваютъ головой... И если это не отразилось замѣтно, какъ я уже сказалъ, на ‚стоячихъ водахъ‘ искусства, именуемыхъ общественными музеями, въ смыслѣ хотя бы за поздалаго приобрѣтенія завѣдомыхъ chef-d'oeuvre'овъ, все же канонизація импрессионизма — фактъ совершившійся и, право, недалеко то время, когда вслѣдъ за Мане, будутъ торжественно водворены въ Лувръ Моне и Ренуаръ.



Сезанн. „Этюды цветов“.

Cézanne. 'Étude de fleurs'.



Ренуаръ. Въ саду.

Renouir. J.A. Tonnelle'.

Этимъ двумъ крупнѣйшимъ мастерамъ, продолжающимъ упорно работать и теперь, на склонѣ дней (имъ обоимъ — болѣе 70 лѣтъ), европейская живопись обязана одною изъ главныхъ своихъ побѣдъ — побѣдой солнца. Какъ бы мы ни оцѣнивали живопись современную, по сравненію со старыми мастерами, мы должны признать, что природа, на открытомъ воздухѣ, природа, осіянная трепетамъ свѣта и синихъ тѣней или погруженная во влажный, вечерній сумракъ, живая, подлинная природа — въ зеленѣющемъ весеннемъ нарядѣ, въ сверканіяхъ лѣта, въ туманѣ осени или въ бѣломъ убранствѣ зимы, — что эта природа стала достояніемъ художниковъ второй половины XIX вѣка, и что между ними честь завоевателей принадлежитъ французскимъ импрессионистамъ.

Непосредственное впечатлѣніе отъ природы — то, что прежде сводилось къ этюду съ натуры, подлежащему обработкѣ, отъ себя, въ закрытой мастерской, — они возвели въ художественный принципъ и обратились къ живописнымъ приемамъ, которые, если и были отчасти найдены ихъ предшественниками, то примѣнялись лишь съ крайнею осторожностью. Конквистадоры свѣта и красокъ — они вышли, изъ полутемныхъ мастерскихъ, на улицы и въ окрестности Парижа, и стали писать этюды, но этюды, которые пишутся не для того, чтобы съ нихъ, кончатъ картины въ мастерской, а чтобы быть законченными, какъ картины.

Отчего это случилось? Примѣръ англійскихъ пейзажистовъ — конечно, вліяніе японцевъ — также. Обо всемъ этомъ достаточно говорили... Но теперь, когда мы любуемся Ренуаромъ или Моне, въ сущности намъ безразлично, что ихъ толкнуло на неизвѣданный путь и какіе посторонніе элементы вошли въ ихъ живопись. Мы знаемъ, что все же она осталась чисто-французскою и выросла, во всемъ великолѣпїи своего новаго хроматизма, изъ родной почвы, вспаханной и романтиками, и барбизонцами, и реалистами — усилями всѣхъ геніальныхъ учителей современности, которыми горда Франція, — Делакруа, Жерико, Коро, Милле, Курбе.

Завоеваніе совершилось не вдругъ. Отъ своей, черной манеры (традиція Курбе) Ренуаръ только постепенно перешелъ къ болѣе свѣтлымъ гаммамъ, и хотя уже въ концѣ 60-хъ годовъ, въ иныхъ пейзажахъ его есть солнце, только въ 70-е годы овладѣваетъ онъ ивжной радугою своей палитры, и начинаютъ свѣтиться и струиться на его холстахъ зеленые, золотистые и дымчато-голубые тона. Это — его лучшее время. Потомъ онъ становится красочнѣе, ярче, солнечнѣе, но какъ то утрачиваетъ прежній вкусъ (особенно — въ концѣ 80-хъ годовъ) и становится менѣе ровнымъ; произведенія-же послѣдняго періода, иногда поразительныя по мощи лѣпки, грѣшатъ уже старческой манерностью: отсюда — однообразіе и слащавость, которыхъ иѣтъ совершенно въ картинахъ лучшей поры мастера.

Моне ранняго періода тоже удивительно напоминаетъ Курбе; его тогдашнія марины, съ тяжелыми, малахитными волнами, и темно-зеленыя деревья, пронизанныя соли-

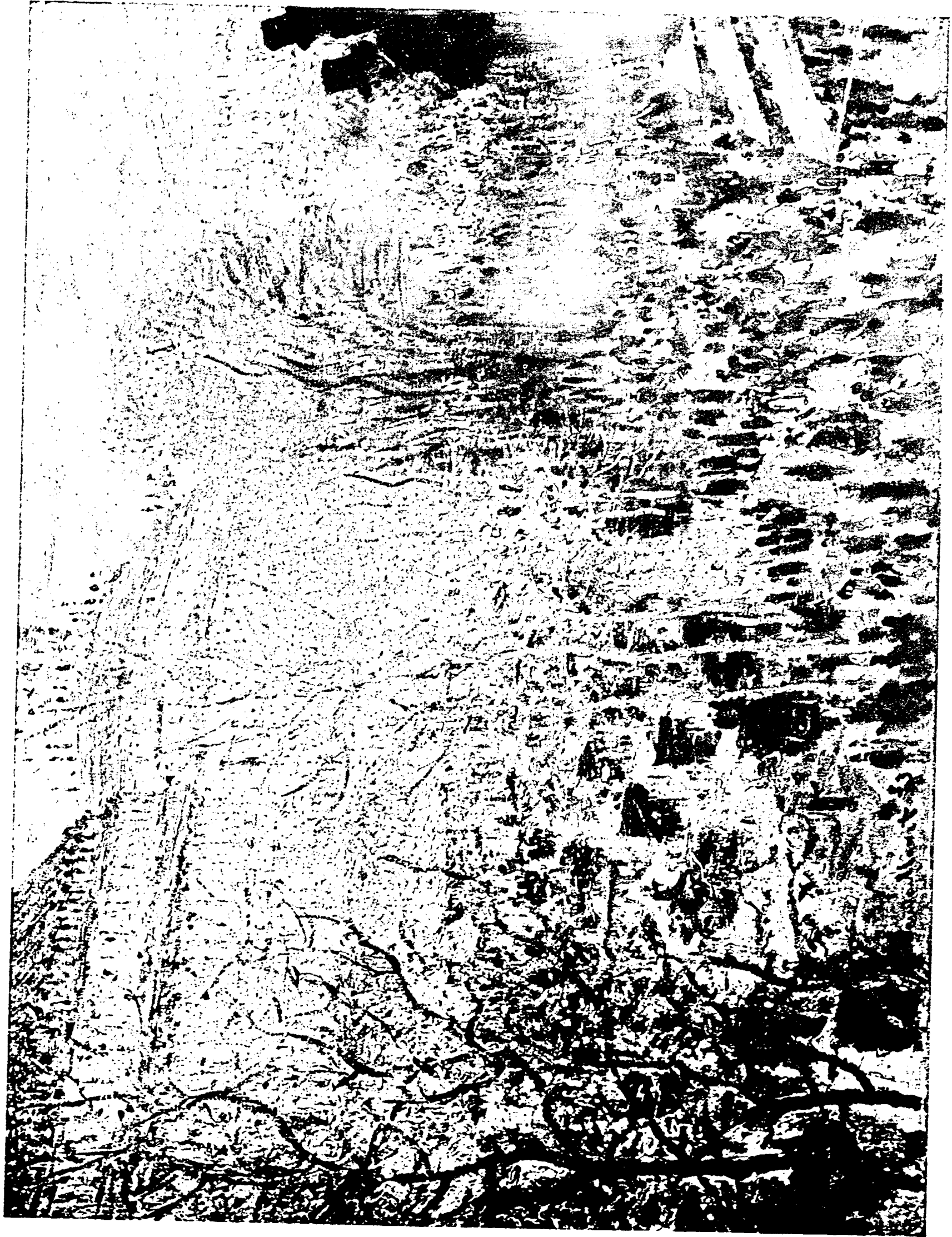


цемъ, имѣютъ очень мало общаго съ тѣми праздниками воздуха и свѣта, которыми мы любуемся на его позднѣйшихъ холстахъ. Нужны были долгіе годы упорной работы и всяческихъ преодолѣній, раньше чѣмъ онъ сдѣлался авторомъ прославленныхъ нынѣ пейзажныхъ цикловъ — ‚Стоги‘, ‚Темза‘, ‚Тополя‘, ‚Утесы Этрета‘ и ‚Соборы‘. И по мѣрѣ этого превращенія изъ художника густыхъ, ‚полновѣсныхъ‘ красокъ — въ волшебника иѣжныхъ озаренностей, смутныхъ, переливчатыхъ отраженій, воздушныхъ трепетовъ и тумановъ, — какъ многозначительно мѣняется его техника, выборъ красокъ, рисунокъ, отношеніе къ деталямъ, самый ударъ кисти! Постепенно исчезаютъ четкость очертаній и четкость цвѣта, — словно растворяются и расплываются цвѣта и контуры, и ‚разложеніе тоновъ‘ (которое создастъ самостоятельную школу ‚дивизионизма‘ во главѣ съ Сёрà и Синьякомъ) какъ бы завершаетъ этотъ культъ солида и пейзажныхъ мгновенностей.

Какъ извѣстно, поѣздка въ Англію имѣла для Моне большое значеніе. Не даромъ уже Делакруа вдохновлялся пейзажами Констэбля. И вотъ Свелей, англичанинъ родомъ, какъ бы еще прочище устанавливаетъ эту связь между Франціей и островомъ Бритовъ. Тонкій, необыкновенно гармоничный, хотя и уступающій Моне въ виртуозной техники и широтѣ замысловъ, онъ даетъ импрессионизму все очарованіе и все исключительное изящество своей чуткой души, погружая въ свѣтящуюся воздушности природу Иль-де-Франса.

Другой спутникъ Моне, Писсарро, начавшій съ подражанія Коро и Милле и подчинившійся послѣдовательно вліянію цѣлаго ряда мэтровъ, не смотря на меньшую оригинальность дарованія, тоже съ успѣхомъ примѣнялъ, въ своихъ всегда поэтическихъ видахъ Фонтенбло и Парижа, открытія Моне и пуэтелистовъ; безъ него, конечно, была бы неполной картина развитія импрессионистической живописи.

Одной стороной своего гениальнаго творчества принадлежитъ импрессионизму и Дегà, представленный въ галереѣ Н. А. Морозова пока не достаточно полно — всего одной пастелью и карандашнымъ рисункомъ. Правда, обѣ работы — превосходныя, въ высшей степени характерныя для этого мастера *par excellence*, всѣ наброски котораго давно цѣнятся на вѣсь золота. Необычайный художникъ! Фанатически уединенный, презирающій популярность, достигшій вершинъ славы какъ бы поневолѣ, онъ остался до глубокой старости все тѣмъ же вдохновеннымъ и неутомимымъ рисовальщикомъ, какимъ былъ въ молодые годы. Ни одного дня слабости за долгую творческую жизнь! И въ концѣ ея — одни тріумфы таланта! Позднія работы Дегà, пожалуй, даже лучше прежнихъ — еще ‚синтетичнѣе‘ линія, еще острѣе наблюдательность, еще правдивѣе движеніе и глубже анализъ. Къ его послѣднему періоду относятся и работы морозовскаго собранія. ‚Танцовщицы‘ и ‚Послѣ ванны‘ принадлежатъ къ числу тѣхъ многочисленныхъ этюдовъ Дегà, которые сами по себѣ (если даже не принимать въ расчетъ его восхитительныхъ картинъ масломъ и пастелью) являются непревзойденными образцами искусства.



*Mon. Teg. ab. p. 11. Mon. de l'ouest des Cagnines.*

Въ собраніи — только четыре работы Ренуара, но всѣ — первоклассныя: „Женщина съ вѣромъ“, „Портретъ г-жи Самари“, какъ образчики его портретной живописи, „Бесѣдка въ саду“ и „La Grenouillère“ (мѣсто купанія, островъ на Сенѣ около Парижа) — какъ chef-d'œuvre'ы пейзажной живописи.

Не менѣе первоклассенъ Моне. У П. А. Морозова есть два пейзажа великаго живописца воды, какихъ, я думаю нѣтъ нигдѣ: „Рѣчной берегъ“ и „Уголокъ сада въ Монжеронѣ“. Въ этихъ работахъ, необычно большого для Моне размѣра блескъ его техники, глубокая звучность красокъ и поэзія правды сочетаются въ незабываемыя созвучія. Прекрасенъ также „Бульваръ Капуцинокъ“: — весь Парижъ, радостно тающій въ весеннихъ лучахъ, въ золотомъ свѣтѣ и въ прозрачно-голубой тѣни; эта трепетно-сливающаяся гамма красокъ такъ правдива, что кажется, будто передаетъ она тысячешумный гомонъ города... Рядомъ — одинъ изъ удачнѣйшихъ „Стоговъ“ мастера и прелестный Лондонскій пейзажъ. Все вмѣстѣ даетъ ensemble, которому могъ бы позавидовать любой музей.

Спѣшу перейти къ наиболѣе замѣчательной части собранія и потому не буду останавливаться подробно на картинахъ „меньшихъ боговъ“ импрессионизма, Сислея и Писсарро; достаточно сказать, что, первый представленъ не хуже Моне, а второй — волюнѣ достаточно, принимая во вниманіе его меньшее значеніе и, до извѣстной степени, раздражительность. Упомяну также лишь мелькомъ о новѣйшихъ импрессионистахъ, или, вѣрнѣе, о продолжателяхъ импрессионизма, по существу очень различныхъ отъ его первыхъ глашатаевъ, о художникахъ: Боннаръ, Вюйаръ, Геренъ, Сийякъ, Кроссъ, Марке, Вальта, Фріесъ, Фландренъ, Пюи, Лебаскъ, Дюфренуа, Журденъ, Мангенъ и т. д. Большинства изъ нихъ имѣются двѣ-три отличныхъ работы. Такимъ образомъ, галерея П. А. Морозова даетъ возможность судить о всѣхъ развѣтвленіяхъ того „дерева искусства“, которое мы называемъ передовой французской живописью, а если нѣкоторыя имена отсутствуют (напр.; Валлотонъ, Руссель, Пю, Редонъ), то это — слѣдствіе личнаго вкуса собирателя, считаться съ которымъ легко, когда мы убѣдимся въ его утонченности.

Изъ только что названныхъ художниковъ наибольшимъ вниманіемъ П. А. Морозова, видимо, пользуются четыре мастера: Боннаръ, Марке, Вальта и Фріесъ. И тутъ невольно восхищаешься „глазомъ“ П. А. Морозова. По крайней мѣрѣ, мнѣ лично его выборъ представляется глубоко вѣрнымъ...

Боннаръ — наиболѣе парижанинъ изъ парижанъ третьей республики, замѣчательный художникъ, хотя и небрежный рисовальщикъ. Какая превосходная „кухня“ въ его живописи и какое жизнерадостное чувство земли. Въ своихъ устроумныхъ *intérieurs*'ахъ, пламенныхъ пейзажахъ и стѣнныхъ декораціяхъ — вездѣ онъ живописецъ до конца ногтей, размахистый, насмѣшливый, заразительно-бодрый и независимый, менѣе острый, чѣмъ Вюйаръ, напоминающій его во многомъ, но болѣе широко одаренный. Марке — превосходный видописецъ Парижа, только недавно

достигшей известности, но сразу нашедшей и свою красочную гамму, и свой стиль. Его ‚улицы‘ и ‚набережные‘, тающие в сѣрыхъ туманностяхъ города, — очень продуманные и полныя очарованія ‚впечатлѣнія‘, плѣняющія и общимъ тономъ и мощью синтетическаго рисунка. Вальта — пейзажистъ яркихъ противоположностей рѣзко освѣщенной воды и темно-лиловыхъ прибрежныхъ силуэтовъ. Наконецъ, Фрѣссъ — художникъ, еще болѣе отдалившій неимпрессионизмъ отъ реалистической красочности, устремленный къ обобщеніямъ примитива, доходящій порою до глубочайшей, какъ напр., въ морозовскомъ пейзажѣ ‚Сибгъ въ Мюнхенѣ‘... Но здѣсь мы приблизились къ имени того мастера, безъ котораго вся эта послѣ-импрессионистическая эволюція была бы невозможна, — къ имени Сезанна.

Поль Сезаннъ! Онъ весь тутъ — этотъ гениальный ‚неудачникъ‘, этотъ упорный до вдохновенности, искренній до трагизма, свободолюбивый до педантизма труженникъ, такъ долго непонятый, осмѣянный, всесвѣтно увѣчаный послѣ смерти, и все таки неразгаданный, — этотъ революціонеръ живописи, возродившій правду великихъ живописныхъ традицій, этотъ одинокій художникъ-мѣщанинъ, умѣвшій придавать ‚большой стиль‘ провинціальной обыденности людей и предметовъ, этотъ глубокій созерцатель красочныхъ поверхностей, рефлексовъ и плановъ, этотъ пламенный зодчій провансальскихъ пейзажей, мученикъ-маніакъ и ‚рыцарь до гроба‘ своего ремесла, своего обожаемаго искусства, влюбленный въ природу, какъ, можетъ быть, никто до него, и, какъ никто, сознавшій ограниченность средствъ человѣческихъ, чтобы выразить ея красоту... Собраніе Н. А. Морозова даетъ прекрасное понятіе о его многотрудномъ творчествѣ. Любуясь рядомъ холстовъ Сезанна, всегда ярко отмѣченныхъ его исключительной личностью, но столь разныхъ (въ зависимости отъ года написанія), мы видимъ, съ какой неуклонностью въ стремленіи къ идеальной цѣли ‚эволюционировалъ‘ Сезаннъ и съ какимъ неутомимымъ и самозабвеннымъ смиреніемъ онъ работалъ всю жизнь, искренно убѣжденный въ томъ, что его творчество — только исканіе, только матеріалъ для чьихъ то будущихъ достиженій, и до конца дней своихъ гордый единственно тѣмъ, что онъ ‚продолжаетъ дѣлать успѣхи‘... Понятіе его ‚эволюція‘ — одно изъ замысловатѣйшихъ знаменательныхъ событій искусства за XIX столѣтіе; въ послѣдовательности его творческихъ ‚этаповъ‘ — величайшій урокъ живописи, какой завѣщало это искусство молодому XX-му вѣку... Какъ извѣстно, Сезаннъ вначалѣ тоже находился подъ вліяніемъ Курбе, вліяніемъ столь замѣтнымъ, что ранніе его портреты и пейзажи (относящіеся еще къ 60-мъ годамъ) можно почти что принять за работы великаго автора ‚Похоронъ въ Орнаиѣ‘. Тотъ же откровенный натурализмъ, и главное — тотъ же нѣсколько ‚черный‘ тонъ и густыя коричневые тѣни. Картина Морозовскаго собранія подъ заглавіемъ ‚Дѣвушка у піанино‘ — превосходный образчикъ молодого періода художника. Можетъ быть даже, ни въ одномъ раннемъ холстѣ онъ не достигъ такой впе-



Сестры. Уходящая и идущая.

Gauguin. La jeune fille au piano.



Дегӓ. Поста ванны.

Degas. Après le bain.

чатливости гаммы холодныхъ, черно - коричневыхъ, и теплыхъ, сѣрыхъ, жемчужныхъ тоновъ, — такого колорита въ однозвучности цвѣта, такой иѣжной глубины въ монотоніи красочнаго сумрака. Морозовскій восхитительный intérieur на много самобытнѣе, на много тоньше, чѣмъ все видѣнныя мною „молодыя“ работы Сезанна и даже знаменитый „Портретъ художника Ахилла Амперейра“ (изъ собранія Пелеренъ въ Парижѣ). Трудно представить себѣ что нибудь проще по композиціи и фактурѣ, не говоря уже о краскахъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ — какъ изыскано и содержательно, какъ насыщено искусствомъ это скромное произведеніе начинающаго мастера!

Мастера — несомнѣнно, и мастера съ первыхъ же шаговъ геніально - личнаго. Не въ заимствованіяхъ отъ Курбе, или вѣриѣ, — не въ преемственной связи съ его искусствомъ — художественная сущность этого холста. Достаточно одного взгляда на „Дѣвушку у піанино“, чтобы бросились въ глаза чисто сезанновскія черты. Своеобразная, одному Сезанну свойственная, перспектива (съ характерной „кривизной“, которую самъ художникъ объяснялъ недостаткомъ зрѣнія), смѣлое подчеркиваніе, съ помощью темной обводки, контуровъ и, отсюда, рѣзкость ихъ, доходящая до схематичности, — вообще прямолинейность, угловатость очертаній и какая то импульсивная четкость въ распредѣленіи красочныхъ плановъ — все это совершенно новые приемы, выражающіе необычайно самостоятельное претвореніе художникомъ „натуры“, рѣзко субъективную „манеру видѣть“.

Его изображеніе очень реально, но отнюдь не натуралистично, какъ у Курбе. Иѣтъ, это — реализмъ глубокаго внутренняго переживанія, реализмъ почти фантастическій, сродни скорѣе Домье... Но Домье — романтикъ и рассказчикъ; Сезаннъ — исключительно живописецъ, для котораго просто не существуетъ въ живописи ничего, кромѣ самой живописи, и фантастика котораго — тѣмъ острѣе, глубже, элементарнѣе. У Сезанна фантастически реальны самые предметы, самые „куски природы“, безъ всякой связи съ общимъ содержаніемъ картины, — да и можно ли говорить о „содержаніи“ сезанновскихъ картинъ? Достаточно сказать, что душа Сезанна всего лучше, пожалуй, выразилась именно въ картинахъ безъ всякаго содержанія — въ *natures-mortes*. Изображая несчетное число разъ все тѣ же плоды и столовую утварь, безконечно варьируя одну и ту же тему — яблокъ, грушъ, или персиковъ, ярко пятнающихъ синюю бѣлизну смятой скатерти, — свободный отъ композиціонныхъ задачъ, упоенный неутолимой жаждой „подражать природѣ“, онъ подходилъ къ ней вплотную; зорко всматривался въ ея, такъ сказать, простѣйшія видимости и старался закрѣпить кистью не столько предметность „мертвой природы“, и не столько вещество, но какъ бы самую структуру его очарованій...

И чѣмъ дальше онъ работалъ, тѣмъ „отвлеченнѣе“, въ этомъ смыслѣ, становились его холсты — и *natures-mortes*, и пейзажи, и портреты — и тѣмъ менѣе вещественными на нихъ формы и краски, пока опытъ пройденнаго пути не привелъ его,

въ концѣ жизни, къ очень сложной теоріи 'подражанія природѣ', не имѣющей уже ничего общаго съ тяжеловатымъ и наивнымъ натурализмомъ Курбе. Въ од-  
номъ изъ своихъ писемъ къ Эмилю Бернару, изданныхъ недавно на русскомъ  
языкѣ\*, Сезаннъ очень точно излагаетъ эту теорію, полную соображеній,  
взятыхъ изъ геометріи и физики: 'Трактуйте природу, — пишетъ онъ, — посред-  
ствомъ цилиндра, шара, конуса, причѣмъ все должно быть приведено въ перспек-  
тиву, чтобы каждая сторона всякаго плана была направлена къ центральной  
точкѣ. Линіи, параллельныя горизонту, передаютъ пространство, другими словами  
выдѣляютъ кусокъ изъ природы или, если хотите, той картины, которую Все-  
могущій Вѣчный Богъ развертываетъ передъ нашими глазами. Линіи, перпендику-  
лярныя къ горизонту, сообщаютъ картинѣ глубину: а въ воспріятіи природы для  
насъ важнѣе глубина, чѣмъ плоскость; отсюда происходитъ необходимость въ наши  
свѣтотѣнныя ощущенія, передаваемые красными и желтыми цвѣтами, ввести доста-  
точное количество голубого для того, чтобы чувствовался воздухъ'.

Глубина, воздухъ, голубой тонъ — къ этой живописной формулѣ пришелъ Сезаннъ  
лишь постепенно, добросовѣстно продѣлавъ всѣ опыты импрессионизма и достигнувъ  
замѣчательныхъ результатовъ и въ этомъ направленіи. Миѣ думается даже, что для  
толпы наиболѣе обаятельными навсегда останутся именно его импрессионическіе  
пейзажи. Достоинства ихъ бесспорны, — а этого нельзя сказать о позднѣйшихъ  
работахъ Сезанна, представляющихъ собою скорѣе рядъ опытовъ, чѣмъ закон-  
ченныя картины.

Да, импрессионизмъ, какъ путь къ 'развеществленію' предметовъ, къ реализму  
внутренняго видѣнія природы, одно время захватилъ и Сезанна, но  
и тутъ онъ далъ болѣе, чѣмъ другіе, потому что стремленія его шли гораздо  
дальше того, на чемъ останавливались импрессионисты. Настолько строже, серьезнѣе,  
крѣпче кажутся сезанновскіе пейзажи этой эпохи (т. е. 70 — 80-хъ годовъ) при  
сравненіи съ ними, напримѣръ, хотя бы работъ Писсарро, съ которыми у нихъ  
много общаго.

Собраніе И. А. Морозова даетъ отличные образцы сезанновскаго импрессионизма  
(подлинный *chef d'oeuvre* — неоконченный портретъ г-жи Сезаннъ); но особенно  
притягательными все же остаются произведенія позднѣйшаго періода и между  
ними — иллюстрирующіе эту статью пейзажи: 'Le Jas de Bouffan', 'Гора св. Викторіи',  
и совсѣмъ послѣднія приобрѣтенія И. А. Морозова, которыя, къ сожалѣнію, не  
могли быть воспроизведены, такъ какъ слишкомъ потеряли бы въ печати.

Этихъ работъ обыкновенно не понимаютъ непосвященные; надъ ними издѣвается  
толпа. За это хочется любить ихъ еще сильнѣе. Вѣдь эти зеленые и голубые ланд-  
шафты, виды все тѣхъ же окрестностей Экса, гдѣ Сезаннъ провелъ отшельникомъ  
большую часть жизни, — сама душа художника, постигшая въ природѣ нѣчто, что

\* Э. Бернаръ. Поль Сезаннъ. Перев. съ франц. П. Кончаловскаго. Москва, 1912 г., стр. 61.



мы, обыкновенные, не видимъ въ ней и можемъ только чувствовать, когда намъ покажетъ гений. Здѣсь импрессионизмъ — воздушная игра красокъ — превзойденъ окончательно; вся вещественность и виѣшняя красота міра ступшеваны; зато выступили живописные планы и удивительно углубились пространственныя отношенія. На первый взглядъ все подобныя работы Сезанна кажутся подмалевками и, въ дѣйствительности, между ними почти нѣтъ произведеній, которыя бы самъ авторъ считалъ законченными, но стоитъ отойти отъ нихъ на известное разстояніе и внимательно взглянуть въ нихъ, чтобы почувствовать, какая это магическая, незаконченность: тонкимъ слоемъ наложены краски, мѣстами просвѣчиваетъ холстъ, всего три, четыре тона, никакой „композиціи“ — зеленый лугъ, зеленые деревья, розоватыя дома съ черепичными крышами, уголъ снѣга неба, никакихъ эффектовъ свѣта, никакой пейзажной панорамы... а глазъ тонетъ въ изображенномъ пространствѣ, и любишь тончайшими отношеніями красокъ, и дышишь прозрачнымъ воздухомъ деревни, и убѣждаешься, что каждый маленькій, словно нерѣшительный и случайный мазокъ положенъ обдуманно, и каждое какъ будто безформенное пятнышко цвѣта выполняетъ свое назначеніе въ общемъ видѣніи природы. И какія то новыя схемы, новыя геометрическія обобщенія дѣйствительно мерещатся въ этомъ видѣніи, и вѣрится разсужденіямъ Сезанна о шарахъ, цилиндрахъ и конусахъ, о параллеляхъ и перпендикулярахъ и о „введеніи достаточнаго количества голубого тона, чтобы чувствовался воздухъ“.

И когда поймешь необычайную серьезность этого искусства — какими ничтожными кажутся подражатели Сезанна, наивные художники, рѣшившіе, что стоитъ только воспользоваться виѣшними приемами учителя — для достиженія его мучительно-взлѣбляющей живописной правды. Какъ будто были у Сезанна виѣшніе приемы!

Онъ весь — внутренний, углубленный, до конца искренній, всегда ищущій, всегда неудовлетворенный своей работой и отдающійся ей, до глубокой старости, съ юношескимъ пыломъ, съ самозабвеніемъ подвижника. Творчество Сезанна — великій урокъ художнической честности и добросовѣстности. Ни тѣни ловкачества, виртуознаго навыка, никакой готовой манеры... Тѣмъ хуже для тѣхъ, которые этого не знаютъ и стараются поддѣлывать сезанновскую магію, — въ наше время кто не прикрывается его именемъ?

Но были и есть художники, на которыхъ искусство Сезанна сказалось глубоко и благотворно, художники, сами достаточно сильные, чтобы претворить его вліяніе безъ ущерба для своей свободы.

Такимъ былъ, прежде всего, Гогенъ — имя, часто произносимое въ Россіи рядомъ съ именемъ Сезанна. Не надо доказывать, конечно, что это соединеніе именъ — совершенная случайность. Несмотря на вліяніе Сезанна на Гогена, въ извѣстный періодъ его творчества, между ними, собственно говоря, не только очень мало общаго, но въ нѣкоторомъ отношеніи они даже „противуположны“ другъ другу. И самъ Сезаннъ, лучше, чѣмъ кто нибудь, зналъ это.

Въ ‚Воспоминаніяхъ‘ о немъ Э. Бернара мы находимъ явное тому доказательство. ‚Особенно плохо онъ отзывался о Гогенѣ, — говоритъ авторъ ‚Воспоминаній‘ — и вліяніе его считалъ гибельнымъ‘. ‚Гогенъ любилъ вашу живопись и во многомъ подражалъ вамъ‘, замѣтилъ я ему... ‚Значитъ онъ меня не понималъ, — сказали Сезаннъ раздраженно, — я никогда не соглашусь съ тѣмъ, что живописи не нужна форма и лѣпка; это бессмыслица. Гогенъ — не живописецъ, его работы — плоскія, китайскія картинки‘.

Если отнять у этихъ словъ ихъ рѣзко осуждающій смыслъ, то останется по существу вѣрная мысль. Гогенъ дѣйствительно пренебрегалъ элементомъ формы и лѣпки въ своей живописи, и дѣйствительно близка она восточному искусству. Такъ же, какъ художники Китая и Японіи, онъ былъ прирожденнымъ декораторомъ. Композиція и богатство красокъ, ковровый узоръ, гармонично заполняющій извѣстную поверхность, распредѣленіе на этой поверхности живописныхъ массъ, принципъ чисто-декоративный, — вотъ что являлось основной задачей Гогена, по крайней мѣрѣ, въ послѣдній, самый продуктивный его періодъ — таитійскій.

Этотъ декоративный принципъ, какъ мы знаемъ, противоположенъ принципу красочной лѣпки и формы, и, зная это, мы не будемъ, по примѣру Сезанна, обвинять таитійскаго мастера въ бессмыслицѣ...

Пусть Гогенъ, какъ живописецъ, не можетъ быть сравненъ съ Сезанномъ, онъ — большой художникъ, и въ искусствѣ его — глубокія чары.

Излишне говорить, что морозовское собраніе превосходно иллюстрируетъ искусство Гогена; объ этомъ свидѣлствуютъ даже приложенныя здѣсь одноцвѣтныя репродукціи, хотя именно краски составляютъ большую часть прелести его искусства. Краски, какихъ давно не знала европейская живопись, потому что въ теченіе вѣковъ, она была чужда декоративности... Не даромъ изъ Европы, отъ цивилизаціи умѣренности и робкихъ идеаловъ, потянуло Гогена въ варварскіе экзотическіе края, къ солнцу Океаніи, на ‚Острова блаженныхъ‘, гдѣ ослѣпительна роскошь природы и прекрасенъ первобытный человѣкъ, словно сошедшій съ фрески древняго храма въ сказочное царство пальмовыхъ рощъ, радужно-крылыхъ колибри, прибрежныхъ изумрудовъ, сапфирныхъ небесъ...

Но въ картинахъ Гогена, мы знаемъ, — не одна декоративная, ковровая красочность; въ нихъ — удивительно благородная монументальность композиціи, и это придаетъ имъ задумчивую строгость, какой-то отбѣнокъ религіозности — словно въ иѣжной и величавой роскоши таитійскихъ пасторалей художникъ прозрѣлъ вѣщую правду любви и смерти. И развѣ всѣ эти пейзажи съ павлинами и женщинами въ спокойно-созерцающихъ позахъ, на фонѣ розовыхъ приморскихъ песковъ и зелено-синей тропической листвы, — не таинственная сказка художника-философа о гармоничномъ Человѣкѣ, овѣянномъ близостью Бога?

Въ серіи морозовскихъ Гогеновъ проходятъ передъ нами, одна за другой, картины таитійской жизни, и не знаешь, какая изъ нихъ лучше передаетъ величавую про-

стоту ея: женщины около идола Великаго Будды, женщины, собирающія плоды, женщины на полянахъ съ диковинными, странно-изогнутыми цвѣтами и странно-вѣтвистыми деревьями... Но, можетъ быть, между всѣми работами Гогена, въ этомъ собраніи, самая плѣнительная, по краскамъ и тонкости письма, — *nature morte* ‚Попугай‘, написанная въ 1902 году. Это — жемчужина среди жемчужинъ... Миѣ бы хотѣлось также обратить вниманіе на относящійся къ ранней эпохѣ мастера *intérieur* подъ названіемъ ‚Трактиръ въ Арлѣ‘. Здѣсь ясно видно вліяніе на Гогена того великаго художника, о которомъ миѣ приходится сказать всего нѣсколько словъ, въ концѣ, хотя больше, чѣмъ кто нибудь, онъ достоинъ нашихъ восторговъ и подробнаго изученія, — вліяніе Ванъ Гога.

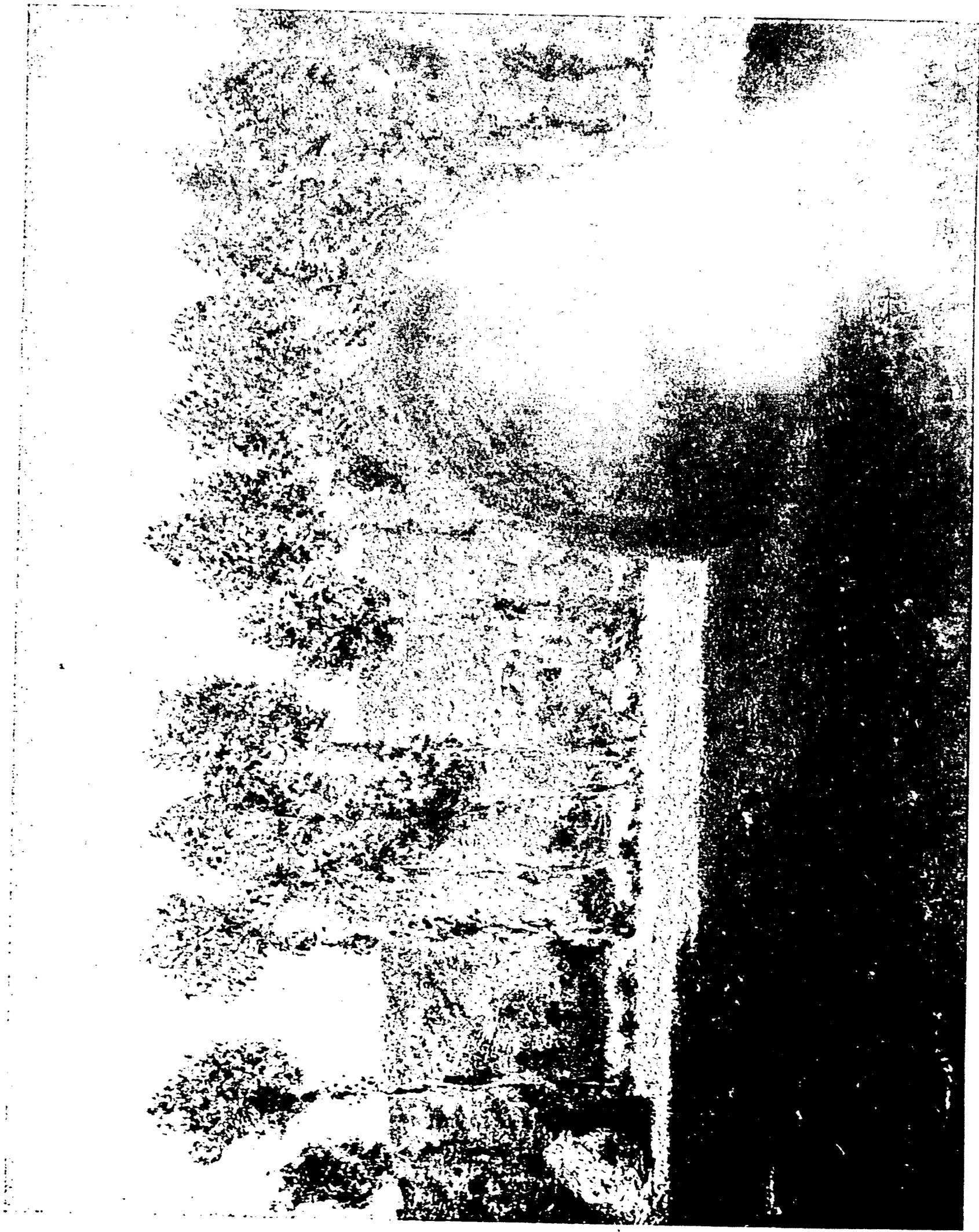
Намѣренно, я не назвалъ его имени рядомъ съ именами учителей современной французской живописи и думаю, что къ этому есть достаточное основаніе. Ванъ Гогъ, хотя и работалъ во Франціи и самъ считалъ себя французомъ по духу (онъ даже подписывался, какъ извѣстно, Vincent, чтобы имя его не звучало по иностранному), — все же французомъ не былъ. Не только по происхожденію, — что, въ концѣ концовъ не такъ важно, но по характеру живописи онъ — сынъ своей родины, не Франціи. Весь ‚подходъ къ природѣ‘ у Ванъ Гога не французскій, не смотря на то, что въ молодые годы и онъ отдалъ дань Милле и Моне и всю жизнь провелъ въ средѣ художниковъ Парижа, своего второго отечества. Корни Ванъ Гоговскаго искусства, положительно, голландскіе, или скорѣе — фламандскіе. Вотъ почему такъ рѣзко выдѣляется оно — повистинѣ гениальное, изумительно самобытное — на фонѣ французскихъ колористическихъ и стилистическихъ достижений. Это искусство — само могущество, сама страсть живописнаго дерзанія. Я сомнѣваюсь, былъ-ли еще когда либо болѣе пламенный темпераментъ живописца. Одновременно — реалистъ, изъ породы Рубенсовъ и Гальсовъ, и визионеръ, онъ преображалъ природу въ ослѣпительные миражи, и есть что-то демоническое въ мерцающихъ вихряхъ его красокъ, въ закрученности его контуровъ, въ чудовищной искривленности формъ, въ безудержномъ своеволіи фантазій. Почти жутко становится отъ иныхъ пейзажей и жанровыхъ сценъ Ванъ Гога, почти отталкиваютъ иныя дерзости его колорита; порою онъ кажется намъ дальтонистомъ, художникомъ, глядѣвшимъ на міръ сквозь цвѣтныя стекла, — но развѣ спорять съ гениемъ? И посмотрите — какъ онъ ясенъ и гармониченъ въ такихъ этюдахъ съ натуры, какъ ‚Хижины‘ или ‚Оверъ послѣ дождя‘. Сколько воздуха, свѣта, движенія, и какая, словно дѣтская, непосредственность изобразительнаго приема! Тутъ-же — одна изъ самыхъ мрачныхъ картинъ нашего времени ‚Прогулка заключенныхъ‘, съ валетомъ зловѣщей экспрессивности, свойственной послѣднему ‚безумному‘ періоду Ванъ Гога...

Миѣ остается еще упомянуть о нѣсколькихъ прекрасныхъ бронзахъ Майоля, входящихъ въ составъ морозовской галереи, и о примыкающемъ къ ней мону-

ментальномъ ensemble — бѣломъ залѣ, расписанномъ Морисомъ Дени... Цикль декоративныхъ панно — миѣ о Психеѣ. Свѣтлые, яркіе тона; радостныя созвучія розоваго и голубого; строгая композиція; воспоминанія итальянскаго quattrocento; стройное цѣлое; воплощенная мечта о большой современной живописи, слившейся съ архитектурой усиленъ одного мастера — какъ было прежде, въ вѣка grand art...

Охватывая общимъ взглядомъ сокровища этого замѣчательнаго собранія (которое продолжаетъ обогащаться съ каждымъ годомъ), мы чувствуемъ: да, это культурный памятникъ, достойный пристальнаго изученія и широкой популярности. Пусть идутъ въ галерею Н. А. Морозова художники и историки искусства, — передъ ними откроются лучшія страницы французской живописи за послѣднія десятилѣтія, живописи, поражающей искренностью и вдохновенностью художническихъ исканій, живописи, глубоко независимой, явившей великій примѣръ новаторамъ всѣхъ странъ, въ томъ числѣ — и русскимъ молодымъ художникамъ, полюбившимъ солнечныя тайны Красоты.





Можь, Столць сьна около Живерни.

Монет. Une meule près de Giverny.



Сислей. Мопоран. Амурский.

Сислей. На горе в Лунинском.



Судей. Кона в С.-Мамеев.

Судей. Кона в С.-Мамеев.



*Huccappo - Orreese vmpo de Spand.*

*Pissaron - Pagny - mair d'atomee.*





*Сучітл. Ошуватіа іаца ат Фонтанісіаіа*

*Sisley. Lisière de la forêt de Fontainebleau.*



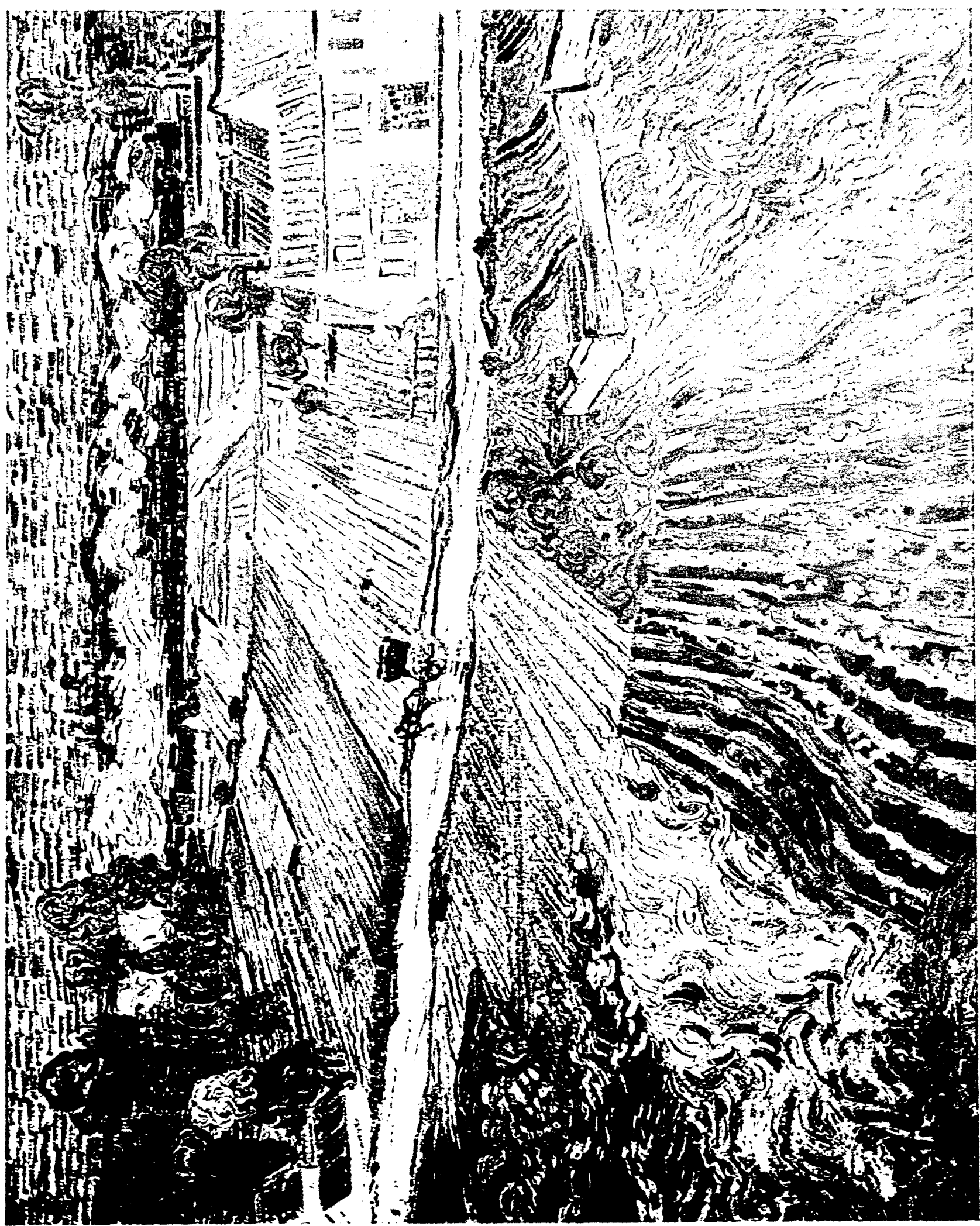


*Barro Joss. Tlemant de Obere nocie Jorqqa.  
Van Gogh. Paysage à Naves après la pluie.*



Вань Гогъ. „Хижини“.

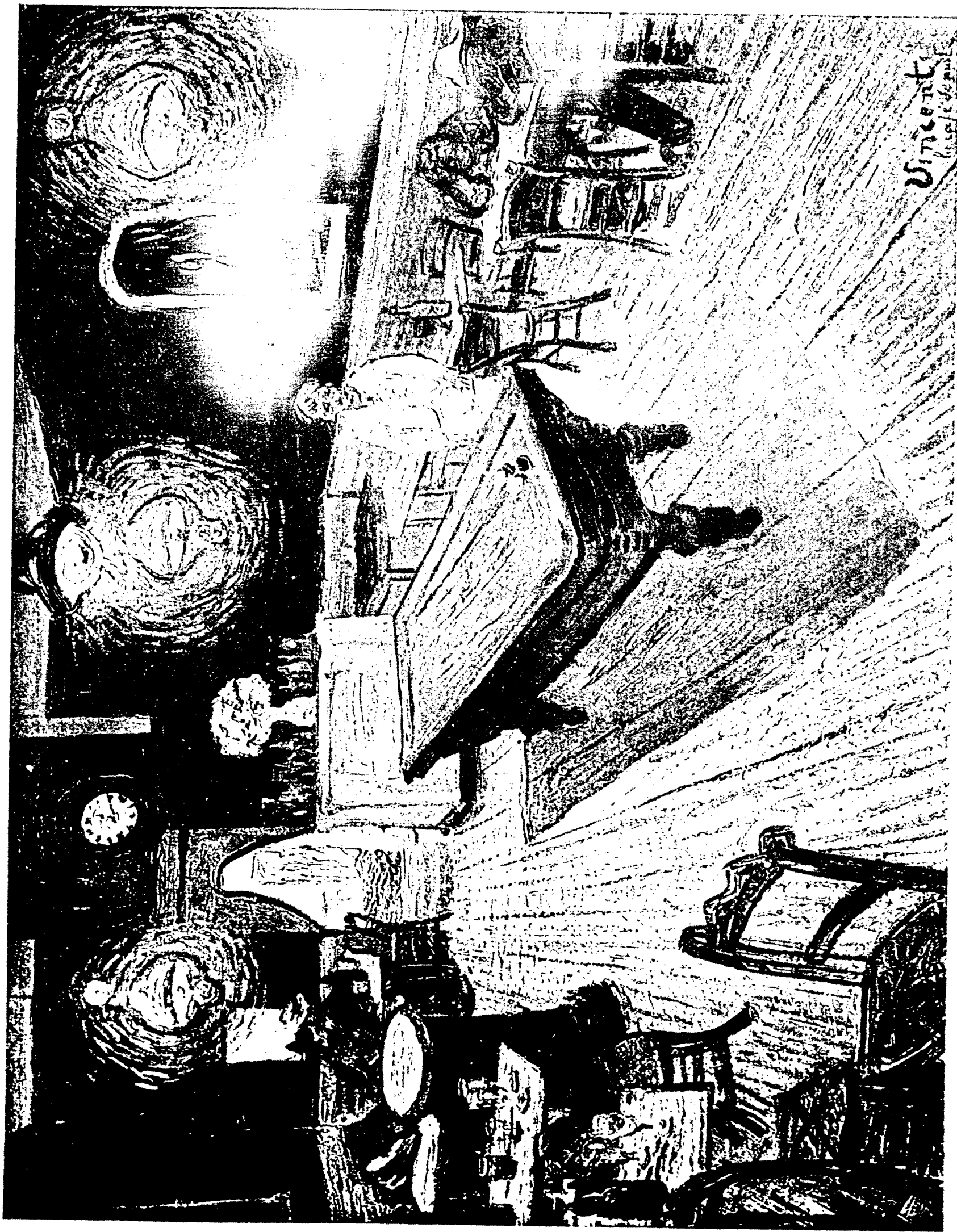
Van Gogh. „Les chamières“.



КАТАЛОГЪ КАРТИНЪ  
*Французскихъ Художниковъ*  
*изъ собранія*  
И. А. МОРОЗОВА  
*въ Москвѣ*

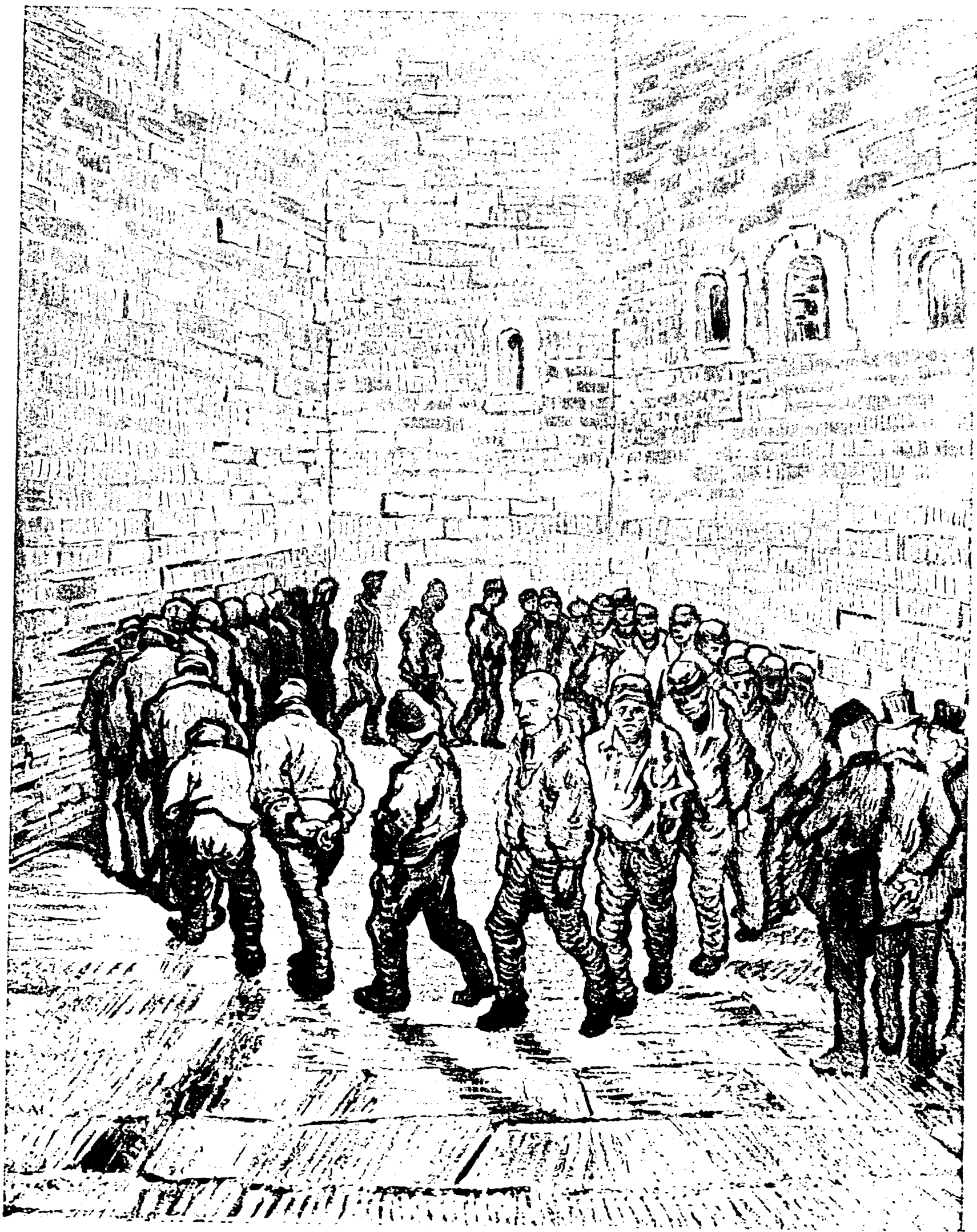
---

*Catalogue.*  
*Les Artistes Français*  
*de la Collection I. Morozoff*  
*à Moscou*



Наче 10.в. Новаці мрамурі:

Van Gogh, Le café de nuit.



Вачъ Гогъ. „Прогулка заключенныхъ“.

Van Gogh. La ronde des prisonniers.



**БОННАРЪ** (Pierre Bonnard).

Пейзажъ въ Дофинѣ — Paysage en Dauphiné.

Уголокъ Парижа — Coin de Paris.

Товарный поѣздъ (и баржи) — Le train (et les chalands).

Зеркало надъ умывальникомъ — La glace du cabinet de toilette.

Начало весны — Premier printemps (Petits faunes).

Средиземное море — Méditerranée (peintures décoratives).

**БУТЕ ДЕ МОНВЕЛЬ** (Bernard Boutet de Monvel).

Каналь, лѣтомъ — Un canal, été.

**ВАЛЬТА** (Louis Valtat).

Нагія женщины, играющія со львомъ. — Femmes nues jouant avec un lion.

Ферма — La ferme.

Море въ Антеорѣ — La mer à Anthéor.

Пейзажъ — Paysage (Bannuyls-sur-Mer).

Пейзажъ — Paysage.

Пейзажъ въ Антеорѣ — Paysage d'Anthéor.

Солнечный свѣтъ подъ деревьями — Soleil sous les arbres.

Южный пейзажъ. — Paysage du Midi.

Собраніе молодыхъ женщинъ — Réunion de jeunes femmes.

**ВАНЪ ГОГЪ** (Vincent Van Gogh 1853 — 1890).

Хижины — Les chaumières.

Прогулка заключенныхъ — La ronde des prisonniers.

Ночной трактиръ — Le café de nuit.

Красные виноградники въ Арлѣ — Les vignes rouges d'Arles.

Пейзажъ въ Оверѣ послѣ дождя — Paysage à Auvers après la pluie.

**ВЛАМИНКЪ** (Maurice Vlaminck).

Барки на Сенѣ — Bateaux sur la Seine.

Видъ Сены — Vue de la Seine.

**ВЮЛЬЯРЪ** (Jean Edouard Vuillard).

Въ комнатахъ — Intérieur.

**ГЕРЕНЪ** (Charles Guerin).

Любовная сцена — Scène galante.

Ожиданіе — *L'attente.*  
Терраса — *La terrasse.*  
Натурщица — *Le modèle.*  
Книги — *Les livres.*

ГИГЕ (*F. Guiguet*).

Рисунокъ — *Dessin.*

ГОГЕНЪ (*Paul Gauguin 1848 — 1903*).

Женщина, держащая плодъ — *La femme au fruit.*  
Попугай — *Les perroquets.*  
Великій Будда — *Le Grand Bouddha.*  
Три женщины на желтомъ фонѣ — *Trois femmes sur fond jaune.*  
Трактиръ въ Арлѣ — *Café à Arles.*  
Жизнь на Таити — *La vie champêtre à Tahiti.*  
Океанійскій пейзажъ съ павлинами — *Paysage de l'Océanie aux paons.*  
Букетъ цвѣтовъ — *Le bouquet de fleurs.*  
Океанійскій пейзажъ съ фигурами — *Paysage de l'Océanie aux personnages.*  
Большое дерево — *Le gros arbre.*  
Таитянская пастораль — *Pastorale Tahitienne.*

ДЕГА (*Edgar Degas*).

Послѣ ванны — *Après le bain.*  
Танцовщицы — *Danseuses.*

ДЕНИ (*Maurice Denis*).

Исторія Психен (декоративныя панно) — *l'Histoire de Psyché (peintures décoratives).*  
Рождество — *Nativité.*  
Полифемъ — *Polyphème.*  
Святой источникъ — *Fontaine de Pélerinage en Guidel.*  
Зеленый берегъ моря — *Plage verte.*

ДЕРЕНЪ (*André Derain*).

Рыбачьи лодки — *Bateaux de pêche.*  
Пейзажъ — *Paysage.*

ДЕТОМА (*Maxime Dethomas*).

Рисунокъ — *Dessin.*



**ДЮПЮИ** (Geo Dupuis).

Набережная Notre Dame въ Гаврѣ — Quai Notre Dame, Havre.

**ДЮФРЕНУА** (Georges-Léon Dufrenoy).

Дворецъ Субизъ въ Парижѣ — L'Hôtel Soubise (Paris).

Видъ Парижа — Vue de Paris.

**ЖУРДЕНЪ** (Francis Jourdain).

Весна — Printemps.

**КОКРОФТЪ** (Edythe Cockroft).

Видъ Конкарно въ сѣвѣ — Concarneau en blanc.

**КРОССЪ** (Henri Edmond Cross 1856 — 1910).

Около дома — Autour de la maison.

**ЛАМПРЕРЪ** (Edmond Lempereur).

Moulin de la Galette.

Баръ у Табарена — Au bar (Tabarin).

Уголокъ на балу — Coin de bal.

**ЛЕБАСКЪ** (Henri Lebasque).

Этюдъ — Etude.

**ЛЕ БО** (Alcide Le Beau).

Гавань въ цвѣтахъ — Le port en fleurs.

**ЛЕБУРЪ** (Albert Lebourg).

Пейзажъ — Paysage.

**ЛЕГРАНЪ** (Louis Legrand).

Отставной — Le permissionnaire.

Ужинъ апаша — Le souper de l'apache.

**МАЙОЛЬ** (Aristide Maillol).

Статуя (бронза) — Statue (bronze).

Статуя (бронза) — Statue (bronze).

7 Статуэтокъ (бронза) — 7 Statuettes (bronze).

2 Статуи (бронза) — 2 Statues (bronze).

**МАНГЕНЪ** (Henri Charles Manguin).

Купальщица — La Baigneuse.

**МАНЗАНА-ПИССАРО** (Manzana-Pissaro).

Зебры на водопоѣ — Zèbres à l'abrevoir.

Анисъ аль Джалисъ, арабская сказка — Anis al Djalis, conte arabe.

**МАРКЕ** (Albert Marquet).

4 вида Парижа — 4 Vues de Paris.

**МАТИССЪ** (Henri Matisse).

Этюдъ сидящей женщины — Etude de femme assise.

Мертвая природа (5 холстовъ) — Nature morte (5 toiles).

Цвѣты — Fleurs.

Бутылка Шидама — La bouteille de Schiedam.

**МОНЕ** (Claude Monet).

Стогъ сѣна около Живерни — Une meule près de Giverny.

Бульваръ въ Парижѣ — Le Boulevard des Capucines.

Жизнь въ Лондонѣ — La vie de Londres.

Рѣчной берегъ — Bords de rivière.

Уголокъ сада въ Монжеронѣ — Un coin de jardin à Montgeron.

**МОРЕРЪ** (Alfred Maurer).

Ночь — La nuit.

Въ саду — Au jardin.

Въ кафе — Au café.

**МОРРИСЪ** (James Wilson Morrice).

Уличный праздникъ на Монмартрѣ — Fête foraine, Montmartre.

Паромъ — Le bac.

**О'КОНОРЪ** (Roderic O'Connor).

Отдыхъ — Repos.

**ПИКАССО** (Pablo Picasso).

Страстующіе гимнасты — Les deux saltimbanques.

**ПИССАРРО** (Camille Pissaro 1830 — 1903).

Вспаханная земля — Terres labourées.

Осеннее утро въ Эраньи — Eragny, matin d'automne.



Гогенъ. „Букетъ цытлонъ“.

Gauguin. „Le bouquet de fleurs“.



*Вань-Гось. Красное виноградуни в Армі.*

*Van Gogh. Les vignes rouges d'Armenie.*

**ПУЭНТЛЕНЪ** (Pointelin).

Лѣсъ въ отдаленіи — Forêt lointaine.

**ПЮИ** (Jean Puy).

Лѣто — L'Eté.

**РЕНУАРЪ** (Pierre-Auguste Renoir).

Женщина съ вѣеромъ — La femme à l'éventail.

Въ саду — La tonnelle.

Портретъ г-жи Самари — Portrait de Samary.

Купаніе въ Сенѣ — La Grenouillère.

**РУО** (Georges Rouault).

Весенній пейзажъ — Paysage, printemps.

**СЕЗАННЪ** (Paul Cézanne 1839 — 1906).

Этюдъ цвѣтовъ — Etude de fleurs.

Курильщикъ — Le fumeur.

Гора Св. Викторія — Montagne de S-te Victoire.

Пейзажъ — Paysage.

Автопортретъ — Portrait de l'artiste.

Дѣвушка у піанино — Jeune fille au piano.

Провенсальскій пейзажъ — Paysage de Provence.

Пейзажъ въ Понтюзѣ — Paysage à Pontoise (Clos des Mathurins).

Пейзажъ — Paysage.

Пейзажъ у горы Св. Викторія — Paysage de S-te Victoire.

Мертвая природа — Nature morte.

Этюдъ купальщиковъ — Etude de Baigneurs.

Портретъ г-жи Сезаннъ — Portrait de M-me Cézanne.

Мостъ — Le Pont.

Пейзажъ — Le Jas de Bouffan.

Мостъ — Le Pont.

Мертвая природа — Nature morte.

**СИМОНЪ** (Lucien Simon).

Порывъ вѣтра — Un coup de vent.

**СИНЬЯКЪ** (Paul Signac).

Выходъ изъ Марсельской гавани — Sortie du Port de Marseille.

Весна въ Провансѣ — Printemps (Provence).



**СИСЛЕЙ** (Alfred Sisley 1839 — 1899).

Морозъ въ Лувесиенѣ — La gelée à Louveciennes.

Опушка лѣса въ Фонтенебло — Lisière de la forêt de Fontainebleau.

Сена въ С.-Мамесѣ — La Seine à St-Mammès.

Садъ Гошеде — Jardin d'Hoschedé.

Природа въ Венэ — La campagne de Veneux.

**ФЛАНДРЕНЬ** (Jules Flandrin).

Дорога, освѣщенная солнцемъ — Chemin au soleil.

**ФРИЕСЪ** (Othon Friesz).

Пейзажъ — Paysage (Les Andély).

Деревья въ Касси — Arbres à Cassis.

Снѣгъ въ Мюнхенѣ — Neige à Munich.

Мертвая природа съ Буддой — Nature morte et Bouddha.

Цвѣты — Fleurs.

Искушение — Tentation.

**ШАБО** (Auguste Chabaud).

Деревенскій закоулокъ — Un coin de village.

**ШАРЛО** (Louis Charlot).

Зимнее солнце — Soleil d'hiver, Morvan.

Деревня подъ снѣгомъ — Village du Morvan dans la neige.

**ЭРБЕНЬ** (Herbin).

Этюдъ — Etude.

**д'ЭСПАНЬЯ** (Georges d'Espagnat).

Цвѣты и плоды — Fleurs et fruits.





*Toucou. Kousibua Thummi.*

*Gunguin. Sa vie champêtre à Toucou.*

# ПРОБЛЕМА „МЕРТВОЙ ПРИРОДЫ“

Я. Тугендхольдъ

Il y a une expression consacrée, qui nous contrarie beaucoup... c'est celle de la nature morte, comme si la nature ne vivait pas toujours!

(Т. Gautier).

*La Fée...* On voit à l'instant même ce qu'il y a dans les choses: l'âme du pain, du vin, du poivre, par exemple.

(М. Maeterlinck).

Странная живопись — „мертвая природа“: она заставляет нас любоваться копией вещей, оригиналами которых мы не любимся!

(Паскаль).

О, изумление вещей — до мельчайшей частицы!

(Уитманъ).



И въ чемъ, быть можетъ, не сказалась столь наглядно разность между современностью и историческимъ прошлымъ, какъ въ изображеніи такъ называемой „мертвой природы“, этомъ простѣйшемъ изъ художественныхъ жанровъ. Я удерживаю пока неудачный терминъ — *nature morte* — совершенно не опредѣляющій то новое постиженіе вещей, которое обусловило нынѣшній расцвѣтъ предметной живописи.

А расцвѣтъ этотъ не подлежитъ сомнѣнію: — кто изъ величайшихъ художниковъ современности прошелъ мимо красоты вещей и растений? Правда, многія были столѣтія отмѣчены этой любовью къ неодушевленному и издавна тянутся звенья художниковъ, влюбленныхъ въ роскошную снѣдь и цвѣты. Но то были специалисты, знатоки кухни и оранжерей. Вспомнимъ мастеровъ *obsonia* (кухонныхъ сюжетовъ) въ античной мозаикѣ, „обжорныхъ“ живописцевъ Фландріи и Голландіи или итальянскихъ цвѣтописцевъ какъ *Tisio* — „Гвоздика“ и *Magio de Fiore*. Но именно вслѣдствіе этой специализаціи „мертвая природа“ играла въ искусствѣ прошлаго второстепенную роль, была низшимъ жанромъ. Имъ, этимъ специалистамъ, поручали большіе мастера писать цвѣты въ своихъ композиціяхъ, какъ, напримѣръ, Рубенсъ Даніелю Зегергу и Яну Брейгелю, Юрдансъ — Снейдерсу, Рафаэль — Джіованни да Удино.

Двѣ черты характерны для „мертвой природы“ въ прежнемъ искусствѣ: декоративность или натурализмъ. Творцы римскихъ мозаикъ и фресокъ писали цвѣты и плоды, какъ геометрическое украшеніе пола или стѣны; средневѣковые миниатю-

ристы и вышивальщицы ковровъ изображали ихъ въ видѣ узорныхъ орнаментовъ, итальянскіе пантеисты XV вѣка любовались ими, какъ внешнимъ ковромъ (Ф. Ф. Лиши, Гоццолі, Ботичелли). Въ стилизованныхъ цвѣточныхъ и фруктовыхъ гирляндахъ Рафаэлевыхъ Ложъ эта часто декоративная тенденція достигла своего апогея...

Голландцы и Фламандцы первые подошли къ неодушевленному міру, какъ къ самодовлѣющему жанру, какъ къ замкнутой въ себѣ станковой картинѣ. Благодаря этой нидерландской плеядѣ ‚мертвая природа‘ перестала быть аксессуаромъ историческихъ и религіозныхъ сюжетовъ, атрибутомъ пиршествъ или декоративнымъ арабескомъ. Но освободивъ ее отъ служебныхъ задачъ, нѣкоторые нидерландцы и ихъ французскіе преемники въ то же время подчинили ее естественной исторіи. Если у итальянцевъ изображеніе флоры было нераздѣльно съ аллегорическими фигурами людей, то отнынѣ вокругъ цвѣтовъ закружились бабочки и закишѣли различные гады. Въ пышной нагроможденности и педантичной точности *natures mortes* XVI—XVII вв. было много любви и даже чувственаго культа вещей — но несомнѣнна близость ихъ къ тогдашней натурфилософіи, къ зоологическому и ботаническому атласу, къ *Museum d'histoire naturelle*. Таковы хотя бы работы Миньона, ванъ Хейзума или Н. Робэра (*de la Fleur*), которому Людовикъ XIV предоставилъ Люксембургскую оранжерею, и Ж. Спендонека, живописца и вмѣстѣ съ тѣмъ — администратора *Jardin des Plantes*.

Освобожденіе ‚мертвой природы‘ отъ Сциллы декоративности и Харибды гербарія совершенно было Шарденомъ. Изъ безвоздушной среды Миньона, съ архитектурной декорации Депорта онъ перенесъ вещи въ мягкую атмосферу уютнаго *intérieur'a*. ‚Писать надо не красками, а чувствомъ‘, говорилъ Шарденъ, и въ этихъ словахъ воплотилось новое, нарождавшееся, интимно-любвное отношеніе къ матеріальному міру, къ самымъ обыденнымъ вещамъ буржуазнаго обихода. ‚Для Шардена нѣтъ неблагоприятныхъ предметовъ въ природѣ‘ — писалъ о немъ Дидро. Первоклассный жанристъ и портретистъ, онъ показалъ возможность ‚мертвой природы‘ не какъ спеціальной и низшей отрасли искусства, а какъ колористическаго сюжета, достойнаго универсальныхъ талантовъ. Въ этомъ смыслѣ мэтръ Шарденъ проложилъ путь Курбе, Мане и Сезанну.

И чрезвычайно характерно, что самаго выраженія *nature morte* еще не существовало при Шарденѣ: его поклонникъ и толкователь Дидро не зналъ этого термина. Просмотрите *Les Salons* Дидро — вы увидите, что понятіе *nature morte* поглощается у него *reinture de genre* \*. Это мертвое слово возникло во Франціи лишь въ XIX вѣкѣ вмѣстѣ съ торжествомъ реализма и искусства ‚обмана зрѣнія‘, вмѣстѣ съ воцареніемъ буржуазной публики, идеаломъ живописи которой былъ виноградъ Зевксиса — въ прошломъ и фотографическія *natures mortes* Легоффа — въ настоящемъ. Я вовсе не хочу умалять мощную красоту цвѣтовъ и плодовъ Курбе,

\* Дидро говоритъ иногда *nature inanimée*, но никогда — *nature morte*.



*Томто. Алпакимыра бис Апыра.*

*Gauguin. Café à Hles.*

вернувшись въ эпоху романтизма къ прекрасной вещественности Голландцевъ; но несомнѣнно, что эпитетъ безжизненный, въ известномъ смыслѣ, обязанъ и живописи Орнанскаго мастера съ ея матеріальной тяжестью и отсутствіемъ движенія...

Однако, уже въ серединѣ XIX вѣка известный критикъ Торé и поэтъ Готье, словно предчувствуя грядущія завоеванія въ области ,мертвой природы', протестовали противъ этой терминологіи. ,Есть одно освященное выраженіе, которое претитъ намъ, это — nature morte; какъ будто природа не всегда живая!', писалъ авторъ ,Эмалей и Камей', самъ — поэтъ-ювелиръ.

И дѣйствительно, пора отбросить этотъ неологизмъ и вернуться къ старому и гораздо болѣе проникновенному термину, существующему на всѣхъ языкахъ, кромѣ французскаго и нашего: Stilleven (по голландски), Stilleben (по нѣмецки), Still-life (по англійски) и Riposo (по итальянски), что значитъ — ,спокойная жизнь'. Безмолвная и пассивная жизнь вещей. Этотъ терминъ, утверждающій лишь относительную неподвижность вещей, но не отрицающій за ними элементовъ и намековъ органической жизни, какъ нельзя болѣе подходитъ къ современной nature morte, въ основѣ которой лежитъ своеобразный эстетическій пансиизмъ...

Въ самомъ дѣлѣ, какая же это ,мертвая природа' — росистыя, только что сорванныя розы Э. Мане, или сладострастные плоды Гогена, или расцвѣтающія солида ванъ-Гоговскихъ подсолнечниковъ, или чувственные принадлежности Дегазовскихъ будуаровъ, или сытыя клеенки и ситчики Вюйаровскихъ столовыхъ, или даже — старчески перекошенные тарелки Сезанна? И почему каменный ,Руанскій Соборъ' Клода Моне — живая природа, пейзажъ, а его же тюльпаны и сочные яблоки — nature morte?

## II

Чтобы постичь различіе между прежнимъ и новымъ изображеніемъ неодушевленнаго міра надо сравнить nature morte'ы Курбе и Мане. Курбе, стоявшій на точкѣ зрѣнія наивнаго реализма, думалъ, что эстетическое созерцаніе должно быть созерцаніемъ объективнымъ, совершенно адекватнымъ дѣйствительности: въ цвѣтахъ и фруктахъ онъ видѣлъ виѣшнія, безусловно пассивныя тѣла, подлежащія невозможно болѣе точному копированію. То что больше всего изумляло современниковъ въ natures mortes Шардена — иллюзія выпуклости, умѣніе сдѣлать вещи выѣзающими изъ холста — больше всего занимало и Курбе. Мане, также начавшій съ подражанія старымъ мастерамъ (голландцамъ въ своихъ ,Рыбахъ', ,Дичи' и ,Зайцѣ', Веласкезу — въ букетѣ ,Олимпіи'), сумѣлъ подойти къ ,мертвой природѣ' совершенно иначе. Художникъ долженъ передавать не гес, не вещь въ себѣ, а свое впечатлѣніе отъ вещи, свой психическій эквивалентъ ея, — не тѣло, а явленіе, не то, что есть (и что, въ концѣ концовъ, непознаваемо), а то, что кажется. Таковъ былъ

новый лозунгъ, выдвинутый Мане въ его картинѣ — „La Brioché“ (1870 г.). Великое откровеніе его *natures mortes* не столько въ ихъ колористической красотѣ, сколько въ ихъ виѣшней незаконченности и внутренней свѣжести, въ томъ что вотъ этотъ стаканъ съ розами зафиксированъ немногими мазками и ударами цѣвѣта — какъ внезапно обрадовавшее впечатлѣніе, какъ неожиданное благоуханіе. Отсюда, изъ этого субъективизма вытекали дальнѣйшіе выводы — непріятіе эмпирическихъ случайностей, опущеніе деталей, стремленіе къ эстетической концентраціи, къ упрощенію красочной гаммы и тональной скалы, — та воля къ выбору, которой не было у реалистовъ. Въ красотѣ *valeurs* (красочныхъ соотношеній), въ нарочной свѣтлости розы на темномъ фонѣ, подчеркивающимъ ея непорочную наивность — сильнѣйшее очарованіе его *nature morte*, такой скромной по сравненію съ цѣлыми оранжереями и гербаріями прежнихъ мастеровъ. Какъ въ фокусѣ отразился въ этомъ маленькомъ цвѣткѣ большой, волевой темпераментъ художника; это — вещь отраженная уже не одной сѣтчатой оболочкой, а чѣмъ то болѣе сложнымъ, и по-этому сама ставшая почти одушевленной. Да, Мане любилъ *natures mortes*ы. Курбе писалъ ихъ главнымъ образомъ въ тюремной тѣни, когда нельзя было достать живыхъ моделей — Мане писалъ ихъ на волѣ, при свѣтѣ солнца.

Такъ произошла перестановка ролей въ формулѣ „мертвой природы“: человекъ — вещь. У реалистовъ познающій субъектъ игралъ въ извѣстномъ смыслѣ пассивную роль по отношенію къ изображаемому объекту; у Мане дѣйственная роль перешла къ человеку, который созерцаетъ вещи. Мане преодолѣлъ въ себѣ самомъ и во всей французской живописи вліяніе голландцевъ, которыхъ Шопенгауэръ считалъ выразителями „чисто-объективнаго, безвольнаго созерцанія“. Воспитанный на Шарденѣ онъ пошелъ дальше своего учителя, эмансипировалъ *nature morte* отъ *reinture de genre* и выдвинулъ ее какъ колористическую и психологическую проблему.

Вслѣдъ за Мане появились другіе художники, которые еще болѣе приблизились къ тайнѣ вещей и перекрестили мостъ между душой современнаго человека и *nature morte*. Въ этомъ обновленіи „мертвой природы“ сыграла извѣстную роль общая эволюція идей. Кривизна наивнаго реализма и матеріализма въ области живописи совпала съ прогрессомъ физическихъ и біологическихъ знаній съ одной стороны и расцвѣтомъ литературнаго символизма — съ другой.

Въ самомъ дѣлѣ, успѣхи науки, во второй половинѣ XIX вѣка, не могли не способствовать косвеннымъ образомъ оживленію „мертвой природы“ въ сознаніи художниковъ. Развѣ оптическія открытія Гельмгольца и Шеврееля не открыли передъ живописцемъ богатую жизнь цвѣта, тамъ, гдѣ раньше предполагались локальныя, неизмѣняемыя цвѣта? Развѣ завоеванія новѣйшей біологіи не съюзили пропасть между неорганической природой и органической жизнью, между растительнымъ и животнымъ мірами? А развѣ біологъ отказывается провести точную грань между живымъ и безжизненнымъ, а ботаникъ договаривается до признанія ощущеній у



Госень. „Великий Будда“.

Gauguin. „Le Grand Bouddha“.





MATAMOB *P. Gauguin 9*

Гогенъ. Океанійскій пейзажъ съ пачинками.

Gauguin. Paysage de l'Océanie aux paoris.



Гогенъ. Женщина, держащая плодъ.

Gauguin. 'La femme au fruit'.





Pastorales Tahitiennes  
Paul Gauguin

Гюгенъ, Таитииская пастораль.

Gauguin, Pastorale Tahitienne.



*Tortrix, Bo. tator depece.*

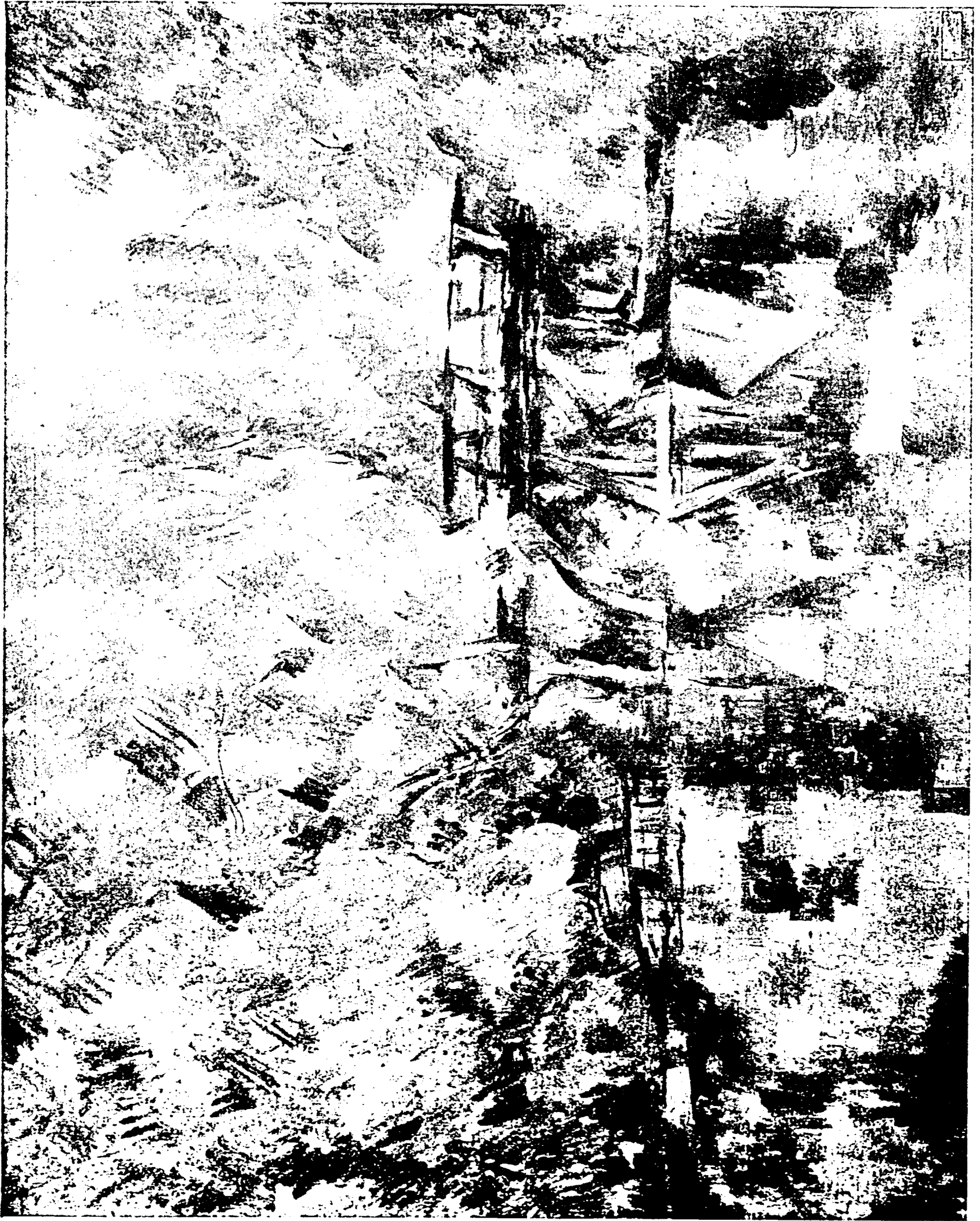
*Citragum Je. gros arbre.*



Сезанн. «Мертвая природа».

Cézanne. Nature morte.





Селанг, Мосты.

Cézanne. Le pont.





Сезанн. Портретъ Г-жи Сезаннъ.

Cézanne. Portrait de M-me Cézanne.



Селанъ. Курильщикъ.

Cézanne. Le fumeur.



Селань. Гора Св. Виктории.

Cézanne. „Montagne de Ste Victoire“.

всякой живой ткани — то для художника тѣмъ болѣе не можетъ быть принципиальной разницы между этими двумя природами и онъ въ правѣ строить самыя широкія гипотезы и допускать то, что еще не допустимо эмпирически. Ибо въ этомъ интуитивномъ опереженіи точнаго познания — одна изъ задачъ искусства...

Нидерландскіе мастера работали въ тѣ времена, когда натуралисты видѣли въ растеніяхъ бездушныя тѣла. Французскіе импрессионисты выступили въ ту эпоху, когда учтена была великая живительная роль солнца, и растенія стали изучаться какъ полу-одушевленные хранители солнечной энергіи, когда идея взаимодѣйствія вещей проникла въ умы. Именно эта ассимиляція вещей съ окружающей средой и создаетъ трепетъ жизни въ ‚мертвой природѣ‘ Клода Моне и Ренуара. Ихъ фрукты и цвѣты какъ бы вступаютъ въ обмѣнъ съ атмосферой — вдыхаютъ изъ нея воздухъ и выдыхаютъ его изъ себя въ переработанномъ, то есть перекрашенномъ видѣ. Краски алаго яблока повторяются въ фонѣ, пробуждаютъ въ немъ дополнительные, зеленоватые созвучія и сливаются съ нимъ въ одну вибрирующую воздушную гармонію. Здѣсь исчезаетъ старое дѣленіе картины на предметы и фонъ — то и другое образуютъ единое цѣлое, какъ бы обмѣниваясь другъ съ другомъ своими красками или отличаясь другъ отъ друга лишь относительнымъ количествомъ однихъ и тѣхъ же красокъ. Развѣ это не есть живописное, вольное воплощеніе научной идеи обмѣна веществъ? \*

Еще нагляднѣе выявлена эта высшая жизнь, эта *intelligence des fleurs* (какъ называлъ ее Матерлинокъ) въ ‚мертвой природѣ‘ ванъ-Гога. Солнце — вотъ та жизненная сила, тотъ магическій алмазъ, которымъ старается завладѣть ванъ-Гогъ, чтобы съ помощью его освѣтить душу вещей. Самъ вѣчно-стремительный, онъ старается раскрыть въ каждомъ растеніи его скрытую устремленность къ солнцу или отъ солнца. Его подсолнечники, присы, шиповники точно растутъ на глазахъ у зрителя; выпрямляются или никнутъ къ землѣ, шевелятъ листьями, чувствительны къ свѣту, — точно дышатъ и видятъ и сознаютъ. Весь растительный міръ охваченъ у него вѣчнымъ движеніемъ, которое рисуется ему не слѣпымъ тяготѣніемъ, а проявленіемъ нѣкоей разумной воли; эта воля къ движенію и есть душа ванъ-Гоговской ‚мертвой природы‘, ‚идея‘ каждого его тѣла. Его растенія это одушевленные существа, живущія напряженной и таинственной жизнью, которую

---

\* Любопытно, что уже въ 50-хъ годахъ прошлаго вѣка упомянутый мною критикъ Торé писалъ: ‚*Nature morte* — абсурдъ. Развѣ цвѣты не живутъ? У нихъ есть дыханіе и здоровье; они бываютъ веселыми и грустными, они движутся безустанно... Ибъ, цвѣты — не *nature morte* и ничто — не *nature morte*! Все живетъ и движется, все вдыхаетъ и выдыхаетъ, все измѣняется ежеминутно. Все беретъ или даетъ нѣчто окружающей средѣ, измѣняя ее и измѣняясь само. Все соприкасается со всѣмъ и участвуетъ въ общей жизни. Вино, вотъ въ этомъ бокалѣ, испаряется на солнцѣ и уходитъ въ незримое. Золотой ларчикъ теряется отъ соприкосновенія съ восточнымъ ковромъ, на который онъ поставленъ. Дамасская сабля привлекаетъ атомы сырости, покрывается ржавчиной и со временемъ эти ножны ржавчины пожрутъ стальной клинокъ. *Omnia mutantur, nihil interit*. (Thoré, Musée de Rotterdam).

онъ, ванъ-Гогъ, силится постичь и закрѣпить на полотнѣ. Отсюда всѣ неровности его техники, — то обманно-спокойной, то безумно-торопливой, бѣшено-нервной. Прежде чѣмъ уѣхать отсюда, я надѣюсь еще разъ возобновить атаку на кина-рисы, — въ этихъ словахъ художника вылилось все отношеніе его къ вещамъ. И дѣйствительно, его *natures mortes* — это какая то мучительная и ожесточенная борьба человѣка съ тѣмъ, что внѣ человѣка, борьба за разгадку биологической тайны, — какой то трагическій экстазъ и надрывъ человѣческаго познанія, не могущаго примириться со своей предѣльностью и относительностью. Потомокъ ‚объективныхъ‘ голландцевъ, ванъ-Гогъ, подымается здѣсь до высочайшаго паѳоса Фауста...

Таково ‚оживленіе мертвой природы‘, вызванное сознаніемъ биологическаго единства ‚мертвой‘ и живой природы и въ частности — вторженіемъ въ живопись магическихъ, живительныхъ лучей солнца. Но этимъ еще не исчерпываются завоеванія новѣйшаго художества. Въ сущности, и ассимиляція вещей съ окружающей средой, которую мы наблюдали у Моне и Ренуара, и ванъ-Гоговскій волюнтаризмъ представляютъ исканія естественно-объективнаго характера. Здѣсь искусство выступаетъ не столько въ роли творчества, сколько въ роли познанія; здѣсь утверждается связь вещей съ воздухомъ и солнцемъ и между собою, но не вещей съ человѣкомъ. А именно это послѣднее и интересуетъ художника символиста, — не жизнь вещей во внѣшней средѣ, а внутреннее соотвѣтствіе этой жизни съ душой человѣка. Проблема общности между вещью и человѣкомъ — проблема по преимуществу художественная, имѣющая дѣло не съ данными индукціи, не съ фактами анализа, а единственно — съ интимной потребностью нашей души во всеобъемлющей синтезѣ. Предметы нашей комнаты для ученаго останутся тѣлами такого-то состава и строенія, въ которыхъ если и происходитъ извѣстный химическій процессъ, то во всякомъ случаѣ — независимый отъ человѣка. Но художникъ скажетъ ему, что тѣла мѣняють свой ликъ въ зависимости отъ человѣческаго настроенія; онъ возразитъ ему красивыми словами Роденбаха:

Пусть каждый думаетъ: у комнатъ нѣтъ души, —  
Въ нихъ все безмолвствуетъ среди недвижныхъ тканей, —  
О нѣтъ! онѣ живутъ въ таинственной глуши,  
Заводятъ съ нами рѣчь, чуть зыблютъ кругъ мечтаній...

### III

Эта интимная любовь къ вещамъ всегда была отличительной чертой французскаго вкуса; эклектическое коллекціонерство неразрывно связано со всѣми французскими стилями XVIII вѣка, но особенно расцвѣло оно во второй половинѣ прошлаго столѣтія вмѣстѣ съ вторженіемъ японскихъ и экзотическихъ вещей и появленіемъ символизма, какъ художественной школы. Вспомнимъ утонченныхъ собирателей *du bibelot*, Гонкуровъ, или героя Гюисманса, промѣнявшаго добровольно внѣшній міръ

на міръ вещей и цвѣтовъ, или Малларме, черпавшаго поэтическія вдохновенія въ обстановкѣ своей комнаты, или того же Роденбаха, нѣжнаго поэта кружевъ и цвѣтовъ. Въ этомъ культѣ вещей не было и нѣтъ нашей русской интимной поэтизаціи прошлыхъ стилей. Французы любятъ не столько гармоническую совокупность вещей, сколько каждую вещь въ отдѣльности за ея *couleur locale*, за тѣ ассоціаціи, которыя она навѣваетъ. Отсюда этотъ эклектизмъ, эта этнографическая пестрота уточенного французскаго *intérieur'a* (кабинетъ поэта или мастерская художника), какъ бы замѣняющая въ воображеніи француза вселенную и играющая такую же роль, какъ настоящія путешествія въ жизни англичанъ. Здѣсь каждая вещь становится для фантазіи своего рода *invitation au voyage*, вызывая неожиданныя „соотвѣтствія“. Въ поэзи Бодлера, въ сонетахъ и прозѣ Малларме можно найти много примѣровъ подобной ассоціирующей роли вещей...

Эта „эстетика соотвѣтствій“ эта любовь къ вещамъ, какъ къ носителямъ человѣческихъ переживаній, и отразилась на „мертвой природѣ“ конца прошлаго столѣтія. Импрессионисты отмѣтили низшую жизнь „мертвыхъ“ предметовъ; слѣдующее за ними поколѣніе, какъ бы по аналогіи со своей собственной душевной жизнью, увидѣло въ вещахъ духовное бытіе, въ мірѣ — у н и в е р с а л ь н у ю о д у ш е в л е н н о с т ь. Прежніе натюрмортисты, старые мастера, придавали вещамъ либо узкоутилитарное, либо опредѣленно-аллегорическое значеніе атрибутовъ; теперь, при свѣтѣ символизма, въ каждой вещи открылось множество образовъ, множество возможностей. И если Шардена называли *peintre d'attributs*, то новыхъ натюрмортистовъ слѣдовало бы назвать художниками символовъ \*.

Впрочемъ, уже у Ренуара можно найти своеобразный эротическій пантеизмъ, проникающій всю его живопись. Есть нѣчто общее между полнокровностью его женщинъ, сочностью его яблокъ, свѣлостью его персиковъ — точно они сдѣланы изъ одной матеріи. Въ его фруктахъ есть что-то тѣлесное, чувственное; въ ихъ бархатистой алости — какой то румянецъ стыда... Еще больше роскошной тѣлесности въ экзотическихъ фруктахъ Гогена, этой амброзіи богоподобныхъ дикарей, обожествляющихъ все, что въ человѣкѣ и для человѣка. Но въ его цвѣтахъ, есть и иная мистика — жуть человѣка передъ его низшими собратіями, жуть передъ тайною растенія, подчеркнутая иногда зловѣщими глазами кошки, иногда фигурой идола. Какъ подлинному тайягину мерещатся ему въ цвѣтахъ знаменія и заклятія, колдующіе знаки цѣлаго языка. Такъ, на картинѣ „*L'Esprit veille*“, цвѣты *turraui* испускаютъ фосфорическій свѣтъ, предупреждая лежащую дѣвушку о томъ, что духи мертвыхъ бодрствуютъ и готовы явиться“ (см. дополненіе къ „*Ноа-Ноа*“)... Совершенно иная психологія въ букетахъ Одилона Редона. Его наивные цвѣточки кажутся написанными гимназисткой или сдѣланными изъ матеріи, какъ бѣдные

---

\* Новое слово *synchronie* — неудачно, такъ какъ оно относимо ко всякой гармоніи красокъ, а не только къ *nature morte*.

городскіе цвѣты Верлена; но всмотритесь внимательнѣе, и вы почувствуете въ нихъ какое то болѣзненное очарованіе искусственности, — тѣ мертвенныя чары, которыя такъ пугали и шлѣбляли des Esseintes'a. Такіе же цвѣты, полу-цвѣты — полу-перья изображаетъ и ванъ Донгенъ; пересаженные съ дамскихъ шляпъ въ стеклянные сосуды, они кажутся жуткими символами фабричной экзотики, символами по истинѣ мертвой природы Города...

Еще острѣе духовность вещей у ванъ-Гога; выше я говорилъ объ его растеніяхъ, но и помимо нихъ все, что онъ пишетъ полно человѣческаго настроенія. Въ его нѣсколькихъ блѣдно-лиловыхъ картофеляхъ, брошенныхъ въ глиняную миску, такая потрясающая квинтэссенція человѣческой бѣдности, какой нѣтъ во всей живописи Милле и Курбе; они кажутся огромными затвердѣвшими каплями человѣческихъ слезъ. Другую картину ванъ-Гога — ‚Книги‘ хотѣлось бы назвать ‚Романами‘ — до такой степени символизирована этими сладострастными, жгучими, желтыми и красными обложками пылкая и чувственная душа латинскаго романа. И когда видишь всѣ эти ничтожные предметы, ‚Соломенную Шляпу‘, ‚Башмаки‘, ‚Трубку‘, ‚Книги‘, одухотворенные художникомъ, вспоминается одно замѣчаніе Паскаля — ‚какая это странная живопись — nature morte: она заставляетъ любоваться копіей тѣхъ вещей, оригиналами которыхъ вовсе не любишься!‘ И хочется пояснить эту ‚странность‘ — вѣдь это она, великая человѣческая нервность преобразуетъ эти жалкія вещи...

Но особенно убѣдительны у ванъ-Гога столы и стулья — одни и тѣ же столы и стулья, такіе уютные и приглашающіе въ его ‚Спальнѣ‘ и такіе угловатые, жесткіе въ его ‚Ночномъ Кафе‘, гдѣ тщетно ищутъ отдыха бездомные бродяги. Здѣсь вещи изображены такими, какими онѣ являются этимъ усталымъ посѣтителемъ — здѣсь бильярдный столъ въ своемъ ракурсѣ похожъ на гробъ, здѣсь висѣчая лампа напоминаетъ тусклую луну средь бездорожья осени... Такъ измѣняются вещи въ зависимости отъ того, какими глазами смотреть на нихъ человѣкъ, — наблюденіе, гениально воплощенное въ рассказѣ Вилье де Лиль-Адана ‚Вѣра‘, гдѣ весь обликъ комнаты мѣняется въ связи съ переживаніями героя...

Такою же внутреннюю гармонию между вещами и человѣкомъ мы видимъ у М. Дени, Боннара, Вюйара. Въ ‚Nativité‘ Мориса Дени (очевидно, навѣянной Фуке) тазъ, въ которомъ купаютъ младенца, и кровать, на которой лежитъ роженица, и даже подсвѣчники, такъ же, какъ и лица женщинъ, — ненормально округлы и утолщены. Образъ беременности, идея материнства разлиты здѣсь во всѣхъ вещахъ и во всѣхъ контурахъ — та идея, ассоціацію которой внушало Малларме созерцаніе круглой гитары (‚Une dentelle s'abolit‘)... Наоборотъ, въ уборныхъ Боннара, гдѣ моются смуглыя дѣвушки, бѣлье и всѣ принадлежности становятся также тѣлесными, теплыми, трепетными. А на крошечной постели Дегà (въ Люксембургскомъ музеѣ), въ простой тигровой шкурѣ какъ бы сконцентрировано все хищное сладострастіе женщины и ея будуара...



*Сезаннъ. Автопортретъ.*  
*Cézanne. Portrait de l'artiste.*



Совсѣмъ иное настроеніе царить въ комнатахъ Вюйара, на его обѣденныхъ столахъ и столахъ. Но посмотрите сначала на прилавокъ, уставленный хрусталемъ и бутылками въ „Барѣ“ Мане, гдѣ золотистая „душа вина“, дробясь въ люстрахъ, играя въ зеркалѣ роемъ-перезвономъ искръ, поетъ Бодлеровскій *chant plein de lumière*. Здѣсь — магія вещей, пареніе духа надъ повседневностью домашней жизни. Взгляните потомъ на обѣденные столы Вюйара, покрытые красными клѣтчатыми клеенками, столы, за которыми возсѣдаютъ аккуратные буржуа — какая тупая ограниченность, какая душевная безкрылость въ этихъ вещахъ, какъ навязчивы и неподвижны узоры Вюйаровскихъ клеенокъ, скатертей, обоевъ и чашекъ! Какъ рѣдко играетъ солнце въ этой тусклой комнатѣ, комнатѣ въ которой только „ѣдятъ“, какъ гнететъ эта „обстановочка“, отъ которой такъ трудно уйти въ невѣдомыя дали земли...

Такъ открываются передъ взоромъ художника, одареннаго ясновидящимъ алмазомъ Феи, благородныя и низкія души вещей, незримыя для другихъ...

#### IV

Въ сторонѣ отъ этого атмосферическаго и психологическаго постиженія вещей стоятъ произведенія Сезанна, величайшаго мастера въ области современной *nature morte*. Я говорю: въ сторонѣ — потому что въ его „мертвой природѣ“ нѣтъ воздушности Моне и Ренуара или психологизма ванъ-Гога. Но вмѣстѣ съ тѣмъ, нельзя согласиться съ Камилломъ Моклеромъ, который видитъ въ произведеніяхъ Сезанна лишь „грубую поверхность“. „Фрукты Сезанна — говоритъ онъ — это шары изъ какого угодно матеріала, выкрашенные въ цвѣта яблокъ и грушъ; сотрите съ нихъ этотъ яркій цвѣтъ и вы найдете подъ нимъ гипсъ, тотъ же самый гипсъ, изъ котораго сдѣланъ фарфоръ его комлотника или холстъ его скатертей“. Почтенный критикъ смѣшиваетъ здѣсь двѣ вещи, два понятія.

Да, Сезаннъ не стремится передать иллюзію матеріала — его яблоки не хочется съѣсть, какъ яблоки Снейдерса, или погладить, какъ бархатистые фрукты Шардена: на нихъ хочется только смотрѣть. Это вещи, отрѣшенные отъ всякаго утилитарнаго и человѣческаго значенія — это цѣнности чисто эстетическія. Сезаннъ воспринимаетъ вещи не со стороны ихъ химическаго состава, а съ точки зрѣнія ихъ формальнаго строенія. Не чувство матеріала, а чувство формы — вотъ паѳосъ Сезанновскихъ *natures mortes*; онъ любитъся объемомъ и твердостью тѣлъ, ихъ монументальнымъ видомъ. Но такъ какъ онъ живописецъ, то эту скульптурность формы онъ выявляетъ съ помощью цвѣта. Его яблоки похожи на большіе отшлифованные гранаты и изумруды, его вазы и чашки напоминаютъ синеватые опрокинутые купола, его салфетки ложатся тяжелыми бѣло-мраморными рельефами, а его желтые столы, всегда взятые подъ угломъ, уходятъ въ безконечность, какъ карнизы храмовъ. Вмѣсто обжорнаго хаоса нидерландцевъ или японской каприз-

ности импрессионистовъ, во всѣхъ его *natures mortes* царитъ эта величавая архитектурная гармонія. Пассивность вещей какъ нельзя болѣе соответствовала строго-сознательной манерѣ его живописи, интеллектуализму его творчества: онъ изображалъ не настоящее яблоко, какъ реалисты, и не впечатлѣніе яблока, какъ импрессионисты, а скорѣе свое апіорное представленіе, свою схему, свою идею яблока. Фрукты были для него лишь живописными мотивами (какъ онъ самъ выражался) — лишь звуками его излюбленной, разъ навсегда выработанной красочной гаммы\*. Свои фрукты, вазы и салфетки могъ онъ сочетать, такъ какъ хотѣлъ и согласно своей теоріи сведенія вѣшнихъ формъ міра къ тремъ простѣйшимъ элементамъ (шару, конусу и цилиндру) — что не всегда можно было сдѣлать въ пейзажѣ и портретѣ. Изъ пейзажа приходится выбирать, а „мертвую природу“ можно подобрать такъ или иначе; не въ этой ли послушности вещей, съ которыми можно сдѣлать все что угодно — одна изъ главныхъ причинъ того первенствующаго значенія, какое получила *nature morte* въ нашу эпоху — эпоху синтеза во чтобы то ни стало?

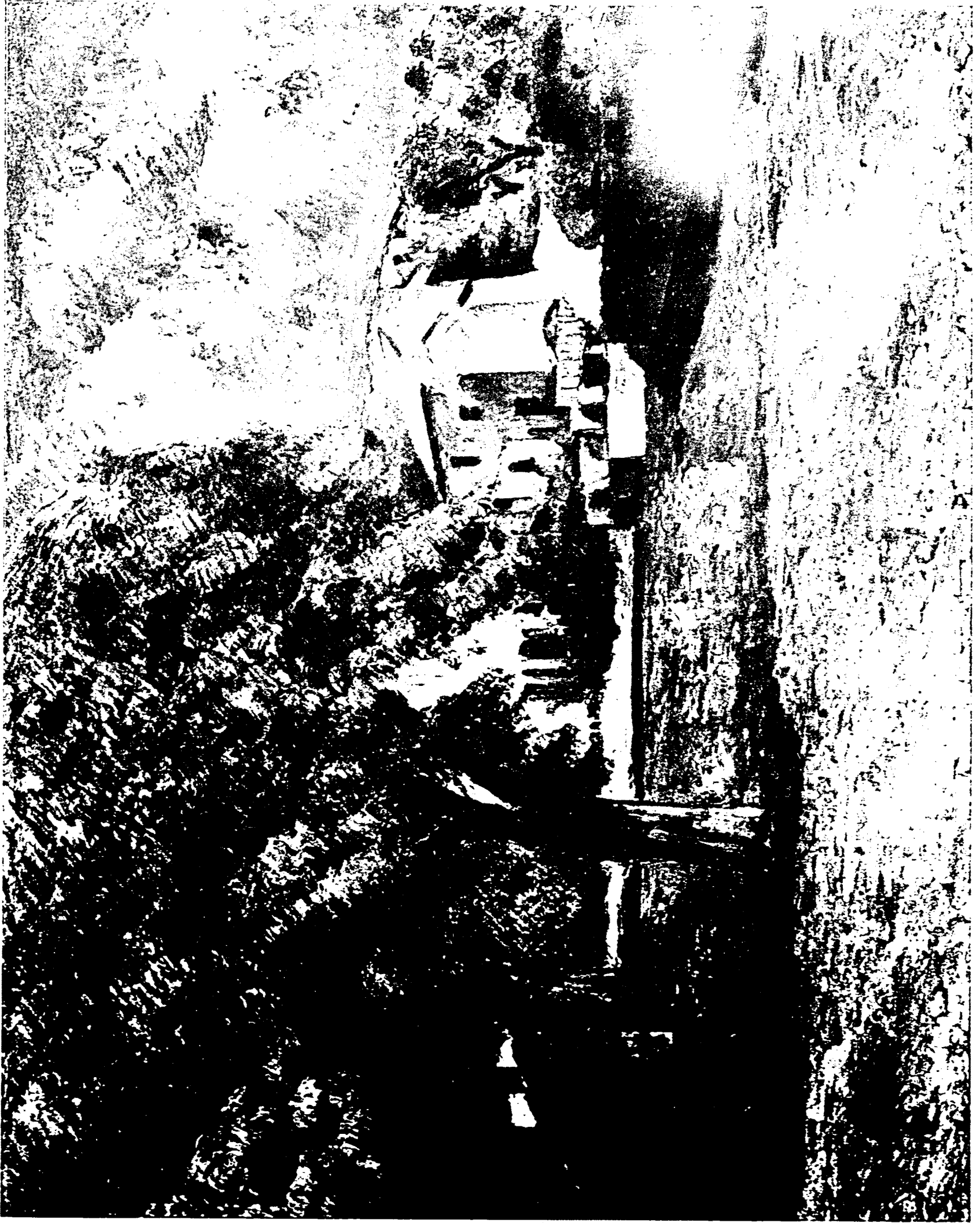
И дѣйствительно, въ каждой *nature morte* Сезанна, какъ въ микроскопѣ, сосредоточены всѣ формы природы и зажжены всѣ ея основные цвѣта: желтый, синій, зеленый и красный. Но Сезанновская синтеза это — гармонія контрастовъ, оркестрація диссонансовъ. Гогенъ остроумно назвалъ Сезанна „Рембрандомъ яблокъ“: борьба свѣта и тѣни, чередованіе холодныхъ и теплыхъ тоновъ играютъ главную роль въ его симфоніи вещей. Одна сторона каждого предмета вырисовывается у него во всей своей четкости, другая — какъ-бы сливается съ тѣнью или фономъ; рядомъ съ синеватымъ холодомъ скатерти всегда горитъ у него огонь апельсина или багрецъ яблока...

Таковы характерныя черты Сезанновскихъ *natures mortes*: монументальность композиціи, скульптурность формы, полнозвучіе цвѣта и ритмичность контрастовъ. Но есть ли въ нихъ жизнь, въ чемъ такъ сомнѣвается Моклеръ? Да, въ нихъ есть стихія жизни, — но жизни высшаго порядка, жизни метафизической, жизни символовъ. Его фрукты — атомы хаоса, сгущенные въ вѣчные символы; его яблоко, это — синтезъ всѣхъ яблокъ: оно такъ ярко и кругло точно въ немъ претворились всѣ яркіе и круглые яблоки земли...

Но въ это объективное, космическое величіе Сезанновскихъ вещей мѣстами вторгается живая, несовершенная человѣческая личность и есть иѣчто радующее насъ, простыхъ смертныхъ, въ этой пресловутой Сезанновской кривизнѣ, которой

---

\* „Методъ Сезанна былъ чуждъ наивности — говоритъ въ своихъ воспоминаніяхъ Бернаръ. — Изъ общихъ законовъ Сезаннъ извлекъ принципы, которые и примѣнялъ въ своей живописи, такъ что онъ не столько копировалъ, сколько интерпретировалъ то, что видѣлъ. Его оптика заключалась скорѣе въ умѣ, чѣмъ въ глазу“. А вотъ что онъ сообщаетъ по поводу Сезанновской „мертвой природы“: „Сезанну нужно было время, чтобы добиваться — это время и предоставляли ему черепа, фрукты и цвѣты“ (см. *Mercur de France*, 1907).



*Cosamo. Le Jus de Bouffon.*

*Cosamo. Thirizadek.*

отмѣчены многія его линіи и которую самъ онъ объяснялъ своей болѣзненностью (см. воспоминанія Бернара), — въ этой гармоніи сверх-личнаго съ нервнымъ чело-вѣческимъ ‚я‘. Дидро писалъ о Шарденѣ, что ему достаточно одной груши или вѣтки винограда, чтобы имя его было узно: *ex ungue leonem*. То же самое можно сказать о Сезаннѣ — на каждомъ его яблокѣ нестираемая печать его стила. Въ концѣ прошлаго вѣка предметы утратили свое назначеніе — они стали про-стыми мотивами, исходной точкой гармоническихъ и ритмическихъ исканій. Яблоко перестало быть вещью, и созерцаніе этого скромнаго фрукта вызываетъ въ насъ образъ цѣлаго міра, если только каждый ударъ кисти художника проникнуть общей идеей, — говорилъ мнѣ старый Серюзье, и въ этихъ словахъ — завѣщаніе Сезанна. Если для плеяды художниковъ, вышедшихъ изъ Понтъ-Авенской школы вещи имѣютъ нѣкое самодовлѣющее значеніе, какъ углубленные символы чело-вѣческихъ переживаній — то для нынѣшняго поколѣнія, выросшаго на Сезаннѣ, онѣ стали м о т и в а м и. Но мотивами чего?

Здѣсь — рубежъ между кубистами и архаистами. Первые, утрируя до парадоксаль-ности Сезанновскую архитектурность, доходятъ до геометрической концепціи вещей, до полнаго развеществленія матеріи, до безпредметности предметовъ. У Пикассо *nature morte* превращается въ іероглифы, у Метценжера фрукты становятся про-зрачными, почти линейными схемами. Въмѣсто живой колоритности у нихъ мертвыя, иногда, впрочемъ, красивыя гармоніи — сѣрыхъ камней, гипса или мѣди и цинка... Архаисты, къ которымъ я причисляю Маттисса, Лота и другихъ, исходятъ изъ совершенно другого начала, заложеннаго въ живописи Сезанна, — близости его къ примитивамъ. Дѣйствительно, въ Сезанновской яркости, этой ‚ярмарочной яркости‘, какъ презрительно называлъ ее тотъ же Моклеръ, и въ самой манерѣ его модели-ровки есть такъ много общаго со старинными коврами и лиможской эмалью и бретонскимъ фаянсомъ и лубочными картинками. Именно этотъ элементъ ‚лапи-дарности‘ и расцвѣтъ въ живописи указанныхъ мною художниковъ. ‚Мертвая при-рода‘ Маттисса похожа на звучные восточные ковры и персидскій фаянсъ, причуд-ливыми, цвѣтистыми арабесками которыхъ кажутся изображенные имъ вазы, фрукты и цвѣты. Отъ наивныхъ тоновъ Лебо вѣетъ духомъ старинной игрушки, а фрукты Лота производятъ впечатлѣніе во много разъ увеличенныхъ народныхъ орнаментовъ... Но дальше всѣхъ, какъ извѣстно, пошли въ этомъ направленіи наши русскіе художники изъ ‚Бубноваго Валета‘, создавшіе свой ‚стиль‘ мертвой природы, — стиль вывѣски... Во всемъ этомъ уклонѣ къ архаической декоративности, съ которой исторически и началась живопись вещей, есть, быть можетъ, одна цѣнная черта. Послѣ геніаль-ныхъ и очеловѣченныхъ *natures mortes* ванъ-Гога, въ которыхъ столько страданія, столько міровой скорби, иногда такъ желанна наивная радость вещей, — ра-дость не отравленная болѣзненной мистикой Гюйсманса. Иногда кажется, что намъ не хватаетъ именно этого здороваго ‚обжорнаго‘ инстинкта нидерландцевъ и Веро-незе, — того высшаго эпикурейства, апостоломъ котораго былъ Уотъ Уитманъ...

## О ЛИРИЗМЪ БАЛЬМОНТА \*

Вячеславъ Ивановъ



СТЬ лирическіе поэты, лиризмъ которыхъ не поглощаетъ, однако, всѣхъ силъ ихъ души, не исчерпываетъ всего ихъ сознанія, всей творческой воли. Таковъ величайшій изъ лирическихъ поэтовъ христіанской Европы — Данте, творецъ ‚Новой Жизни‘ и вмѣстѣ создатель ‚Божественной Комедіи‘. Таковы и величайшіе поэты Германіи, Гете, и Россіи, Пушкинъ.

Въ противоположность этимъ универсальнымъ поэтамъ, лиризмъ которыхъ лишь одинъ изъ методовъ ихъ многообразнаго міровоспріятія и только одна изъ психологій ихъ сложной души, — есть иные лирики, какимъ былъ, напр., Верленъ, — я назвалъ бы ихъ обреченными, — только лирики всегда и во всемъ, въ словѣ и въ жизни равно. Имъ напрасно отрекаться отъ своего единственнаго и всепоглощающаго назначенія: за что-бы они ни принимались, все обращается у нихъ въ лирику, какъ у сказочнаго царя, что жилъ въ садахъ розъ на берегахъ Пактола, — все, чего бы онъ ни коснулся, превращалось въ золото. Подъ какія бы маски эти поэты ни прятались, изъ подъ всѣхъ личинъ будетъ глядѣть на насъ единственное лицо. И назначеніе ихъ въ томъ, чтобы вывить это свое единственное лицо.

Съ перваго выступленія своего, выдѣляются они своеобразною манерой творчества. Эта манера — естественная, органическая форма, непосредственное выраженіе ихъ своеобразнаго существа, непреднамѣренное, самопроизвольное начертаніе внутренняго принципа, опредѣляющаго возникновеніе и ростъ ихъ художественной личности. Обратитъ эту манеру въ стиль такимъ лирикамъ рѣдко удастся. Объективная природа того общаго закона формы, который мы называемъ стилемъ, не уживается съ ихъ субъективизмомъ, не знающимъ иныхъ нормъ, кромѣ отверженія всякой осознанной нормы. ‚Я не знаю мудрости, годной для другихъ‘, — признается Бальмонтъ... Они посланы въ міръ, чтобы утвердить свою особенность; ихъ единственная добродѣтель — самобытность, единственное паденіе — измѣна себѣ. Они обречены говорить только о себѣ, и когда думаютъ, что говорятъ о вещахъ, каковы онѣ суть, сами обманываются, но насъ не обманываютъ, потому что безъ труда мы замѣчаемъ, что они продолжаютъ раскрывать передъ нами, подъ образами вещей видѣнныхъ, свой собственный внутренній образъ. Ибо въ томъ особенная задача лирика, могущество и предѣлъ ея державы, чтобы, отражая міръ въ зеркалѣ души, какъ это дѣлаетъ всякое искусство, въ то же время показать отраженное въ сочетаніи

\* Рѣчь, произнесенная на торжественномъ засѣданіи Нео-филологическаго Общества, состоявшемся 11 марта, въ честь 25-лѣтней литературной дѣятельности К. Д. Бальмонта.



*Cesante. Fleit vako Co. Tommygast.  
Cezanne. Gaysage à Sarboise. 2.*

съ его отразившей душою: во взаимоотношеніи и взаимодействіи съ ней, враждѣ или согласіи, отчужденіи или сліянніи.

Совершенною можно назвать ту лирику, гдѣ сочетающіеся элементъ внѣшней данности (элементъ эпическій) и внутренняго воздѣйствія на нее личности (элементъ драматическій) создаютъ гармонію, не затемняющую ни одного изъ обихъ. Менѣе прекрасно, менѣе чисто, но, быть можетъ, болѣе дѣйственно такое лирическое созвучіе, гдѣ преобладаетъ элементъ личный, гдѣ его активность и порою насильственность создаетъ смѣшеніе сочетающихся цвѣтовъ и окрашиваетъ самую данность первоначальнаго воспріятія своеобразной окраской. Тѣмъ лирикамъ, о которыхъ идетъ рѣчь, обычно свойственна эта тираническая насильственность влюбленныхъ восторговъ. Не таковъ былъ Пушкинъ; эхомъ былъ онъ не только по всеотзывчивости, но и по безусловной вѣрности и чистотѣ отдаваемыхъ имъ звуковъ міра. Онъ былъ поэтъ стиля, не только освободившійся отъ всякой личной манеры, но и великодушно совлекающійся своего внутренняго, личнаго образа, всякій разъ, какъ Аполлонъ потребуетъ поэта къ священной жертвѣ. Но и Пушкинъ въ своемъ всеобъемлющемъ составѣ заключалъ въ себѣ индивидуалиста-лирика, понималъ блаженство разлуки съ разумомъ, испыталъ божественныя иллюзіи лирическаго безумія, славилъ лирической произволъ и провозглашалъ: „Гордись, — поэтъ: и для тебя закона нѣтъ“.

Такъ приходятъ обреченные лирики въ міръ, чтобъ „видѣть солнце“, и не имѣютъ нужды заботиться о томъ, такимъ ли видятъ то же солнце другіе, пришедшіе въ міръ, чтобы подъ солнцемъ жить. Непонятную миссію исполняютъ они и страшный подвигъ. Долго не прощается имъ слишкомъ остро ощущаемая аномалія ихъ бытія, и проклятый поэтъ проклятъ, если вѣрять Бодлеру, самую матью, при первомъ появленіи своемъ на Божій и людской свѣтъ. Но если миссія вѣрно выполнена и люди убѣдились, что передъ ними не опасный колдунъ и не своекорыстный обманщикъ, когда они поняли, что пѣвучее чудовище — Божье пѣвучее дитя, — тогда ядовитыя капли прежней ненависти тонутъ въ морѣ народной любви, и каждое изъ бывшихъ проклятій смыто тысячеустнымъ благословеніемъ.

А для чего приходилъ въ міръ своенравный, самоуправный пѣвецъ, прежде проклинаемый, потомъ благословляемый, о томъ вѣдаютъ всю правду только мудрыя звѣзды, а люди знаютъ одно — познаніемъ смутнымъ, если оно живо, расчлененнымъ и отчетливымъ, если оно мертво и книжно, — что съ тѣхъ поръ, какъ онъ пришелъ, еще по иному и новому глянула всѣмъ въ душу многоликая жизнь, и къ біенію міроваго сердца прибавилось нѣсколько лишнихъ мучительныхъ и сладостныхъ содроганій и что, если прежде люди не любили пришлеца и, досадуя, не разумѣли, о чемъ онъ и къ чему, и во чье пришелъ имя, то не любили лишь оттого, что не знала ихъ любовь, какъ много у нея обителей.

Между тѣмъ любви такой лирической поэтъ достоинъ по всей справедливости, потому что, исполняя непонятную свою миссію, онъ свершаетъ и страшный под-

вигъ; но никто не въ силахъ понять, какъ велико страданіе того, чьи болѣзненные жалобы слагаются въ благоуханныя славословія. Безконечная отчужденность отдѣляетъ пѣвца хваленій, отъ хвалимаго имъ міра.

Я говорю не объ отношеніи лирика къ современникамъ, но о глубокомъ трагизмѣ гетерономности — инозаконности, или разноприродности — его сознанія съ міромъ людей. Душа его сгораетъ непрерывной влюбленностью, страстной до насильственности, неугасимо пылающей, какъ солнце, не знающей усталости и успокоенія. Но напрасны попытки соприкоснуться, сообщиться, слиться съ любимымъ:

Въ безмолвіи садовъ, весной, во мглѣ ночей,  
Поетъ надъ розою восточный соловей;  
А роза милая не чувствуетъ, не внемлетъ  
И подъ влюбленный гимнъ колеблется и дремлетъ.

Не даромъ, въ греческомъ мифѣ, Аполлонъ такъ часто влюбляется, а любимая, преслѣдуемая нимфа уклоняется, убѣгаетъ, или измѣняетъ свѣтоносному тирану. Посмотрите, какой ужасъ отчужденности глядитъ на насъ изъ такихъ признаній и жалобъ Бальмонта:

Полночь и свѣтъ знаютъ свой часъ,  
Полночь и свѣтъ радуютъ насъ.  
Въ сердцѣ моемъ призрачный свѣтъ,  
Въ сердцѣ моемъ полночи нѣтъ.

Итакъ, тотъ, кто будетъ ,нѣтъ о солнцѣ въ предсмертный часъ', быть можетъ, никогда и не видѣлъ солнца, а только призрачный свѣтъ, который всечасно стоитъ въ его душѣ, неподвижный, неумолимый, не дающій сомкнуться вѣждамъ неусыпно зрячаго духа. Вѣдь онъ же самъ увѣряетъ насъ, что въ душѣ его ночью сіяетъ солнце, а днемъ свѣтитъ луна:

Душа моя озарена  
И солнцемъ и луной;  
Но днемъ въ ней дышитъ тишина,  
А ночью рѣветъ зной.  
И странно такъ, и странно такъ,  
Что солнце холодить...

И какъ ему отказано въ темнотѣ и въ отдыхѣ, такъ ему отказано въ усладѣ молчанія:

Если ключъ поетъ всегда: „да,-да,-да,-да,-да',  
Значитъ въ немъ молчанья нѣтъ — больше никогда.

Отсюда безостановочные, невзякающіе, непрерывные стихи — рѣдкое, быть можетъ, въ своемъ родѣ единственное чудо почти жуткой непрерывности лирическаго творчества, — безконечныя утвержденія — да, только утвержденія! — бытія во всѣхъ его



мимолетныхъ искрахъ и радугахъ. И каждое изъ мириадъ этихъ ,да' — водѣ и огню, ночи и дню, тишинѣ и громамъ, высотѣ и глубинѣ, подвигу и преступленію, любви и враждѣ, Богу и дьяволу, — каждое изъ этихъ безчисленныхъ ,да' — лучистая дрожь и ослѣпительное сверканіе огненныхъ спицъ солнечнаго колеса, на которомъ распятъ поэтъ - Иксіонъ. ,Будемъ, какъ солнце', кричитъ онъ намъ съ высоты своего вращающагося пламеннаго креста, каждый оборотъ котораго — мука, и каждый лучъ — крикъ пригвожденнаго: —

Я возгласъ боли, я крикъ тоски...

Но остановиться онъ не хочетъ, ибо въ немъ живъ ужасъ остановки, ,hoggor quietis': —

Если въ небѣ свѣта нѣтъ, значитъ — умеръ свѣтъ,  
Значитъ — ночь бѣжитъ, бѣжитъ, заметая слѣды.

Эту муку Иксіона знаетъ и Ницше:

,Свѣтъ — я; когда-бъ я былъ ночь! Но вотъ мое одиночество: я опоясанъ свѣтомъ. Когда бы я темнымъ былъ и ночнымъ! Какъ желалъ бы я прильнуть къ сосцамъ свѣта! Но я живу въ моемъ собственномъ свѣтѣ, и опять вливаю въ себя пламя, вырвавшееся изъ меня...

Вы, темные и ночные, вы добываете себѣ тепло изъ свѣтящаго! Млеко и усладу пьете вы изъ вымени свѣта.

Ночь... Громче говорятъ всѣ прядающіе ключи. И моя душа прядающій ключъ.

Ночь... и ключемъ вырывается изъ меня желаніе — желаніе рѣчи.

Такъ пѣлъ Заратустра...

Довольно! Эти нѣсколько намековъ я не мечтаю обратить въ путь, которымъ мы могли-бы проникнуть въ зачарованную и ужасную страну этой души-купины, горящей и не сгорающей. Они достаточны для того, чтобы напомнить, что истинное лирическое благозвучіе есть пронзительный стонъ болящей груди, знобимой священнымъ недугомъ.

Поистинѣ, гениальное — патологично. Не потому, что оно нарушаетъ нормы: развѣ могло бы оно творить нормы, быть нормативнымъ, если бы оно было только нормальнымъ? Патологично оно потому, что всецѣло обусловлено страданіемъ, тѣмъ болѣе мучительнымъ, что оно по существу неизяснимо и не сообщаемо.

Страданіе — пагось. И эпохи жизни поэта, чье славное служеніе мы тѣмъ благоговѣйше чтимъ, что не самъ онъ произвольно его избралъ, но былъ судьбами избранъ и обреченъ на долго непонятный ему самому подвигъ, — эпохи этой жизни отмѣчены страдальческими кризисами. Умилительно нѣжный и кроткій на первыхъ шагахъ своего пути, онъ лишь постепенно прозрѣваетъ, съ ужасомъ, глубину бездны, раздѣляющей его отъ остальнаго міра.

Въ этихъ первыхъ осознаніяхъ себя самого и своего особеннаго роковаго закона душою еще младенческой есть беспомощное отчаяніе сиротливой покинутости,

внезапной горькой разлуки. Поэтъ на краю гибели, высшія силы спасаютъ его — и, возвращенный къ жизни, онъ собираетъ въ одномъ фокусѣ всю свою жизнеутверждающую солнечность... Начинается круговращеніе Иксиона.

Душа поэта опоясана свѣтомъ, но какъ томится она, ожидая и требуя отвѣтныхъ, сочувственныхъ свѣточей! Его жажда: ,зажигать — и въ то-же время самому свѣтло сверкать'... Что это? Боль или блаженный экстазъ, этотъ изумительный, изстуженный диѳирамбъ, озаглавленный ,Ликованіе':

Свой мозгъ пронзилъ я солнечнымъ лучомъ.  
Гляжу на міръ. Не помню ни о чемъ.  
Я вижу свѣтъ и цвѣтовой туманъ.  
Мой духъ влюбленъ. Онъ упоенъ. Онъ пьянъ.  
Какъ лучъ горитъ на пальцахъ у меня!  
Какъ сладко мнѣ присутствіе огня!  
Смѣшалось все. Людское я забылъ.  
Я въ міровомъ. Я въ центрѣ вѣчныхъ силъ.  
Какъ радостно быть жаркимъ и сверкать!  
Какъ весело мгновенія сжигать!  
Со свѣтлыми я свѣтомъ говорю.  
Я царствую. Блаженствую. Горю.

Такъ сообщаются огнепричастіемъ духа узники, заключенные въ своихъ одиночествахъ. И изъ глубины своей горящей тюрьмы поэтъ жадно всматривается въ людскіе зрачки, какъ въ окна чужой темницы... Напрасно!.. Но только тотъ, кто видѣлъ, какъ Бальмонтъ томится и тоскуетъ смертельной тоской внутренняго отъединенія, при тѣснѣйшемъ внѣшнемъ общеніи, знаетъ, что его скорбь объ отчужденіи и раздѣльности — не отвлеченная выдумка, а сущая и разительная правда.

Покорный своей внутренней закономѣрности, онъ всегда только тотъ, кѣмъ онъ родился, въ своей намъ непостижимой тоскѣ и въ своемъ недостижимомъ для насъ пиршественномъ счастіи. Поистинѣ, рождаются поэты! Но окружающая среда, не разумѣя изначальной причины, лежащей въ личности, ищетъ истолковать ея проявленія, усматривая въ личныхъ признаніяхъ провозглашеніе новыхъ, руководящихъ началъ и покушеніе на переоцѣнку упроченныхъ цѣнностей. Тотъ, кто сказалъ — ,я не знаю мудрости, годной для другихъ', принимаетъ вызовъ и, защищая себя, какъ лирическую личность, провозглашаетъ, не по своему почину, а по чужому, косвенному наказу, почерпнутыя изъ своего внутренняго закона утвержденія, какъ утвержденія общихъ истинъ.

Отсюда — проповѣдь безначалія и своевластія личности, индивидуализмъ въ его самонадменіи и дерзости, апоѳеозъ башни съ цвѣтными окнами, въ которую запирается отъ міра отшельникъ — эстетъ, только эстетъ — (тогда какъ, на самомъ дѣлѣ, ,башня' была пережита не эстетомъ, а лирическимъ поэтомъ), — наконецъ, прославленіе ,мимолетностей' и ,мгновенностей', т. е., казалось бы, распыленія

согласнаго душевнаго строя и цѣлесообразнаго жизненнаго подвига на атомы самодовлѣющихъ, ни къ чему не обязывающихъ и никакому общему нравственному и духовному началу не подчиненныхъ переживаній и поступковъ.

Такъ и говорить вынужденный проповѣдникъ. Между тѣмъ поэтъ переживаетъ свои мимолетности и славить ихъ лишь въ томъ смыслѣ, въ какомъ другой и великій поэтъ сказалъ, глядя на водопадъ: ‚въ многоцвѣтныхъ отблескахъ брызгъ я вижу подобіе жизни‘ (Гете, во 2-ой части ‚Фауста‘). И перечитывая нынѣ стихи Бальмонта, блистающіе многообразіемъ мелодій и образовъ, какъ радужныя искры водопада, мы уже ясно видимъ, что каждая воспѣтая имъ мимолетность есть постоянный типическій мигъ, осознаваемый самимъ поэтомъ въ неразрывной связи съ божественнымъ всеединствомъ, псалмопѣвцемъ котораго въ сферѣ видимыхъ радугъ бытія неизмѣнно и вѣрно былъ онъ, не устававшій говорить свое ‚да‘ всему, гдѣ дышала и бушевала энергія человѣческаго порыва и стихійнаго творчества, и свое ‚нѣтъ‘ — только смерти, коснѣнію, недвижной, застывшей корѣ живой жизни, мелочности, скупости, трусости духа, порабощенію свободныхъ силъ и раболѣпію рабовъ.

‚Измѣнчивымъ, но постояннымъ‘ назвалъ себя однажды Бальмонтъ, и мы видимъ, что онъ былъ правъ. Его измѣнчивость была формой утвержденія его постоянства, ибо постоянство чувствовалъ онъ всегда какъ непрерывность движенія и неизмѣнность пути того путника, что съ крикомъ ‚Excelsior‘ безъ усталости и страха идетъ и зоветъ на ‚горныя вершины‘.

Постояненъ былъ онъ въ паосѣ единаго знанія о волшебномъ богатствѣ міра и горделивой свободѣ челоука, единой заповѣди: ‚будь какъ солнце, неустанно, беззавѣтно гори‘.

Одинъ поэтъ изъ Бальмонтыхъ товарищей, послѣ выхода книги ‚Будемъ, какъ Солнце‘, привѣтствовалъ того, чей ‚памятникъ прочіе мѣди прочной‘, мѣдными звуками латинской музы:

Cui palmamque fero sacramque laurum?  
Balmonti, tibi. Nam quod incohasi  
Spirat molle melos novisque multis  
Bacchatum modulans Camena carmen  
Devinxit numeris modisque saeculum  
Sensumque edocuit vaga intimum aevi.

Я привожу эти слова, потому что они кажутся мнѣ точными и справедливыми. Ихъ смыслъ, въ русскомъ переложеніи соотвѣтствующимъ размѣромъ, — таковъ:

Пальму дамъ я кому и лавръ священный?  
Твой, Бальмонтъ, этотъ лавръ! Нацѣвъ твой дышитъ  
Нѣжной жизнью. Ритмовъ многихъ силу  
Въ изступленную пѣснь вложила Муза,  
Новой звучностью міръ очаровала;

Безъ пути заблудившись, безъ дороги.

Душу вѣка завѣтную сказала.

Поистинѣ, Бальмонту принадлежатъ побѣдная пальма и дельфійскій лавръ, за то, что онъ — поэтъ, только поэтъ, всегда и во всемъ, и каждое дыханіе его жизни — поэзія, и каждый звукъ его свирѣли — дыханіе жизни; за то что его стихъ, пѣвучій и ,перепѣвный', исполненъ нѣгой и лаской тающихъ, легкихъ, какъ мелодическій шелестъ тростника, внутреннихъ созвучій и отзвуковъ; за то, наконецъ, что его безумная, блуждающая муза обрѣла волшебныя слова восторга солнечнаго и буйнаго хмеля, сдѣлавшія бодрыми наши первые шаги за порогомъ новаго столѣтія и превратившія, какъ лучъ майскаго солнца, родную поэзію въ весенній садъ, въ вертоградъ зеленый.



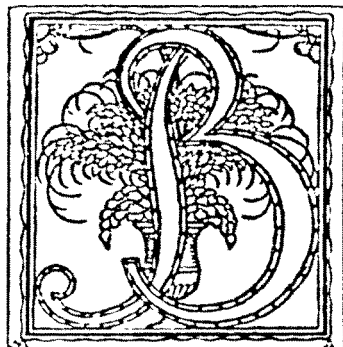
# ПУТЬ И ЦѢЛЬ ВЪ ИСКУССТВѢ

(По поводу ‚Философіи искусства‘ Б. Христіансена)

Конст. Эрбергъ

I

## ЭСТЕТИЧЕСКІЯ ЦѢННОСТИ



**В**СЯКАЯ человѣческая дѣятельность всегда для чего нибудь. Для чего же дѣятельность, именуемая искусствомъ? Одну изъ послѣднихъ попытокъ отвѣта на этотъ вопросъ можно найти въ ‚Философіи искусства‘ Бродера Христіансена. Свообразный подходъ Христіансена къ разрѣшенію этой проблемы останавливаетъ на себѣ вниманіе. Радостно глядѣть, какъ идетъ онъ по вѣрному пути, и тѣмъ досадиѣе видѣть, какъ ступившій на этотъ вѣрный путь изслѣдователь вдругъ останавливается, зайдя, неожиданно для самого себя, въ тупикъ.

Къ существеннѣйшей проблемѣ всякой эстетики — къ проблемѣ красоты Христіансенъ подходитъ очень своеобразно. Онъ отказывается оперировать терминомъ ‚красота‘, считая, что послѣдній легко даетъ поводъ къ недоразумѣніямъ, такъ какъ на немъ лежитъ ‚цѣлый грузъ‘ предразсудковъ. ‚Надъ словомъ ‚красота‘ выросла масса чуждыхъ значеній, — говоритъ онъ, — и то, что обычно называется красотой въ жизни, а также въ книгахъ объ искусствѣ, не имѣетъ съ эстетическими цѣнностями ничего или мало общаго, — такъ мало, что она можетъ даже сдѣлаться враждебной эстетическому: во первыхъ, формальная красота, то есть чувственно пріятное, прелесть формы; во вторыхъ, предметная красота, отрасль жизненныхъ цѣнностей; и въ третьихъ, классическая красота, цѣнность вполнѣ гетерономная. И мы бы очутились во власти всѣхъ связанныхъ съ этимъ предразсудковъ, если бы вздумали довѣриться указаніямъ этого термина: понятіе формальной красоты вернуло бы насъ къ эстетическому гедонизму; понятіе предметной красоты навязало бы намъ взглядъ, что искусство является отросткомъ жизненныхъ цѣнностей; а понятіе классической красоты подвергло бы опасности понятіе автономіи‘. Красоту Христіансенъ понимаетъ здѣсь, очевидно, въ узкомъ значеніи этого слова, и для того, чтобы освободить эстетику отъ груза предразсудковъ, затемняющихъ терминъ ‚красота‘, онъ совсѣмъ отбрасываетъ этотъ терминъ, замѣняя его выраженіемъ ‚эстетическая цѣнность‘.

Есть ли однако необходимость въ такомъ героическомъ средствѣ, какъ ампутація одного изъ важныхъ членовъ тѣла эстетики? — Думаю, что нѣтъ. Если терминъ ‚красота‘ затемненъ примѣненіемъ его къ слишкомъ разнообразнымъ цѣностямъ въ области искусства, то, казалось бы, слѣдуетъ попытаться выяснитъ причину этого затемненія. И тогда, быть можетъ, то, что ранѣе казалось темнымъ, про-

яснится и даже бросить свѣтъ на многое, казавшееся ранѣе столь же затемненнымъ. Такъ это и случается, на мой взглядъ, съ проблемой красоты въ искусствѣ, лишь только приступишь къ ея изслѣдованію съ точки зрѣнія творческихъ переживаній художника.

Дѣйствительно, античный Гермесъ изъ Олимпіи долженъ, казалось бы, исключать Донателловскаго Іоанна Крестителя, и оба они, на первый взглядъ, несовмѣстимы съ ‚Рабочими‘ Константина Менье. А между тѣмъ и тамъ, и здѣсь — красота. Она сіяетъ и въ мадоннахъ Джованни Беллини, и въ старухахъ Гальса, и въ таитянкахъ Гогена. Глукъ — красота, но и Мусоргскій — красота. И одной и тою же красотою живы Офелія и Холстомѣръ. И вотъ, въ поискахъ за началомъ, объединяющимъ всѣ эти художественныя единицы, я обращаюсь къ творческому процессу, необходимому для ихъ созданія. И вижу здѣсь съ одной стороны — творческій духъ, съ другой — косный міръ, ставящій духу преграды законовъ необходимости. Паѳосъ творчества — въ созданіи видимости легкаго и непринужденнаго преодоленія этихъ преградъ. И тамъ, гдѣ безсознательно соблюдена художникомъ трудно уловимая мѣра въ созданіи этой видимости, тамъ опочила красота. Потому и представляется мнѣ вѣрнымъ такое опредѣленіе красоты: красота есть проявленіе безсознательнаго чувства мѣры, которымъ руководится творческій духъ художника при выборѣ наиболее пригодныхъ средствъ для легкаго и непринужденнаго преодоленія преградъ природы съ цѣлью освобожденія отъ власти законовъ необходимости. Подъ это опредѣленіе красоты въ широкомъ смыслѣ подходятъ всѣ разновидности эстетическаго. Возвышенное, прекрасное, комическое, граціозное, трагическое, — всѣ эти категоріи объемлются одной значительнѣйшей эстетической цѣнностью — красотой.

## II

### ‚ПРЕЗРѢННАЯ ЖИЗНЬ‘ И ‚ПЕРЛЪ СОЗДАНІЯ‘

Какъ бы то ни было, отказавшись отъ термина ‚красота‘ и замѣнивъ его терминомъ ‚эстетическая цѣнность‘, Христіансенъ дѣлитъ эстетическое на четыре ступени, или, какъ онъ выражается, на четыре модуса. Первый модусъ характеризуется какъ ‚самодовлѣніе эмпирической жизни, которая не ищетъ никакого высшаго смысла и закрываетъ глаза передъ этимъ вопросомъ‘. Относящіяся сюда художественныя (?) произведенія ‚легко доступны пониманію, особенно потому, что они любятъ прибѣгать къ гедонической прелести чувственныхъ формъ, къ изяществу предметнаго или къ концентраціи и силѣ эмоціональных впечатлѣній‘. Сюда относится — добавляетъ авторъ — все то, что непосредственно чувствуетъ и находитъ красивымъ толпа людей чуждыхъ искусству. Ко второму модусу относится комическое, которое ‚показываетъ намъ недостаточность эмпирическаго, но не находитъ дороги къ положительному‘. Затѣмъ идетъ третій модусъ, отчасти совпадающій съ ‚аполлинійскимъ началомъ‘ Ницше. Онъ обнимаетъ собою ‚прекрасное въ высшемъ

смыслъ этого слова, прекрасное, возвышающее жизнь до идеала и являющееся полной противоположностью двумъ первымъ модусамъ. Наконецъ четвертый, — также отчасти соотвѣтствующій дѳонисійскому началу Ницше, характеризуется возвышеннымъ, трагическимъ, вакхическимъ преодоленіемъ жизни.

Иллюстрирую эти ступени эстетическаго и получаю слѣдующую послѣдовательность: 1) тривіальная пѣльля, цыганскій романсъ; 2) шаржъ Гаварни, Ревизоръ Гоголя; 3) сонетъ Петрарки, Милосская Венера; 4) Тристанъ Вагнера, Прометей Эсхила. Если не считаться съ первымъ модусомъ, какъ такимъ, который явно выходитъ за предѣлы искусства, то послѣдовательность прочихъ вполне понятна. Непонятно лишь одно: та категоричность, съ какой Христіансенъ утверждаетъ, что четвертая ступень, завершающая преодолѣніе жизни въ дѳонисійскомъ началѣ — и есть конечное самопознаніе абсолютнаго въ человѣкѣ.

Такъ какъ по Христіансену это самопознаніе является конечной цѣлью художественнаго творчества, то такое выдѣленіе четвертаго модуса заставляетъ придти къ выводу, что остальные модусы эстетическаго остаются безъ осуществленія своей цѣли, или даже болѣе: никогда къ этому осуществленію придти не могутъ; ибо вѣдь нельзя же предположить, чтобы авторъ 'Философіи искусства' конечному самопознанію въ трагическомъ могъ противопоставить какое нибудь иное, менѣе совершенное, и е к о н е ч н о е самопознаніе абсолютнаго въ прочихъ модусахъ. Какой же отсюда выводъ? — Тотъ, что всѣ творческія попытки во всѣхъ родахъ искусства, за исключеніемъ сферы трагедіи, — безцѣльны. Только трагическое и возвышенное ведетъ къ звѣздамъ; всѣ прочіе виды искусства приводятъ въ тупики. Очевидно, что для искусства, которое ради того только и есть искусство, что оно всегда летитъ къ звѣздамъ, — этотъ выводъ — смерть.

Но вѣтъ, къ счастью, выводъ этотъ ложенъ, какъ ложно то основаніе, на которомъ построена Христіансеномъ его схема модусовъ.

Въ своемъ раздѣленіи эстетическаго на модусы, Христіансенъ исходитъ изъ внѣшняго содержанія произведеній искусства. И въ этомъ коренная его ошибка. Съ его точки зрѣнія трагедія Эсхила потому выше сонета Петрарки, что Петрарка своимъ творчествомъ лишь 'возвышаетъ жизнь до идеала', тогда какъ въ трагедіи Эсхила дается 'преодолѣніе жизни'. Между тѣмъ не столько содержаніе, сколько форма должна являться здѣсь рѣшающимъ моментомъ. Ибо въ формѣ произведенія искусства сказывается тотъ творческій путь, который привелъ художника къ данному произведенію. Черезъ форму сквозитъ творческое горѣніе художника. А чѣмъ же какъ не этимъ горѣніемъ измѣряеть цѣнность художественнаго произведенія? Вѣдь горѣніе это предшествуетъ каждому произведенію искусства. Ради него и творитъ человѣкъ, — тотъ человѣкъ, который, по словамъ Христіансена, 'не примиряется съ необходимостью влечить свои годы и умереть какъ звѣрь'. Непримирающійся съ косной природной жизнью человѣческой духъ стремится въ своемъ творествѣ преодолѣть ея преграды. И этимъ преодолѣніемъ жизни и ея косныхъ законовъ

характеризуется не только четвертый, наивысший модусъ эстетическаго, но и всѣ остальные.

Ибо нѣтъ великаго и малаго искусства, но есть Искусство. Ибо, по слову Гоголя, „равно чудны стекла, озирающія солища и передающія движенія незамѣченныхъ насѣкомыхъ“, ибо „много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую изъ презрѣнной жизни, и возвести ее въ перлъ созданія“, ибо „высокій и восторженный смѣхъ достоинъ стать рядомъ съ высокимъ лирическимъ движеніемъ“. Такими словами защищаетъ свое творческое право и достоинство Гоголь, какъ авторъ художественныхъ дѣяностей въ области комическаго. — Да, комическое достойно стать рядомъ и съ лирическимъ, и съ трагическимъ, если только оно возникло изъ „глубины душевной“, если только образъ, взятый изъ „презрѣнной жизни“ преодоленъ творческой интуиціей художника и возведенъ имъ въ „перлъ созданія“.

Но откуда же больше брать художнику матеріалъ для творческаго преодоленія, какъ не изъ „презрѣнной жизни“? И Гоголь, и Петрарка, и Эсхилъ творятъ свои „перлы“, пройдя сквозь преодоленіе „презрѣнной жизни“. На путь этого преодоленія обречены вступать всѣ художники во всѣхъ областяхъ творчества. И если Эсхилъ выше Петрарки и Гоголя, то это не потому, что только трагедія даетъ преодоленіе жизни, а лирика и комедія такого преодоленія дать не могутъ, а потому, что творческое гореніе, поскольку оно сказалось въ произведеніяхъ гениальнаго грека, несомнѣнно интенсивнѣе и величественнѣе творческихъ силъ Петрарки и Гоголя. Въстѣ съ тѣмъ несомнѣнно также и то, что такой творецъ комедій какъ Гоголь — великанъ по сравненію съ какимъ нибудь Сумароковымъ, хотя тотъ и не мало написалъ трескучихъ трагедій.

Нѣтъ великаго и малаго искусства; однако есть великіе и малые художники. Всѣ области искусства равно должны быть дѣльны, ибо въ каждой изъ нихъ преодолевается жизнь презрѣнная ради жизни, достойной свободолюбиваго духа человѣческаго. И въ каждой области всякій художникъ, какъ можетъ, борется за освобожденіе отъ презрѣнной жизни, всякій художникъ творитъ по своимъ силамъ. Христіансенъ своими модусами эстетическаго строитъ іерархическую лѣстницу искусствъ. Я бы построилъ лѣстницу творческихъ силъ. Думаю, что такая лѣстница была бы менѣе шаткой уже потому, что критеріемъ для нея была бы не качественная категория (какъ у Христіансена), но количественная. Можно было бы исходить изъ сравненія интенсивности творческихъ энергій, для чего пришлось бы, конечно, принимать въ соображеніе съ одной стороны степень трудности стоящихъ передъ художникомъ преградъ, съ другой же — степень проявленной въ художественномъ произведеніи легкости, съ какой преграды эти художникомъ преодолены. Изъ соотношенія этихъ двухъ моментовъ и выводились бы данныя для сравнительнаго сопоставленія творческихъ энергій въ сферѣ искусства, причемъ отправной точкой здѣсь былъ бы отразившійся на произведеніи искусства творческой процессъ,





*Mopuco Damm., Serenibiti, Tepico, Mexico.*

*Maurice Davis, Plage verte.*

разсмотрѣнный сквозь историческую и психологическую призму, а не результатъ художественнаго творчества, поскольку онъ вылился въ то или иное содержаніе, какъ это мы видимъ въ схемѣ Христіансена.

### III

#### ДИОНИСЪ

Въ связи съ темой о процессѣ художественнаго творчества и его результатахъ долженъ быть поставленъ вопросъ о взаимоотношеніи между діонисійскимъ и аполлинійскимъ началомъ въ искусствѣ. Христіансенъ ставитъ діонисійское начало въ искусствѣ очень высоко, и тѣмъ самымъ сдвигаетъ внизъ, на второй планъ, аполлинійское начало. Выразителемъ діонисійскаго преодоленія жизни является у него послѣдній, наивысшій модусъ эстетическаго. Я самъ очень высоко ставлю начало Діониса, но не по тѣмъ причинамъ, которыя заставляютъ Христіансена выводить это начало на первое мѣсто.

Въ каждомъ художественномъ произведеніи подъ пепломъ запечатлѣнной красотой видимости тлѣютъ незримыя искры творческаго огня, пылавшаго въ душѣ художника въ моментъ преодоленія имъ ‚презрѣнной жизни‘. Преодоленіе это сопряжено съ глубочайшими переживаніями мятущагося духа. Темное томленіе и глухое броженіе зиждительныхъ силъ ведетъ къ жуткимъ взлетамъ и яростнымъ паденіямъ, къ чернымъ сомнѣніямъ и алымъ восторгамъ духа человѣческаго, вступающаго въ творческую борьбу. И не знаетъ художникъ, гдѣ онъ: въ раю или на Голгоѣѣ. Не даромъ переживанія эти именуется Гоголь ‚грознай вьюгою вдохновенія‘. Подъ свѣтовымъ покровомъ, наметеннымъ этой грозной вьюгою, въ темныхъ нѣдрахъ духа прозябаютъ сѣмена Діониса. И не только въ сферѣ трагическаго и возвышеннаго живетъ Діонисъ (какъ думаетъ Христіансенъ); онъ незримо присутствуетъ всюду, гдѣ только загорается творческій огонь искусства. И не потому великъ Діонисъ, что онъ — покровитель важнѣйшихъ родовъ искусства (какъ считаетъ Христіансенъ), а потому, что ни одинъ родъ искусства не мыслимъ безъ волненій творчества, безъ ‚грознай вьюги вдохновенія‘. И еще потому, что нѣтъ вдохновенія безъ Діониса.

Геліотропы Аполлона не взойдутъ безъ темнаго броженія соковъ и безъ подземнаго гніенія сѣмянъ. Если нѣтъ въ глубинахъ земли разложенія, — нѣтъ и нѣжныхъ солнечно-благоуханныхъ очарованій тускло-лиловаго цвѣтка Аполлона. Это Діонисъ поитъ во тьмѣ жизненными соками корни. Это Діонисъ черезъ тлѣніе ведетъ къ солнечной жизни. Это Діонисъ черезъ темную трагедію въ творческихъ глубинахъ духа человѣческаго приводитъ Аполлона къ его солнечнымъ побѣдамъ. Хвала Діонису, который есть броженіе ради расцвѣта, который есть тлѣніе ради жизни. Хвала Діонису, который есть темное творческое безуміе и отчаяніе ради свѣтоносныхъ ореоловъ красоты-спасительницы, ради сіяющихъ въ преображенномъ мірѣ радостныхъ радугъ Аполлона!

## ЗВЕНЬЯ

Обращаясь къ вопросу о цѣли художественнаго творчества, Христиансенъ останавливается на извѣстной формулѣ: „искусство требуетъ незаинтересованнаго созерцанія“. Это значитъ, что во время эстетическаго переживанія, не должно рождаться ни желанія, ни влеченія, ни любви, ни ненависти, не должно быть ни страха, ни надежды. Вотъ нарисованы плоды: я не долженъ думать о сладости ихъ вкуса, не долженъ желать ихъ съѣсть; вотъ цвѣты: я не долженъ желать сорвать ихъ, чтобы украсить ими свою комнату; вотъ борьба: я не долженъ желать вмѣшаться, разнять борцовъ, помочь... Передъ лицомъ искусства воля должна молчать; я весь пассивно долженъ отдаться созерцанію. Почему же должна молчать воля?—спрашиваетъ авторъ и даетъ три возможныхъ отвѣта. Первый сводится къ тому, что молчаніе воли — самоцѣль искусства: лишь путь къ освобожденію воли отъ самой себя. Второй исходитъ изъ опасенія, какъ бы самостоятельное движеніе воли созерцающаго не помѣшало акту эстетическаго воспріятія. Справедливо отвергая цѣлность и истинность перваго, пессимистическаго отвѣта, Христиансенъ раскрываетъ всю его внутреннюю не состоятельность кратко и ясно: „влеченіе“, какъ корень всѣхъ значимыхъ для субъекта цѣлностей, само не можетъ подлежать ни положительной, ни отрицательной оцѣнкѣ, только удовлетвореніе и стѣсненіе инстинкта создаютъ цѣльное и нецѣльное, но желаніе, какъ таковое, не можетъ быть враждебно цѣлности; напротивъ, оно является основой всѣхъ цѣлностей, такъ какъ ни одна цѣлность не мыслима безъ инстинктивнаго желанія; только помѣха для раскрытія влеченія, только преграда на пути къ его осуществленію является отрицательной цѣлностью. Во второмъ отвѣтѣ авторъ видитъ приближеніе къ вѣрному разрѣшенію вопроса. Онъ принимаетъ этотъ отвѣтъ въ томъ смыслѣ, что эстетическій объектъ не совѣмъ совѣстимъ съ произвольнымъ движеніемъ воли. Отсюда шагъ къ третьему отвѣту-принимаемому авторомъ. Моя воля должна быть спокойной для того, — говоритъ онъ, — чтобы на мнѣ осуществилась чужая воля. „Искусство стремится къ тому, чтобы вызвать въ насъ видимость могучаго роста влеченія, чтобы мы, уносясь на его волнахъ, испытывали иллюзію борьбы и творчества и достиженія какой то цѣли. Не для того, чтобы освободиться отъ мукъ воленія, но напротивъ, чтобы быть перенесенными въ еще болѣе сильное воленіе, чтобы пріобщиться блаженству творчества и борьбы, мы должны оставаться пассивными, отдавшись незаинтересованному созерцанію“.

Итакъ, созерцая произведеніе искусства, я пріобщаюсь блаженству борьбы и творчества, испытываю иллюзію достиженія какой то цѣли. Двойнымъ курсивомъ долженъ былъ бы авторъ отпечатать эти знаменательныя слова, съ тѣмъ, чтобы сейчасъ же развить содержащуюся въ нихъ глубочайшую мысль, чреватую цѣльной и самостоятельной теоріей искусства.



*Геренъ. „Оживаніе“.*

*Guerin. „L'attente“.*



Геренъ. „Натурщица“.

Guérin. Le Modèle.



Manguin

Мангенъ. „Купальница“.

Manguin. „La baigneuse“.



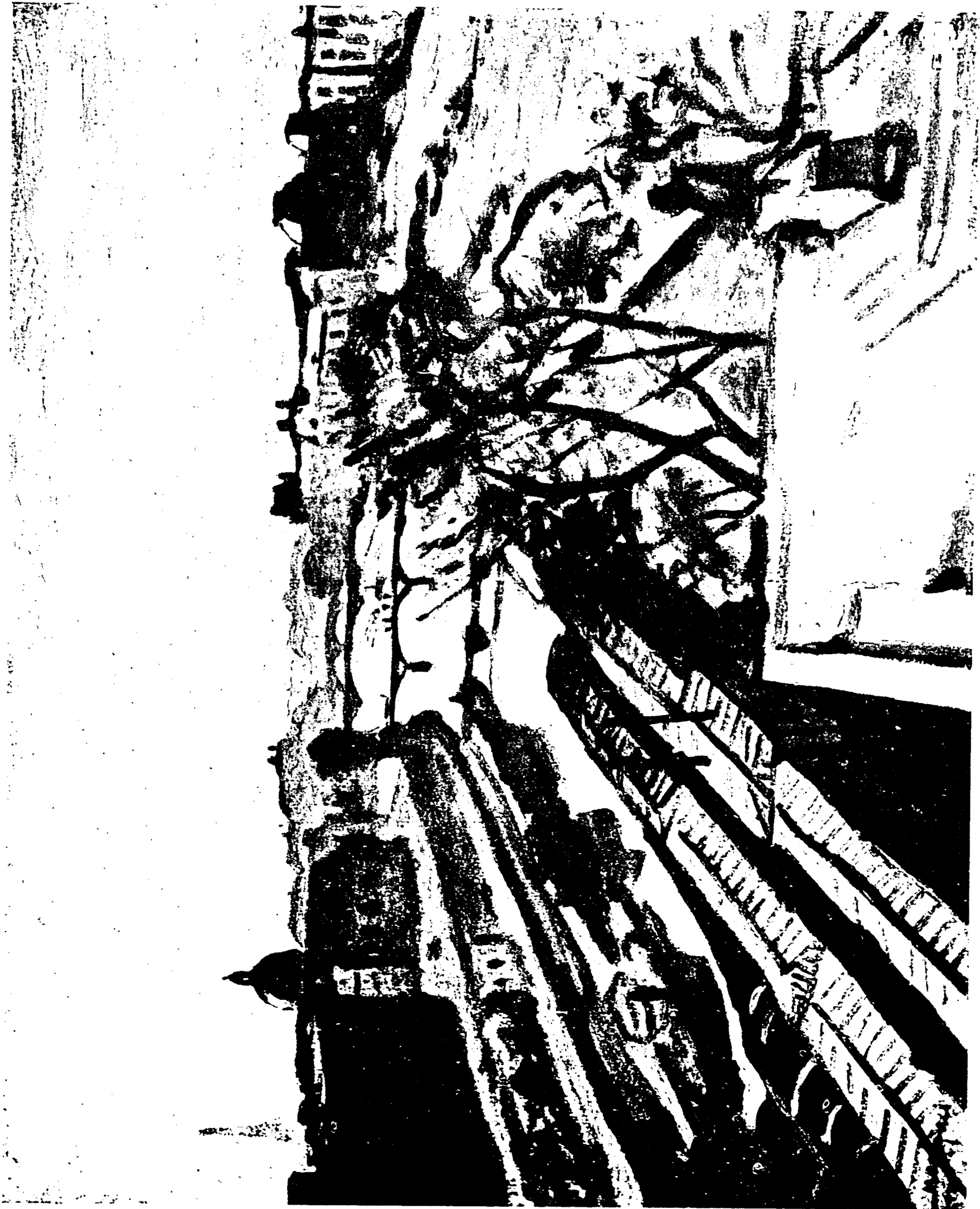
Боннаръ. Товарный пользъ.

Bonnard. Le train et les chalands.



Юльеръ. Въ комнатахъ.





*Mapse. Buob. Haptona.*

*Marquet. Vue de Paris.*



«Picnic» dans un Monastère.

Friess. Neige à Munich.





Оттом. Ф. 121. 09

Фиг. 16. „Непробит до Кавказ“.

Фиг. 17. „Арbres à Cassiv“.



*Bahama. Hillside in Anticopis.*



*Bo noma. . . Mope an Amicopis.*

*Valley. Ju me a Anthor.*



Деревъ. Рыбачьи лодки.



Видишко „Бариса на Сеин“.

Vlamnick „Bateaux sur la Seine“.





Манусъ, Мерная нрарода.

Манусъ, Nature morte.



Матиссе. Мерман ирпурова.



Пикассо .Страждущіє гимнастиє.

Picasso. „Les deux saltimbanques“.

Но и вътъ. Христіансенъ здѣсь круто обрываетъ. Онъ не только не отстаиваетъ, не только не развиваетъ высказанной мысли, но даже и не хочетъ назвать ее эстетической теоремой: онъ говоритъ о ней лишь какъ о гипотезѣ. И гипотеза эта, едва выплывъ на поверхность эстетики Христіансена, ничѣмъ не поддержанная, тотчасъ же идетъ ко дну.

Такая досадная и фатальная, на мой взглядъ, недоговоренность обрекаетъ эстетику Христіансена на бесплодіе. Это становится яснымъ особенно тогда, когда онъ вплотную подходитъ къ центральному вопросу о конечныхъ цѣляхъ художественнаго творчества.

Человѣкъ не примиряется съ необходимостью влечь свои годы и умереть какъ звѣрь, — говоритъ онъ. — Должно быть иѣчто высшее, для чего жизнь служила бы только средствомъ, приобрѣтая высшую цѣнность. Но просвѣтъ въ міръ идеальнаго, гдѣ лежатъ конечныя цѣли, проясняется только при свободномъ развитіи влеченія; томящійся — еще не провидецъ: онъ ощущаетъ безпокойство, и все таки не знаетъ, чего онъ хочетъ, не знаетъ, что движетъ имъ. И вотъ искусство указываетъ человѣку путь къ самому себѣ. Въ немъ, въ этомъ искусствѣ, которое можетъ быть праздною забавой и для многихъ бываетъ только ею, заложена и другая возможность: стать для человѣка самооткровеніемъ абсолютнаго. И обѣ возможности основаны на одномъ и томъ же: на сущности эстетическаго объекта. Искусство даетъ видимость раскрытія влеченія въ призрачномъ мірѣ, ведя къ призрачнымъ цѣлямъ; это можетъ быть игрою, но можетъ означать и иѣчто большее. Когда искусство поднимаетъ насъ, заставляетъ вѣрить, что мы живемъ въ какомъ то высшемъ кругѣ бытія, мы, правда, сознаемъ, что это видимость. Искусство не даетъ намъ, въ дѣйствительности, ни идеаловъ, ни дѣйствій. Мы знаемъ, что насъ ведутъ, что сами мы безмолвно отдаемся, и когда наступитъ конецъ, у насъ иѣтъ новой вѣры, и мы не знаемъ, что намъ дѣлать. Намъ казалось, что мы это знали, но это былъ обманъ. Въ этой обманчивой игрѣ одно мы постигаемъ несомнѣнно: себя самихъ. Мы приблизились къ себѣ; среди призрачнаго — вотъ что остается настоящимъ и правдивымъ: я таковъ и вижу себя такимъ, что для меня это переживаніе означаетъ подъемъ и достиженіе. Я нахожу и узнаю свою тоску, ибо въ призрачномъ мірѣ я конкретно переживаю то, что могло бы ее утолить. Я нахожу то, что могло бы осмыслить жизнь: дѣйствовать въ сферѣ, подобной той, куда возноситъ меня искусство. Въ призрачномъ дѣйствіи надъ отраженіемъ идеальнаго, я постигаю то Я, которое скрыто за эмпирическимъ. И въ этомъ — говоритъ Христіансенъ — призваніе художника: разрѣшать души отъ путъ жизни и давать голосъ молчанію внутри насъ, чтобы мы слышали его и открылись самимъ себѣ.

Ислѣдованіе чего бы то ни было, — если только оно хочетъ быть ислѣдованіемъ до конца, — должно прослѣдить всю послѣдовательность постепенно вытекающихъ другъ изъ друга вопросовъ, для того, чтобы не оставить безъ отвѣта ни одного

изъ нихъ. Исслѣдователь-философъ долженъ вытравить всѣ вопросы вплоть до послѣдняго, самаго существеннаго, такъ, чтобы ужъ не было вопросовъ, чтобы были лишь отвѣты, или, вѣрнѣе, чтобы остался одинъ большой отвѣтъ, вмѣщающій въ себѣ безконечныя возможности отвѣтовъ.

Для чего намъ художественное произведеніе? — спрашиваетъ Христіансенъ. — Для того, чтобы воспринимая его, мы безъ труда переживали радость счастливаго творчества. — Почему стремится человѣкъ къ такому переживанію? — Потому, что въ переживаніи этомъ онъ познаетъ свое собственное существо. — Для чего ему познаніе? — Для конечнаго самопознанія абсолютнаго въ человѣкѣ.

И здѣсь Христіансенъ снова ставитъ точку: онъ считаетъ, что всѣ вопросы въ изслѣдуемыхъ имъ предѣлахъ вытравлены. Но это не вѣрно. Есть еще звенья, которыми неминуемо должна быть удлинена эта цѣпь, для того, чтобы по ней опуститься на глубину, гдѣ вопросовъ уже нѣтъ, и гдѣ есть одинъ все объемлющій и все объясняющій, послѣдній (въ предѣлахъ человѣческаго языка) отвѣтъ. Но раньше чѣмъ удлинитъ эту цѣпь, надо посмотрѣть крѣпки ли ея звенья.

Прежде всего возникаетъ недоумѣніе: что значитъ ‚конечное самопознаніе абсолютнаго въ человѣкѣ? Долженъ же знать авторъ, что термины: ‚конечный‘ и ‚абсолютный‘ принадлежатъ къ числу терминовъ философскихъ, играть которыми нельзя. Вѣдь познать абсолютное въ человѣкѣ — значитъ не болѣе, не менѣе, какъ познать истину. Неужели же воспріятіе художественнаго произведенія есть познаніе истины? Или, быть можетъ, терминологія Христіансена знаетъ нѣсколько абсолютовъ и дѣлитъ ихъ на большіе и малые? — Очевидно, оба эти термина слѣдуетъ понимать здѣсь не въ философскомъ смыслѣ. А если такъ, то послѣдній отвѣтъ Христіансена на тему о конечномъ самопознаніи абсолютнаго въ человѣкѣ отпадаетъ, и остается открытымъ вопросъ: для чего же стремится человѣкъ къ познанію своего собственнаго существа въ моментъ воспріятія художественнаго произведенія?

Я попытаюсь отвѣтить на этотъ вопросъ и на послѣдующіе, изъ него вытекающіе, причѣмъ буду пользоваться иногда словами самого Христіансена, читая ихъ пристрастно и добавляя то, что авторъ, по моему, долженъ былъ сказать, но не договорилъ.

## v

### ПОСЛѢДНІЙ ОТВѢТЪ

‚Искусство указываетъ человѣку путь къ самому себѣ, — говоритъ Христіансенъ. Да, къ самому себѣ, — продолжаю я, — къ лучшему, къ настоящему ‚себѣ, къ тому, который хочетъ жить не въ сферѣ природнаго, рабскаго бытія (ибо вѣдь онъ не примиряется съ необходимостью влечь свои годы и умереть какъ звѣрь), а въ сферѣ бытія свободнаго отъ законовъ необходимости. Путь именно туда указываетъ человѣку искусство. Такимъ образомъ, въ моментъ эстетическаго воспріятія

тія, челоуѣческой духъ познаеть себя достойнымъ свободоного бытія. Передъ нимъ, на краткое мгновеіе созерцаіія, пріоткрываються райскія двери. Только пріоткрываються; только путь указывается созерцающему. Но до познаіія самого себя здѣсь, конечно, еще далеко. Потому то и хочется мнѣ утверждеіе Христіансена о стремленіи челоуѣка къ познаію себя понимать лишь въ томъ смыслѣ, что духъ челоуѣческой стремится, въ моментъ воспріятія художественнаго произведенія, познать свои силы для переживанія вслѣдъ за художникомъ всѣхъ этаповъ его творчества, поскольку они отразились на художественномъ произведеніи.

Почему же такое познаіе своихъ силъ цѣіно для созерцающаго? — спрашиваю я дальше. — Потому, что отражающійся на художественномъ произведеніи творческой процессъ заражаетъ созерцающаго мечтами о сопряженномъ съ творческимъ процессомъ освобожденіи духа отъ узъ необходимости, и тѣмъ подвигаетъ его на самостоятельное творческое преодоленіе природныхъ преградъ. Въ каждой челоуѣческой душѣ заложенъ потенціальный художникъ. Цѣль всякаго произведенія искусства — вызвать на творчество наибольшее количество такихъ потенціальныхъ художниковъ, взрастить наибольшее количество творческихъ волей, преодолевающихъ законы рабскаго бытія. — Зачѣмъ челоуѣчеству преодоленіе рабскаго бытія? — Для перехода во время краткихъ мгновений творческой интуиціи въ бытіе освобождающееся. Чтобы закрѣпить состояіе освобождающегося бытія въ переживаніяхъ наибольшаго количества челоуѣческихъ волей, необходимо коллективное творчество, необходимо обращеніе всего челоуѣчества въ коллективнаго творца, задача котораго — непрерывнымъ творческимъ одолженіемъ законовъ необходимости обратитъ рабское бытіе въ бытіе свободное отъ законовъ необходимости. Всякое положительное опредѣленіе ограничиваетъ понятіе свободоного бытія: вѣдъ понятіе это вмѣщаетъ въ себя безконечное количество возможностей, какъ положительныхъ, такъ и отрицательныхъ. Ибо разъ духъ — въ сферѣ безусловной свободы, то слѣдовательно онъ вполне свободенъ обладать всѣмъ тѣмъ, чѣмъ только захочетъ обладать, въ томъ числѣ и истиной, и абсолютомъ. Этотъ отвѣтъ о свободномъ бытіи есть тотъ самый послѣдній большой отвѣтъ, который уничтожаетъ всѣ вопросы и въ которомъ содержатся неисчислимыя возможности отвѣтовъ. Такъ долженъ былъ бы отвѣтить авторъ ‚Философіи искусства‘ на вопросъ о конечной цѣли художественнаго творчества, если бы онъ пожелалъ быть послѣдовательнымъ до конца. Но къ сожалѣію онъ этого не дѣлаетъ и тѣмъ обрекаетъ свою эстетку на безплодіе.

Несомнѣнно, что такой отвѣтъ о конечной цѣли искусства — совсѣмъ иного порядка, чѣмъ отвѣтъ, даваемый Христіансеномъ. Христіансенъ сводитъ цѣль искусства къ конечному самопознаію абсолютнаго въ челоуѣкѣ. Онъ считаетъ, что это познаіе абсолютнаго о сущестуяется при эстетическомъ воспріятіи. Мнѣ же мой абсолютъ-свобода грезится лишь какъ отдаленнѣйшая звѣзда, мерцающая въ концѣ творческихъ путей челоуѣчества.

## РИТМЪ ВЪ СЦЕНИЧЕСКИХЪ ИСКУССТВАХЪ \*

Кн. СЕРГѢЙ ВОЛКОНСКІЙ



**В**СЯКОЕ наше дѣяніе, разумѣю такое, которое проявляется внѣшне, въ силу роковыхъ законовъ нашего земного существованія, отвѣчаетъ на два вопроса: ,гдѣ?« и ,когда?«. Это — какъ бы центральныя двѣ точки, и каждая изъ нихъ имѣетъ свое растяженіе въ двухъ противоположныхъ направленіяхъ: понятіе, отвѣчающее на вопросъ ,гдѣ?«, растягивается вопросами — ,съ какого мѣста?« и ,до какого мѣста?«, понятіе, отвѣчающее на вопросъ ,когда?«, растягивается вопросами — ,съ какого времени?« и ,до какого времени?«. Первое растяженіе находитъ свое болѣе точное опредѣленіе въ вопросѣ ,на какомъ пространствѣ?«, второе растяженіе находитъ свое болѣе точное опредѣленіе въ вопросѣ ,какъ долго?«. Отвѣтомъ на первый вопросъ является понятіе протяженія, отвѣтомъ на второй вопросъ — понятіе длительности. Протяженіе относится къ категоріи пространства, длительность — къ категоріи времени. Въ этихъ двухъ категоріяхъ нѣтъ человѣческихъ проявленій. Искусство, которое есть одно изъ проявленій человѣка, а именно проявленіе внутренняго человѣка во внѣшнихъ знакахъ, не можетъ уйти отъ власти тѣхъ же двухъ категорій: оно не можетъ найти другихъ знаковъ выраженія, кромѣ тѣхъ, которые предоставляютъ въ его распоряженіе пространство и время. Перваго рода знаки это тѣ, которые мы видимъ, — отсюда искусства, познаваемые глазомъ: живопись, архитектура, скульптура; второго рода знаки это тѣ, которые мы слышимъ, — отсюда искусства, познаваемые ухомъ: музыка, декламація.

Я не упоминаю здѣсь о поэзіи, потому что она въ совершенно другихъ условіяхъ: она воспринимается прямо духомъ; правда, и для ея воспріятія нужны или глаза или уши, но въ этомъ случаѣ упомянутые органы играютъ лишь вспомогательную роль; черезъ глазъ происходитъ ознакомленіе съ условными алфавитными знаками, само по себѣ не имѣющее отношенія къ художественности впечатлѣнія; ухомъ познается текстъ, но какъ только слуховое воспріятіе доставляетъ удовольствіе, то оно уже превращается въ самостоятельное искусство — декламацію. Вотъ почему поэзія, какъ познаваемая непосредственно духомъ, не находитъ мѣста въ спискѣ пространственныхъ и временныхъ искусствъ: она внѣ того, что познается пятью чувствами, и это настолько вѣрно, что само слово ,поэзія« получило въ обиходѣ нѣкоторое общее значеніе, какъ бы внѣ условій, — мы примѣняемъ его даже къ другимъ искусствамъ, безразлично, и къ пространственнымъ и къ временнымъ; такъ мы говоримъ — ,какая поэзія въ этой картинѣ«, или — ,какая поэзія въ этой

\* Докладъ Всероссійскому Съѣзду Художниковъ.

музыкѣ; мы даже, какъ о чемъ-то совершенно нематеріальномъ, говоримъ — ,какая поэзія разлита въ природѣ; тогда какъ мы никогда не скажемъ — ,какая архитектура разлита въ природѣ, или — ,какая живопись проникаетъ эту музыку; а если мы иногда и говоримъ объ архитектурности пейзажа или о живописности музыки, то всегда лишь въ переносномъ смыслѣ, тогда какъ поэтичность произведенія искусства или куска природы указываетъ на реальное присутствіе того, о чемъ мы говоримъ.

И такъ то, что мы сказали, остается въ силѣ: всѣ искусства, выражающіяся во ви́шнихъ знакахъ, оцутимыхъ чувствами зрѣнія и слуха, поставлены въ условія пространства и времени и каждое по своему наполняетъ либо протяженіе, либо длительность: живопись, скульптура, архитектура наполняютъ протяженіе, музыка и декламація наполняютъ длительность. Но есть третій родъ искусствъ, — это тѣ, которыя развиваются и въ пространствѣ, и во времени, которыя наполняютъ и протяженіе, и длительность, воспринимаются и зрѣніемъ, и слухомъ, искусства совмѣстнаго дѣйствія и совокупнаго воспріятія. Таковы всѣ искусства сценическія. Посмотримъ же, какое существенное, непрѣмное условіе совмѣстнаго дѣйствія. Что нужно для того, чтобы мы могли какой-нибудь предметъ заразъ и видѣть, и слышать? Картину мы видимъ, но не слышимъ; музыку слышимъ, но не видимъ, а намъ нужно, чтобы картина съ музыкой сочетались, чтобы создалось нѣчто третье, въ чемъ были бы заняты и глазъ, и ухо. Какъ же можетъ картина, матерія, воспринимаемая глазомъ, сочетаться съ безплотнымъ звукомъ, воспринимаемымъ посредствомъ уха? Посмотрите въ ясный тихій день на дерево. А теперь среди гладкаго поля, гдѣ нѣтъ ни кустика, ни травинки, прислушайтесь къ шуму вѣтра. Разъ вы видѣли дерево, въ другой разъ вы слышали вѣтеръ. Но что же нужно для того, чтобы вы и увидѣли, и услышали, да не только въ одно время, а въ одномъ совмѣстномъ, совокупномъ впечатлѣніи? Нужно, чтобы подъ напоромъ вѣтра вѣтки дерева задвигались: тогда вы увидите вѣтеръ, тогда вы услышите дерево.

Движеніе, — вотъ, значитъ, что нужно, для того чтобы впечатлѣнія зрительное и слуховое слились въ одно совокупное недѣлимое, и движеніемъ, значитъ, отличаются отъ всѣхъ другихъ искусствъ тѣ искусства, которыя дѣйствуютъ заразъ на зрѣніе и на слухъ. Только въ движеніи сочетается пространственное съ временнымъ, только движеніемъ можно два искусства слить въ одно. Отнимите движеніе въ балетѣ, заставьте его вдругъ остановиться: вы будете видѣть картину, вы будете слышать музыку, и будетъ передъ вами вмѣсто одного слитнаго искусства — два раздѣльныхъ, не слитныхъ и несліянныхъ: живопись, искусство пространственное, отвѣчающее на вопросъ ,гдѣ?“, и музыка, искусство временное, отвѣчающее на вопросъ ,съ какого времени до какого времени?“. Но пусть по данному знаку балетъ опять придетъ въ движеніе: немедленно возстановится утраченное сліяніе, — движеніе музыкальное воляется въ пластику, статическій вопросъ ,гдѣ?“ сдвинется съ



мертвой точки, и совокупное впечатлѣніе совмѣстнаго дѣйствія будетъ отвѣчать на динамическій вопросъ: „откуда и куда?“.

Еще разъ повторяю, безъ движенія нѣтъ сліянія зрительнаго съ слуховымъ, а гдѣ нѣтъ сліянія, тамъ разстройство. Недавно въ Парижскихъ Дягилевскихъ спектакляхъ мы видѣли примѣръ такой несліянности. Пока въ оркестрѣ шла увертюра къ ‚Шехеразадѣ‘ (обратите вниманіе на великолѣпное русское выраженіе ‚шла‘), передъ зрителями стоялъ занавѣсъ, на которомъ былъ изображенъ выѣздъ шаха на охоту (работы Сѣрова). То же самое во время исполненія симфонической картины ‚Керженецкая Битва‘: передъ слушателями занавѣсъ, изображающій эту битву (работы Рериха). Но возможно ли какое-нибудь сліяніе между изображеніемъ движенія въ картинѣ и реальнымъ движеніемъ въ музыкѣ? Вѣдь картина, что бы она ни изображала, есть вѣчный покой, музыка — само движеніе; движеніе не можетъ быть воспроизведено, — даже кинематографъ, единственная форма воспроизведеннаго движенія, есть лишь быстрое чередованіе статическихъ моментовъ: движеніе, м. б. единственная форма существованія, которая не можетъ быть воспроизведена, оно должно быть осуществлено. И вотъ, въ Парижскихъ спектакляхъ, подъ звуки музыкальнаго движенія, мы приглашались смотрѣть на пластическую недвижность. При всемъ моемъ восхищеніи художественной дѣятельностью руководителей этихъ выдающихся постановокъ, не могу понять, какъ они могли потратить время и трудъ на разработку столь ложнаго принципа. Мудрѣе поступаютъ тѣ, кто во время музыки погружаютъ слушателя во мракъ.

Но разъ движеніе — существенное условіе слитнаго искусства, то естественно возникаетъ вопросъ о матеріалѣ, способномъ воплощать движеніе. Изъ всѣхъ искусствъ только одна музыка обладаетъ движущимся матеріаломъ, но звукъ имѣетъ движеніе только во времени, — по прекрасному выраженію Лароша, движеніе музыки линейное, отъ прошлаго къ будущему. Значитъ, звукъ недостаточный матеріалъ для осуществленія того движенія, которое имѣетъ болѣе, чѣмъ одно линейное направленіе, и въ добавокъ должно быть видимо. Какой же матеріалъ способенъ видимо воплощать движеніе и изъ природы переносить его въ искусство, съ точнымъ подчиненіемъ требованіямъ скорости, силы и тяжести? Только одинъ матеріалъ и есть на землѣ — человѣческое тѣло. Человѣкъ, перенося въ искусство свое тѣло, переноситъ вмѣстѣ съ нимъ и его способность осуществлять движеніе, а также свою способность управлять имъ.

Мы пришли къ центральному пункту совокупныхъ, зрительно-слуховыхъ искусствъ — къ человѣку: безъ движенія нѣтъ слитнаго искусства, а движенія нѣтъ безъ человека. Разсмотримъ же, какія данныя или, вѣрнѣе, какія способности человеческой природы являются самыми цѣнными въ смыслѣ удовлетворенія требованіямъ слитнаго, или — назовемъ его уже прямо — сценическаго искусства.

Человѣкъ, сказали мы, вноситъ въ искусство вмѣстѣ со своимъ тѣломъ двѣ способности: способность къ движенію и способность къ управленію движеніемъ. Первая

способность прирожденная, человекъ дѣлитъ ее со всѣми одушевленными существами а потому она имѣетъ для искусства дѣлу сырого матеріала и не больше. Вторая способность—умѣніе управлять своими движеніями, умѣніе подчинять ихъ велѣніямъ, ничего общаго не имѣющимъ съ борьбою за существованіе, — уже преимущественная способность человека передъ животнымъ міромъ, а потому въ искусствѣ самая дѣльная. Но если дѣльная способность управлять движеніями, то тѣмъ болѣе дѣльна та сила, которой мы должны подчинить наши движенія, какъ единственно могущей обезпечить правильность ихъ управленія. Эта сила есть Ритмъ. Ритмъ во всемъ разнообразіи скорости и группировки временныхъ дѣленій встрѣчается только въ музыкѣ. Мы рассмотримъ поэтому роль Ритма въ тѣхъ сценическихъ искусствахъ, которыя связаны съ музыкой: въ оперѣ и балетѣ. Но мы остановимся преимущественно на оперѣ и вотъ почему: во-первыхъ, опера, какъ соединенная съ голосомъ и словомъ, представляетъ болѣе сложное искусство въ смыслѣ количества участвующихъ въ немъ элементовъ изображенія, и что вѣрно для оперы, то вѣрно и для балета (пока мы не касаемся спеціально вопросовъ пѣнія); во-вторыхъ, введеніе ритмичности, какъ я ее понимаю и какъ она должна быть понимаема, сыграетъ не одинаковую роль въ оперѣ и въ балетѣ: въ оперѣ оно приведетъ къ реформѣ искусства, въ балетѣ оно должно будетъ привести къ такому упраздненію старыхъ формъ, которое въ свою очередь приведетъ къ упраздненію обветшалаго искусства и замѣнитъ его новымъ. Вотъ причины, почему мы остановимся преимущественно на оперѣ и коснемся балета лишь мимоходомъ. Прибавлю, что если при разсмотрѣніи сценическихъ искусствъ я ограничиваюсь тѣми, которыя связаны съ музыкой, то не потому, чтобы актеру не нужна была ритмика: если она вообще нужна для воспитанія художественно-правильнаго человека, то понятно, что она нужна и для актера, поскольку онъ человекъ и поскольку онъ художникъ. Но въ драмѣ (я разумѣю драму безъ музыки) ритмъ непосредственно не проявляется, — человекъ въ смыслѣ времени поставленъ въ болѣе свободныя условія, нежели въ оперѣ и балетѣ; актеръ можетъ сокращать и растягивать рѣчь и паузы; одинъ ведетъ нѣмую сцену двѣ минуты, другой — двадцать секундъ, и ни тотъ ни другой не погрѣшаютъ ни противъ какихъ бы то ни было законовъ, ни противъ чьихъ бы то ни было требованій. Совсѣмъ другое въ оперѣ или балетѣ: здѣсь исполнитель, въ смыслѣ времени, подневолень, онъ въ тискахъ, каждая длительность предначертана авторомъ. Въ этомъ, собственно, существенная разница драматической и оперной реализаціи авторскаго замысла. Драматическое произведеніе выходитъ изъ подъ пера драматурга, который передаетъ его другому человеку: тотъ несетъ его на сцену, чтобы, дать ему зрительное воплощеніе въ пространствѣ, нисколько не стѣсняясь условіями воплощенія во времени: онъ идетъ, какъ сказалъ бы поэтъ, „дорогою свободной, куда его влечетъ свободный умъ“. Но представьте, что тотъ же человекъ, съ той же ролью, изъ драмы переходитъ въ оперу, — вмѣсто раскрывавшейся передъ нимъ свободы собственнаго творче-

ства онъ видитъ передъ собой неумолимыми границами очерченное царство, чужою волею поставленные предѣлы: онъ попалъ, какъ сказалъ бы Шиллеръ, ‚изъ царства произвола въ царство необходимости‘ \*, въ царство, гдѣ нѣтъ самаго свободнаго, самаго растяжимаго изъ элементовъ существованія — времени. Въмѣсто времени — музыка, а вмѣсто вымысла — подчиненіе. Посмотримъ же, каковы послѣдствія подобныхъ сценическихъ условій и какія они налагаютъ обязанности на исполнителя.

Живой человѣкъ, плоть и кровь, можно сказать, сырой кусокъ природы, поставленъ между двухъ искусствъ: музыкой въ оркестрѣ и живописью на сценѣ. Какъ, во имя чего попалъ онъ сюда? Что даетъ ему право занять такое почетное мѣсто? Одна исключительная преимущественная способность, благодаря которой онъ осуществляетъ то сліянiе обоихъ искусствъ, которое они сами не въ состоянiи осуществить: эта преимущественная способность, о которой мы уже говорили, — движеніе въ пространствѣ. Движеніями своими исполнитель сразу принадлежитъ обоимъ искусствамъ: видимостью ихъ онъ принадлежитъ зрительной сторонѣ — живописи, вообще обстановкѣ, ритмичностью ихъ онъ принадлежитъ слуховой сторонѣ, — музыкѣ: только въ ритмичности движеній сливается онъ съ музыкой и черезъ себя уже совершаетъ ея сліянiе съ обстановкой. Неужели не ясна отсюда важность движенія въ оперѣ? Неужели не ясно, что при самомъ великолѣпномъ голосѣ, безукоризненномъ пѣнiи, самой прекрасной наружности, поставленный между восхитительнѣйшей обстановкой и совершеннѣйшимъ оркестромъ, человѣкъ, — если его движенія не отвѣчаютъ ритмикѣ музыки, — не что иное, какъ третье, постороннее, а потому ненужное, лишнее существо: костюмированное тѣло въ смыслѣ живописномъ, костюмированный концертантъ въ смыслѣ музыкальномъ.

Если не ошибаюсь, Фейербахъ сказалъ: ‚Только тотъ, кто способенъ на абсолютное отрицаніе, можетъ что нибудь создать‘. Только тотъ, скажу я, можетъ осуществить задачу, которую возлагаетъ на него участіе въ совокупномъ произведенiи искусства, именуемомъ оперой, кто способенъ на абсолютное отреченіе отъ самого себя, отреченіе отъ всякаго личнаго движенія, какъ физическаго, такъ и душевнаго: музыка запрещаетъ какъ то, такъ и другое. На такое отреченіе способны не многіе; но когда я говорю: ‚не многіе‘, я вовсе не разумѣю это слово въ томъ общеупотребительномъ смыслѣ, въ которомъ оно неизмѣнно сочетается со словами ‚исключительныя, даровитыя натуры‘. Напротивъ, именно среди не особенно одаренныхъ, среди не ‚блестящихъ‘ артистовъ встрѣчается эта способность ступать свое житейское ‚я‘, сокрыться въ благоговѣнiи передъ искусствомъ; талантъ же, а въ особенности успѣхъ поддерживаютъ, подогрѣваютъ низкое стремленіе показывать

---

\* Ueber Mathison's Gedichte.

себя, вылезать из искусства и в самые высокіе моменты выхода из действительности давать гнилое напоминаніе о своей житейской мелочности. Оставимъ въ сторонѣ психологическіе извивы, которыми выходятъ наружу и проступаютъ на ясной поверхности искусства побужденія карьернаго свойства, печать заискиванія, упоенія успѣхомъ, — всякому ясно, что всему этому такъ же мало мѣста въ роли, какъ раскланиванію съ мимикой благосклоннаго доброжелательства, — но посмотримъ на нѣкоторые примѣры сознательнаго нарушенія музыкальнаго движенія. Начну съ одного очень разительнаго примѣра, потому что, чѣмъ отрицательный примѣръ разительнѣе, тѣмъ яснѣе выступаетъ положительный принципъ.

Всякому знакома та сцена въ первомъ дѣйствіи „Лоэнгринъ“, когда послѣ трубнаго призыва толпа замерла въ ожиданіи; Эльза медленно подходитъ къ рампѣ, опускается на колѣни. Тихіе, небесные аккорды готовятъ ей молитву. Что же я видѣлъ во время этихъ тихихъ, небесныхъ аккордовъ? На одной иностранной сценѣ режиссеръ, — вѣроятно, желавшій показать свое умѣніе „владѣть массами“, — заставлялъ всѣхъ подругъ Эльзы, остававшихся въ глубинѣ, стремглавъ бѣжать на авансцену, съ тѣмъ чтобы пасть на колѣни вокругъ уже колѣнопреклоненной и молящейся Эльзы. Это было, конечно, одно изъ самыхъ яркихъ воплощеній противорѣчія, какія мнѣ пришлось видѣть въ театрѣ: молитвенная недвижность въ оркестрѣ и смятеніе на сценѣ. Я думаю, что даже тому, кто не совсѣмъ отдаетъ себѣ отчетъ, что такое пространственное воплощеніе музыкальнаго движенія, принципъ станетъ ясенъ послѣ приведеннаго примѣра. Но я бы хотѣлъ сразу установить, что вопросъ не въ единичныхъ примѣрахъ неудачнаго выполненія или сознательнаго искаженія предписаній музыки, а въ принципиальномъ непониманіи того, что значитъ зрительное воплощеніе звука. Пойдемъ однако дальше путемъ примѣровъ.

Одинъ извѣстный теноръ, въ аріи Ленскаго передъ дуэлью, на послѣднія слова — „Приди, приди, я твой супругъ“ — скрючиваетъ пальцы, какъ когти, и всю фразу повторяетъ съ такимъ жестомъ и съ такимъ напряженіемъ, съ какимъ Отелло сказалъ бы: „Крови, Яго, крови!“. Нечего говорить, что публика въ восторгѣ, потому что публикѣ прежде всего нужно актерство, а потомъ уже умѣстность. Возможно ли было бы подобное искаженіе характера, если бы пѣвецъ былъ проникнутъ сознаніемъ того, что ему не играть надо, а музыку изображать? Развѣ возможно было бы такое превращеніе въ тигра кого же? — Ленскаго, того Ленскаго, что

...пѣлъ любовь, любви послушный,  
И пѣснь его была ясна,  
Какъ мысли дѣвы простодушной,  
Какъ сонъ младенца, какъ луна, —

возможно ли было бы такое искаженіе, если бы исполнитель задался не выполненіемъ актерской задачи, какъ онъ ее понимаетъ, а осуществленіемъ музыки въ движеніяхъ своихъ, если бы всѣмъ обликомъ своимъ онъ изображалъ нѣжную томность тѣхъ звуковъ, въ которыхъ слилась душа композитора съ душой изобра-

женнаго поэта? Въдѣ въ томъ и преимущество музыкальной драмы передъ словесной, что въ ней чувство уже дано, что музыка даетъ сущность того, чего актеръ даетъ лишь изображеніе, что, слѣдовательно, остается только отдаться музыкѣ, ее изображать, а не актерствовать. Актерствованіе, вотъ то постороннее, развѣдающее начало, которое разрушаетъ внутреннее единство зрительно-музыкальнаго дѣйства, замѣняя музыкально-пластическое движеніе житейско-пластическимъ. Когда въ сценѣ письма, послѣ ухода Няни, Татьяна остается одна, и въ оркестрѣ начинается это удивительное нарастаніе любви и страданія, пѣвицѣ вовсе не нужно изображать эти чувства, какъ бы ихъ изображала актриса: чувства въ оркестрѣ, и вся ея житейская истерика только будетъ портить то, что въ музыкѣ такъ прекрасно; ей надо лишь тѣлодвиженіемъ своимъ соотвѣтствовать; не всхлипыванія и учащенное дыханіе дадутъ картину страданія, а движенія, ритмически совпадающія съ движеніемъ музыкальнымъ при точномъ отвѣтѣ на всѣ измѣненія въ усиленіи, въ ослабленіи, въ нарастаніи, при постоянномъ соотвѣтствіи съ томительнымъ прохожденіемъ чрезъ побочныя гармоніи, чрезъ мучительныя задержанія секундъ и септимъ, чтобы наконецъ разразиться, — какъ густо накопившаяся гроза, — въ ливнѣ до-мажорнаго трезвучія.

Какъ на примѣръ совершеннаго выхода артистовъ изъ границъ музыкальной драмы, укажу на ту безобразную бѣготню, которую въ послѣдней картинѣ ‚Карменъ‘ учиняютъ теноръ и героиня, когда онъ съ ножомъ гонится за ней. Не говоря о безобразіи этой охоты на человѣка съ точки зрѣнія эстетической, не говоря о неправдоподобности спасанія отъ убійцы на открытой площади, когда кругомъ сколько угодно темныхъ переулковъ, здѣсь не только уже пренебреженіе къ музыкѣ, здѣсь полное забвеніе, что она существуетъ. Посмотрите въ партитуру и вы увидите, какъ мало мѣста или, вѣрнѣе, — какъ мало времени музыка удѣляетъ на тотъ трагизмъ, который предшествуетъ удару ножомъ, и какъ скоро раздаются беззаботные звуки мотива ‚Тореадора‘. И вотъ, если бы артисты были проникнуты сознаніемъ того, что они изображаютъ музыкальную драму, они пригнали бы ударъ ножомъ и паденіе героини на первый же аккордъ этого мотива, и мы бы тогда увидѣли и услышали трагическое совпаденіе убійства съ радостнымъ взрывомъ народнаго ликованія. А теперь: мы видимъ какую то бѣготню въ кѣлткѣ, сцену изъ звѣринца, а слышимъ при этомъ бессмысленное сопровожденіе радостнаго марша.

Да гдѣ ужъ требовать отъ пѣвцовъ, чтобы они свои движенія подчиняли музыкѣ, когда даже голосомъ они прямо ищутъ случая выльзти изъ нея. Развѣ не выльзаніе изъ музыки эти нескончаемыя ферматы, отъ которыхъ приходятъ въ неистовый восторгъ галерки всего міра, — эти ферматы, когда ужъ горла не хватаетъ и животъ призывается въ подмогу, когда всѣ голосовыя средства такъ напряжены, что нота сдвинута съ мѣста, и вы ужъ не знаете, что вы слышите: la - бемоль, la - діезъ, или la?

Казалось бы, всякій знаетъ, что такое въ музыкѣ посторонній звукъ. Но право, относительно пѣвцовъ иногда и въ этомъ приходится усомниться. Приходится усомниться, когда припоминаешь, какъ беззастѣнчиво, напримѣръ, пѣвецъ иногда вводитъ въ музыку смѣхъ; вѣдь громкій смѣхъ, это — звукъ, посторонній, къ музыкѣ примѣшивающійся звукъ; можно ли и съ какого права вводить въ музыку посторонній звуковой элементъ, когда онъ самимъ авторомъ не введенъ въ ритмику музыки, какъ напримѣръ въ серенадѣ Мефистофеля? Я уже не говорю о тѣхъ случаяхъ, когда громкость смѣха прямо противорѣчитъ характеру музыки. Кто не помнитъ въ ‚Пиковой Дамѣ‘ сцену въ казармахъ, — конецъ этой сцены. Какъ любить тенора давать сумасшедшій хохотъ на послѣднихъ словахъ: ‚Тройка, семерка, тузъ‘. А что въ это время въ музыкѣ? Прежде всего въ музыкѣ написано: *Sempre ppp.* Тайнственно уходятъ внизъ гнусавыя октавы деревянныхъ инструментовъ, а въ скрипкахъ трепетное замираніе жизни. И на фонѣ этого замиранія — что же мы слышимъ? Пробуждающійся и все громче раздающійся смѣхъ! Да мыслимо ли допустить — одновременно — въ музыкѣ *diminuendo*, а въ челѣвкѣ *crescendo*? Но вотъ, они хотятъ показать, что умѣютъ играть, умѣютъ смѣяться. Да мало ли что еще пѣвецъ умѣетъ, развѣ все что онъ умѣетъ надо показывать? Умѣйте ваше актерствованіе, а прислушайтесь къ музыкѣ; не покидайте ее, идите за нею, замирайте съ нею, угасайте съ нею, живите въ музыкѣ, а не рядомъ съ музыкой, и вы войдете въ новый несуществующій міръ и вы дадите зрителю и слушателю то, чего ни одинъ актеръ не можетъ дать, какъ бы онъ хорошо ни умѣлъ смѣяться. И публика замретъ и вмѣстѣ съ музыкой и вмѣстѣ съ вами будетъ погружаться въ угасаніе, и въ холодѣ и ужасѣ передъ тайной неразгаданнаго, недвижная, застынетъ... И среди молчанія тогда потухнетъ слабый трепетъ скрипокъ, котораго теперь не слышно за дикимъ ревомъ расходящейся галерки.

‚Музыка въ высшемъ своемъ облагороженіи должна стать образомъ‘, сказалъ Шиллеръ. Что рисовалъ себѣ при этихъ словахъ этотъ удивительный челѣвкъ, эстетикъ въ поэзіи и поэтъ въ эстетикѣ? Что могло предноситься предъ его очами при той скудной дѣйствительности, которую представляла опера въ то время? Мы этого, конечно, знать не можемъ, но мы знаемъ, что онъ же сказалъ: ‚Кто не отваживается за предѣлы дѣйствительности, не овладѣетъ истиной‘. Какую же онъ за музыкальной дѣйствительностью провидѣлъ музыкальную истину? Музыка должна стать образомъ. Изъ всѣхъ существъ видимаго міра одинъ только челѣвкъ можетъ осуществить этотъ образъ, — видимымъ своимъ движеніемъ, совпаденіемъ ритмики тѣлесной съ ритмикою музыкальною.

Несомнѣнно, что такая роль центрального звена между искусствомъ звуковымъ и пластическимъ, выпадающая на долю челѣвка, — собственно на долю его тѣла, — должна вести къ полной перестановкѣ тѣхъ формъ, къ которымъ пришло и въ которыхъ остановилось современное оперное искусство. Не мѣсто здѣсь говорить

о томъ, на что способна пластика, когда она слѣдуетъ велѣніямъ музыки: пришлось бы говорить о выразительности человѣческаго тѣла, о прелести ритмическаго движенія, объ увлекательности ритмическаго бѣга, о великолѣпнн ритмической остановки,— обо всемъ томъ, о чемъ мы не только забыли, но чего мы никогда ни въ одномъ театрѣ не имѣемъ случая видѣть. Но могу одно сказать: кто читалъ книги Чемберлена и Аппія и кто видѣлъ пластическія 'реализаціи' музыкальнаго движенія въ школѣ Ритмической Гимнастики Жакъ-Далькроза, тотъ больше не можетъ смотрѣть на нашу современную оперу, тотъ требуетъ ритмическаго сліянія движенія съ музыкой, тотъ вмѣстѣ съ Шиллеромъ жаждетъ зрительнаго воплощенія звуковъ, и тотъ вѣритъ вмѣстѣ съ Вагнеромъ, что 'въ нашихъ рукахъ всѣ средства къ достиженію наивысшаго' (VIII, 86). Но какъ заставить людей понять и повѣрить, что самое сильное, самое убѣдительное средство на пути художественнаго совершенства въ то же время и самое близкое намъ,— наше тѣло съ его способностью слушать и изображать? Въ школу Далькроза въ Дрезденѣ явилось десять человѣкъ артистовъ Дрезденской королевской оперы записаться въ классъ сольфеджіо. 'А пластикѣ вы не хотите учиться?'. Они сдѣлали презрительную гримасу. Черезъ недѣлю (проходилаь какая-то роль, гдѣ нужна была лѣстница) профессоръ повелъ ихъ въ залу, гдѣ построены ступени для ритмическихъ упражненій въ восхожденіи. Лѣстница вообще даетъ неисчерпаемый матеріалъ пластической красоты; что можетъ быть великолѣпнѣе въ смыслѣ живой пластики, какъ человѣкъ, всходящій по ступенямъ! Идетъ ли онъ гордой поступью или мучительно завоевываетъ ступень за ступеню, волочится ли изнеможенный или взлетаетъ окрыленный,— лѣстница изумительный распредѣлитель движенія, полный эстетики, полный философіи. Но чѣмъ она становится, когда восхожденіе свершается подъ музыку и по музыкѣ, это можетъ знать только тотъ, кто видѣлъ, а еще больше, кто самъ испыталъ... На другой день всѣ десять артистовъ Дрезденской оперы записались въ классъ Ритмической Гимнастики. И могло ли быть иначе? 'Ритмъ,—говорилъ знаменитый Дельсартъ,— есть форма движенія'. А что же матеріалъ безъ формы! И какой же грѣхъ оставлять самый драгоценный матеріалъ,— движеніе, безъ формы,— безъ ритма!

Остановимся нѣсколько на практической сторонѣ вопроса. Подчиненіе движенія звуку, какъ и всякая форма подчиненія, налагаетъ двѣ обязанности: дѣлать то, что музыка приказываетъ и не дѣлать того, чего она не приказываетъ; иначе сказать — исполнять тѣ движенія, которыя отвѣчаютъ музыкальной ритмикѣ и воздерживаться отъ тѣхъ, которыя ей противорѣчатъ или ею не оправдываются. Первая сторона задачи положительная, составляетъ предметъ спеціального художественнаго воспитанія, для осуществленія котораго, какъ я сказалъ, нѣтъ другого способа, какъ только методъ, изобрѣтенный Далькрозомъ; другая сторона задачи запретительная, есть вопросъ контроля надъ самимъ собою, и это уже во власти каждаго. Оставимъ положительную сторону вопроса,— пришлось бы дать подробное изложеніе системы

Далькроза, что увлекло бы насъ на путь художественной педагогики; система эта мною уже изложена раньше, многіе уже имѣли случай наглядно познакомиться съ ея результатами, всякому предоставлено судить, насколько основательны тѣ надежды, которыя возлагаются на систему адептами ея,—вся эта положительная сторона остается открытой для тѣхъ, кто не увѣровалъ въ художественно-воспитательную силу Ритмической Гимнастики, и о томъ, что надо дѣлать, мы больше не будемъ говорить, но обратимся къ отрицательной сторонѣ, къ тому, чего не надо дѣлать, чего не только надо избѣгать, но что нужно изгнать, уничтожить, забыть.

Отрицательныя движенія, т. е. такія, которыя не оправдываются музыкой или противорѣчатъ ей и потому являются нарушеніемъ зрительно-слуховой картины, можно раздѣлить на три категоріи: 1, движенія неизбѣжныя, вызванныя случайными обстоятельствами не художественнаго характера; 2, движенія случайныя, бессознательныя, не связанныя ни съ ролью, ни съ музыкой, и 3, движенія сознательныя, съ художественнымъ намѣреніемъ, но съ противоположнымъ результатомъ. Разсмотримъ cadaго рода движенія отдѣльно.

1. Движенія неизбѣжныя, вызванныя случайными обстоятельствами не художественнаго характера. У артиста падаетъ шляпа,—онъ долженъ ее подобрать. Русалка выходитъ изъ рѣвки, платье зацѣпилось за деревянный кустъ,—она должна его отцѣпить. Этого рода жесты можно опредѣлить, какъ жесты житейской необходимости, вѣдряющіеся въ искусство; это есть то вторженіе жизни въ искусство, о которомъ Оскаръ Уайльдъ сказалъ, что оно есть врагъ, опустошающій жилище. Какъ же нужно въ этихъ случаяхъ поступать артисту? У насъ эти жесты имѣютъ всегда, если можно такъ выразиться, контрабандный характеръ: русалка, застрявшая въ камышахъ, устремляетъ растерянный взглядъ въ публику и, пока нервная рука теребитъ и рветъ зацѣпившуюся кисею, взоръ говоритъ зрителю: „не смотрите на меня, я оправляюсь... одну минутку... вотъ такъ, теперь можно“. Зачѣмъ все это? Развѣ у настоящей русалки не можетъ зацѣпиться платье? Надо не самой изъ роли выходить, а необходимый жестъ ввести въ роль, подчинивъ его ритмикѣ даннаго момента, поставивъ его въ согласіе съ характеромъ изображаемаго лица.

2. Движенія случайныя, бессознательныя, не связанныя ни съ ролью, ни съ музыкой. Это все то, что артистъ позволяетъ себѣ, когда онъ, какъ бы сказать, кончилъ свой номеръ, когда онъ думаетъ, что, какъ солдатъ, онъ можетъ стоять —,вольно“: „отзвонилъ и съ колокольни долой“. Происходитъ это отъ неяснаго пониманія, что такое зрительно-слуховая картина, частью которой онъ состоитъ; въ этой картинѣ все размѣрено, все предначертано, нѣтъ ничего случайнаго, по крайней мѣрѣ не должно быть ничего случайнаго, ибо нѣтъ ничего, болѣе враждебнаго другъ другу, чѣмъ искусство и случайность; и его случайное движеніе, съ ролью не имѣющее ничего общаго, ни живописнымъ, ни



музыкальнымъ художникомъ не предусмотрѣнное, является такимъ же нарушеніемъ, какъ на настоящей картинѣ пятно отъ упавшей на нее кисти: пятно надо убрать, мѣсто надо переписать. Артисты — да одни ли артисты! — не хотятъ признать, что съ той минуты, какъ занавѣсъ поднятъ, каждая пядь земли и каждая секунда времени должны быть распределены и нерушимо соблюдены, что ранѣе, чѣмъ занавѣсъ не опустился, артистъ не можетъ ,сойти съ колокольни“, что пока занавѣсъ поднятъ, онъ ,звонитъ“, даже когда ничего не дѣлаетъ. Указанный недостатокъ имѣетъ не только единичный, но часто и массовый характеръ: кому не извѣстны въ балетѣ эти моменты отдыха, наступающіе за групповыми эффектами послѣ моментовъ успѣха? Эти передышки подъ звуки аплодисментовъ, когда одни ,оправляются“, а другіе, хоть и остаются въ роли, но не въ силахъ удержаться, чтобы не окрасить ее упоеніемъ хорошо сданнаго экзамена? Въ балетѣ эти расхолаживающія передышки даютъ тѣмительное впечатлѣніе вѣчныхъ переназначеній. Благодаря тому, что вниманіе артиста, да и балетмейстера, направлено на данный танцевальный ,номеръ“, промежутки между номерами предоставлены случайности, и такимъ образомъ балетъ превращается въ чередованіе искусства съ неискусствомъ. Серьезное вниманіе слѣдовало бы обратить на то, что можно назвать ,нѣмыми сценами“ въ балетѣ, т. е. промежуточные сцены между балетными ,монологами“ и ,хорами“: вѣдь музыка не прекращается, слухъ живетъ въ искусствѣ, за чѣмъ же зрѣніе оскорбляется беспорядкомъ? Наконецъ, нельзя не указать на психологическую окраску, или вѣрнѣе не окраску, а на психологическое обезцвѣченіе, которое подобнаго рода движенія налагаютъ на все сценическое дѣйствіе, на то разрѣженіе, которое они вносятъ въ напряженность драматической атмосферы. Кто не видалъ первыхъ сюжетовъ, точно на время уходящихъ отъ исполненія своихъ обязанностей; кому неизвѣстны эти короли и королевы, скучающіе на своихъ тронахъ, пока передъ ними пляшутъ скоморохи, или поютъ гуслиры! И кто же не страдалъ при видѣ тѣхъ полчищъ скучающихъ хористовъ или скучающаго кордебалета, которые запружаютъ сцену и глазбуютъ, въ то время какъ впереди происходитъ дѣйствіе. Возможно ли какое-либо созиданіе на расхолаживающемъ фонѣ этой непроницаемой скуки?.. Какое пониженіе драматической температуры...

Конечно, и будущимъ композиторамъ придется считаться съ этой стороной дѣла и уже не писать такую музыку, которая одну половину сцены оживляетъ, а другую повергаетъ въ летаргію.

Сюда же надо отнести еще одного рода движенія у оперныхъ пѣвцовъ. Движенія менѣе случайныя, чѣмъ сейчасъ разобранныя, движенія не совсѣмъ бессознательныя, но подсказанныя не ролью и не музыкой, а технической стороной пѣнія: жестъ усилія, иногда притопываніе ногой на очень трудной высокой нотѣ, сжатый кулакъ,— всегдашній свидѣтель нервности пѣвца. Впрочемъ, отъ этихъ движеній, продиктованныхъ, какъ бы сказать, — физической стороной пѣнія, слѣдуетъ отличать

жесты, въ которыхъ наоборотъ,— иногда неумѣло, иногда смѣшно, — сказывается у пѣвца инстинктивное повиновеніе музыкѣ: такъ, извѣстный завитокъ рукой на музыкальной фіоритурѣ, столь распространенный у итальянцевъ; и въ которое подчиненіе походки музыкѣ, поклоны, присѣданія въ тактъ,— все это рѣдкіе намеки на то, что должно бы было быть; это проблески того принципа, который въ оперѣ забытъ, и который, какъ ни странно можетъ показаться,— гораздо больше соблюдается въ кафе-шантанахъ. Тамъ странныя уродливыя формы, но тамъ хорошо знаютъ, что значить сліяніе тѣла съ музыкой, и тамъ вы рѣдко увидите то, что можно бы назвать ‚постороннимъ‘ движеніемъ. Какъ есть въ музыкѣ посторонній звукъ, такъ есть во время музыки постороннее движеніе, и если мы при постороннемъ звукѣ испытываемъ поползновеніе заткнуть уши, то, уразумѣвъ оскорбительность посторонняго движенія, мы будемъ испытывать потребность закрыть глаза. И когда мы сознаемъ, что только предназначенное и исполненное имѣетъ право именоваться искусствомъ, то какими рѣдкими оазисами покроется пустыня, которую представляютъ зрительно-слуховыя картины современной сцены.

3. Движенія сознательныя, съ художественнымъ намѣреніемъ, но съ противохудожественнымъ результатомъ. Здѣсь передъ нами такая обширная тема, что я не знаю, какъ и приступить къ ней въ предѣлахъ краткой статьи. Напомню прежде всего нашъ основной, уже не разъ высказанный принципъ: всякое видимое движеніе, не отвѣчающее движенію музыкальному, разрушаетъ сліяніе зрительнаго и слухового впечатлѣнія, разбиваетъ то единство, безъ котораго искусственно мыслимо, а потому противохудожественно; а такъ какъ движеніе на сценѣ осуществляется человѣкомъ, то мы можемъ прибавить: такое музыкѣ противорѣчащее движеніе не оправдываетъ присутствіе человека на сценѣ. Утвердивъ этотъ принципъ, посмотримъ, какъ погрѣшаетъ противъ него современный театръ. Здѣсь время обратиться къ балету, такъ какъ сущность балетнаго искусства, можно сказать, есть сліяніе движенія со звукомъ, слѣдовательно, съ кого же и спрашивать, какъ не съ балета. Два коренныхъ недостатка обуславливаютъ ту художественную нелогичность, какую представляетъ собою современный балетъ, и препятствуютъ его свободному превращенію въ то, чѣмъ онъ долженъ быть: зрительнымъ выраженіемъ того, что мы слышимъ, тѣлеснымъ выраженіемъ безплотнаго движенія, физическимъ, но психологически окрашеннымъ, воплощеніемъ музыкальной скорости и медленности, силы и слабости, легкости и тяжести. Первый недостатокъ: балетъ загроможденъ тѣмъ, что можно назвать утвержденными образцами, цѣлымъ арсеналомъ отъ вѣка установленныхъ пластическихъ формулъ, которыя служатъ какъ бы кирпичиками для построенія хореграфическихъ зданій. Какъ бы эти кирпичики ни обтесывались и ни склеивались, т. е. какъ бы ни сочетались эти формулы, зданія всегда въ концѣ концовъ выходятъ похожи. Эта пелена сходства, лежащая на всѣхъ хореграфическихъ картинахъ, закрѣпляется

еще тѣмъ, что формулы, ножныя и ручныя, столь же однообразны, сколько многочисленны. Понятно: радіусъ измѣненія въ этихъ хореграфическихъ тонкостяхъ такъ малъ, что сами по себѣ онѣ не могутъ вліять на измѣненіе зрительной картины. Наконецъ, самый главный ихъ недостатокъ это то, что при всей ихъ трудности онѣ психологически ничего не выражаютъ, онѣ сами себѣ цѣль.

Я не хочу нисколько умалять дѣйствительныя достоинства искусства, которое и мнѣ, какъ многимъ, доставляло минуты несомнѣннаго художественнаго наслажденія, но я утверждаю, что вся прелесть балета происходитъ изъ причинъ, постороннихъ пластической сущности этого искусства, что она коренится не въ томъ, что производится, а въ томъ какъ производится, а, слѣдовательно, въ концѣ концовъ, въ томъ, кто производитъ. Когда мы восхищаемся, мы восхищаемся, не движеніями, а исполненіемъ: точностью, мѣткостью, чистотой, мы восхищаемся и больше всего, всѣмъ тѣмъ, что имъ сообщаютъ качества, лично присущія исполняющему: грація, ловкость, сила и то неуловимое, что мы называемъ ‚шармомъ‘, не присущи самимъ движеніямъ, они присущи человѣку, и тѣмъ обиднѣе видѣть, что онъ все это вкладываетъ въ то, что по самому существу своему не можетъ имѣть ни смысла, ни выраженія. Сведите балетныя движенія къ простѣйшему: это живая механика, но, конечно, не живая пластика; и движеніе шарнеръ тѣлесныхъ, если будемъ откровенны передъ самими собою, къ какимъ ужаснымъ формуламъ сводится оно! Верченіе, подпрыгиваніе, семененіе, исканіе устойчивости. Не можетъ ж и ть такое искусство. Всѣ эти головокружительные фокусы, во время которыхъ предписанная улыбка смѣняется выраженіемъ ужаса передъ возможной неудачей, эти пластическія скороговорки, эти побиванія рекордовъ, все это должно когда-нибудь исчезнуть, потому что — грѣхъ противъ искусства заставлятъ человѣческое тѣло производить движенія, которыя ничего не значатъ, грѣхъ противъ разума позволятъ бормотать тому, что можетъ убѣждать, грѣхъ противъ жизни на самое изумительное орудіе выразительности на землѣ, на тѣло человѣческое, налагать оковы трафарета. Эта замѣна богатства скудостью должна же когда-нибудь раскрыть глаза и заставить понять, что то, чѣмъ мы восхищаемся, есть лишь намекъ на то, что должно и можетъ дать человѣческое тѣло, повинующееся велѣніямъ музыки. И вогъ тутъ встаетъ передъ нами вопросъ о второмъ существенномъ недостаткѣ балетнаго искусства: повинуетъ ли тѣло музыкѣ въ своихъ движеніяхъ?

Движеніе въ балетѣ присочинено къ музыкѣ, не родится изъ нея. Эта присочиненность, приклеенность придуманныхъ движеній къ музыкальному номеру, болѣе, чѣмъ что-либо, мѣшаетъ балету сдѣлаться настоящимъ выразительнымъ искусствомъ, искусствомъ такой выразительной силы, какой мы въ правѣ отъ него ожидать, разъ оно обладаетъ самымъ сильнымъ и разнообразнымъ орудіемъ выраженія, — тѣломъ человѣческимъ при полной свободѣ движенія. Не выдуманная отдѣльно отъ музыки пластическія формулы дадутъ возможность этой свободѣ и этой выразительности показать все то, на что онѣ способны; не тому

рисунку надо подчинять тѣлодвиженія, который, зажмуря глаза, придумываетъ балетмейстеръ, и пластическій результатъ котораго слагается въ его головѣ, а тому рисунку, который мы слышимъ въ музыкѣ, и динамическій корень котораго въ звуковомъ движеніи, въ ритмѣ. Какъ всякій матеріалъ, тѣлодвиженіе, чтобы стать искусствомъ, должно быть подчинено закону, но законъ этотъ мы найдемъ не въ чувствѣ и не въ зрительныхъ требованіяхъ пластики, а въ звукѣ, въ той правильности, съ которой онъ располагается въ безконечномъ разнообразіи скорости, медленности, силы, слабости, легкости и тяжести. Тѣло человеческое должно быть подчинено музыкѣ: чувство и пластика сами по себѣ недостаточны, чтобы внести строй туда, гдѣ его нѣтъ — въ движущуюся матерію. Чувство — говоритъ Жакъ Далькрозь — единственный источникъ стилизованной пластики, но высшее его выраженіе въ пространствѣ должно быть размѣщено по указаніямъ музыки, которая сама зависитъ отъ законовъ времени<sup>\*</sup>. Наши же танцы слишкомъ далеки отъ музыки, которую они сопровождаютъ; только концы пластического рисунка совпадаютъ съ концами музыкальныхъ фразъ, но рисунокъ тѣлодвиженія не льнетъ къ рисунку музыкальному, — ни къ его мелодическимъ извивамъ, ни къ вѣсовымъ впечатлѣніямъ тяжести и легкости, ни къ требованіямъ звукового учащенія при одинаковости темпа. Наши танцы ,отстаютъ' отъ музыки, не въ смыслѣ времени, а въ томъ смыслѣ, въ какомъ подкладка отстаётъ отъ матеріи. Отъ этого происходитъ не только отсутствіе точнаго изображенія музыкальнаго рисунка и характера, но и несогласованность архитектуры цѣлаго танцевальнаго номера съ архитектурой музыкальнаго сопровожденія. Лучшее, что есть въ современномъ хореографическомъ искусствѣ, это, конечно, Фокинскія постановки. Никто не сдѣлалъ столько, какъ онъ, для искорененія въ балетѣ всего того, что мы разсмотрѣли во второй группѣ недостатковъ, того, что мы охарактеризовали пословицей ,отзвонилъ и съ колокольни долой': никто также не сдѣлалъ пока больше его на пути облегченія балета отъ того акробатическаго балласта, о которомъ мы только что говорили (хотя здѣсь хотѣлось бы пожелать ему большаго гражданскаго мужества, если не для иного, то для того, чтобы въ постановкахъ новаго направленія навсегда порвать съ такой устарѣлой условностью, какъ хожденіе на носкахъ). Но и въ Фокинскихъ постановкахъ я вижу то же самое несогласіе архитектуры пластической съ музыкальной. Не хочу входить въ техническія подробности, но изложу въ двухъ словахъ, что я разумѣю подъ архитектурнымъ несогласіемъ. Вѣроятно, болѣе или менѣе всѣмъ извѣстно, что такое въ музыкѣ трехколѣбный складъ: музыкальная пьеса, состоящая изъ трехъ частей, при чемъ третья часть есть возвращеніе первой. Если танецъ хочетъ быть тѣмъ вѣрнымъ изобразителемъ музыки, какимъ онъ долженъ быть, то зритель долженъ узнать возвращеніе перваго рисунка, какъ слушатель узнаетъ возвращеніе пер-

<sup>\*</sup> Изъ частнаго письма.

ваго мотива; картина зрительнаго движенія должна быть построена по одному плану съ картиной слухового движенія, а иначе это будетъ нѣчто расплывчатое, какъ въ фотографіи сдвинувшійся подъ негативомъ позитивъ. Такое несовпаденіе въ Фокинскихъ постановкахъ встрѣчается сплошь да рядомъ. Въ ‚Карнавалѣ‘ Шумана, одномъ изъ прелестнѣйшихъ зрѣлищъ, какія можно себѣ представить, музыкальныя пьесы, какъ бы сказать, ‚розданы въ разныя руки‘, онѣ въ зрительномъ смыслѣ разорваны: одна группа начинается, другая продолжаетъ, вышнихъ контуровъ нѣтъ, глазами вы не всегда можете узнать, когда музыкальная пьеса начинается; такая характерная и совершенно отдѣльно отъ всей музыки стоящая пьеса, какъ ‚Шопень‘, пластически начинается съ середины: ухо уже давно слышитъ печальную, томную жалобу, а глазъ видитъ, какъ хлопчуть танцовщицы и разстанавливаются, прежде чѣмъ начать. Не могу здѣсь не указать на такое зрительно-слуховое несоотвѣтствіе въ томъ же ‚Карнавалѣ‘, какъ блистательный Шумановскій маршъ, идущій при совершенно пустой сценѣ. Подъ радостные звуки необузданнаго веселья слушатель требуетъ зрѣлища; но его нѣтъ; ожиданіе слишкомъ долго длится, и послѣ этого томленія появляется, наконецъ, одинъ господинъ въ цилиндрѣ, — согласитесь, что это не соотвѣтствуетъ обѣщаніямъ музыки...

Еще много времени пройдетъ, пока въ музыкально-сценическихъ искусствахъ будетъ усвоенъ принципъ точнаго совпаденія музыки и пластики и достигнуто полное сліяніе зрительныхъ впечатлѣній съ слуховыми. Будемъ надѣяться, что начавшаяся реформа зрительныхъ картинъ когда нибудь захватитъ и картины зрительно-слуховыя; будемъ надѣяться, что къ тому времени школа предоставитъ въ распоряженіе дѣятелей сознательный и послушный матеріалъ, и будемъ ждать, что отъ современнаго балета останется и во что онъ превратится. Я позволяю себѣ думать, что останется очень мало; превратится ли онъ въ новое искусство, или будетъ замѣненъ новымъ искусствомъ, это будетъ зависѣть отъ того, насколько нынѣшніе его дѣятели сумѣютъ или не сумѣютъ усвоить принципъ воплощенія слухового движенія въ пространствѣ и распредѣленія зрительнаго движенія во времени.

Позвольте въ двухъ словахъ собрать все сказанное.

Искусства, какъ одно изъ вышнихъ проявленій человѣка, выражаются въ пространствѣ и во времени, воспринимаются либо зрѣніемъ, либо слухомъ. Сценическія искусства, развертывающіяся и въ пространствѣ и во времени, воспринимаются сразу и зрѣніемъ и слухомъ. Сліяніе впечатлѣній можетъ произойти только въ движеніи. Человѣкъ единственный матеріалъ, способный осуществить видимое движеніе въ искусствѣ. Дабы могло совершиться сліяніе зрительнаго съ слуховымъ, человѣкъ долженъ подчиниться музыкѣ, осуществить музыкальное движеніе въ движеніи мускульномъ: тогда, по выраженію Шиллера, музыка становится образомъ. Связующее звено между видимымъ и слышимымъ, единый принципъ, проникающій безплотный звукъ и человѣческое тѣло — ритмъ.

Трудно, когда идетъ рѣчь объ искусствѣ, — о воплощеніи внутренняго во вѣншнемъ, — трудно не вспомнить грековъ. Музыка, сказали мы, становится образомъ. Но для образа, для всякаго зрительнаго впечатлѣнія, нуженъ свѣтъ. И вотъ, подводя итоги нашимъ разсужденіямъ о музыкѣ и образѣ, не могу не вспомнить, что въ греческой мифологіи, — этой удивительной синтезѣ поэтической дѣйствительности и философскаго вымысла, — богъ Музыки былъ богомъ Свѣта и богъ Свѣта былъ богомъ Музыки, одинъ и тотъ же — Аполлонъ.



## АПОТЕОЗЪ МЕЧТЫ И СМЕРТИ

(ТРАГЕДІЯ ВИЛЬЕ ДЕ ЛИЛЬ-АДАНА „АКСЕЛЬ“ И ТРАГЕДІЯ ЕГО СОБСТВЕННОЙ ЖИЗНИ)

МАКСИМИАНЪ ВОЛОШИНЪ

I



В маленькой, посвященной анализу понятій вдохновенія и восторга замѣткѣ, Пушкинъ опредѣляетъ вдохновеніе, какъ „расположеніе души къ живѣйшему воспріятію впечатлѣній и соображенію понятій, слѣдственно и къ объясненію оныхъ“. „Вдохновеніе“ — говоритъ онъ — „нужно въ геометріи, какъ и въ поэзіи. Единый планъ Дантова „Ада“ есть уже плодъ высокаго генія“. Восторгъ же „не предполагаетъ силы ума, располагающаго частями по отношенію къ цѣлому. Восторгъ исключаетъ спокойствіе — необходимое условіе прекраснаго“.

Вдохновеніе предполагаетъ заранѣе начерченный архитектурный планъ, осуществленіе котораго, подобно постройкамъ средневѣковыхъ соборовъ, можетъ растянуться на всю жизнь, какъ осуществленіе Гётева „Фауста“. Драматическое произведеніе болѣе чѣмъ всякое другое предполагаетъ въ основаніи своемъ необходимость такого размѣреннаго плана.

Замыселъ трагедіи Вилье де Лиль-Адана „Аксель“ отличается готической сложностью и пышностью орнаментовъ, и въ то же время стройнымъ равновѣсіемъ и символическимъ распредѣленіемъ массъ, отличающими произведенія міровыя. И, подобно готическимъ соборамъ, трагедія эта остается незаконченной, что не мѣшаетъ, ни стройности ея частей, ни крылатому порыву ея башенъ.

Когда входишь въ нее, то видишь сначала испанскую арку портала, затѣмъ взоръ теряется на долго въ темнотѣ внутреннихъ переходовъ и на украшеніяхъ отдѣльных часовенъ, пока не раскроется величіе главнаго корабля, пока не приблизишься къ алтарю ея и не проникнешься словами той молитвы, которая застыла въ этомъ великолѣпномъ камнѣ: драматическое дѣйствіе ведетъ отъ загадки къ загадкѣ, и лишь въ самомъ сердцѣ трагедіи раскрывается срединная роза ея вѣтровъ.

Поэтому, для того чтобы сразу ввести мысль читателя въ грандіозный замыселъ „Акселя“, мы попытаемся раньше дать его архитектурный чертежъ: развернуть драматическое дѣйствіе въ обратномъ порядкѣ, начиная со святой святыхъ храма.

Въ одной изъ точекъ возможнаго должна быть утверждена власть новаго знака: человѣчество должно преодолѣть двойную иллюзію золота и любви.

Это замыселъ мастера Януса одного изъ великихъ адептовъ, устройствелей земли, правящихъ тайными путями человѣческаго духа. Въ немъ воплощена судьба трагедіи.

Уже много столѣтій тому назадъ имъ были избраны въ Европѣ два рода, для того чтобы въ лицѣ Аксея и Сары, изъ послѣднихъ представителей принявшихъ въ себя всѣ вѣковыя силы и богатства древняго духа, было совершено это преодоленіе. Но эта двойная иллюзія золота и любви, правящая всѣми устремленіями людей, должна быть побѣждена безъ посторонней помощи, безъ сверхъ-естественнаго вмѣшательства, простою и дѣвственною человѣчностью.

Для этого оба героя, возведенные историческою судьбой своихъ родовъ на высочайшія вершины духа, должны отказаться отъ послѣднихъ свершеній ради сладости земной жизни, и затѣмъ уже, никѣмъ не руководимые, сами вольною волей сердца преодолѣть въ себѣ призракъ жизни. Оба они, такимъ образомъ, должны пройти черезъ отступничество: Сара, черезъ отреченіе отъ идеала Божественнаго, отступничество отъ Христа; Аксель, черезъ отреченіе отъ высшаго посвященія, отступничество отъ Святого Духа — и то и другое ради земного Золота, которое имъ обѣщано. Послѣ этого они встрѣтятся и, испытавъ соблазнъ любви, должны преодолѣть свободнымъ выборомъ, вольнымъ порывомъ сознанія и чувства обѣ эти иллюзіи.

Такимъ образомъ, хотя въ трагедію входитъ элементъ сверхъестественнаго воздѣйствія, но входитъ лишь въ качествѣ древняго Рока, все же развитіе дѣйствія происходитъ въ области свободныхъ человѣческихъ воленій.

Замѣна же слѣпноты рока сознательнымъ планомъ тайныхъ устроителей человѣческихъ судебъ вполне согласуется съ тѣмъ высокимъ порядкомъ идей, который раскрываетъ философская часть „Аксея“.

## II

Трагедія дѣлится на четыре части: „Міръ Религіозный“ — искушеніе католичествомъ, „Міръ трагическій“ — искушеніе возможностями жизни, „Міръ оккультный“ — искушеніе истиной, и „Міръ страстной“ — искушеніе любовью.

Подобно многимъ другимъ и при томъ, быть можетъ, самымъ сценическимъ произведеніямъ драматической литературы, Аксель совершенно не приспособленъ къ осуществленію на сценѣ. Онъ создаетъ слишкомъ большую зрительную полноту своими словами для того, чтобы оставалось еще что нибудь, что могла бы дополнить сцена. Въ сценичности его есть та законченность, которая создаетъ то, что всякое его театральное воплощеніе станетъ лишь ослабленнымъ повтореніемъ тѣхъ иллюзій, какія текстъ произведенія даетъ въ идеальной полнотѣ. Тѣ же сцены, дѣйствіе которыхъ совершается въ глубинѣ духа, а не въ зрачкѣ глаза, хотя въ нихъ заключается весь пафосъ трагедіи, станутъ, благодаря органической неспособности актеровъ къ изображенію отвлеченной мысли, невыносимы своими длиннотами...



Впрочемъ, первая часть — ‚Миръ Религіозный‘ — была поставлена однажды въ Парижѣ на сценѣ театра ‚L'Oeuvre‘ и имѣла большой успѣхъ среди той изысканной публики, которая посѣщаетъ эти постановки, не повторяющіяся больше двухъ разъ. Она представляетъ рѣдкое мастерство драматическаго построения и единства, являясь въ то же время вполне самостоятельнымъ и законченнымъ произведеніемъ.

Герония — Сара съ самаго начала и до конца акта находится на сценѣ; все, что совершается, совершается объ ней, все что говорится — говорится для нея или обращено къ ней, но сама она произноситъ только одно слово, въ которомъ сосредоточивается вся сила драматическаго дѣйствія и весь философскій смыслъ этого акта. Можно представить себѣ, какое нечеловѣческое сосредоточіе воли несетъ въ себѣ это ‚иѣтъ‘ Сары, вѣщающее послѣднимъ камнемъ вершину пирамиды, въ основаніе которой заложены циклопическія глыбы всей вѣры, всей исторіи старой Европы. Эта часть сжимаетъ въ нѣсколькихъ огнедышащихъ страницахъ все міровое значеніе католицизма, и по громадному историческому захвату ее можно сопоставить только съ легендой о великомъ инквизиторѣ.

Сопоставленіе этихъ двухъ произведеній, вѣщающихъ на вѣсахъ совѣсти душу историческаго католичества, столь много общаго имѣющихъ между собой и въ то же время, по историческимъ условіямъ ихъ написанія, стоящихъ внѣ какихъ бы то ни было подозрѣній во вліяніи другъ на друга и сдѣланныхъ при этомъ людьми глубоко религіозными, такъ какъ Вилье де Лиль-Аданъ былъ не менѣе искреннимъ католикомъ, чѣмъ Достоевскій православнымъ, представляетъ необыкновенный интересъ для сравненія латинскаго генія съ геніемъ славянскимъ, и, несомнѣнно, что по этому вопросу, когда ‚Аксель‘ станетъ извѣстенъ въ Россіи, еще возникнетъ цѣлая литература.

Дѣйствіе перваго акта происходитъ въ часовнѣ женскаго монастыря Святой Аполлодоры въ Рождественскую ночь. Настоятельница монастыря рѣшила въ душѣ принудить силою сироту знатнаго и богатаго рода, воспитывающуюся въ монастырѣ — Еву-Сару-Эммануилу де Моперсъ принять этою же ночью монашеское постриженіе. Молча и равнодушно подписываетъ Сара актъ отреченія отъ своихъ наслѣдственныхъ имуществъ въ пользу монастыря, но эта дѣвушка, въ которой живетъ ‚душа старыхъ мечей‘ непонятна и страшна слѣпой, до изступленія честной и жестокой, вѣрѣ Настоятельницы. Сомнѣнія ея усилены еще тѣмъ, что она знаетъ, что Сара изучала старыя рукописи, оставленныя въ монастырѣ Розенкрейцерами, которые нѣкогда владѣли имъ, и она проситъ Архидіакона обращаться къ Сарѣ въ своемъ послѣднемъ словѣ передъ постриженіемъ такъ, ‚какъ если бы надо было поразить мысль и сердце, въ извѣстномъ смыслѣ, невѣрующей. Ея мысль представляется мнѣ одной изъ наиболѣе отвлеченныхъ и глубокихъ. Мое стадо чистыхъ душъ не пойметъ васъ и ничего предосудительнаго не произойдетъ. Она одна послѣдуетъ за вами въ эти бездны духовныхъ изслѣдованій, которыя ей слишкомъ знакомы. Я ее считаю одаренной страшнымъ даромъ пониманія‘.

— ,Тогда горе ей, если она не станетъ святой‘, — отвѣчаетъ Архидіаконъ. — ,Истощивъ кругъ ученыхъ текстовъ священной схоластики, я дерзну самъ въ качествѣ ритора побороть ихъ грѣховныя неточности‘...

Во время заупокойной обѣдни надъ Сарой, распростертой посреди церкви подъ покрываломъ, которымъ прикрываютъ покойниковъ, прерываемый время отъ времени ударами погребальнаго колокола, Архидіаконъ произноситъ рѣчь, въ которой Вилье де Лиль-Аданъ съ неоспоримой, чисто-католической діалектикой собралъ самыя неотразимыя доводы надежды и раскрылъ страшныя бездны умной и жестокой вѣры, одушевлявшей римскую церковь.

Онъ начинается со священнаго значенія жертвы самоотреченія, которую она приноситъ, добровольно, любви ради къ Господу: ,Восходя на костеръ, ты станешь собственною воплощеною любовью, ибо вѣчность, какъ превосходно говоритъ св. Тома, не что иное, какъ полное познаніе самого себя въ единое мгновеніе... Вѣра это самая сущность того, на что должно надѣяться... Вѣрой ты воскреснешь, преображенная въ свое собственное славословіе, ибо, бессмертный человѣкъ — прекрасный гимнъ Богу... Единственное, что ты должна ненавидѣть — это всякую препону на пути твоёмъ къ Господу. Но не забывай, что ты никогда не будешь чистымъ духомъ, потому что душа твоя состоитъ прежде всего изъ матеріи. И если въ повиненія церкви ты мыслишь искать спасеніе иными путями, то повтори себѣ это смущенное признаніе языческаго ритора: ,таковы нищета и безсиліе человѣческаго разума, что онъ не можетъ даже постигнуть Бога, которому хотѣлъ стать подобнымъ‘... \* Умѣй же обуздать гордыню своего самонадѣяннаго разума. Вѣрить — не значитъ ли отдаться предмету своей вѣры и въ немъ осуществить самого себя? Когда ты вчера еще не существовала, Господь глубоко вѣрилъ въ тебя, потому что вотъ ты здѣсь. Теперь твой чередъ повѣрить въ него‘.

Здѣсь Вилье подходитъ къ идеѣ, проходящей красной нитью по всему ,Акелю‘, къ идеѣ о мечтѣ создающей и утверждающей реальности. Тутъ она является въ аспектѣ католическомъ, что служить лишь первымъ звеномъ цѣлаго ряда ея преобразеній и углубленій.

Затѣмъ слѣдуетъ блестящая по діалектикѣ апологія ,credo quia absurdum‘: ,Безсмысленность божественныхъ догматовъ для человѣческаго познанія — единственная сіяющая черта, которая дѣлаетъ ихъ доступными нашей логикѣ одного дня, подъ условіемъ вѣры... Міръ смотритъ на насъ какъ на безумцевъ, которые оболщены

---

\* Любопытна исторія этого текста, сообщаемая Ремп де Гурмономъ. Однажды Катюль Мандесъ процитировалъ Вилье слова Паскаля: ,Такова нищета и безпомощность человѣческаго разума, что онъ не можетъ постичь Бога, которому хотѣлъ стать подобнымъ‘. Вилье вставилъ эту цитату въ рѣчь Архидіакона съ такимъ комментариемъ: ,Повтори себѣ для своего спасенія это великое слово одного христіанскаго философа . . . Имѣй же состраданіе къ своему прехолящему разуму‘. Но впоследствии, когда выяснилось, что цитата взята вовсе не изъ Паскаля, а придумана самимъ Мандесомъ, Вилье придалъ ей ту форму, въ которой она приведена.

призраками до того, что жизнью своей жертвуютъ для дѣтской грезы, для какого то выдуманнаго неба... А кто изъ людей, когда придетъ его часъ, не признаетъ, что онъ жизнь свою расточилъ въ бесплодныхъ мечтахъ?...

Рѣчь Архидіакона подымается въ этомъ мѣстѣ до сатанинской высоты логики: ,Иллюзія за иллюзію! А мы сохранимъ иллюзію Бога... Сомнѣвающійся возвращается къ небытію, которое отнынѣ не можетъ уже называться иначе чѣмъ Адомъ, ибо уже навсегда слишкомъ поздно не быть. Наше бытіе непреложно. Вѣра покрываетъ насъ, и вселенная только символъ ея... Надо мыслить. Надо дѣйствовать. Но мы не покоримся этому рабству мысли. Сомнѣваться, это значитъ тоже повиноваться ему. Теперь принесите же свободно величайшіе обѣты, которые свяжутъ вашу душу, вашу кровь, ваше существо въ томъ и въ этомъ мірѣ'. Пока звучитъ этотъ человѣческій голосъ католичества и вырастаетъ изъ за него ликъ божественной Ироніи, возникающей при столкновеніи вѣчныхъ истинъ съ земными ихъ примѣненіями, слова латинскихъ гимновъ заупокойной обѣдни служатъ какъ бы греческимъ хоромъ, который судитъ каждое слово произносимое Архидіакономъ.

На вопросъ ,принимаешь ли ты свѣтъ, надежду и жизнь?«, Сара отвѣчаетъ внятнымъ и серіознымъ голосомъ свое ,нѣтъ«.

Здѣсь драматическое мастерство Вилье достигаетъ своихъ высшихъ предѣловъ. Дѣйствіе сливается въ музыкально трагическую симфонію. Въ этомъ мірѣ заупокойная обѣдня должна перейти въ радостное торжество о Рожденіи Христа, и въ то время когда внизу вокругъ отрешенной Сары смятеніе и ужасъ, гаснутъ свѣтильники и священникъ роняетъ Св. Чашу, на хорахъ монахини, въ порывѣ мистической и материнской радости, ликуютъ о явленіи Младенца. Настоятельница стучитъ посохомъ и кричитъ: ,Замолчите!«, но въ отвѣтъ загадочному еще ,нѣтъ« Сары, въ которомъ уже написана вся трагедія, звучатъ слова гимна: ,Нынѣ ногою Дѣвы попрана глава древняго змѣя«, предупреждая зрителя о священномъ значеніи ея отступничества.

Но крики и смута земли достигаютъ до неба: благовѣствующіе голоса замолкаютъ. Земля не дала родиться младенцу, и Архидіаконъ со вздохомъ облегченія восклицаетъ: ,Наконецъ!«.

Архидіаконъ и Сара остаются въ пустой церкви одни лицомъ къ лицу. Только что его устами говорила церковь убѣждающая, теперь говоритъ католицизмъ карающій и отлучающій.

,Имя тебѣ Лазарь и ты отказалась повиноваться слову, приказавшему тебѣ выйти изъ гроба. Ты не приняла своего мѣста на пирѣ, и это передо мной, чей долгъ принудить тебя сѣсть за трапезу. Не мыслишь ли ты себя свободной передъ нами, которые научили людей распоряжаться ихъ силою, которые одни знаютъ сущность права«. Здѣсь начинается головокружительное сходство съ Великимъ Инквизиторомъ. Вилье де Ляль-Адацъ находитъ тѣ слова и формулы, которыя какъ бы сосредото-

точиваютъ въ себѣ возбужденную и отрывистую рѣчь Достоевскаго, растекшуюся на многихъ страницахъ.

Ты посмѣешь произнести предъ нами слово Свобода, какъ будто мы не сами свобода? Наша справедливость и наше право не зависятъ отъ законовъ человѣческихъ. Это мы для ихъ спасенія въ сознаніи ихъ братоубійственномъ въ самой сущности (...потому что малосильны, порочны, ничтожны и бунтовщики... принесутъ свою свободу къ ногамъ нашимъ и скажутъ — ,лучше поработите, но накормите насъ...') зачли эти правящія идеи. Наше преобладаніе на землѣ единственная санкція для какого бы то ни было закона. (Они будутъ считать насъ за боговъ, за то, что мы, ставъ во главѣ ихъ согласились выносить свободу'). Они забыли это — я знаю. Но всякій человѣкъ — рабъ или царь — можетъ насъ упрекать за нашу пищу лишь съ кускомъ нашего хлѣба во рту (... безъ насъ самые хлѣбы добытые ими обращались въ рукахъ ихъ лишь въ камни, а когда они воротились къ намъ, то самые камни обратились въ рукахъ ихъ въ хлѣбы...'). Пусть бьютъ насъ, пусть оставляютъ, пусть забудутъ, пусть насъ ненавидятъ и презираютъ, пусть насъ мучать и убиваютъ — все суета, бесплодный мятежъ'.

И Достоевскій, продолжая, оканчиваетъ ту же фразу: ,Они отыщутъ насъ тогда опять подъ землей въ катакомбахъ, скрывающимися (ибо мы будемъ вновь гонимы и мучимы), найдутъ насъ и возопіютъ къ намъ: накормите насъ, ибо тѣ, которые обѣщали намъ огонь съ небеса, его не дали'.

Загѣмъ слова Архидіакона принимаютъ характеръ дьявольскаго сарказма, нѣжность и жестокость переплетаются въ его словахъ какъ въ изступленіяхъ чувственности, какъ въ приговорахъ инквизиціи: ,Ты будешь нашей святой, нашей сестрой, нашимъ ребенкомъ', и приподымая крышку склепа, въ которомъ находится могила Святой Аполлодоры, онъ продолжаетъ: ,Это дверь, черезъ которую я имѣю право принудить васъ вступить въ жизнь. Ибо написано: ,И принудите ихъ войти...' Приблизьтесь моя милая дочь, дочь моя возлюбленная! Спуститесь сюда! Будьте счастливы. Благословите свое испытаніе и въ свой чередъ (смирненно склоняясь передъ Сарой) помолитесь за меня'.

Этимъ послѣднимъ штрихомъ Вилье де Лиль-Аданъ заканчиваетъ фигуру Архидіакона, который имѣетъ надъ ,Великимъ Инквизиторомъ' художественное преимущество реалистической сжатости и конкретности характера. Для Достоевскаго Великій Инквизиторъ лишь грандіозный и далекій символъ, носитель его слова, а въ лицѣ Архидіакона встаетъ весь историческій, почти бытовой, типъ римскаго священника и всѣ великіе символы, которые мы старались выявить въ нашемъ анализѣ, скрыты подъ самыми реальными психологическими чертами.

### III

Таково первое изъ искушеній вѣчными истинами, черезъ которыя Вилье де Лиль-Аданъ проводитъ человѣческую душу: искушеніе истиной католицизма. Сара, прео-

долѣвъ этотъ соблазнъ легкаго вѣчнаго спасенія, убѣгаетъ изъ монастыря и въ снѣжную выюгу въ полѣ встрѣчаетъ мистическую Розу, образъ опредѣленный единственнымъ словомъ, въ которое она воплотила себя часомъ раньше. Крестообразный кинжалъ, который она еще держитъ зажатымъ, и роза, сорванная ею въ снѣгу, являютъ въ ея рукахъ тотъ символъ, который сокрытъ въ самомъ сердцѣ трагедіи.

Тайныя указанія, заранѣе сообщенныя ей Докторомъ Янусомъ, ведутъ ее въ глубину Шварцвальдскихъ лѣсовъ, въ замокъ Акселя Ауерсперга, гдѣ скрыто „Золото“, ради котораго она покинула монастырь.

Слѣдующая часть: „Миръ трагическій“, — искушеніе жизнью. Коммандоръ Каспаръ Ауерспергъ, тоже привлеченный въ замокъ Акселя притяженіемъ золота, искушаетъ Акселя. Непреклонный своей строгой юностью, Аксель убиваетъ искушителя. Пары крови смягчаютъ его существо, до тѣхъ поръ недоступное соблазнамъ. Онъ созрѣваетъ этимъ дѣйствіемъ для высшаго испытанія истиной оккультной. Онъ прорвалъ тотъ покровъ невѣдѣнія желаній, которыми онъ былъ защищенъ отъ міра. Онъ становится какъ бы наслѣдникомъ страстей того человѣка, котораго онъ убилъ, онъ чувствуетъ точно онъ проснулся отъ чистаго и блѣднаго сновидѣнія, которое онъ грезилъ въ отливвахъ брилліанта. Совершилось его воплощеніе въ мирѣ тѣсныхъ человѣческихъ страстей. Недавнія истины кажутся ему сомнительными. Онъ знаетъ, что путь власти идетъ черезъ отрѣшеніе отъ желаній, такъ какъ человѣкъ владѣетъ реальною сущностью всѣхъ вещей въ чистой своей волѣ и стоитъ ему перестать ограничивать возможности внутри себя, то есть перестать желать, и желаемое придетъ къ нему, какъ вода, которая сама течетъ во впадину ладони ей раскрытой. Но такое владѣніе кажется ему призрачнымъ, и великое сомнѣніе подымается въ немъ.

„Боги тѣ, которые не сомнѣваются“ — говоритъ мастеръ Янусъ и внезапно освѣщающая новымъ свѣтомъ тѣ же истины, что были Архидіакономъ повѣданы Сарѣ, продолжаетъ:

„Подобно имъ уходи вѣрой въ несозданное. Стань цвѣткомъ самого себя“.

Для католической мысли грань между человѣкомъ и Богомъ непреходима. Вѣру надо возмѣстить Богу, который вѣрой же призвалъ миръ къ бытію. Оккультная истина остается въ томъ же порядкѣ идей, только говоритъ человѣку: „Ты богъ. Твори миръ всей вѣрой. Себя самого создай своей вѣрой“... „Ты лишь то, что ты мыслишь, мысли же себя вѣчнымъ“. „Всѣ мгновенія, отъ которыхъ ты отрекся, тебѣ останутся“, то есть станутъ самымъ тобою. Въ этомъ дѣйствіи всѣ тѣ слова, которыя звучали діавольскимъ сарказмомъ въ устахъ священника, становятся высшимъ утвержденіемъ и обѣтованіемъ: отецъ лжи — Діаволь преобразается въ Люцифера — свѣтодателя.

„Развѣ не чувствуешь ты, что твоя непогибающая сущность сіяетъ по ту сторону всѣхъ сомнѣній, всѣхъ ночей? Умѣй же еще здѣсь стать тѣмъ, что угрожаетъ

тебѣ тамъ: будь подобенъ лавинѣ, которая есть только то, что она уноситъ съ собою. Одухотвори свою плоть... возвеличь себя!

Если Архидіаконъ является носителемъ принципа Великаго Инквизитора, то мастеръ Янусъ является выразителемъ тѣхъ идей божественной свободы, которыя несетъ Христосъ въ поэмѣ Ивана Карамазова. То, что Достоевскій не захотѣлъ выразить словомъ, а вложилъ въ молчаливый поцѣлуй Христа Инквизитору (поцѣлуй Иуды, возвращенный черезъ пятнадцать вѣковъ!), то Вилье де Лиль-Аданъ, опираясь на оккультное Христианство Креста и Розы, дерзнулъ воплотить въ словѣ.

Имя Христа не упоминается ни разу въ словахъ Януса, но всѣ его рѣчи являются какъ бы развитіемъ текста „*Omnis Christianus Cristus est*“, уроненнаго какъ бы мимоходомъ въ первомъ дѣйствіи. Слова Януса для призванныхъ и избранныхъ: „Если ты не понимаешь смысла извѣстныхъ словъ, то ты погибнешь въ атмосферѣ окружающей меня: твои легкія не выдержатъ ея удушающаго бремени. Я не учу — я пробуждаю“.

Познаніе — это воспоминаніе. Человѣкъ не учится — онъ только находитъ потерянное: вселенная лишь предлогъ для развитія этого всезнанія. Законъ — это энергія существъ, это свободное, глубинное знаніе, которое млежитъ, одухотворяетъ, останавливаетъ и претворяетъ совокупности возможнаго въ мірахъ чувственаго и невидимаго. Все трепещетъ имъ. Существовать — значитъ ослаблять или усиливать его въ себѣ, съ каждымъ мгновеніемъ осуществляя себя въ результатѣ свершеннаго выбора...

Здѣсь уже приподымается завѣса надъ смысломъ тѣхъ отреченій и отступничества, черезъ которые должны быть проведены Аксель и Сара. И вновь новое преображеніе словъ Архидіакона:

„Влекомый магнитами желаній, ты уплотняешь узы, охватывающія тебя. Каждый разъ — поскольку ты любишь — ты умираешь... Развѣ тотъ, кто можетъ выбирать, свободенъ? Свободенъ лишь тотъ, кто, избравъ путь безвозвратно, этимъ поборолъ всѣ сомнѣнія. Свобода на самомъ дѣлѣ только освобожденіе. Твоя личность — это долгъ, который долженъ быть уплаченъ до послѣдняго волокна, до послѣдняго ощущенія, если ты хочешь обрѣсти самого себя въ неизмѣримой нищетѣ становленій“.

Всѣ эти идеи ведутъ лишь къ высшему искушенію, гдѣ предѣлъ головокруженія, гдѣ мысль повисаетъ одиноко въ міровомъ пространствѣ безъ точки опоры, безъ устремленія, безъ притяженія иного, чѣмъ въ глубину своего собственнаго „я“.

„Міръ никогда не будетъ имѣть для тебя смысла иного, чѣмъ ты самъ дашь ему. Возвеличь же себя подъ его покровами, сообщая ему тотъ высшій смыслъ, который освободитъ тебя. И такъ какъ никогда ты не сможешь стать виѣ той иллюзіи, которую ты самъ себѣ создалъ о вселенной, — то избери же себѣ наиболее божественную“.

Но Аксель уже не слышитъ словъ учителя. Его душа полна сомнѣніемъ во всѣхъ истинахъ. Ему ясна относительность всего, его духъ, охваченный головокруженіемъ, шатается и ищетъ опоры въ конкретномъ. Ему остается выходъ Фауста — выходъ къ дѣйственной жизни: „Я хочу жить! Хочу не знать больше! Области священнаго избранничества, такъ какъ вы только возможны — прощайте!“

И на слова „принимаешь ли ты Свѣтъ, Надежду и Жизнь?“, онъ, какъ и Сара, отвѣчаетъ священное „нѣтъ“.

Священное, потому что они отреклись отъ истины объективной, отъ догмата истины, ради безсознательнаго, слѣпого, но личнаго пути къ ней. Теперь они готовы для встрѣчи другъ съ другомъ.

#### IV

Они встрѣчаются въ подземельи замка Акселя. Замокъ Акселя, лѣсъ въ которомъ онъ стоитъ, исторія происхожденія „Золота“, описаніе сокровищъ — все это обдуманно Вилье де Лиль-Аданомъ съ величайшей романтической тщательностью, и обработано во всѣхъ подробностяхъ съ великолѣпіемъ деталей іезуитскаго барокко. Это тѣ одежды, въ которыхъ должны явиться міру идеи Вилье, и онъ сдѣлалъ ихъ великолѣпными и царственными, достойными коронованія своей мысли. Ихъ расшитые парчевые шлейфы наполняютъ цѣлыя десятки страницъ „Акселя“ своимъ шелестомъ и орнаментами фантастическихъ тканей. Но, такъ какъ наша задача — дать логическій чертежъ трагедіи, то мы совершенно не станемъ касаться этой обстановочной стороны произведенія, которая встанетъ съ несравненно большею убѣдительностью изъ текста „Акселя“.

Золото, которое Вилье де Лиль-Аданъ бросаетъ на пути Сары, какъ искушеніе болѣе трудное, чѣмъ искушеніе догматами, не просто деньги, не просто богатство, не просто возможности жизни.

Онъ дѣлаетъ его символомъ несравненно болѣе глубокимъ. Ключъ его лежитъ, быть можетъ, въ томъ разсказѣ его, гдѣ онъ повѣствуетъ о своемъ предкѣ, открывшемъ сокровища индусскихъ царей.

„Я унаслѣдовалъ только пламенность мечты великаго война и его надежды. Я люблю смотрѣть, какъ вечера торжественной осени пылаютъ на очервлененныхъ вершинахъ окрестныхъ лѣсовъ. Посреди сверканій росы я брожу одиноко, какъ бродилъ мой предокъ подъ криптами блистающихъ гробницъ. По тайному инстинкту, какъ онъ, я избѣгаю, самъ не знаю почему, враждебнаго сіянія луны и опаснаго приближенія челобѣка. И я чувствую тогда, что въ душѣ моей таятся отсвѣты бесплодныхъ богатствъ, погребенныхъ въ гробницѣ забытыхъ царей“.

Это золото, которое Вилье носитъ скрытымъ въ глубинѣ души, звучитъ и сверкаетъ на каждой страницѣ имъ написанной, это неистощимыя сокровища, это вся полнота жизни и власти, это величіе дѣянія, это Слава, это скиптръ всемірной

имперіи, это мечта — геральдическое солнце вселенной, восходящее надъ развалинами реального міра.

Сара, не подозрѣвая присутствія Акселя, скрывающагося въ подземельи, упирая лезвіе книжала между глазницъ Мертвой Головы, высѣченной въ гербѣ Ауерсперговъ, произноситъ заклинательный девизъ свой: *Maete anima, ultima perfulget sola!* и изъ стѣны, разверзающейся передъ ней проливается лавина сокровищъ.

Теперь они одни лицомъ къ лицу другъ съ другомъ и передъ лицомъ этого золота — утеряннаго скиптра міровой власти. Всѣ страсти человѣчества пробуждаются въ нихъ. И ненависть, и гордыня, и борьба, и благородство, и любовь сжаты на нѣсколькихъ страницахъ головокружительной быстроты дѣйствія.

Мгновеніе высшаго счастья, высшей власти, высшей свободы выбора, подготовлявшееся въ теченіе столькихъ вѣковъ, свершилось. Достигнуто единственное по своей полнотѣ въ исторіи земли, сочетаніе возможностей: геніальный юноша и геніальная дѣвушка, владѣющіе всей полнотой любви, всѣми богатствами воли, знаній и свершеній, стоятъ здѣсь въ подземельи, переполненномъ дюнами золота и драгоценныхъ камней, среди могилъ десятковъ поколѣній носителей креста и розы, которые жили только для того, чтобы подготовить ихъ существованіе.

Голосомъ сонambuлы Сара возглашаетъ одно за другимъ имена всѣхъ странъ, всѣхъ городовъ земли, съ которыми связана человѣческая мечта и они звучатъ какъ нескончаемая литанія всѣхъ святыхъ. Въ этотъ мигъ, когда всѣ возможности осуществленій излучаются изъ ихъ воли, ставшей единой, они должны назвать всю землю, какъ Адамъ и Ева — животныхъ, должны перечислить всѣ имена, имѣющія заклинательную власть надъ душой человѣка. И еще не кончена литанія старой планеты, какъ имена слабѣютъ и послѣднія слова Сары стекаютъ каплями потерявшими смыслъ, и въ душѣ Акселя созрѣваетъ рѣшимость послѣдняго выбора.

„Къ чему осуществлять ихъ? Они такъ прекрасны? Опустя эту завѣсу, мнѣ довольно солнца“... И еще звучатъ беспильныя слова, зовущія жить. — „Жить? — Нѣтъ! — наше бытіе переполнено, мы истощили будущее. Стоитъ ли по примѣру малодушныхъ людей, нашихъ старшихъ братьевъ, перечекивать въ монету эту золотую драхму съ ликомъ мечты, — оболъ Стикса, — который еще сіяетъ въ нашихъ торжествующихъ рукахъ. Я слишкомъ много мыслилъ, чтобы снизойти до дѣйствія. Жить? Наши слуги сдѣлаютъ это за насъ“...

Въ этихъ словахъ въ третій разъ въ окончательномъ синтезѣ индивидуальнаго порыва повторяется то, что было высказано догматически въ налагающихъ католическихъ текстахъ, и въ освобождающихъ эзотерическихъ откровеніяхъ Януса. Вилье строитъ правильную діалектическую тріаду: католичество и оккультизмъ прямо противоположны другъ другу въ своемъ отношеніи къ индивидуальности, и обѣ истины получаютъ синтезъ въ страстномъ порывѣ человѣческаго Я.

Догматизмъ, холодная объективность истины, требующая вѣры въ себя — ложь для души ищущей, но еще не нашедшей себя въ ней.



Правда только то, что вырастаетъ изъ глубинъ духа, какъ подводное растеніе. Аксель и Сара отказались отъ принятія ‚Свѣта, Надежды и Жизни‘, потому что это были свѣтъ не ихъ вѣры, надежда не ихъ сердца, жизнь не ихъ духа, для того чтобы та же самая истина выросла изъ самыхъ глубинъ ихъ сознанія, потрясеннаго любовью и радостью, и этимъ стала личной и безусловной. Архидіаконъ говорилъ о грѣховности плоти, Янусъ о цѣпяхъ желаній, сковывающихъ духъ, но они все же ушли, влекомые магнитами земныхъ притяженій, и на вершинѣ возможностей внѣшній міръ явился имъ старымъ рабомъ, прикованнымъ къ ихъ ногамъ, который предлагаетъ ключи волшебныхъ замковъ, а самъ прячетъ въ зажатой рукѣ горсть пепла. Единственный выходъ, единственное желаніе, которое подобаешь имъ на этой послѣдней ступени счастья, — смерть.

И снова третьимъ отголоскомъ повторяются въ устахъ Акселя слова: ‚Человѣкъ уносить съ собою въ смерть лишь то, отъ обладанія чѣмъ онъ добровольно отказался при жизни. То, что составляетъ цѣнность этихъ сокровищъ, заключено въ насъ самихъ. Ветхая земля! я не построю замка мечты своей на твоей неблагодарной почвѣ!‘

Сара колеблется еще нѣсколько мгновеній и безуспѣшно пытается защитить жизнь. Но слова Акселя звучатъ неотвратимо и окончательно:

‚Ты мыслила эти великолѣпія! Такъ довольно. Не гляди на нихъ. Земля вздута какъ блестящій мыльный пузырь нищетою и ложью, и, дочь первичнаго ничто, она лопается при малѣйшемъ дыханіи тѣхъ, Сара, кто приближается къ ней. Удалимся же отъ нея совсѣмъ! Сразу! Священнымъ порывомъ! Хочешь? Это не безуміе: всѣ боги, которымъ поклонялось человѣчество, свершили это до насъ, увѣренные въ небѣ собственнаго бытія! И я по ихъ примѣру нахожу, что намъ больше нечего дѣлать здѣсь‘.

v

Аксель не имѣетъ ничего общаго съ героями тѣхъ современныхъ драмъ, которые по примѣру Гауптмана и Ибсена восклицаютъ въ концѣ пятаго акта ‚Солнце! Солнце!‘ — вкладывая въ этотъ древній, но литературою нынѣ истертый символъ наивный порывъ своей страстной, но не сознавшей себя души. Акселево ‚миѣ довольно солнца...‘ звучитъ глубже, тверже, благороднѣе и правдивѣе, потому что это слова человѣка, въ себѣ самомъ несущаго свое солнце и которому не нужны восходы никакихъ солнць міра.

Аксель — одинъ изъ гнѣзда Прометеевъ, Каиновъ, Великихъ Инквизиторовъ и Фаустовъ. Но его побѣда все же иная, чѣмъ ихъ, и если искать во всемірной литературѣ выхода, сходнаго съ выходомъ Акселя, то надо опять вернуться къ Достоевскому. Самоубійство Акселя по своему внутреннему смыслу подобно самоубійству Кирялова.

„На землѣ былъ одинъ день, и въ серединѣ земли стояли три креста. Одинъ на крестѣ до того вѣрилъ, что сказалъ другому: Сегодня будешь со мною въ раю! Кончился день, оба померли, пошли и не нашли ни рая, ни воскресенія. Слушай, этотъ человѣкъ былъ высшій на всей землѣ, составлялъ то, для чего ей жить. Вся планета безъ этого человѣка одно сумасшествіе. А если такъ, если законъ природы не пожалѣлъ и этого, а заставилъ его жить среди лжи и умереть за ложь, то стало быть вся планета есть ложь, и состоитъ изъ лжи и глупой насмѣшки. Стало быть самые законы планеты ложь и дьяволовъ водвилъ“.

Славянинъ съ варварской душой, открытой буйному дыханію всей розы вѣтровъ нравственности, не имѣющій еще достаточной увѣренности ни въ бытіи Божьемъ, ни въ пути, который ведетъ его по знанію, что дано Акселю поколѣніями само-знающей вѣры предковъ, Кирилловъ ложью называетъ то самое, чему Аксель дастъ царственное имя мечты. Мысль о собственной своей божественности бродитъ въ Кирилловѣ тревожно и смутно. Его духъ еще не прокаленный насквозь логическимъ сознаниемъ, не постигъ, что человѣческое Я есть единственный путь къ Богу, который поэтому ведетъ всегда внутрь, а не во внѣ. Его мысли текутъ смутно и перебиваютъ сами себя:

„Сознать, что нѣтъ Бога, и не сознать въ тотъ же разъ, что самъ Богомъ сталъ — есть нелѣпость. Иначе непременно убьешь себя самъ. Если сознаешь — ты царь и уже не убьешь себя самъ, а будешь жить въ самой главной славѣ. Но одинъ — тотъ, кто первый, — долженъ убить себя непременно, иначе кто же начнетъ и докажетъ? Я еще только богъ поневолѣ и я несчастенъ, ибо обязанъ заявить свое своеволие. Это все, чѣмъ я могу въ главномъ пунктѣ показать свою непокорность и новую страшную свободу мою. Ибо она очень страшна. Я начну и кончу и дверь отворю и спасу.“

Смутнымъ и сбивчивымъ лепетомъ кажутся эти слова Кириллова рядомъ съ великолѣпными, точными, божественно ясными формулами Акселя.

Но Аксель это — Кирилловъ, преображенный на Оаворѣ человѣчества. Это осуществленная греза Кириллова, который самъ, по трогательному выраженію своему, былъ „богомъ поневолѣ“.

Въ этомъ соотвѣтствіи Кириллова и Акселя таится много предопредѣленій для русскаго духа. Кирилловъ это первый младенческій лепетъ сознанія, Аксель же завершеніе, увѣичаніе огромной исторической культуры, расцвѣтшій цвѣтокъ цвѣлой расы, послѣдній ударъ ступни, которымъ человѣчество, заканчивая свой танецъ, отталкиваетъ не нужную больше землю.

Но Кирилловъ реальный и живой человѣкъ, одинъ изъ живущихъ ликовъ русской жизни, Аксель — герой, отвлеченіе, идеалъ — только символъ. По отношенію къ Кириллову онъ такое же отвлеченіе, какъ Великій Инквизиторъ есть тоже только отвлеченіе по сравненію съ Архидіакономъ. Но если мы станемъ искать въ жизни прототипа Акселя, то это будетъ конечно самъ Вилье де Лиль-Аданъ. Трагедія

эта и автобіографія и исповѣдь, несмотря на глубокую бездну, отдѣляющую героическое самоубійство Акселя отъ нищенской жизни Вилье, котораго не миновало ни одно униженіе, ни одно поруганіе.

Аксель и его авторъ разошлись въ конечномъ выборѣ.

„Сара! слушай“, — говоритъ Аксель, — ты сама рѣшишь послѣ: зачѣмъ пытаться воскресить одно за другимъ всѣ опьяненія, которыми мы насладились въ идеальной полнотѣ, и желать преклонить наши столь царственные желанія передъ компромиссами всѣхъ мгновений, въ которыхъ ихъ собственная сущность, ослабленная, завтра же исчезнетъ совершенно. Хочешь ты принять вмѣстѣ съ намъ подобными всѣ горести, которыя готовятъ намъ завтра, всѣ пресыщенія, всѣ болѣзни, разочарованія, старость и еще дать жизнь существамъ обреченнымъ на скуку продолженія?“

Творчество всегда есть избраніе того, что могло быть и уже не случится въ жизни, и потому Вилье де Лиль-Аданъ, избравъ путь поэта, этимъ самымъ обрекъ себя на компромиссы всѣхъ мгновений, на всѣ пресыщенія и разочарованія.

И когда Вилье де Лиль-Аданъ, умирая на койкѣ госпиталя St. Jean de Dieu, исправлялъ послѣдніе листы Акселя, онъ долженъ былъ думать, созерцая эту невозможную возможность своей жизни, о томъ, что онъ самъ избралъ выходъ не менѣе героическій, но болѣе трудный.

## VI

Жизнь Вилье, это возможное продолженіе „Акселя“ при условіи иного выбора, и потому ее умѣстно рассказать здѣсь.

Точно такъ же, какъ и въ фабулѣ „Акселя“, — тайными руководителями человѣческихъ судебъ, еще во времена крестовыхъ походовъ, былъ избранъ великій историческій родъ, который черезъ пять вѣковъ существованія долженъ былъ дать Европѣ геніальную и трагическую фигуру великаго поэта, въ лицѣ своего послѣдняго представителя Матиаса Филиппа Августа графа Вилье де Лиль-Адана. Нужна была древняя и густая кровь благородной кельтской семьи, на средневѣковыхъ вершинахъ которой стоятъ Іоаннъ Вилье де Лиль-Аданъ, штурмомъ бравшій Парижъ въ 1418 году, истребитель Арманьяковъ, и Филиппъ-Августъ Вилье де Лиль-Аданъ, послѣдній великій Магистръ Ордена Іоаннитовъ, геройскій защитникъ Родоса противъ Солимана Великолѣпнаго, и послѣ паденія его основатель Мальтійскаго ордена, нужны были всѣ десятки поколѣній этого рода, пронизавшаго своею волей исторію старой Франціи, чтобы на самой вершинѣ своей пирамиды, въ серединѣ девятнадцатаго вѣка воздвигнуть одного поэта. Гербъ Вилье де Лиль-Адановъ, подобно гербамъ Ауерсперговъ и Моперсовъ, тоже несетъ въ себѣ пророчество и указаніе: это лазурная голова съ такою же десницею на золотомъ полѣ, овитомъ складками горностаевой порфиры, и девизъ „Va oultre!“ —

гербъ, подобающій поэту, главными чертами котораго были: царственное утверждение лазурной мечты, греза о золотѣ, которой жила его фантазія, и устремленіе къ запредѣльному.

Вилье родился седьмого ноября 1840 года въ Сенъ-Бріе, глухомъ уголкѣ Бретани, въ затиши небогатой семьи, отстаивавшей здѣсь уже въ теченіе ряда поколѣній ту историческую волю, которая должна была возродиться, какъ мысль.

Всѣ обстоятельства дѣтства слагались такъ, что указывали ему на его предназначеніе. Ему было семь лѣтъ, когда нянька потеряла его во время прогулки и группа странствующихъ скомороховъ подобрала его и увела съ собой. Лишь черезъ двѣ недѣли маркизь — отецъ нашелъ его въ Брестѣ въ ярмарочномъ балаганѣ, окруженнаго пѣжностью и любовью всей труппы. Такъ казалось со стороны, но мечта ребенка пережила за это время два года, которые онъ провелъ вмѣстѣ съ цыганами, странствуя по Италиі, Германіи, Тиролю и Венгрии, и послѣ былъ возвращенъ семьѣ красавицей-цыганкой. Его память сохранила всѣ подробности, имена, событія и пейзажи этихъ странъ, точно эти двѣ недѣли были таинственнымъ посвященіемъ его дѣтской души въ міръ тѣхъ образовъ, которые ему было суждено закрѣпить.

Онъ воспитывался у Бенедиктинцевъ въ Солемскомъ аббатствѣ. Монахи глядѣли на него какъ на предназначеннаго, и въ религіозныхъ процессіяхъ, онъ какъ потомокъ хоругвеносцевъ Франціи, носилъ орифламу Св. Бенедикта, а знаменитый возстановитель ордена, Домъ-Герангеръ, при первомъ причащеніи Вилье, для того, чтобы отмѣтить особое положеніе его въ христіанскомъ мірѣ, служилъ самъ торжественную мессу отдѣльно для него одного.

Когда Вилье минуло двадцать лѣтъ, его родители, нисколько не сомнѣваясь, что Матіасу суждено своей мыслью и перомъ вновь завоевать тѣ богатства и ту славу, которую ихъ предки завоевали мечемъ и кровью, и убѣжденные, что Парижъ единственная, достойная его арена, и что долгъ ихъ въ томъ, чтобы пожертвовать всѣмъ ради развитія его генія, продали старый домъ и землю въ Сенъ-Бріе, бросили свои дѣла и переселились вмѣстѣ съ нимъ въ Парижъ.

Первое появленіе его въ литературѣ среди молодыхъ въ то время парнасцевъ было блистательно. Никто изъ узнавшихъ его въ ту эпоху не могъ выразить своего впечатлѣнія иначе, чѣмъ словомъ „геній“.

Малларме впоследствии въ такихъ словахъ вспоминалъ это первое его появленіе въ Парижѣ:

„Никто, сколько я помню, входившій къ намъ съ широкимъ жестомъ, говорившимъ „Вотъ я!“ — не былъ кинутъ вѣтромъ иллюзіи, затаившимся въ невидимыхъ складкахъ порывомъ, столь буйнымъ и необычайнымъ, какъ нѣкогда этотъ юноша; никто не явилъ въ это мгновеніе юности, мгновеніе, въ которомъ взгораются молніи судьбы не его только, но возможной Человѣка, то сверканіе мысли, которое на всегда отмѣчаетъ грудь брилліантомъ Ордена Одиночества. То, чего хотѣлъ дѣй-

ствительно этот пришелецъ, было, я серьезно думаю это: царствовать. Когда газеты заговорили о кандидатурѣ на свободный престолъ, — то былъ престолъ Греціи — не посѣлъ ли онъ предъявить немедленно свои права на него, опираясь на царственность своихъ предковъ? Легенда, но правдоподобная, и заинтересованнымъ она никогда не была опровергнута. И этотъ претендентъ на всѣ царственные вѣнцы не избралъ ли прежде всего своего престола между поэтами? На этотъ разъ, опредѣливъ судьбу свою, прозорливо рѣшилъ онъ: ,вмѣстѣ съ гордостью къ доблести рода моего присоединить единственно благородную славу нашего времени, — она же — великаго писателя'. Девизъ былъ избранъ.

Ничто не замутитъ во мнѣ, ни въ памяти многихъ поэтовъ нынѣ разсѣявшихся, видѣніе его — проходящаго. Молніей, да! — воспоминаніе это будетъ свѣтиться въ памяти каждаго, неправда ли — вы, знавшіе его? Коппе, Дьерксъ, Эредіа, Катюль Мандесъ — вы помните?

Геній! — мы такъ поняли его. Я вижу его. Его предки были въ этомъ привычномъ ему движеніи головы назадъ — въ прошлое, когда онъ откидывалъ свои длинные неопредѣленно пепельные волосы, съ видомъ: ,пусть они остаются тамъ, я же знаю что дѣлать, хотя теперь подвиги гораздо труднѣе'. — И мы не сомнѣвались, что его блѣдно голубые глаза, отразившіе въ себѣ не обычное, а иное небо, слѣдятъ грядущіе пути сознанія, о которыхъ намъ еще и не грезилось'.

Не превосходитъ ли все это соединеніе обстоятельствъ — то, которое Вилье создалъ для Аксея? И геній, который такъ могъ потрясти четкій, лишь къ брилліантово точнымъ критическимъ взвѣшиваніямъ способный, умъ Малларме, не былъ ли еще болѣе ослабителенъ, чѣмъ сокровища германскихъ королевствъ, сверкающей лавиной рухнувшіе къ ногамъ Аксея, не скрывалъ ли онъ въ себѣ скипетра власти еще болѣе осязаемаго чѣмъ это золото Чернаго Лѣса?

Въ юности Вилье де Лиль-Адана было такое мгновеніе сосредоточія всѣхъ возможностей, — роза всѣхъ путей, который былъ равенъ царственному лицу послѣдняго акта ,Аксея'.

Тамъ гдѣ Аксель выбралъ смерть, Вилье выбралъ жизнь, и этотъ выборъ былъ болѣе трагиченъ, чѣмъ выборъ Аксея.

## vii

Царственный сокровища Вилье въ реальной и въ литературной жизни Парижа оказались подобны тѣмъ заговореннымъ кладамъ, которые раскрытые въ полночь, ослабляютъ кладоискателя блескомъ золотыхъ монетъ, а днемъ оказываются черепками битой посуды.

Это было у него въ семьѣ. Его отецъ маркизъ Жозефъ Вилье де Лиль-Аданъ, который жилъ одной мечтой о милліонахъ, для которой у него не было выхода въ творчествѣ, былъ фантастическимъ дѣльцомъ.

Сухой, высокій, чопорный, онъ былъ одаренъ всепожирающей энергіей и тратилъ ее въ осуществленіяхъ химерическихъ предпріятій. То онъ велъ дѣла о наследствахъ, конфискованныхъ во время Великой Революціи, то мечталъ найти утерянный богатства рода Вилье, раскапывалъ старый ихъ замокъ въ Кентенѣ, чертилъ планы его подземелій, исчислялъ цѣнности кладовъ, а позже въ Парижѣ истратилъ остатокъ своего состоянія въ финансовыхъ операціяхъ, и, умирая въ грязной комнаткѣ третье-разряднаго отеля, говорилъ: „Я умираю спокойно. Я осуществилъ мечту моей жизни. Я оставляю Матіасу состояніе, равное любому изъ богатѣйшихъ царствующихъ домовъ Европы“.

Сокровища, которыя Вилье-портъ несъ съ собою въ жизнь, имѣли цѣнность вѣчную и реальнѣйшую, но онѣ не были обмѣнной монетой того дня, въ который онъ спустился въ жизнь, и спустя немного онъ увидѣлъ себя кинутымъ, какъ Іовъ, на помойную яму Всемирнаго города, и желѣзная нищета въ лохмотьяхъ со всѣми униженіями голода и грязи стала у его изголовья и не отходила въ теченіе тридцати лѣтъ. Это была не беззаботная бѣдность веселой богемы, не тѣсная мѣщанская скудость средствъ, обрекавшая Малларме на уроки англійскаго языка и на ограниченія духовнаго комфорта, это была эпическая нищета большого города, которая заставляетъ ночевать на скамьяхъ скверовъ, дѣлаетъ лицо сѣро-блѣднымъ, глаза стеклянными, а спинѣ даетъ смиренную осунутость того, кто проситъ милостыню.

Тридцать лѣтъ онъ бродилъ по Парижу, не имѣя ни крова, ни очага, въ грязномъ бѣльѣ и въ обшмыганномъ черномъ сюртукѣ, тридцать лѣтъ онъ проводилъ ночи въ кафе и отравлялъ свой сіяющій мозгъ всѣми тусклыми ядами кабацкаго алкоголя. У него не бывало письменнаго стола и онъ писалъ лежа на полу, у него не бывало бумаги и онъ записывалъ свои мысли на папирсныхъ бумажкахъ. Иногда литература давала ему такъ мало, что онъ добывалъ себѣ средства для жизни уроками бокса и фехтованія. Онъ прошелъ черезъ всѣ невѣроятныя профессіи Парижа, вплоть до того, что былъ одно время манекеномъ у врача психіатра: изображалъ для рекламы въ его пріемной выздоравливающаго больного.

Его геній, такой неудобный въ своей ослѣпительности, такой непонятный въ своей идейной утонченности, неподкупный въ своей неуклонной цѣльности, никому не былъ нуженъ, и только литературные мародеры ходили за нимъ по ночнымъ кафе, подбирая геніальныя слова и мысли, которыя онъ кидалъ безъ счету въ своихъ импровизаціяхъ, и на слѣдующее утро они расточались въ газетныхъ фельетонахъ и реализовались въ звонкую монету.

Но свойство тѣхъ сокровищъ, которыя носилъ въ своей душѣ Вилье де Лиль Аданъ, было таково, что онъ не замѣчалъ своей бѣдности, которая заслонялась отъ него мечтой о золотѣ.

Анатоль Франсъ писалъ послѣ его смерти:

„Не знаю, слѣдовало ли его жалѣть или завидовать ему. Онъ ничего не зналъ о своей нищетѣ. Онъ умеръ отъ нея, но ни разу не почувствовалъ ея. Своею мечтой

онъ жилъ непрестанно въ зачарованныхъ паркахъ, въ чудесныхъ дворцахъ, въ подземельяхъ, переполненныхъ сокровищами Азіи, гдѣ переливались сіянія царственныхъ сапфировъ и сверкали гіератическія дѣвы. Этотъ нищій жилъ въ счастливыхъ краяхъ, о которыхъ счастливыцы этого міра не имѣютъ никакого понятія. Это былъ провидецъ: его тусклые глаза созерцали внутри ослѣпительныя зрѣлища. Онъ прошелъ черезъ этотъ міръ, какъ сонambuла, не замѣтивъ ничего изъ того, что видимъ мы, и созерцая то, что намъ недозволено видѣть. Такъ, взвѣсивши все, мы не имѣемъ права сожалѣть о немъ. Изъ банальнаго сна жизни онъ сумѣлъ создать для себя вѣчно новыя экстазы. По этимъ подлымъ столамъ кофеенъ, пропитаннымъ запахомъ табака и пива, онъ расточалъ потоки пурпура и золота. Нѣтъ, намъ не дозволено жалѣть его. Мнѣ кажется что я слышу его слова: „Завидуйте мнѣ и не жалѣйте меня. Жалѣть о тѣхъ кто владѣлъ красотою — кощунство. А я носилъ ее въ себѣ и созерцалъ только ее, виѣшній міръ не существовалъ для меня, и я никогда не удостоилъ взглянуть на него. Моя душа была полна уединенныхъ замковъ на берегу озеръ, гдѣ луна серебрить очарованныхъ лебедей. Прочтите моего Аксея, котораго я не успѣлъ закончить и который останется моимъ шедевромъ. Вы увидите тамъ два прекрасныхъ созданія божьихъ: юношу и дѣвушку, которые ищутъ сокровища и увы! находятъ ихъ. Когда же они овладѣли ими, они обрекаютъ себя на смерть, сознавая, что есть лишь одно сокровище во истину достойное обладанія — божественная безконечность. Отвратительная каморка, въ которой я грезилъ, играя Парсифаля на разбитомъ піанино, въ дѣйствительности была пышнѣе, чѣмъ Лувръ. Прочтите афоризмы, Шопенгауера и найдете то мѣсто, гдѣ онъ восклицаетъ: „Какой дворецъ, какой эскуріаль, какая Альгамбра, сравнятся когда нибудь въ великолѣпіи съ тою темницей, въ которой Сервантесъ писалъ своего Донъ-Кихота? Онъ самъ — Шопенгауеръ въ своей скромной комнатѣ имѣлъ золотого Будду, для напоминанія о томъ, что нѣтъ въ мірѣ богатства иного, чѣмъ отказъ отъ богатства. Я получилъ всѣ удовольвенія, которыя могутъ искушать сильныхъ земли. Я былъ въ глубинѣ души великимъ Магистромъ Мальтійскаго ордена и королемъ Греціи. Я самъ создалъ свою легенду и возбуждалъ при жизни еще такое же удивленіе, какъ императоръ Барбаросса столѣтіе послѣ своей смерти. И моя мечта такъ стерла реальность, что даже вы, знавшій меня лично, не сможете отдѣлать существованія моего отъ тѣхъ сказокъ, которыми я великолѣпно украсилъ его. Прощайте, я прожилъ свою жизнь самымъ богатымъ, самымъ великолѣпнымъ изъ всѣхъ людей!“

#### VIII

Не бѣдность составляла трагедію жизни Вялье. Эта антитеза золотой мечты и нищеты слишкомъ примитивна въ своей геометричности, чтобы его мысль могла на ней останавливаться. Если нищета не доходила до его сознанія, то главнымъ

образомъ потому, что онъ не считалъ ее явленіемъ достаточно сложнымъ и интереснымъ, чтобы на немъ останавливаться. Его библейская бѣдность скорби была благодѣніемъ судьбы, которая устранила этимъ съ его дороги тѣ компромиссы и разочарованія и узы, которые повлекли бы за собою относительное богатство, она только помогла ему донести до конца мечту о золотѣ незапятнанной и неосуществленной.

Но онъ вовсе не былъ настолько боленъ мечтой и оцѣненъ гашишемъ своей фантазіи, чтобы не видѣть и не понимать реальностей вѣшняго міра, безъ чего произведенія его лишились бы того бѣднаго сарказма, который проникаетъ ихъ. Реальности вѣшняго міра онъ видѣлъ и понималъ такъ же широко и глубоко какъ реальности міра внутренняго, и всегда умѣлъ найти для нихъ наименованія подобающей глубины и силы. ‚Грядущая Ева‘ и ‚Трибула Бономе‘ и ‚Машина Славы‘ свидѣтельствуя объ этомъ. Онъ зачертилъ и выявилъ ликъ Хама европейской мысли въ маскахъ законченныхъ и непреходящихъ. Увы! Вѣшній міръ не только существовалъ для него, но былъ ему понятенъ въ самыхъ глубинныхъ и непреходящихъ устояхъ своихъ, потому что геніальность его мечты зиждилась на страшной и беспощадной силѣ разложенія и анализа.

‚Почтеніе передъ тѣмъ, что думаютъ всѣ!‘, говорилъ онъ: ‚Передъ тѣмъ здравымъ смысломъ, который мѣняетъ свои мѣнія каждое столѣтіе, который ненавидитъ понятіе духа вплоть до самого его имени. Прославимъ же въ ‚просвѣщенныхъ людяхъ‘ этотъ здравый смыслъ, который проходитъ, оскорбляя духъ, и тѣмъ не менѣе, слѣдуя тѣми путями, которые духъ намѣчаетъ для него. Къ счастью Духъ не обращаетъ вниманія на оскорбленія здраваго смысла больше, чѣмъ пастухъ на ревъ стада, которое онъ гонитъ къ тихому мѣсту смерти или ночного отдыха‘.

Среди полужурнальной, полулитературной богемы Парижа, даже среди поэтовъ, семивѣковой аристократъ Вилье, связанный каждой частицей своей геніальной души съ героическимъ прошлымъ Франціи, казался неуклюжъ и смѣшонъ, какъ Бодлеровскій альбатросъ, упавшій на палубу корабля, надъ которымъ издѣваются грубые матросы: ‚Одинъ дымитъ ему въ носъ своею трубкой, другой передразниваетъ его походку,‘ — его гигантскія крылья мѣшали ему ходить.

‚Во истину я ношу имя, которое все дѣлаетъ труднымъ‘, восклицалъ онъ иногда и прибавлялъ таинственно: ‚На немъ проклятіе, потому что одинъ изъ моихъ предковъ осмѣлился добиваться любви Іоанны Д’Аркъ‘.

Жизнь Вилье должна быть написана такъ, чтобы каждая страница дѣлилась на два столбца съ заголовками: на одномъ — ‚Реальности духа‘, на другомъ — ‚Реальности здраваго смысла‘, и они шли бы, не прерываясь и не сливаясь до послѣдней минуты его существованія. Вотъ какой видъ представляли бы нѣкоторыя страницы этой біографіи.

Реальности Духа. Съ эпиграфомъ изъ Малларме:



Вилье жилъ въ Парижѣ, въ гордой несуществующей развалинѣ, со взглядомъ, устремленнымъ на закатъ геральдическаго солнца.

Какъ мы уже знаемъ, Вилье былъ потомкомъ славнаго основателя Мальтійскаго ордена (историческая точность его генеалогіи была, между прочимъ, официально засвидѣтельствована на судѣ по дѣлу о драмѣ „Перрини Деклеркъ“, въ которой Вилье усмотрѣлъ оскорбленіе своего рода) и какъ таковой онъ имѣлъ права на титулъ почетнаго Гросмейстера ордена и на знаки отличія, къ сему причитающіеся. Онъ не задумался въ юности написать королевѣ Викторіи письмо, требуя возврата острова Мальты, а послѣ выставить свою кандидатуру на греческій престолъ, какъ потомокъ послѣдняго изъ независимыхъ государей Греціи. Извѣстно, что онъ имѣлъ по этому вопросу аудіенцію у Наполеона III, но что говорилось между ними онъ удержалъ въ тайнѣ.

„А что бы вы сдѣлали, Вилье“ — спросилъ его однажды Малларме, — если-бы вы были дѣйствительно избраны королемъ Эллинговъ?

— О, я бы устроилъ торжественный въѣздъ: цвѣты... фанфары... Въ великолѣпномъ царскомъ облаченіи я вхожу во дворецъ... и затѣмъ выхожу къ народу на балконъ — одинъ, совсѣмъ нагой. Я показался бы такъ на мгновеніе и затѣмъ скрылся въ своемъ дворцѣ. Больше они бы не видѣли меня никогда. Я бы правилъ невидимый.

На другой сторонѣ страницы —

„Реальности здраваго смысла“:

„Въ то время, когда открылась кандидатура на Эллинскій престолъ, — рассказываетъ кузень поэта Понтависъ де Гессей, — и Наполеонъ III медлилъ высказать свое мнѣніе, въ одной изъ газетъ появилась такая замѣтка: „Изъ достовѣрнаго источника мы узнали о новой кандидатурѣ на престолъ Греціи. Кандидатъ на этотъ разъ французскій аристократъ хорошо извѣстный всему Парижу: Графъ Матіасъ Филиппъ Августъ Вилье де Лиль-Аданъ, послѣдній потомокъ царственнаго рода, къ которому принадлежалъ героическій защитникъ Родоса. На послѣднемъ частномъ приѣмѣ, на вопросъ одного изъ приближенныхъ объ этой кандидатурѣ Его Величество изволилъ загадочно улыбнуться. Всѣ наши пожеланія этому новому кандидату“. Эта мистификація была мечь одного его пріятеля-врага, оскорбленнаго когда то его сарказмами. Для публики въ этомъ извѣстїи не было ничего невѣроятнаго. Невѣроятность начиналась лишь для тѣхъ, кто знали короля и короля-отца. На семью Вилье эта замѣтка произвела впечатлѣніе потрясающее. Они уже видѣли ихъ Матіаса совершающимъ свой въѣздъ въ Аѣны, облаченнаго въ черный бархатъ, на бѣлой лошади, окруженнымъ великолѣпными паликарами; самъ же Матіасъ отнесся къ этому весьма серьезно, но нѣсколько сомнѣвался въ конечномъ пунктѣ.

„Ваше Величество!“, серьезно сказалъ старый маркизъ, величественно застегивая свой черный, поблѣвшій на швахъ сюртукъ: „Вамъ не хватаетъ денегъ: отецъ

Вашего Величества сумбегъ ихъ достать. До свиданья. Я ухожу въ поиски за Ротшильдомъ. Онъ ушелъ и исчезъ на восемь дней. Вилье написалъ просьбу объ аудиенціи. Черезъ нѣсколько дней великолѣпный императорскій курьеръ передалъ ошеломленному консьержу пакетъ съ императорскимъ гербомъ, съ приглашеніемъ на аудиенцію. Поэтъ въ первый разъ въ жизни нашелъ портного, который открылъ ему кредитъ. Въ то время онъ писалъ ‚Изиду‘ и умъ его былъ переполненъ дворцовыми интригами XVI вѣка. Онъ думалъ лишь о западняхъ и о потаенныхъ дверяхъ, Тюильри представлялся ему оборудованнымъ въ этомъ родѣ. Что было въ Тюильри, никто не могъ узнать никогда. Онъ видѣлся съ маркизомъ Бассано, тогда Великимъ дворцовымъ шамбеланомъ. Вилье представилъ себѣ, что онъ играетъ роль въ одной изъ мрачныхъ дворцовыхъ интригъ XVI вѣка. Онъ отказывался говорить, съ оскорбительными предосторожностями ставилъ ноги, холодно отвѣчалъ на любезныя слова своего собесѣдника, кинулъ ему нѣсколько выразительныхъ взглядовъ и улыбокъ, въ которыхъ тотъ ничего не понималъ. Наконецъ, онъ вѣжливо, но энергично заявилъ, что онъ согласенъ говорить лишь съ самимъ императоромъ лично. ‚Тогда вамъ придется прѣѣхать въ другой разъ графъ, — сказалъ Бассано, — потому что Его Величество занялъ и уполномочилъ меня принять Васъ.‘ Вилье рассказывалъ, что его провели черезъ цѣлый рядъ апартаментовъ, между двухъ слугъ мускулистыхъ и мрачныхъ. ‚Я съ самаго начала замѣтилъ, что Бассано былъ клеветникомъ сына короля Датскаго и что цѣлью его было избавиться отъ опаснаго и неудобнаго соперника. Но моя холодность, манеры, мое достоинство и умѣренность моихъ словъ безъ сомнѣнія произвели впечатлѣніе на наемныхъ убійцъ. И меня отпустили съ миромъ.‘

Но Понтависъ де Гессей можетъ быть еще заподозрѣнъ въ отступленіяхъ отъ ‚здраваго смысла‘ и въ смягченіи фактовъ ради родственныхъ чувствъ. Поэтому вотъ свидѣтельство непогрѣшимаго ‚здраваго смысла‘ Фернанда Кальметта, редактора ‚Фигаро,‘ который не только цѣнилъ талантъ Вилье, но даже покровительствовалъ ему и печаталъ иногда его рассказы въ фельетонахъ ‚Фигаро.‘ Это самъ бессмертный представитель ‚здраваго смысла‘ Трибюла Бономе повѣствуетъ о своемъ создателѣ.\*

На одномъ изъ собраній у Арсена Гуссей Вилье прогуливался, опирая край своего шапо-клака, украшеннаго его изумительными гербами, на лѣвый отворотъ фрака, чтобы обратить вниманіе на широкую черную муаровую розетку въ петлицѣ — розетку почетныхъ командоровъ Мальтійскаго ордена. Барраканъ, этотъ превосходящій Барраканъ, о которомъ я еще буду много говорить, встрѣчаетъ Вилье и спрашиваетъ насмѣшливо и игриво: ‚Браво! Откуда достаютъ такія хорошенькія штучки?‘

---

\* F. Calmette. Leconte de Lisle et ses amis.

— „Это я даю ихъ“, отвѣтилъ Вилье, который въ память своего предка самъ пожаловалъ себя въ великіе магистры Мальтійскаго ордена. И пусть не считаютъ эти претензіи Вилье мимолетной забавой. Это была у него какая то мономанія, непреодолимое стремленіе приписывать себѣ разные титулы и присваивать, вполнѣ певинно, впрочемъ, знаки отличія.

На свадьбѣ Катюля Мандеса съ Жюдитъ Готье онъ былъ шаферомъ вмѣстѣ съ Леконтомъ де Лилемъ. По исключительной случайности, которыя иногда повторялись у него въ жизни, у него въ это время были деньги, и когда онъ заѣхалъ за мэтромъ, который уже ждалъ его одѣтый, онъ остановилъ его на площадкѣ лѣстницы и, распахнувъ пальто, показалъ на своей груди крестъ командора и всѣ папскіе ордена. Онъ выбралъ самые крупные образцы, которые вывѣшиваются только въ витринахъ, чтобы ослѣплять глаза прохожихъ. Леконтъ де Лиль не могъ удержаться отъ громкаго взрыва хохота: „Но у васъ видъ окошка орденскаго магазина, мой дорогой другъ. Знаете, снимите-ка это, а то мнѣ придется оставить васъ въ какой-нибудь витринѣ.“ И онъ сдѣлалъ видъ, что не хочетъ ѣхать. Это былъ уже не первый опытъ Вилье. Уже не разъ, остановивъ посреди бульваровъ знакомаго, онъ растегивалъ свое пальто и кидалъ самодовольнымъ тономъ свой призывъ къ удивленію: „Смотри!“ Но пріятель, взглянувъ на эти бутафорскія драгоценности, пожималъ плечами и шелъ своею дорогой. Но ни презрѣніе, ни насмѣшки не могли исправить Вилье. Наконецъ, уставъ отъ фиктивныхъ знаковъ отличія, Вилье захотѣлъ обладать хотя бы однимъ настоящимъ. Академическія пальмы раздавались въ то время башмачникамъ (я выражаюсь не фигурально). Вилье подумалъ, что достаточно попросить ихъ, чтобы получить. Его друзья напрасно пытались отговорить его отъ этого шага, который казался имъ недостойнымъ такого писателя, какъ онъ.

Онъ покрылъ своими титулами четыре страницы бумаги большого формата, гдѣ были перечислены всѣ произведенія имъ написанныя и всѣ задуманныя, послѣднія столь многочисленныя, что двухъ человѣческихъ жизней не хватило бы на ихъ осуществленіе. Но бюро Министерства Народнаго Просвѣщенія, не знало даже самаго имени Вилье, о чемъ свидѣтельствуется помѣтка на его прошеніи — „неизвѣстенъ“. Это очень обезкуражило бѣднаго Вилье.

## IX

Перевернемъ еще нѣсколько страницъ этой двойной біографіи Вилье. На лѣвой сторонѣ, въ столбцѣ „реальностей духа“, мы прочтемъ такой эпизодъ:

Когда появилась глубоко несправедливая, но талантливая книга Дрюмона „La France juive“, послужившая основаніемъ французскому анти-семитизму, редакція одной большой еврейской газеты, зная о бѣдственномъ положеніи Вилье де Лиль-Адана, направила къ нему одного изъ членовъ редакціи съ предложеніемъ напи-

сать отвѣтъ Дрюмону. Журналистъ нашелъ Вилъе въ комнатѣ грязнаго отеля, гдѣ онъ писалъ лежа на полу. Вилъе выслушалъ всѣ предложенія и поясненія молча, и когда журналистъ заключилъ свою рѣчь словами: „Что же касается цѣны, то вы можете назначить какую вамъ угодно“, онъ отвѣтилъ: „Цѣна уже установлена: тридцать серебрянниковъ“.

На правой сторонѣ. Рассказываетъ тотъ же Кальметтъ:

„Онъ выдернулъ себѣ свои скверные зубы и вставилъ искусственные, для того чтобы имѣть возможность устроить выгодную женитьбу съ приданымъ. Онъ скомбинировалъ около тридцати возможныхъ женитьбъ, основанныхъ на значеніи его имени. На словахъ онъ былъ заранѣе готовъ на всякія уступки. На самомъ же дѣлѣ онъ не могъ себя принудить ни къ одной. Такъ же какъ онъ, объявляя, что готовъ на какія угодно жертвы, чтобы достать три франка, не могъ доставить къ субботѣ статьи, за которыя онъ получалъ триста франковъ, точно такъ же, при мысли о возможныхъ дѣтяхъ, онъ отвергалъ всѣхъ невѣстъ. Большинство въ это время были еврейки. Онъ никогда не могъ допустить мысли, что ему можетъ быть предложенъ бракъ съ одной изъ нихъ. Онъ вскочилъ какъ ужаленный, когда ему предложили одну. Ярость его была лучше обоснована, когда ему предложили очень красивую дѣвушку, которая была любовницей одного принца царской крови при второй Имперіи и еще молодая обладала рентой въ сто тридцать тысячъ. Идея, что потомокъ самыхъ гордыхъ опоръ церкви и престола можетъ явиться продолжателемъ своего рода съ придворной парвеню, заставила его ударить къ антиподамъ. Но мысль, что онъ можетъ смѣшать свою кровь съ еврейской приводила его въ еще большій ужасъ. Очень довольный своимъ успѣхомъ у одной модной въ то время гетеры съ довольно чистымъ еврейскимъ типомъ, скрывая тщеславное удовлетвореніе этой побѣдой подъ видомъ глубокаго чувства, онъ сказалъ одному изъ своихъ друзей, отрывисто, по обыкновенію — „Вулканическая страсть... Великолѣпная женщина“... Его другъ представился, что онъ одураченъ и дѣйствительно вбрызнулъ серьезному чувству.“

„Ахъ! Ахъ! Такая красивая. И ты ее любишь такъ же, какъ она тебя?“

— „Почти что... очень“.

— „Несмотря на то, что она еврейка?“

— „О, мимолетныя связи“.

— „Но если она окажется беременной отъ тебя?“

Вилъе не предвидѣлъ этой возможности. Онъ выпучилъ глаза. Больше онъ уже не видалъ свое прекрасное дитя Израиля.

Вилъе не могъ бы принять даже женщины, которая не любила бы литературы.

Одинъ агентъ по брачнымъ дѣламъ предложилъ ему невѣсту изъ очень богатой промышленной семьи. Очень любезный съ женщинами, онъ понравился юной дѣвушкѣ, которой онъ принесъ одну изъ своихъ книгъ „Isis“. Она сказала ему: „Человѣку вашего происхожденія вовсе не нужно писать“. Онъ откланялся и больше не появлялся“.

Послѣднюю пощечину жизни Вилье получилъ за нѣсколько дней до смерти, когда онъ лежалъ уже въ госпиталѣ St. Jean-de-Dieu. Гюисмансъ и Малларме, въ силу какихъ то практическихъ и моральныхъ соображеній, сочли необходимымъ уговорить его обвиняться съ одной женщиной, отъ которой у него былъ сынъ. Вотъ что рассказываетъ самъ Гюисмансъ объ этомъ въ одномъ письмѣ:

...Сюда относится до слезъ надрывающій эпизодъ съ его женитьбой. Изъ за многихъ причинъ, которыхъ онъ не высказывалъ, Вилье колебался, уклонялся и не отвѣчалъ, когда послѣ долгихъ ораторскихъ вступленій мы говорили ему о его маленькомъ сынѣ и уговаривали, для того чтобы узаконить его, обвиняться съ его матерью, съ которой онъ уже давно жилъ вмѣстѣ. Убѣжденный тѣмъ доводомъ, что послѣ его смерти министръ народнаго просвѣщенія можетъ дать пенсію ребенку, который будетъ носить его имя, Вилье, наконецъ, сказалъ да, но когда надо было назначить день и собрать бумаги, онъ медлилъ и замыкался въ такую безучастность, что мы должны были молчать. Миѣ пришла мысль обратиться къ Reverend Père Sylvestre, тому самому, который присутствовалъ при смерти Барбе д'Орвилля.

Послѣ нѣсколькихъ часовъ бесѣды наединѣ ему удалось уговорить его... Вѣчаніе происходило въ комнатѣ больного. Здѣсь я колеблюсь даже сказать всю правду. Но думаю, что разъ дѣло идетъ о страданіяхъ такого человѣка, какъ Вилье, она должна быть сказана до конца. Въ тотъ моментъ, когда надо было подписывать актъ вѣчанія, жена заявила, что она не умѣетъ писать. Наступило жуткое молчаніе. Вилье агонизировалъ съ закрытыми глазами. А! ничто не миновало его. Онъ испылъ всѣ униженія и насытился горечью. И въ то время, какъ мы, ошеломленные смотрѣли другъ на друга, женщина добавила: „Я могу поставить крестъ, какъ при вѣчаніи со своимъ первымъ мужемъ“.

Когда Вилье подписалъ коченѣющей рукой свое имя, онъ сломалъ перо и, оттолкнувъ отъ себя вѣсковые пергаменты и грамоты своего рода, пробормоталъ: Eh, le comte va!.

Теперь чаша пресыщеній разочарованій и оскорбленій была переполнена, онъ получилъ право на смерть.

Онъ прожилъ еще два дня. За нѣсколько часовъ до смерти, глядя на свои руки, лежація на одвѣлѣ, которыми онъ уже не могъ шевельнуть, онъ сказалъ одному изъ друзей:

„Смотри: мое тѣло уже созрѣло для могилы!“.

Этими словами кончается трагедія Аксея, который выбралъ не божественный выходъ смерти, а человѣческой и долгій путь жизни.

# Хроужьска



## НОВЫЯ НѢМЕЦКІЯ КНИГИ

1. Blätter für die Kunst. Neunte Folge; 1910; Begründet von Stefan George; herausgegeben von Carl August Klein. 156 S.

Быть можетъ, въ разрѣзъ съ неписанными законами критики начну я обсужденіе книги, задуманной исключительно какъ частное предпріятіе и заявляющей въ предисловіи: „Журналъ — изданіе редактора — имѣетъ закрытый кругъ читателей, сомкнутый вокругъ сотрудниковъ“. Однако, за прошлый годъ не было явленія болѣе важнаго и значительнаго, чѣмъ именно это. Вѣдь въ 1904-мъ году было, какъ извѣстно, прервано изданіе этого журнала: почему же, возобновилось оно внезапно, послѣ шестилѣтняго перерыва? Восторжествовала школа Стефана Георге, и толпа варваровъ, дилетантовъ, литературныхъ *commis-voageurs* побѣждала, какъ всегда, вслѣдъ за побѣднымъ шествіемъ: поэтому явилась необходимость отмежеваться отъ чуждыхъ и случайныхъ союзниковъ.

Съ мудрыхъ словъ, направленныхъ противъ современности, начинается книга: отъ матеріальнаго, житейски дѣловаго да будетъ спасена атмосфера духовнаго. Затѣмъ слѣдуютъ не легко понимаемыя, но прекрасныя переложенія Пиндара, слѣланныя нашимъ славнымъ пѣвцомъ Hölderlin. Далѣе — 13 новыхъ стихотвореній Стефана Георге — благоговѣнное продолженіе книги „Maximin“.

Стихи эти, написанные большею частью тяжелыми нерпомованными строфами, я не поспѣю здѣсь разобрать; по законченности и совершенству обработки они стоятъ ниже большинства послѣднихъ стихотвореній Георге, но отъ нихъ вѣтъ такимъ захватывающимъ трагизмомъ, что я бы затруднился найти для нихъ иную мѣрку, иной первообразъ, кромѣ эллинскаго искусства.

Стихи мистика этой группы Карла Вольфскеля (Wolfskehl), какъ всегда, крайне туманны и основаны на своеобразныхъ тоническихъ приемахъ. Проблескъ чего то новаго чувствуется въ его семи сонетахъ Нирваны и трехъ легендахъ: ихъ языкъ еще болѣе сжатъ, труденъ и напряженъ, чѣмъ въ прежнихъ произведеніяхъ; какъ всѣ мистики (напр., Вильямъ Блэкъ), Вольфскель порою величавъ, порою наивенъ до смѣшнаго; пріятно отмѣтить, что слащавость первыхъ его стиховъ все болѣе уступаетъ мѣсто сурово-готическому, быть можетъ, сознательно старо-германскому тону.

Стихи Людвигъ Дерлета (Derloth) мнѣ не понравились: непріятенъ фанатическій католицизмъ, вылитый въ несовершенные стихи. Да и не долженъ бы такой талантливый человекъ, какъ Дерлетъ, во чтобы то ни стало воспроизводить языкъ Георге, языкъ, только въ пламенной свѣѣ этого поэта звучащій по нѣмецки и теряющій свою національность у послѣдователей и учениковъ Георге, ибо не въ силахъ они вложить въ свои стихи его мощь, величіе и движеніе, ни тѣмъ болѣе такую же значительность содержанія.

Но самое цѣнное въ этой книгѣ — это то, что обликъ Фридриха Гундольфа (Gundolf), до сихъ поръ туманный, прояснился передъ нашими глазами. Правда, мы уже не мало знали о Гундольфѣ (двѣ книги поэмъ и немало стиховъ), но съ такой четкостью еще не выявлялся его талантъ. Давно ужъ говорили мы про себя: Гундольфъ первый наследникъ Георге; теперь же пришла пора возвѣстить это во всеуслышаніе.

Въ группѣ Стефана Георге принадлежитъ ему первое мѣсто, другими словами онъ одинъ изъ значительнѣйшихъ поэтовъ современной Германіи. Притомъ онъ молодъ: годъ его рожденія — 1880, и не видно еще, какихъ высотъ достигнетъ его дарованіе. Теперь онъ издаетъ переводы Шекспира (драмы, переложенныя уже Августомъ Шлегелемъ, перерабатываетъ, остальные переводить самъ) — и какимъ свѣжимъ, блестящимъ и истиннымъ встаетъ Шекспиръ передъ нами: какимъ нѣмецкимъ и ошеломляюще новымъ. Это именно подлинно нѣмецкій Шекспиръ! 12 стихотвореній, напечатанныхъ въ „Blätter für die Kunst“, показываютъ, какъ выковало Гундольфа пламя учителя: какимъ богатымъ нашелъ онъ себя, вы-свободившись изъ всеобъемлющаго творчества Георге. Многія строки незабываемы: долго слышится ихъ наивъ (а вѣдь это критерій для стиховъ); таковы: „Am Meer I“, „Der Erwachte“, „Der Abschied“, „Ernten II“.

Пейзажи, которые видитъ и воспроизводитъ Гундольфъ, безконечно реальны и прекрасны! Ничто не можетъ быть нагляднѣе его картинъ. Слѣдуетъ ли Гундольфъ что нибудь значительное для нѣмецкаго театра, я не знаю, но не сомнѣваюсь, что большую и замѣчательную поэму онъ рано или поздно напишетъ. Его проза „Formen der Lüge“ доказываетъ, что Гундольфъ незаурядный мыслитель, умный и чрезвычайно мѣткій въ своихъ опредѣленіяхъ. Мимо двухъ блѣдныхъ стихотвореній Лотара Трейге (Lothar Treuge) переходимъ мы къ очень богато представленному творчеству новѣйшей звѣзды этого небосвода боговъ — къ Фридриху Вольтерсу (Friedrich Wolters), символисту этой группы. Говоря — символистъ этой группы, я очень прошу русскихъ теоре-

тиковъ символизма не гнѣваться на меня за это. Пусть вся поэзія символична (и это аксіома, болѣе не оспариваемая образованными людьми), все же есть символическая поэзія, являющаяся опредѣленнымъ видомъ поэзіи вообще, въ своемъ стремленіи, во что бы то ни стало, символизировать и формулировать столь богатую и живую конкретную жизнь. Всякій символъ есть такая абстракція конкретнаго явленія, которую дѣлаетъ реальной — пламя и сила темперамента ея творца. Всякій символъ есть частное дѣло своего творца, который даетъ ему блескъ и цѣну своею жизнью... если она достаточно цѣнна для этого, господа теоретики!

22 стихотворенія Фридриха Вольтерса преисполнены символами, — но ни одинъ изъ нихъ не живетъ и не горитъ. Несомнѣнно, Вольтерсъ полонъ огня, невѣдомаго кому-либо въ этомъ кружкѣ кромѣ Георге, несомнѣнно талантъ его великъ, но онъ не жжетъ, не ошеломляетъ, не восхищаетъ: это проклятіе и каннова печать отвлеченности.

За небольшимъ числомъ красивыхъ стихотвореній Берингера (Böhlinger) и Венгхефера (Wenghöfer) слѣдуютъ произведенія неназванныхъ молодыхъ поэтовъ этого кружка, давнихъ много хорошаго („Orpheus“ I—IV) и почти безукоризненную „Пѣснь“ (Lied), авторъ, которой можетъ стать предметомъ самыхъ обоснованныхъ надеждъ.

Надежда? Я вторично преступаю неписанные законы критики: говорятъ, что критикъ не долженъ надѣяться — ибо начать надѣяться значитъ перестать быть критикомъ...

2. Jahrbuch für die Geistige Bewegung. Herausgegeben von Friedrich Gundolf und Friedrich Wolters. 1910. Berlin. Verlag der Blätter für die Kunst. 145 S.

Появленіе этой книги снова подняло волны старой вражды противъ Георге, на время утихшія волны глухой ненависти къ группѣ его послѣдователей; а именно они то написали и составили названную книгу. Правда, тонъ книги съ ея почти уничтожающей критикой явленій

современности — чрезвычайно вопиющененъ, такъ что многіе могутъ чувствовать себя обиженными, какъ это будетъ видно изъ дальнѣйшаго: все же всякій вдумчивый человекъ согласится съ „Jahrbuch“, въ большинствѣ случаевъ по достоинству оцѣнить эту книгу.

Двѣ историческихъ статьи начинаютъ нападки своими оцѣнками. Въ первой изъ нихъ Карлъ Вольфскель не безъ юмора, насмѣшки и исторической проныры опредѣляетъ положеніе группы Георге въ новѣйшей литературѣ. Порывая съ вопросами традиціи, онъ даетъ оцѣнку всему что не есть искусство и тщательно отграничиваетъ все это отъ школы Георге. Но удивительно, что группа „Blätter für die Kunst“ все еще, повидимому, забываетъ неизвѣстно по какимъ причинамъ, что сомнѣваться въ существованіи хотя бы немногихъ поэтовъ внѣ этой школы — большое заблужденіе (стоитъ вспомнить такіе имена, какъ Р. Шредеръ, К. Штернгеймъ, Ф. Гухъ, Р. Рильке и нѣкоторыхъ другихъ). Это обстоятельство не говоритъ въ пользу безпристрастности Карла Вольфскеля по крайней мѣрѣ. Съ мудрой сдержанностью избралъ себя Фридрихъ Гундольфъ болѣе счастливую задачу: онъ даетъ намъ образъ Георге на фонѣ времени въ передачѣ трехъ современниковъ: Клагеса, Борхардта, Вольтерса. Но именно эта очень удачная статья послужила мишенью для многихъ вражескихъ стрѣлъ. Не хотятъ и не могутъ понять почти всѣ наши современники, что въ лицѣ Георге данъ намъ одинъ изъ тѣхъ мнѣческихъ пѣвцовъ, которые творятъ міры и властны воспламенять, терзать и воскрешать души.

Но Гундольфъ понялъ это, и близкая дружба къ герою не уменьшила его благоговѣнія. Именно съ этой точки зрѣнія разбираетъ онъ три изслѣдованія названныхъ выше авторовъ (ср. 2-ю часть моей монографіи о Георге въ „Аполлонѣ“, 1911). Гундольфъ правильно замѣчаетъ, что Клагесъ старается главнымъ образомъ, говоря о Георге, выдвинуть свое міровоззрѣніе; Георге для него средство возвѣстить свою космическую метафизику; но въ общемъ Клагесъ, если не считать отдѣльных тонкихъ и мѣткихъ замѣчаній, не понимаетъ Георге, думая найти въ немъ путь отъ формы къ

хаосу, тогда какъ его направленіе какъ разъ противоположно. Рѣчь Рудольфа Борхардта о Гофмансталѣ обрисовываетъ съ замѣчательной ясностью въ краткихъ словахъ образъ нашего поэта. Къ сожалѣнію, примѣшивается къ этому и много ненужнаго и противорѣчиваго (какъ и въ его же статьѣ о „Седьмомъ кольцѣ“ въ „Hesperus“, см. „Аполлонъ“ 1910, VII). Съ удивительнымъ чутьемъ раскрываетъ Гундольфъ въ своемъ отзывѣ побужденія автора: вражду посредственнаго филолога, которому хотѣлось бы стать движущимъ міры поэтомъ, къ поэту не филологу. Но такъ какъ самъ Борхардтъ не можетъ тягаться съ Георге, то онъ выставляетъ ему соперника, якобы завершающаго то, что лишь намѣчаетъ Георге: Гуго фонъ Гофмансталь. И заслугой Гундольфа является великодушное выясненіе истиннаго отношенія и зависимости другъ отъ друга этихъ изысканнѣйшихъ поэтовъ современной Германіи: Георге — творящій духъ времени; Гофмансталь — первый пѣвецъ, имъ воспламененный. Съ достоинствомъ и сдержанностью возстановляетъ Гундольфъ неправильно установленное Борхардтомъ отношеніе и задѣваетъ его въ короткихъ (можетъ быть и не вполне справедливыхъ) выпадахъ, выясняя не совсѣмъ чисто плотный методъ его критики. Въ декабрѣ 1910 года Борхардтъ отвѣтилъ статьёй „Intermezzo“ (Süddeutsche Monatshefte), написанной въ такомъ неприятно-озлобленномъ тонѣ, переполненной столькими личными намеками и нападками, что я считаю недостойнымъ „Аполлона“ долѣе на ней останавливаться, тѣмъ болѣе, что я цѣню въ Борхардтѣ незаурядное дарованіе и рѣдко широкую образованность. — Разборъ третьей книги „Господство и служеніе“ (Herrschaft und Dienst) Вольтерса, сдѣланный Гундольфомъ, я не хочу обсуждать подробно, такъ какъ самъ рассчитываю въ ближайшемъ будущемъ поговорить объ этомъ произведеніи.

Этимъ исчерпывается все цѣнное для русскихъ въ „Jahrbuch“. Статья Бертольда (Berthold) о критикѣ прогресса (zur Kritik des Fortschritts) завела бы меня за предѣлы литературной рецензіи. Статья Курта Гильдебрандта (Kurt Hildebrandt) „Эллада и Виламовицъ“ не имѣетъ большого интереса для иностранцевъ; это обо-



спованное и доказательное отрицаніе возможностей нѣмецкаго языка въ области греческой литературы, въ частности — разборъ переводовъ Эсхила и Софокла, сдѣланныхъ профессоромъ Ульрихомъ фонъ Вилламовицъ-Меллендорфъ, переводовъ и до этого вызывавшихъ у многихъ отвращеніе. Статья Гуго Эйка (Hugo Eick) ‚Das Erbe des Rokoko‘, недостаточно значительна, чтобы ее стоило разбирать. Такимъ образомъ, остается лишь чрезвычайно важная статья Фридриха Вольтера — ‚Richtlinien‘, о которой однако, стоитъ говорить лишь въ связи съ обсужденіемъ его книги ‚Herrschaft und Dienst‘. Цѣна этой весьма доступной книги — три марки.

3. Karl Vollmoeller. ‚Wieland‘. Сказка въ трехъ актахъ 1911. Leipzig. Insel Verlag. 211 S.

Съ волненіемъ приступаю я къ оцѣнкѣ этого произведенія, быть можетъ лучшаго современнаго драматурга Германіи. Какъ извѣстно, первое представленіе этой драмы вызвало сумасшедшій скандалъ и провалъ въ то время, какъ почти никто уже не помнитъ о трогательно прекрасной его трагедіи ‚Catherina Gräfin von Armgarn‘ и еще меньше кто знаетъ блестящую трагедію ‚Зумурудъ‘.

Г. Биндингъ, писавшій о постановкѣ ‚Виланда‘ въ ‚Аполлонѣ‘, высказалъ столько соображеній о Виландѣ, что мнѣ кажется излишнимъ много о немъ говорить. Еще въ ноябрѣ 1910 г. читалъ я эту вещь въ корректурѣ, а во время репетицій былъ въ Берлинѣ вмѣстѣ съ авторомъ. Во время многочисленныхъ споровъ и обсужденій стала мнѣ эта вещь болѣе близкой и, быть можетъ, болѣе явственной въ ея значеніи, чѣмъ для большинства. Я считаю ее чрезвычайно сцепичной, можетъ быть, даже въ ущербъ ея поэтическому достоинству, которое по мѣткому замѣчанію Биндинга, страдаетъ отъ сложности дѣйствія, но задуманнаго и сплетеннаго со смѣлостью истиннаго драматурга. Это — первая попытка пойти дальше Ибсена, оживить театръ Ибсена духомъ античности (что инымъ путемъ хотѣлъ сдѣлать Бернадъ Шо); едва ли на этотъ разъ попытка не кон-

чилась неудачей; но не бѣда, — путь выбранъ правильно. Эта книга, быть можетъ часто — гримаса прекраснаго лица, во многомъ непропорціональная и не отдѣланная, но что же изъ этого? За новые пути и новыя достижения будемъ благодарны этой драмѣ: до сихъ поръ Ибсенъ былъ послѣднимъ словомъ драматургій, теперь раскрываются новые горизонты — благодаря ‚Виланду‘.

4. Novalis. Hymnen an die Nacht. Erstes Buch der Alduspresse. Leipzig. 1911. Xenien Verlag.

Но блестящему примѣру англійскихъ частныхъ типографій (Morris, Doves-press) основаны въ Германіи нѣсколько типографій, тщательно и роскошно печатающихъ въ небольшихъ количествахъ экземпляровъ особенно цѣнные книги, такъ, напр. ‚Die Ernst Ludwig Presse‘ въ Дармштадтѣ (названная такъ по имени владѣльца великаго герцога Эрста Людвигъ Гессенскаго), ‚Pan Presse‘ берлинскаго издателя Павла Кассиреръ, ‚Einhornpresse‘ издателя Отто фонъ Гольтена, у котораго выходятъ только книги группы Георге. Многіе видные художники участвуютъ въ этихъ изданіяхъ, какъ напр., Мельхiorъ Лехтеръ для Гольтена (Holten) въ Берлинѣ, Вальтеръ Тиманъ (Tiemann) для Пёшеля и Тренте (Poeschel und Trepte) въ Лейпцигѣ. Xenien-Verlag въ Лейпцигѣ основалъ новую типографію Alduspresse, первымъ изданіемъ которой является книга Новалиса.

Она написана Вильгельмомъ Еккеръ (Jäcker) старо-итальянскимъ шрифтомъ и въ 350 экземплярахъ отпечатана на японской бумагѣ. Желтовато матовая бумага великолѣпно подходит къ стилю черныхъ буквъ, къ свѣтло-краснымъ инициаламъ и яркому золоту каймы. Врядъ ли найдется болѣе любовно сдѣланное изданіе этого удивительнаго творенія очаровательнѣйшаго нѣмецкаго поэта, на общезвѣстность котораго въ Россіи можно смѣло рассчитывать, особенно послѣ стараній Вячеслава Иванова.

IOHANNES VON GUENTHER.

## ПИСЬМО ИЗЪ ИТАЛИИ

Бертакки — Гульельминетти — Бенелли — Бутти — Ада Негри — Раппазарди — д'Аннуцио

Среди современных поэтовъ Италии Джованни Бертакки — одинъ изъ наиболѣе признанныхъ. Онъ живетъ уединенно, въ атмосферѣ мало вдохновляющей, окруженный людьми, не требующими отъ искусства духа революціоннаго, но только нѣжныхъ, утѣшающихъ душу мелодій. Бертакки умѣетъ создавать такую нетрудную музыку и пропитывать ее крѣпкими деревенскими соками. Онъ — сынъ Альпъ, но и ихъ ему слѣдовало бы воспѣвать съ болѣющимъ огнемъ и съ болѣею оригинальностью. Все таки, полнозвучнѣе всего его лира именно тогда, когда онъ описываетъ Вальтеллину или Энгадины и тѣ чувства, которыя они въ немъ вызываютъ. Его послѣдняя книга „A Fior di Silenzio“ пріятно обнаруживаетъ поэта съ яснымъ и уравновѣшеннымъ темпераментомъ. Призывы къ триполитанской войнѣ, хотя и не вполне изящны по формѣ, и не всегда сильные по духу, составляютъ все же лучшую часть этой книги. Можно бы пожелать этому, еще молодому, поэту большаго разнообразія въ выборѣ сюжетовъ, болѣе звучности строфъ, менѣе осторожнаго и умѣреннаго употребленія образовъ, а также отказа отъ нѣкоторыхъ, теперь устарѣлыхъ, правоучительныхъ позъ. Авторъ „Соблазновъ“ (Seduzioni), вызвавшихъ большую симпатію среди итальянскихъ критиковъ, г-жа Амаля Гульельминетти, напечатала, недавно, драматическую поэму подъ названіемъ: „Неизвѣстный Возлюбленный“ (L'Amante Ignoto). Не знаю, какое впечатлѣніе она производила бы на сценѣ, гдѣ бываютъ всякія неожиданности, но при чтеніи драма кажется не слишкомъ пріятной, и даже не слишкомъ понятной. Тѣмъ не менѣе, поэтическое искусство молодой писательницы достойно быть отмѣченнымъ. Она пользуется традиціонными раздѣрами, но дѣлаетъ это съ большимъ мастерствомъ. Эндекасиллабъ въ ея граціозныхъ рукахъ пріобрѣтаетъ такую силу и гибкость, какую удавалось ему придать, уже съ давнихъ

поръ, немногимъ мужскимъ рукамъ. Достаточно краснорѣчиво даже бѣглое сравненіе ихъ съ эндекасиллабами, которые Семъ Бенелли, пользующійся у публики такимъ успѣхомъ, расточаетъ неутомимо въ своихъ трагедіяхъ.

Послѣднее произведеніе названнаго поэта, „Розамунда“ (Rosmunda), имѣла, въ миланскомъ театрѣ Lirico только скромный успѣхъ. Молодой тосканскій поэтъ умѣетъ строить сценическое дѣйствіе съ достаточной опытностью, но техника стиха въ „Розамундѣ“ болѣе чѣмъ когда либо неудовлетворительна, чтобы не сказать — совершенно плоха. Говорятъ, что его эндекасиллабы слѣланы для актеровъ, которые хотятъ говорить, а не декламировать, но помимо странности такого стремленія отнять у стиховъ пѣвучесть, мнѣ кажется, что молодой поэтъ, который серьезно задался дѣлю обновить родной художественный театръ, долженъ прибѣгнуть къ болѣе свободнымъ ритмическимъ формамъ, чѣмъ эндекасиллабъ, а не извращать прекрасную классическую линію стиха, который величайшіе итальянскіе поэты довели, въ теченіе вѣковъ, до совершенства...

Зрители съ развитымъ вкусомъ, выходили изъ театра, послѣ „Розамунды“ Сема Бенелли, сожалѣя о „Розамундѣ“ Витторіо Альфьери.

Довольно сильно оспариваемый успѣхъ имѣлъ Е. А. Бутти, со своей комедіей „Невидимое Солнце“ (Il Sole Invisibile), поставленной въ первомъ драматическомъ театрѣ Милана. Талантливый ломбардійскій писатель, послѣ нѣсколькихъ горькихъ опытовъ, снова захотѣлъ вернуться къ тому жанру юмористическаго театра, уснащеннаго остроумными мыслями и изреченіями, который, какъ мнѣ казалось бы, мало подходитъ къ его, замкнутому и холодному уму. Впрочемъ, въ „Сіе-солло“ задача ему вполне удалась, но уже въ „Невидимомъ Солнцѣ“ солнце успѣха такъ и не выглянуло. Все же, и на этотъ разъ, авторъ обнаружилъ достоинства мыслителя и драматурга. Е. А. Бутти не изъ тѣхъ сочинителей комедій, которые выпускаютъ пьесы, какъ рыночный товаръ. Каждое его произведеніе носитъ слѣды душевной

тревоги, которая его породила. Подобно лучшим представителям французского театра, онъ умѣетъ облекать въ утонченѣйшую форму самое откровенно-человѣческое содержаніе. Публика всегда слушаетъ его съ большимъ уваженіемъ и даже въ менѣе удачныхъ вещахъ умѣетъ находить элементы этико-эстетическаго благородства, достойные ея высшаго вниманія.

Въ то время, какъ часть поэтической дѣятельности Италіи направлена на театръ, итальянско-турецкая война вдохновила двухъ нашихъ прославленныхъ національныхъ поэтовъ: Аду Негри и Габріеля д'Аннуцио. Ада Негри написала три лирическія поэмы: — „Сестра Краснаго Креста“ (*La Suora Rossa*), „Дѣва и Герой“ (*La Vergine e l'Eroe*), „Дѣва и Соколы“ (*La Vergine e il Falco*), — которыя достойны вызвать и патриотическій и общечеловѣческій восторгъ итальянцевъ. Горделивая ломбардійская поэтесса не любитъ, въ своихъ стихахъ, риторическихъ вычурностей и ученыхъ приправъ. Ритмъ ея слога слѣдуетъ биенію ея сердца. Среди современнаго потока риторики, ея поэзія — единственная, кажущаяся не лишенной логическаго содержанія; а въ нѣкоторыхъ мѣстахъ она достигаетъ до истинно возвышеннаго стиля. Достаточно сопоставить эти стихи, вдохновленные войной, со стихами на ту же тему, но вялыми, вымученными, многословными и чудовищно эрудитными — Габріеля д'Аннуцио. Рѣшительно, поэтъ „*Laudi*“ этими „*Canzoni d'Oltremare*“ не прибавляетъ ни одного листка къ своему лавровому вѣнку. Если бъ эти канцоны не были распространены самой большой газетой Италіи, миланскимъ *Coggiere della Sera*, то, не говоря уже о покупателяхъ, онѣ прямо рисковали бы не найти читателей, настолько, помимо нѣсколькихъ отрывковъ, онѣ кажутся схоластичными и лишенными всякаго трепета и истиннаго чувства.

Недавняя смерть одного большого и забытаго поэта *Маріо Рапизарди* изъ Катаніи, несомнѣнно больше взволновала итальянское общество, чѣмъ объявленіе о скоромъ выходѣ *Заморскихъ канцонъ* отдѣльнымъ изданіемъ. *Маріо Рапизарди* былъ настоящій

поэтъ въ душѣ и въ жизни. Умеръ онъ, какъ и жилъ, — бѣдный, но непримиренный. Ему принесли много вреда полемки съ его великимъ соперникомъ по гражданской поэзіи, — *Джозуэ Кардуччи*. Но все же, онъ умеръ прославленный своими сицилійцами, которые послѣ *Виченцо Беллини* считали его крупнѣйшимъ изъ своихъ свѣтилъ.

Не всѣ его произведенія, которыхъ чрезвычайно много и среди которыхъ находятся крупныя поэмы, какъ — *Люциферъ* (*Lucifero*), *Говъ* (*Giobbe*), могутъ въ настоящее время устоять противъ критики, но въ *Религиозныхъ стихахъ* (*Poesie Religiose*) поэтъ проявляетъ себя во всемъ своемъ ослѣпительномъ величій.

Мы привѣтствуемъ полное собраніе его сочиненій, гдѣ — какъ въ зеркалѣ, часто затускненномъ, но всегда искреннемъ — отразится его героическая душа.

Paolo Buzzzi.

## ПИСЬМО ИЗЪ ЛОНДОНА

Въ предыдущемъ письмѣ я собралъ нѣсколько фактовъ изъ жизни лондонскихъ театровъ и постарался показать, насколько сильна любовь лондонцевъ къ зрѣлищамъ. Богатство и часто безсмысленная расточительность въ постановкахъ развратили вкусъ посѣтителей театровъ въ городѣ, гдѣ все и безъ того измѣряется фунтами стерлинговъ. Не всякому городу дана возможность затрачивать — изъ кармана зрителей, конечно, — такія суммы на подражаніе дѣйствительности. Съ этой точки зрѣнія убогость и отсутствіе высшаго эстетическаго идеала въ лондонскихъ театрахъ поучительны, какъ доказательство отъ противнаго.

Однако, бываютъ и здѣсь кое-какіе опыты, случается и здѣсь быть свидѣтелемъ реформаціонныхъ исканій. Правда, инициатива рѣдко дается англичанамъ, па то они ужъ слишкомъ консервативны. Но все равно; они, англичане, дали возможность осуществить неутомимому и вездѣсущему *Рейнгардту* наиболѣе смѣлый сценическій замыселъ, какой пришлось мнѣ видѣть. Для этого потребовалось — опять цифры, и вѣчно цифры, когда рѣчь идетъ объ Англіи! —

2.500 человекъ и около двухъ милліоновъ франковъ. Чудо, ожидаемое отъ такихъ затратъ, такъ и называется „Чудо“ — „The Miracle“ — средневѣковая легенда, нѣчто въ родѣ мистеріи (вѣрнѣе — мистической фееріи). Текстъ не важенъ, ибо онъ ограниченъ сценаріемъ автора, воспользовавшагося материниковскою драмою „Сестра Беатриса“ для созданія двухактной пантомимы съ рядомъ вводныхъ весьма сценическихъ эпизодовъ. Имя автора, известнаго читателямъ „Аполлона“ нѣмецкаго писателя, Карла Фольмеллера, всецѣло затѣнено громкимъ именемъ воплотителя „Чуда“ — Макса Рейнгардта.

Онъ пріѣхалъ, посмотрѣлъ и нашелъ на окраинѣ Лондона подходящее зданіе. Правда, то была „Олимпія“, не то манежъ, не то сарай, неуклюжіи, грязноватый колоссъ, горбящій исполнскую спину надъ отдаленною частью города. Но колоссъ этотъ Рейнгардту понравился. Онъ быстро сообразилъ, что можно было бы затѣять въ помѣщеніи, рассчитанномъ на десять тысячъ человекъ, если бы ихъ размѣстить по бокамъ, оставляя себѣ арену. Призвавъ на помощь цѣлый штабъ архитекторовъ и электротехниковъ, онъ обработалъ планъ перестройки внутренности манежа для „Чуда“...

Первымъ дѣломъ нужно было приспособить зданіе для свободнаго передвиженія тысячныхъ толпъ. Пробиты были во все стороны ворота. Далѣе, нуженъ былъ возможно равномернѣе распределенный свѣтъ. Техники ухитрились построить у верхушки три ласточкина гнѣзда съ помѣщеніемъ для прожекторовъ и машинистовъ. Наконецъ, передѣлкою манежа въ готическій соборъ Рейнгардтъ занялся самъ. Для этого потребовалось изрядное количество холста и — изобрѣтательности. Олимпія преобразилась въ храмъ, похожіи на кельнскій соборъ, съ витражами, сводами и даже запахомъ ветхаго камня и сырья, столь настраивающимъ души туристовъ...

Англійскую публику въ Лондонѣ такъ и слѣдуетъ считать: туристами. Она устремилась въ „Олимпию“ смотрѣть „Чудо“ и ради „Чуда“ устремилась въ Лондонъ. Число посѣтителей нынѣ измѣряется уже сотнями тысячъ. И все довольны, ибо ощущеніи заготовленъ запасъ не

малый, все они сильные и въ экзотическомъ для нынѣшнихъ нравовъ стилѣ.

Ужъ одно то, какъ это вдругъ изъ сарая сдѣлали храмъ? Настоящій, чуть-чуть только бу-тафорскій (будки съ электрическими прожекторами, которыхъ никакъ нельзя было спря-тать), угрюмый, исполненный потаенныхъ шо-пототовъ, аскетической грусти и вдохновенной скорби средневѣковья.

Едва вы усѣлись на далеко не удобной скамьѣ и пробилъ часъ начала спектакля — вдругъ меркнетъ свѣтъ, раздаются священные звуки органа, и до ушей неизвѣстно откуда, но, по-видимому, со всехъ сторонъ доносится молитва „Ave Maria“. И вы начинаете различать, наконецъ, стекающіяся въ соборъ фигуры монахинь. Ихъ много, но кажется, что еще больше, до того умѣло распланировано ихъ появленіе. Вскорѣ половина храма запружена слугами Мадонны. Появляется и епископъ и настоятельница. Монастырю предстоитъ исполнить обрядъ принятія и облаченія новой дѣвушки. Распахиваются ворота храма и тотчасъ же извѣтъ толпа набожныхъ прихожанъ заполняетъ вторую половину арены. На сторону монахинь переходятъ лишь калѣпки. Среди общей тишины и нервнаго напряженія происходитъ первое чудо... Одинъ изъ парализированныхъ, принесенный на носилкахъ, вдругъ начинаетъ размахивать руками, ползетъ къ статуѣ и, собравшись съ силами, отталкиваетъ поддерживающихъ его слугъ. Потомъ онъ твердымъ шагомъ и съ распростертыми руками подходитъ самъ къ центральной статуѣ Мадонны, и свидѣтели чуда оглашаютъ соборъ изступленнымъ крикомъ изумленія и радости. Потомъ опять процессія, обратное шествіе и пантомимическій монологъ молодой монахини. Она оставлена на почъ въ храмѣ дежурить и молиться у подножія статуй.

И тутъ начинается ея драматическая жизнь (въ передачѣ русской артистки Трухановой). Въ ней бушуютъ обѣ страсти, которыя можно было бы назвать по тидіановски: Amor casto e profano. Молодость, красота, жажда веселья — по ту сторону, увы, уже навсегда. Она слышитъ еще веселыя пѣсни ушедшихъ прихожанъ, ее манятъ дѣти съ

ихъ веселой, беззаботною пляскою, цвѣтами, звонкимъ смѣхомъ. Но чувство отреченія, принятой на себя обязанности, воплощенное въ статуѣ прекрасной Мадонны, заставляетъ дѣвушку смириться передъ судьбою. Къ тому же нѣсколько монахинь возвращаются въ храмъ, строго взглянувъ на забывающую свой долгъ сестру, онѣ запираютъ ворота, уносятъ ключи. Далѣе все идетъ, какъ во всѣхъ средневѣковыхъ легендахъ. Является свѣтлорусый рыцарь въ серебряномъ панцирѣ. Онъ зоветъ прекрасную монахиню къ жизни, и она не въ силахъ одолѣть соблазна. Въ ожесточеніи противъ той, чью мертвую статую ей суждено охранять, монахиня вырываетъ у Дѣвы изъ рукъ Младенца и святотатственно бросаетъ его у подножія фигуры. Но и здѣсь чудо совершается, Младенецъ исчезаетъ, устремляясь въ небо, и несчастная грѣшница въ ужасѣ бѣжитъ отъ мѣста преступленія. Рыцарь увозитъ ее на конѣ. А олицетворяющій рокъ флейтистъ („Шпильманъ“) наигрываетъ свою пѣсенку въ адскомъ восторгѣ.

Они уѣхали, а въ храмѣ свершается (какъ и въ „Сестрѣ Беатрисѣ“) главное чудо. Мадонна шевельнулась... Эффектъ таинственности и благоговѣнія достигнутъ здѣсь перемѣнами свѣта, музыкой и вразумительной мимикой ожившей Статуи. Всемилосердная Дѣва спускается съ мертвого камня, и, спасая заблудшую монахиню отъ позора, облачается въ ея одежду. Лицомъ онѣ похожи другъ на друга удивительно. Такимъ образомъ замѣна не только божественна, но и правдоподобна.

На голову мнимой сестры сыплется брань и негодованіе, чуть ли не побои, со стороны толпы монахинь, лишь только послѣло утро и проснулся монастырь. Прекрасно инсценированъ моментъ ужаса и отчаянія настоятельницы, которая первая замѣтила исчезновеніе драгоценной статуи. Стоишь сотенъ бѣгущихъ сестеръ сливается въ одинъ жалобный вой; его вскорѣ смѣняетъ свирѣпый крикъ обличенія. Но въ минуту, когда толпа монахинь поднимаетъ кулаки надъ беззащитной Мадонной, та вдругъ возносится поверхъ головъ на значительную высоту и при видѣ божественнаго знака, гнѣвъ праведныхъ утихаетъ.

Прошелъ годъ. Мы не будемъ пересматривать подробно всѣхъ „эпизодовъ“ грѣшницей монахини и ея мытарствъ, которыми выполнено драматическое „интермеццо“. Довольно сказать, что Рыцарь палъ въ неравномъ бою, а монахиня досталась Графу. Въ замкѣ послѣдняго красота ея пробудила вождѣніе въ юномъ царевичѣ, который выигралъ ее въ кости. Старикъ графъ въ отчаяніи убиваетъ себя, но новый обладатель недолго наслаждается ласками дѣвушки и, приревновавъ ее къ своему родному отцу, падаетъ отъ руки (опять таки стараго) царя. Послѣ этого монахиню заподозриваютъ въ колдовствѣ; въ великолѣпной сценѣ Инквизиціи ее тащатъ къ плахѣ. Красота спасаетъ грѣшницу, и въ моментъ, когда палачъ уже замахнулся топоромъ, толпа съ крикомъ бросается къ осужденной и увозитъ ее. Здѣсь не меньше полторы тысячи разношерстнаго народа, и въ смыслѣ полноты и гармоніи движенія столь многочисленной арміи статистовъ на сравнительно небольшой аренѣ, картина эта въ самомъ дѣлѣ интересна по реалистической композиціи.

Далѣе, слѣдъ похищенія несчастной монахини отыскался лишь въ совершенно ненужномъ „эпизодѣ“ военнаго похода, гдѣ она появляется съ младенцемъ на рукахъ въ тылу обоза. Ее преслѣдуетъ, потѣшаясь вдоволь надъ ея бѣдствіемъ, все тотъ же Флейтистъ, въ маскѣ скелета. Передъ ней проходятъ грозныя тѣни убитыхъ изъ за нея любовниковъ. Каждый эпизодъ заканчивается лейтъ-мотивомъ оркестра, жалобными фанфарами. Кстати, музыка къ „Чуду“ написана Гумпердинкомъ, авторомъ „Гензель и Гретхенъ“, и очень содѣйствуетъ сгущенію драматическихъ красокъ всей фееріи.

Изнемогая отъ голода, холода и нравственныхъ пытокъ, монахиня допелась до порога собора въ моментъ, когда Мадонна заняла свое прежнее мѣсто. Постепенно восстанавливается все въ томъ видѣ, какъ было до грѣха... Мадонна принимаетъ изъ рукъ злополучной матери мертвого младенца на мѣсто того, который въ первомъ дѣйствіи палъ жертвою святотатства. Ликуютъ всѣ, видя чудесное возвращеніе таинственно исчезнувшей статуи.

Рокъ-флейтисть пляшетъ и насмѣхается у воротъ храма, но онъ уже не властенъ. Промель тяжелый конмаръ сатанинскаго соблазна, монахиня благоговѣнно принимается за обязанности новой жизни, уже исполненная отреченія. Все минувшее представляется ей и намъ предостереженіемъ божественной любви и премудрости.

Да проститъ мнѣ читатель столь сухое изложеніе драматическихъ эпизодовъ лондонской мистеріи!... Я смотрѣлъ ‚Чудо‘ три раза, но даже стараясь поддаться прелести постановки въ отдѣльные моменты не могъ вынести изъ Олимпіи энтузіазма къ этому все же мнимо художественному предпріятію... Мнѣ кажется, что дисциплина тысячи статистовъ, — если ужъ они непременно нужны для достиженія требуемаго эффекта, — должна быть въ десять разъ строже. Но такъ какъ они для развитія самой драмы абсолютно не нужны, то численность ихъ только мѣшаетъ сосредоточиться на главныхъ персонажахъ фееріи, а малѣйшая погрѣшность въ движеніи отвлекаетъ взоръ отъ той прямой линіи, на которой хотѣлось бы видѣть ходъ событій. Правда, во всемъ видна усердная работа полководцевъ, выдрессировавшихъ стада богомольцевъ, монахинь, охотниковъ, и даже собакъ на пространствахъ нѣсколькихъ тысячъ квадратныхъ метровъ. Но какъ не благопріятствуютъ ‚три измѣренія‘ этой импровизированной ‚сцены безъ подмостковъ‘ всякаго рода реалистическимъ иллюзіямъ! Въдъ всетаки набранные во всемъ Лондонѣ статисты — даже не жители Обераммергау... Въ баварской деревнѣ, у подножія горъ, вы, сидя въ театрѣ на знаменитыхъ ‚Passionspiele‘, видите не только открытое пространство передъ построенными дворцами Пилата и Анны, но и безконечно далекій горизонтъ, подлинную природу, которая окаймляетъ сценическую раму живою декорациею холмовъ и облаковъ. Замѣтивъ гдѣ то вдали двухъ-трехъ евреевъ, приближающихся къ ‚сценѣ‘, вы уже узнаете, что это подлинные жители Іерусалима, да они и сами этому вѣрятъ, эти странные христіанскіе актеры. И хотя вы понимаете, что свобода и чудодѣйственное перевоплощеніе обераммергауцевъ —

тотъ же результатъ упорнаго труда и въ теченіе многихъ лѣтъ, вы все таки чувствуете, что однимъ техническими средствами ничего подобнаго ихъ игрѣ нельзя было бы дать, что передъ вами на лицо соборная душа мистически влюбленной въ свое дѣло общины энтузіастовъ. И вотъ этого то чувства, конечно, не порождаетъ ‚мистерія‘ Рейнгардта, разыгрываемая, хоть и ‚въ трехъ измѣреніяхъ‘, но въ закрытомъ манежѣ, на фонѣ тусклой и скучной декорации...

Однако, какъ ни какъ, если ‚Чудо‘ и не приноситъ лавровъ новаторской дѣятельности Макса Рейнгардта, то все таки доказываетъ, насколько растяжима его изобрѣтательность, когда нужно приладить ‚театръ‘ подъ вкусъ самой широкой и богатой публики. Ни коронаціонное шествіе, ни индійскіи ‚Durbag‘, ни всѣ прелести и ужасы кинематографовъ не даютъ лондонцамъ столько зрительныхъ наслажденій, сколько сумѣлъ дать берлинскіи maestro ихъ хищному глазу.

Swastica.

## ПИСЬМА О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Валеріи Брюсовъ. Зеркало тѣней. Стихи. К-во ‚Скорпіонъ‘, 1912 г. Цѣна 2 р.

М. Зенкевичъ. Дикая порфира. Стихи. К-во ‚Цехъ поэтовъ‘, 1912. Ц: 90 к.

Е. Кузьмина-Караваева. Скиѣскіе черепки. Стихи. К-во ‚Цехъ поэтовъ‘, 1912. Ц. 90 к.

Георгій Ивановъ. Отплытіе на о. Цитеру. Поэзы. К-во ‚Его‘, 1912. Ц. 50 к.

Пожалуй, ни объ одномъ изъ современныхъ поэтовъ не писалось такъ много, какъ о Валеріи Брюсовѣ, пожалуй, ни на кого не сердилось столько представителей самыхъ разнообразныхъ направленій. Нельзя не признать, что всѣ они имѣли на это право, потому что всѣхъ по очереди Брюсовъ взманилъ надеждой назвать его своимъ; и, взманивъ, ускальзывалъ. Но какъ странно: мы не воспринимаемъ его творчества, какъ конгломератъ не похожихъ другъ на друга стихотвореній, но наоборотъ, оно представляется намъ единымъ, стройнымъ и неразрывнымъ. Это не эклектизмъ: скорѣе въ суровой бѣдности, чѣмъ въ легкомыслен-

номъ разнообразіи, сказывается отличительная черта темъ Брюсова. Тутъ нѣчто иное. Не даромъ слова ‚брюсовская школа‘ звучатъ такъ же естественно и понятно, какъ школа парнасская или романтическая. Дѣйствительно, завоеватель, но не авантюристъ, осторожный, но и рѣшительный, расчетливый, какъ геніальный стратегъ, Валерій Брюсовъ усвоилъ характерныя черты всѣхъ бывшихъ до него литературныхъ школъ, пожалуй, до ‚эвфуизма‘ включительно. Но онъ прибавилъ къ нимъ нѣчто такое, что заставило ихъ загорѣться новымъ огнемъ и позабыть прежнія распри. Можетъ быть, это нѣчто есть основаніе новой идущей на смѣну символизма, школы; вѣдь говорилъ же Андрей Бѣлый, что Брюсовъ передаетъ свои завѣты черезъ головы современниковъ. ‚Зеркало тѣней‘ ярче, чѣмъ другія книги, отражаетъ это новое и, слѣдовательно, принадлежащее завтрашнему дню слово.

„За все, что намъ вѣщала лира,  
Чѣмъ глазъ былъ въ краскахъ умилень,  
За лики гордые Шекспира,  
За Рафаэлевыхъ мадоннъ, —  
Должны мы стать на стражѣ міра,  
Завѣтнаго для всѣхъ временъ!“

Въ этихъ простыхъ и бесконечно благородныхъ строкахъ Брюсовъ подчеркиваетъ свою не звѣриную и не божественную, а именно человѣческую природу, любовь къ культурѣ въ ея наиболѣе яркихъ и характерныхъ проявленіяхъ. Кажется, впервые поэтъ, считающійся символомъ, назвалъ Рафаэля вмѣсто Боттичелли, Шекспира вмѣсто Марло. Въ этомъ сказалось синтетическое пониманіе такого поруганнаго и такого героическаго XIX вѣка. И теперь по новому зазвучали для насъ когда то злившія, всегда интриговавшія слова Дедала (стихи Дедалъ и Икаръ въ ‚Вѣнкѣ‘)

„Мой сынъ, мой сынъ, лети серединой  
Межъ первымъ небомъ и землею“.

При такомъ отношеніи къ поэзіи не теряется ни одно изъ достижений человѣческаго духа. Въ этомъ мірѣ, простомъ и ясномъ, когда его видишь съ автомобиля, есть чудеса такія же безспорныя и всѣмъ доступныя, какъ ‚рощи,

омытыя дождемъ‘ или ‚долы, гдѣ темень лѣсъ‘. Вотъ Le paradis artificiel:

„Истома тайнаго похмелья  
Мое ласкаетъ забытье.  
Не упоенье, не веселье,  
Не сладость ласкъ, не остріе“.

Но эти чудеса (какъ, можетъ быть, и всякія) приводятъ соблазненнаго въ страну — ‚безвѣстную Гоби, гдѣ отчаяніе — имя столицѣ‘. Такая доведенность каждаго образа до конца, абсолютная честность съ самимъ собою не есть ли мечта для насъ, такъ недавно освободившихся отъ путъ символизма? И эта мечта для Брюсова уже не мечта.

Отъ мудраго Дедала Брюсова, парящаго ‚межъ первымъ небомъ и землею‘, мы переходимъ къ М. Зенкевичу, вольному охотнику, не желающему знать ничего, кромѣ земли. Его обращеніе къ воздуху мы можемъ отнести и ко всему потустороннему міру:

„...О воздухъ, вольная стихія,  
Тягучая земная броня!  
Не покоряйся, какъ другія —  
Вода, и суша, и огонь.  
Въ ихъ безднахъ мнимъ мы пустоту,  
И съ улюлюканьемъ, какъ идолъ,  
Привязанъ къ конскому хвосту  
Тотъ богъ, который тайну выдалъ...“

Тамъ же, гдѣ требованіе композиціи заставляетъ его перейти къ вѣчности и Богу, онъ чувствуетъ себя не въ своей тарелкѣ и всегда подозрѣваетъ ихъ въ какой-то несправедливости. Такъ въ стихотвореніи ‚Мясные ряды‘, съ сочнымъ и смѣлымъ реализмомъ описавъ боиню, онъ восклицаетъ:

„И чудится, что въ золотомъ эфирѣ  
И насъ, какъ мясо, вѣшаютъ вѣсы,  
И также чашки ржавы, тяжки гири,  
И также алчно крохи лжутъ псы“.

Онъ вполне доволенъ землею, но у насъ не хватаетъ духу упрекнуть его за это самоограниченіе, потому что земля вопиющую добра къ нему и открывается передъ нимъ полно и интимно. Когда онъ обращается во второмъ лицѣ

къ водамъ, камнямъ и металламъ, мы чувствуемъ, что онъ купилъ это право великимъ знаніемъ, рожденнымъ великой любовью. И герои его стихотвореній — Коммодъ, Агура-Мазда или Александръ Македонскій — они еще не люди, а такъ: „гранитные боги, избѣченные мѣдью въ горахъ“. И какъ напоминаніе о большой и забытой нами истинѣ звучитъ его предостереженіе человѣку:

„Стихи куи въ каменномъ жарѣ,  
Но духомъ, гордый царь, смиришь  
И у послѣдней слизкой твари  
Прозрѣнью темному учишь!“

Е. Кузьмина-Караваева принадлежитъ къ числу поэтовъ однодумовъ. Ея задача — создать скиѣскіи эпосы, но еще слишкомъ много юношескаго лиризма въ ея дунѣ, слишкомъ мало глазомѣра и рѣшительности опредѣлившася и потому смѣлаго таланта. Игра метафорами, иногда не только словесными, догматизмъ утвержденій туманно-мистическаго свойства и наивно-іератическія позы — все это плохая помощь при созданіи эпоса. Отъ него остались только черепки, но къ чести поэта, черепки подлинно скиѣскіе:

„Смотрю, смотрю съ одинокой башни.  
Ахъ, заснуть, заснуть бы непробудно!  
Пятна черныя русской пашни,  
Наруса подъяты турецкаго судна“.

Передъ этимъ опредѣленіемъ Россіи, какъ чего то далекаго, ненужнаго, нами овладѣваетъ раздумье, точно ли она наша родина, и не знали ли мы когда то давно иную родину, какую нибудь вольгую, древнюю, ковылевую Скиѣю. Для Кузьминой-Караваевой она — земля обѣтованная, рай, можетъ быть и для насъ. Такъ въ жизни личностей многія мистическія откровенія объясняются просто внезапнымъ воспоминаньемъ о картинахъ, произведшихъ на насъ сильное впечатлѣніе въ раннемъ дѣтствѣ. То же навѣрно происходитъ и въ жизни насъ.

Общая призрачность въ соединеніи съ гипнотизирующей четкостью какой нибудь одной

подробности — отличительное свойство стиховъ Кузьминой-Караваевой:

„Надъ далью, — дерево въ дыму  
И призрачность морей.  
Теперь я знаю, что поѣму  
Измую рѣчь звѣрей“.

Совсѣмъ психологія сна.

Я думаю, что эти черепки имѣютъ много шансовъ слиться въ цѣльный сосудъ, хранящій драгоценное муро поэзии, но врядъ ли это случится очень скоро и такъ, какъ думаетъ авторъ, потому что вишняя фабула книги, исторія любви царевны-рабыни къ своему господину, кажется по современному неубѣдительною и случайною среди подлинно-древнихъ и странныхъ строкъ пейзажа.

Первое, что обращаетъ на себя вниманіе въ книгѣ Георгія Иванова — это стихъ. Рѣдко у начинающихъ поэтовъ онъ бываетъ такимъ утонченнымъ, то стремительнымъ и быстрымъ, чаще только замедленнымъ, всегда въ соотвѣтствіи съ темой. Поэтому каждое стихотвореніе при чтеніи даетъ почти физическое чувство довольства. Читываясь, мы находимъ другія крупныя достоинства: безусловный вкусъ даже въ самыхъ смѣлыхъ попыткахъ, неожиданность темъ и какая то граціозная „глуповатость“ въ той мѣрѣ, въ какой ея требовалъ Пушкинъ. Затѣмъ развитіе образовъ: въ стихотвореніи „Ранняя весна“ въ зелени груститъ мраморный купидонъ, но груститъ не просто, какъ онъ грустилъ въ десяткахъ стихотвореній другихъ поэтовъ, а „о томъ, что у него каменная плоть“. Въ другомъ стихотвореніи: солнце „своимъ мечемъ — сіяньемъ пышнымъ — землю ударило пламя“. Это указываетъ на большую сосредоточенность художественнаго наблюденія и заставляетъ вѣрить въ будущность поэта. Въ отношеніи темъ Георгій Ивановъ всецѣло подъ влияніемъ М. Кузьмина. Тѣ же рѣдкіе переходы отъ „прекрасной ясности“ и насмѣшливой ибжности восемнадцатаго вѣка къ восторженно звонкимъ стихамъ-молитвамъ. Но, конечно, подражаніе уступаетъ оригиналу и въ сложности, и въ силѣ, и въ глубинѣ.

Н. Гумилевъ.



## ЗАМѢТКИ О РУССКОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКѢ

С. Ауслендеръ. Вторая книга рассказовъ. Изд. „Аполлонъ“, 1912. Ц. 1 р. 50 к.

Одинъ молодой критикъ, высказываясь о недавно вышедшемъ сборникѣ, разсматривалъ все съ точки зрѣнія удивительности. Нападки свои онъ выводилъ изъ такого соображенія, что „этимъ молъ никого не удивишь“. Мы не знаемъ, почему этому критику понадобилось, чтобы его непрерывно удивляли? — развѣ только потому, что чѣмъ чуднѣе, тѣмъ занятнѣе, а слѣдовательно и лучше. Но по нашимъ временамъ удивить, дѣйствительно, довольно трудно, а попытки дѣлать это по большей части несостоятельны и вызываютъ вмѣсто удивленія только досаду. Потому мы очень благодарны С. Ауслендеру, что онъ своею книжкой удивлять, повидимому, не хочетъ. Эти рассказы могутъ занять, плѣнить или взволновать, заставить мечтать или полюбить, но удивлять... зачѣмъ? Книга рассчитана, очевидно, не только на любителей удивительныхъ штучекъ.

Это уже второй сборникъ молодого автора и больше, чѣмъ первый, даетъ намъ представленіе о его развивающемся и достаточно теперь окрѣпшемъ дарованіи. Ауслендера принято считать, какъ теперь говорятъ, за „стилизатора“. Мы предполагаемъ какъ нибудь въ другой разъ подробнѣе разобрать точный смыслъ этого холодного слова, служащаго жупеломъ для многихъ недостаточно образованныхъ или достаточно недобросовѣстныхъ людей. Мы бы скорѣи склонны были счесть С. Ауслендера за писателя историческаго, но для скорости и большей понятности будемъ, пожалуй, называть его и стилизаторомъ. Дѣйствительно, вся первая книга его касалась жизни несременной, отдѣленной отъ насъ извѣстнымъ количествомъ времени и, притомъ, жизни иностранной. И во второй книгѣ семь рассказовъ изъ десяти изображаютъ Петербургское прошлое, въ какомъ изображеніи, намъ кажется, авторъ лучше всего нашелъ самого себя. Отличительной чертой разбираемыхъ рассказовъ, является романтическая окраска событій, чувствъ и персонажей, не только обуславливаемая роман-

тизмомъ изображаемой эпохи но и охотно переносимыя авторомъ въ современную дѣйствительность. Намъ кажется, что и теперешній Петербургъ и русскую деревню авторъ видитъ глазами не то что Пушкинскихъ гусаровъ и лиценстовъ, а скорѣи, даже, глазами смолянки, мечтающей объ этихъ гусарахъ. Если мы сравнимъ дѣйствующихъ лицъ рассказа „Веселья святки“ и Ауслендеровыхъ декабристовъ, то разницы большой не получится. Мы не хотимъ этимъ сказать, чтобы изображеніе современности у него было фальшиво или не точно, а скорѣи склонны думать, что люди вообще мало мѣняются, особенно въ фантазіи романтическаго мечтателя. Этимъ молодымъ романтизмомъ и влюбленностью въ загадочныхъ офицеровъ и милыхъ повѣсь обуславливается и нѣкоторый мелодраматизмъ положеній и слишкомъ умиленная трогательность въ описаніяхъ сельскаго житія и семейныхъ нѣдръ. Но всѣ геройскіе и злодѣйскіе подвиги описаны со стороны, какъ-бы взволнованной и перепуганной зрительницей, или даже и не зрительницей, а слушательницей, которая съ жадностью ловитъ преувеличенные, то восхищающіе, то ужасающіе слухи изъ третьихъ устъ. Тутъ рассказы о наводненіи и объ изнасилованіи, о сгорѣвшемъ ребенкѣ, о колоссальныхъ проигрышахъ, о колдунахъ и чародѣяхъ, о придворныхъ заговорахъ, о чудесныхъ явленіяхъ, о убійствахъ на фабрикѣ, почти о 120° мороза, которыхъ мы ждали на эту Пасху. Обо всемъ этомъ говорятъ двѣ нѣжныя дѣвицы, смотря въ окно, какъ мимо проѣзжаетъ въ шинели гусаръ, и думая, что онъ ѣдетъ со свиданія на дуэль, между тѣмъ, какъ онъ поспѣшаетъ изъ дому въ манежъ.

Этотъ романтизмъ и лиризмъ автора, дѣлая его книгу болѣе плѣнительной и отнюдь не сухой, нѣсколько мѣшаетъ ему при изображеніи сильныхъ чувствъ и поступковъ, когда чувствуется словно нѣкоторая слабость темперамента. Впрочемъ, можетъ быть, это не слабость темперамента, а извѣстная слабость пера, привычнаго къ изображеніямъ нѣжнымъ, слегка идилическимъ и дѣлающагося сдержаннымъ какъ-разъ тамъ, гдѣ эта сдержанность, можетъ быть, и не вполне желательна. А можетъ быть,

это и мудрая уловка автора, отлично знающего и свои достоинства и свои недостатки.

Должны признаться, что первые гораздо сильнее видны во второй книгѣ рассказовъ, нежели въ предыдущей, а отъ недостатковъ, какіе и были, авторъ сознательно и успѣшно избавляется. И теперь это уже исполненное обѣщаніе — этотъ второй томъ, для нѣкоторыхъ можетъ быть неожиданно, а для насъ вполне ожидаемо и радостно явившійся цѣльнаго, оригинальнаго и серьезнаго писателя, имѣющаго свой слогъ, свои пристрастія и старающагося сознательно, упорно и любовно расширять свой діапазонъ.

Этимъ никого не удивишь, но едва ли о такихъ пустякахъ могутъ думать уважающіе себя люди. А что Ауслендеръ написалъ хорошую книгу, что онъ исполнилъ то, что обѣщавалъ своимъ первымъ томомъ, это насъ тоже несколько не удивляетъ, а только радуетъ.

**З. Гиппиусъ. Лунные муравьи. VI книга рассказовъ. Изд. 'Альціона', 1912 г. Ц. 1 р.**

З. Гиппиусъ избрала себѣ форму писаній, соединяющую рассказъ съ публицистическимъ фельетономъ. Этотъ видъ художественнаго произведенія, особенно любимый Лѣсковымъ, даетъ большую свободу не ограничивать повѣствованія строгою формою рассказа, а широко развивать рапсодію, не боясь отступленій, разсужденій и открытыхъ намековъ на злобы дня. Но что такъ отлично удавалось Лѣскову при его блистательномъ знаніи жизни, ѣдкою и своеобразномъ взглядѣ на каждое событіе и сочнымъ неподражаемомъ слогѣ, то не всегда удается З. Гиппиусъ. Намъ кажется, что всѣ ея рассказы суть фельетоны, ставящіе вопросы, которые иногда интересуютъ автора, а иногда просто имъ придуманы на случай. Эти вопросы она излагаетъ раскидистымъ, не всегда пріятно развязнымъ тономъ и иллюстрируетъ какъ бы случаями изъ жизни. Но въ томъ-то и бѣда, что эти случаи изъ жизни кажутся всегда выдуманскими, а люди не живыми...

Думается, что никакихъ такихъ проститутокъ, офицеровъ и сестеръ милосердія не было, и говорили они совсѣмъ не то, и поступали не вполне такъ, какъ хочется З. Гип-

пиусъ, такъ что подтвержденіемъ ея доводамъ они никакъ не служатъ и остаются только одни эти доводы г-жи Гиппиусъ, ни къ чему насъ не обязывающіе, да фальшивыя куклы, да раскидистые фельетоны. Отношеніе Гиппиусъ къ тревожащимъ ея вопросамъ безсердечное и безразлично-святошеское. Впрочемъ, разбираться въ этомъ не входитъ въ нашу задачу, — *c'est à prendre ou à laisser*. Но намъ кажется, что характеризовать всю послѣ-революціонную эпоху лунными муравьями — нѣсколько опрометчиво и скорѣе вытекаетъ изъ умовозрѣнія, нежели изъ наблюденія.

Издана книжка 'Альціоніой', слѣдовательно — съ изящной простотою.

**Издательство товарищества писателей. Сборникъ I. Спб. 1912 г. Ц. 1 р. 50 к.**

Мы не совсѣмъ ясно понимаемъ, почему для настоящаго сборника потребовалось новое издательство, тогда какъ онъ, по составу участниковъ, ничѣмъ не отличается отъ всякихъ другихъ сборниковъ. Кажется, не далеко то время, когда окончательно сотрутся всѣ различія между группами и направленіями, а можетъ быть, появится новая рознь и усобица. Но теперь скорѣе въ журналахъ, нежели въ альманахахъ можно наблюдать кое какую группировку и, конечно, 'Русскую Мысль' мы не спутаемъ съ 'Русскимъ Богатствомъ'; но между сборниками (будь они Петербургскіе или Московскіе) вся разница, право, въ томъ, что въ одномъ участвуютъ: Сергѣевъ-Ценскій, гр. А. Н. Толстой, Сологубъ и Ремизовъ, а въ другомъ — Ремизовъ, Сологубъ, гр. А. Н. Толстой и Сергѣевъ-Ценскій. Конечно, публика отъ этого не проигрываетъ, потому что — не все ли равно — гдѣ читать этихъ вездѣсущихъ авторовъ? Въ настоящемъ сборникѣ привлекаетъ вниманіе, главнымъ образомъ, романъ Толстого: 'Хромой баринъ', который 'Новое Время' похвалило за идеализмъ и неожиданное цѣломудріе графа. Этихъ двухъ качествъ мы, признаться, особенно не замѣтили, но не можемъ не отмѣтить большей цѣльности фабулы, нежели въ предыдущемъ его произведеніи. Однако, не смотря на то, что авторъ сосредоточиваетъ интересъ на небольшомъ количествѣ героевъ, а не тонетъ

въ эпизодахъ, цѣлесообразность поступковъ его персонажей отъ этого не дѣлается болѣе понятной, — никогда нельзя предположить, какъ они поступаютъ, и еще менѣе можно догадаться, почему они дѣлаютъ то или другое. Это, конечно, нѣсколько вредитъ поучительности повѣствованія, потому что, какія бы высокія и трогательныя дѣйствія ни описывались, дѣйствовать они на насъ могутъ лишь тогда, когда намъ будетъ точно извѣстно, чѣмъ они обусловлены и какія имѣли послѣдствія. Особенно насъ смущилъ таинственный монашекъ и заключительный реверансъ съ баррикадами въ лѣвую сторону... Написанъ романъ значительно проще, серьезнѣе и крѣпче предыдущаго. Многія сцены и положенія, взятая независимо отъ психологической связи, — очень дѣйствительны и глубоко волнуютъ.

Разсказъ Шмелева, написанный нѣсколько въ другой манерѣ, чѣмъ его 'Человѣкъ изъ ресторана', приятенъ своимъ тонкимъ импрессионизмомъ, напоминающимъ слегка манеру Осипа Дымова, но безъ развязности послѣдняго, и при томъ — настоящимъ русскимъ языкомъ. Содержаніе разсказа нельзя не признать предосудительнымъ и достаточно банальнымъ. О подобныхъ корнетахъ мы уже не разъ слышали, а нельзя же бить до безконечности все по одному и тому же мѣсту. Можетъ быть, такіе 'освободительные' приемы остались у г-на Шмелева еще отъ сборниковъ 'Знанія'. Вересаевъ послѣ 'Записокъ врача' неожиданно занялся греками и далъ нѣсколько переводовъ. Только напрасно онъ начинаетъ гекзаметры съ союза 'и', что мѣшаетъ правильному дактилю.

Одно хорошее стихотвореніе Брюсова и скучное изліяніе Федорова — въ порядкѣ вещей.

Графъ Алексѣй Н. Толстой. Повѣсти и разсказы, кн. II. (Спб. 'Шиповникъ'. 1912 г. Ц. 1 р. 25 к.).

Собранные въ одинъ томъ разсказы Толстого, дѣлаются болѣе доступными обозрѣнію и имѣютъ болѣе цѣльный видъ, нежели, когда ихъ читаешь въ разныхъ повременникахъ и газетахъ. Когда они попадаютъ тамъ и сямъ,

одинъ нѣсколько лучше, другой немного хуже, они слишкомъ неопредѣленно указываютъ на путь, проходимый молодымъ романистомъ. Почему то кажется, что ихъ очень много, — слишкомъ, можетъ быть, много, такъ-что радуясь на неустойчивость графа, нѣсколько за него и опасаться. 'Ахъ', думаешь, 'опять Толстой!' и приступаешь съ нѣкоторымъ страхомъ. Но этотъ страхъ исчезаетъ, когда находишь, нѣсколько лучше, немного хуже, все того же Толстого. Конечно, для молодого писателя оставаться долгое время все тѣмъ же — тоже опасно. Но вотъ второй томъ его разсказовъ эти опасенія какъ то приятно разсѣиваетъ. Во-первыхъ, этихъ разсказовъ — не такъ много, — обычная порція нормально пишущаго человѣка; во-вторыхъ, онъ гораздо лучше перваго; въ третьихъ, А. Толстой, оставаясь все тѣмъ же Толстымъ, какъ то видоизмѣняется, такъ что, можно, если не угадать, то погадать и о намѣченномъ имъ пути.

Намъ кажется, что Толстой стремится все больше и больше отъ анекдота и живописной картинки къ широкому повѣствованію, что, впрочемъ, онъ доказалъ и своими двумя романами, не помѣщенными въ этотъ томъ. Въ настоящемъ же сборникѣ, намъ представляется показательнымъ разсказъ 'Невѣрный шагъ'. Хотя монастырь тутъ еще и Ремизовскій, а помѣщики и провинціальный городъ не лишены Толстовской анекдотичности и шаржа, но самый планъ широко развивающейся исторіи одной жизни очень характеренъ для новаго направленія Толстого. Въ этомъ отношеніи разсказъ, можетъ быть, и не совсѣмъ удался; авторъ задался слишкомъ большою цѣлью — начертать религіозный путь современнаго искателя. Не всѣ встрѣчи, не всѣ возможности исчерпаны имъ; ухоль на лоно природы, не смотря на всю свою поэтпчность, неожиданъ, кое-что скомкано, но намъ цѣненъ самый замыселъ автора.

При чтеніи остальныхъ разсказовъ (особенно отличаются 'Местъ' и 'Родныя мѣста'), намъ приходитъ въ голову, что авторъ, жадный ко всякимъ анекдотическимъ случаямъ, настоящаго и прошлаго времени, иногда безъ всякаго смущенія переноситъ въ современный разсказъ

слышанное имъ отъ дѣдушекъ и бабушекъ, что придаетъ мѣстамъ его современности какой-то архаическій и не совсѣмъ правдоподобный оттѣнокъ. Впрочемъ, можетъ быть, широкая натура автора лучше себя чувствуетъ и имѣетъ большее поле дѣйствія въ этихъ разсказахъ о недавней старинѣ или о ея остаткахъ въ наши дни. Чисто петербургскія туманныя приключенія и настроенія, конечно, привлекаютъ его меньше, и онъ ихъ передаетъ приблизительно такъ же, какъ экзотическій для него Парижъ. Мы имѣемъ совершенно опредѣленное и достаточно высокое мнѣнiе о языкѣ А. Толстого (который въ этой книгѣ сдѣлался, можетъ быть, еще крѣпче), чтобы объ этомъ не распространяться.

Алексѣй Ремизовъ. Сочиненія. Т. VI, VII. (Спб. „Шиповникъ“. Ц. 1 р. 25 к.).

Намъ неоднократно приходилось касаться на страницахъ „Аполлона“ своеобразнаго и большого таланта А. Ремизова, достигшаго мастерства въ своей области. Но въ краткихъ библиографическихъ замѣткахъ, всегда по данному случаю, мы каждое произведенiе Ремизова разсматривали отдѣльно отъ совокупности его творчества. Къ сожалѣнiю, и въ этой замѣткѣ намъ придется ограничиться той-же случайной оцѣнкой какъ и прежде, но мы надѣемся со временемъ, пополнить пробѣлы отдѣльнымъ, хотя бы краткимъ, этюдомъ о Ремизовѣ, одномъ изъ самыхъ значительныхъ нашихъ писателей. Томъ VI и VII его произведенiй, конечно, могли бы дать возможность изслѣдовать хотя бы часть его творчества, потому что въ нихъ собраны всѣ такъ называемыя стилизованныя его пьесы: „Сказки“ и „Отреченныя повѣсти“.

Это цѣлый сводъ нашей народной и древнеписьменной поэзи. Никто, кому она не чужда, кто обладаетъ русскимъ ухомъ и русскою душою, кого волнуютъ протяжная пѣсня и долгая скитская всенощная, для кого приходитъ весна-красна, осень темная и зима лютая, кто сохранилъ въ сердцѣ своемъ данное ему отъ Бога и народа сокровище, — не можетъ равнодушно раскрыть этихъ книжекъ, изданныхъ, къ сожалѣнiю, „Шиповникомъ“ — который завтра

совершенно въ такомъ же видѣ издастъ Осипа Дымова и Шоломъ Аша, а послѣ-завтра г. Аверченко. Мы потому касаемся вопроса объ издательствѣ, что никакъ нельзя относиться къ этимъ произведенiямъ Ремизова, какъ къ какому-нибудь сборнику, хотя бы и прекрасныхъ разсказовъ, такъ же, какъ невозможно гутировать ихъ эстетически, какъ упражненiя въ старо-русскомъ стилѣ. Ужъ лучше тогда, не читая, бросить ихъ подъ столъ. По отношенiю къ Ремизову насъ всегда удивляла какая то странная непонятливость и тупость, и не только широкой публики. Вѣдь былъ же случай, что лучшее „русское“ его произведенiе, а именно — „Дѣйство о Георгии“ въ русскомъ литературномъ и поэтическомъ журналѣ не взяли, а когда оно появилось, — то русскiй же молодой поэтъ и критикъ отъ него отмахнулся, представляясь, что онъ тамъ ни слова не понялъ и плетя какой-то вздоръ про „Милитрису Кирбитьевну“. Этому поэту, вѣроятно, самому стыдно: самъ себя унижилъ. Ну, а ужъ если русскiй поэтъ по-русски ничего не понимаетъ, такъ ужъ съ публики что и спрашивать. Все это очень горько и обидно, не столько, конечно, за Ремизова, сколько за публику, а книжки его (ничего, что „Шиповникъ“ ихъ издаетъ) пужно читать до того, чтобы они истрепались, какъ сонникъ на кухнѣ; когда же они истреплются — переплести ихъ, и снова читать. Это — о книжкахъ; о Ремизовѣ мы поговоримъ въ другой разъ.

Викторъ Евтихievъ. Весна. (М. изд. Португалова, 1911 г. Ц. 50 к.).

„Ты помнишь, ту ночь, когда я пилъ влагу съ твоихъ душистыхъ тканей, ловилъ, какъ пряди волосъ, твои распущенныя мысли и, познавъ могущество словъ, мы слились грудями, замирая, какъ двѣ сдѣлвшiяся бабочки въ порывѣ безстыдной ибги... Ты берегла для избранника свой дѣвичiй алмазь невинности... Ты помнишь, когда я, безумный, хотѣлъ броситься въ черную пасть окна, на ложе холоднаго гранита, въ омутъ изступленныхъ брызгъ отчаянiя...“

Достаточно такой фразы, чтобы мы не читали не только „весны“, но никакой книги,

гдѣ бы стояло имя Виктора Евтихіева, чтобы къ самому издательству Португалова относились болѣе чѣмъ подозрительно. Пусть въ этихъ книгахъ будетъ пятое Евангеліе — ихъ читать невозможно, а для того, чтобы воспринять книгу, нужно же ее прочесть, а для этого нужно, чтобы она была написана пристойно. Если содержаніе ‚Весны‘ значительно, тѣмъ хуже для автора, но мы не вѣримъ, чтобы человекъ, способный написать одну такую фразу, не поморщась, вообще, былъ бы способенъ на что-нибудь пристойное.

Сергѣй Эфронъ. (Дѣтство. (М. Ки-во „Оле-Лукойе“ 1912 г. Ц. 1 р.)

Эта свѣжая и пріятная книга, очевидно, написана не для дѣтей и потому, намъ кажется, что кромѣ взрослыхъ, ею особенно заинтересуются и дѣти. Отсутствіе моральныхъ тенденцій и всякихъ маленькихъ пролетаріевъ, униженныхъ и благородныхъ, придаетъ книгѣ характеръ искренности и правдивости. Можетъ быть, нѣкоторые рассказы слишкомъ незначительны, но авторъ все передаетъ съ такою естественной граціей и выказываетъ такую тонкую наблюдательность, что извѣстную мелкость письма, а иногда и самого содержания ему охотно прощаешь. Остается только пожелать, чтобы авторъ также поразсказалъ намъ что-нибудь и о взрослыхъ. Впрочемъ, если его больше привлекаетъ дѣтскій міръ, который имъ, конечно, не исчерпанъ, мы и за то благодарны.

М. Кузминъ.

## НОВЫЯ КНИГИ

Вл. П. Крапихфельдъ. Въ мірѣ идеи и образовъ. 1912 г.

Книга Вл. Крапихфельда заключаетъ четыре статьи: ‚Пореформенная деревня въ русской беллетристикѣ‘, ‚Николай Алексѣевичъ Некрасовъ‘, ‚Глѣба Успенскій‘ и ‚Левъ Николаевичъ Толстой‘.

Про первыя три статьи говорить нечего. Это все тѣ же, составляющія неизмѣнную принад-

лежность всѣхъ энциклопедическихъ словарей, разсужденія о шестидесятникахъ, семидесятникахъ, восьмидесятникахъ, девятидесятникахъ и т. д. до безконечности. Къ такимъ статьямъ можно вполне примѣнить слова Чернышевскаго: ‚все это прекрасно и благородно, въ особенности благородно до чрезвычайности‘. Въ статьѣ о Львѣ Толстомъ г. Крапихфельдъ проявляетъ большую самостоятельность. Оригинальность нѣкоторыхъ сужденій критика не оставляетъ сомнѣній въ томъ, что онъ дошелъ до нихъ своимъ умомъ.

Къ сожалѣнію, изслѣдованія г. Крапихфельда въ области творчества Льва Николаевича Толстого, при всей ихъ самобытности, едва-ли откроютъ новые пути къ пониманію величайшаго писателя земли русской.

Для того, чтобы понять Толстого — это самое выдающееся явленіе русской литературной жизни XIX столѣтія (по опредѣленію Андрея Бѣлаго) — недостаточно готовыхъ критическихъ шаблоновъ, которыми привыкъ оперировать Крапихфельдъ, — геній создаетъ свою новую эстетику, и судить его можно только по законамъ этой эстетики, а Крапихфельдъ при разборѣ Толстого не идетъ дальше пріемовъ, освѣщенныхъ энциклопедическими словарями при разборѣ Слѣпцова, Рѣшетникова, Глѣба Успенскаго и т. д. Между прочимъ, по мнѣнію Крапихфельда, Толстой — ‚это послѣдній даръ завѣщанный Россіи ея помѣстнымъ дворянствомъ‘. Поэтому онъ и Герценъ — ‚Великаны въ своей разрушительной работѣ. Что-же касается синтетической творящей мысли, она не входитъ въ число даровъ ни Герцена, ни Толстого. Къ тому-же, какъ мы знаемъ уже, и творить имъ было не изъ чего; почва, изъ которой они получали питательные соки, истощилась‘.

Не правда-ли, какъ это просто? Писатель, возсоздававшій грандіознѣйшія картины прошлаго съ отчетливостью очевидца, писатель, овладѣвшій тайной, путемъ интегрированія безконечно малыхъ величинъ, создавать такіе монолиты, какъ образъ Александра I или-же глубоко-трагическая въ своей обыденности фигура Наполеона I на полѣ битвы, — былъ лишенъ творящей мысли!

Такая логика невольно напоминаетъ деревен-

скую таблицу умноженія, гдѣ, по словамъ Успенскаго, дважды два составляетъ свиную морду...

Чувствуя, вѣроятно, нѣкоторую слабость занимаемой позиціи, Кранихфельдъ прибѣгаетъ къ излюбленному приему журнальной критики и говоритъ: „Въ доказательство слабости синтетической мысли великаго аналитика ссылаются обыкновенно на отсутствіе типовъ въ его художественныхъ произведеніяхъ“.

Такимъ образомъ, „слабость синтетической мысли“ Толстого оказывается общепризнанной, и даже существуетъ обычный способъ доказательства этой слабости — отсутствіе типовъ въ произведеніяхъ великаго писателя.

Но г. Кранихфельдъ списходителенъ къ Толстому. „Толстой создалъ два типа, — говоритъ онъ, — которые исторія русской литературы занесетъ на вѣчныя времена въ свои святцы подъ тѣми именами, какія было угодно великому художнику дать имъ... Я говорю о Платонѣ Каратаевѣ и Стивѣ Облонскомъ“.

Этому сопоставленію никто не откажетъ въ оригинальности.

Предъ такой параллелью поблѣднѣетъ пресловутая деревенская таблица умноженія.

Платонъ Каратаевъ, въ которомъ Толстой находитъ идеальное воплощеніе всѣхъ лучшихъ сторонъ русской народной души, и „погибшее, но милое созданье“, Стива Облонскій.

Оба они, — утверждаетъ, между прочимъ, критикъ, — и Платонъ Каратаевъ, и Стива Облонскій круглые. „Только одинъ общипанный и потертый, другой выхолонный и гладкій... Платонъ Каратаевъ не имѣетъ своихъ взглядовъ на вещи, какъ не имѣетъ и своихъ собственныхъ словъ. Онъ пользовался пословицами, поговорками, прибаутками, при чемъ часто онъ говорилъ совершенно противоположное тому, что говорилъ прежде. Не то и другое, — замѣчаетъ Толстой — было справедливо.“

Стива Облонскій и самъ большой любитель прибаутокъ и афоризмовъ, точно также не имѣлъ собственныхъ взглядовъ и мыслей. Онъ держался взглядовъ большинства. О нихъ онъ узнавалъ, частью пользуясь своей безграничной общительностью, главнымъ-же образомъ, вычитывая ихъ изъ популярной въ его кругѣ

газеты, которую онъ для этой цѣли аккуратно просматривалъ каждое утро“.

„Умири, Денись, лучше не напишешь!“ — Народная мудрость, выражающаяся въ пословицахъ и поговоркахъ и впитываемая крестьяниномъ, какъ говорятъ, съ молокомъ матери, тождественна взглядамъ, почерпаемымъ ежедневно изъ популярной газеты!

Какъ не вспомнить тотъ „литературный языкъ безъ костей“, о которомъ говаривалъ Толстой. Въ заключеніе г. Кранихфельдъ излагаетъ ученіе Толстого въ формѣ фантастическаго діалога великаго писателя съ какимъ-то туповатымъ литературнымъ критикомъ.

Объ этой критической попыткѣ приходится сказать, что, если ученіе Толстого и нуждается въ своемъ Платонѣ, то этотъ Платонъ врядъ ли г. Кранихфельдъ.

Петръ Наумовъ.

Рихардъ Вагнеръ. „Моя жизнь“, томъ I. К-во „Сфинксъ“. Москва.

Интересная книга, спору нѣтъ, но нельзя же такъ поверхностно относиться къ дѣлу. Переводъ, сдѣланный подъ редакціей А. Ф. Третманъ, страдаетъ двумя недостатками: во-первыхъ, онъ тяжелъ, во вторыхъ, тамъ, гдѣ дѣло касается чисто музыкальныхъ терминовъ и выраженій, сплошь и рядомъ негѣпъ. Напр., на стр. 56 мы натываемся на фразу; „Я помню, что особенно прикосновеніе квинты къ скрипкѣ (!) представлялось мнѣ привѣтствіемъ изъ міра духовъ“. А на стр. 57 находимъ какое-то „задерживающее la гобоя“, и т. д. въ томъ же родѣ.

Особенностью этого изданія является обиліе приложенныхъ портретовъ Зигфрида Вагнера.

Б. Я.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

### Франція

Новый помощникъ статсъ секретаря по Отдѣлу изящныхъ искусствъ Леонъ Бераръ, замѣнившій, къ радости всѣхъ настоящихъ любителей искусства, Дюжарденъ-

Бомеса, вновь открылъ для публики всѣ залы Лувра. Картиная галерея теперь опять открыта ежедневно отъ 10 — 4 часовъ, за исключеніемъ понедѣльниковъ. Размѣщенные до сихъ поръ въ третьемъ этажѣ Лувра, рядомъ съ собраніемъ картинъ Томме-Тьерри, коллекціи морского вѣдомства въ скоромъ времени переведутся въ музей арміи, вслѣдствіе чего въ распоряженіи Лувра останется цѣлый рядъ новыхъ залъ.

### Австрія

Вѣнская Moderne Galerie только-что переименована въ Oesterreichische Staatsgalerie и одновременно расширяется ея программа. До сихъ поръ галерея эта была посвящена, какъ и указывало ея названіе, лишь новому искусству, т. е. начиная съ конца XVIII вѣка; въ будущемъ Oesterreichische Staatsgalerie будетъ приобрѣтать и произведенія стараго искусства, имѣющія какое-либо отношеніе къ австрійскимъ землямъ.

### Германія

Кафедру по исторіи искусствъ въ берлинскомъ университетѣ, послѣ ушедшаго Вельфлина, занялъ Адольфъ Гольдшмидтъ, профессоръ университета въ Галле.

Въ дополненіе къ замѣткѣ въ № 10 „Аполлона“ 1911 г. можно сообщить, что Wallraf Richartz-Museum въ Кельнѣ окончательно приобрѣлъ зеегеровскую коллекцію произведеній Вильгельма Лейбля за 1.050.000 марокъ, въ счетъ которыхъ гражданами города пожертвовано свыше трехсотъ тысячъ марокъ. Кельнскій музей, такимъ образомъ, теперь владѣетъ 13 рисунками и 22 масляными картинами Лейбля, среди которыхъ имѣются такіе шедевры, какъ „Старая парижанка“, „Всадникъ“ и „Кокотка“. Будущимъ въ Парижѣ есть основаніе останавливаться въ Кельнѣ для ознакомленія съ творчествомъ этого крупнѣйшаго нѣмецкаго живописца XIX вѣка.

Р. Е.

Лондонская фирма „The Medici Society“, издающая, по усовершенствованному способу, цвѣтныя репродукціи шедевровъ старой живописи въ европейскихъ музеяхъ, недавно выпустила воспроизведенія четырехъ эрмитажныхъ картинъ — двухъ Рембрандтовъ („Святое Семейство“ и „Дѣвушка съ метлой“) и двухъ Ланкре („Весна“ и „Лѣто“). Издательство въ нынѣшнемъ году будетъ продолжать начатую въ 1910 г. серію эрмитажныхъ картинъ, которая въ цѣломъ будетъ насчитывать до 28 номеровъ. Въ ближайшее время появится одна изъ картинъ Яна Стена и „Св. Георгій“ Рафаэля.

Извѣстный нѣмецкій графикъ проф. Бруно Геру (Péroux) прошлымъ лѣтомъ путешествовалъ въ Россіи, побывалъ въ Москвѣ, на ярмаркѣ въ Нижнемъ-Новгородѣ и во многихъ городахъ средней Россіи и привезъ цѣлый рядъ рисунковъ, исполненныхъ литографіей и изданныхъ въ настоящее время отдѣльнымъ альбомомъ. Послѣдній содержитъ свыше сорока листовъ, отпечатанъ лишь въ ста экземплярахъ, по 50 марокъ каждый. Двѣ изъ этихъ литографій приложены къ мартовскому выпуску лейпцигскаго журнала „Zeitschrift für bildende Kunst“.

Вышло изъ печати великолѣпное изданіе \* въ трехъ томахъ in-folio съ множествомъ одно и многоцвѣтныхъ таблицъ, посвященное памятной выставкѣ мусульманскаго искусства въ Мюнхенѣ въ 1910 г. Всѣ отдѣлы выставки — арабскія надписи, миниатюры и книжное искусство, ковры, керамика, издѣлія изъ металла, стекла, горнаго хрустала, дерева и слоновой кости, оружіе — обработаны специалистами, и изъ cadaго воспроизведены наиболѣе цѣнные экспонаты. Для этихъ репродукцій — можно пожалѣть, что далеко не всѣ исполнены въ краскахъ — русскія коллекціи доставили очень

\* Die Ausstellung von Meisterwerken Muhammedanischer Kunst in München 1910. Herausgegeben von F. Jarre und F. R. Martin. München 1912, bei F. Bruckmann (430 нумер. экз.).

значительное количество произведений искусства.

Въ первомъ томѣ воспроизведены три дивныхъ персидскихъ миниатюры изъ собранія В. В. Голубева въ Парижѣ, во второмъ — нѣсколько десятковъ серебряныхъ и бронзовыхъ издѣлій изъ собранія Эрмитажа, Археологической Комисіи, графа Александра Ал. Бобринскаго и А. Половцева въ Петербургѣ, равно золотой умывальный приборъ изъ Оружейной Палаты въ Москвѣ. Изъ послѣдней и Эрмитажа издатели почерпнули нѣсколько таблицъ для отдѣла оружія въ третьемъ томѣ, и не менѣе богато здѣсь представлены русскія коллекціи въ отдѣлѣ тканей, гдѣ въ краскахъ переданы куски старинныхъ матерій изъ собранія П. П. Щукина, гр. Пр. С. Уваровой и поразительной красоты персидская парча изъ Оружейной Палаты.

Дополненіемъ къ указанному изданію служитъ альбомъ снимковъ безъ текста съ экспонатовъ выставки, не вошедшихъ въ это послѣднее. Альбомъ выпущенъ тѣмъ-же издателемъ Ф. Брукманомъ и состоитъ изъ 216 платинотипій, среди которыхъ тоже рядъ воспроизведеній съ предметовъ изъ собранія гр. Бобринскаго, В. В. Голубева, П. П. Щукина, московскаго фабриканта Сапожникова и Д. Нелидова, русскаго консула въ Будапештѣ.

Въ первыхъ двухъ выпускахъ 26 тома ‚Roemische Mittheilungen‘, органа Импер. Германскаго Археологическаго Института въ Римѣ, появился трудъ русскаго ученаго, проф. Мих. Ив. Ростовцева, подъ заглавіемъ ‚Hellenistisch-Roemische Architekturlandschaft‘. Книга, очень обильно иллюстрированная снимками съ сохранившихся античныхъ фресокъ, является расширенной переработкой планаго авторомъ въ 1908 г. на русскомъ языкѣ сочиненія — ‚Эллинистическо-римскій архитектурный пейзажъ‘. (С.-Петербургъ). Въ своемъ трудѣ проф. Ростовцевъ даетъ образъ развитія трактовки пейзажа въ античной живописи, въ которомъ архитектурные мотивы всегда играютъ выдающуюся роль. Отъ этого преобладанія, въ началѣ въ очень сильной, а впоследствии въ меньшей степени, архитектуры античный пейзажъ ни-

когда дѣликомъ не успѣлъ освободиться, и оно даже перешло въ искусство періода ранняго христіанства и Византіи.

Galerie Heinemann въ Мюнхенѣ устроила недавно выставку картинъ французскихъ мастеровъ эпохи рококо, среди которыхъ собрано было особенно много портретовъ. Фигурировалъ здѣсь и одинъ русскій портретъ — князь Александръ Куракинъ, писанный Рослепомъ, занявшій по своей художественной цѣнности одно изъ первыхъ мѣстъ на выставкѣ.

На состоявшемся въ Берлинѣ въ февралѣ аукціонѣ знаменитой галереи старыхъ мастеровъ покойнаго консула Вебера въ Гамбургѣ, о которомъ здѣсь въ свое время было сообщено, рядъ картинъ былъ приобретенъ и въ русское собраніе. Извѣстный кievскій коллекціонеръ Хапенко, между прочимъ, приобрѣлъ полотна слѣдующихъ мастеровъ: Чезаре-да-Сесто, Марко Пальмеццано, Веласкеза (портретъ инфанты Маріи Терезы, 45,000 марокъ), Pedro do Mouy (мужской портретъ), Франца Хальса (мужской портретъ), Говерта Флинкъ и ванъ Эвердингенъ.

Изъ послѣднихъ новинокъ французскаго книжнаго рынка, имѣющихъ отношеніе къ Россіи, слѣдуетъ отмѣтить новое сочиненіе quasi историка Казимира Валишевскаго ‚Le Fils de la Grande Catherine, Paul I Empereur de Russie‘ (Plon-Nourrit & C-ie), третій томъ обширнаго труда Владиміра Каренина ‚Georges Sand, sa vie et ses oeuvres, 1838 — 1848‘ (Plon-Nourrit & C-ie) и книгу О. Лансере ‚Anthologie des poètes russes, traduits en vers français‘ (B. Grasset).

Въ картинной галереѣ въ Аеннахъ находится автопортретъ Маріи Башкирцевой. Онъ воспроизведенъ въ статьѣ Е. Вальмана, посвященной этой галереѣ, въ одномъ изъ послѣднихъ выпусковъ лейпцигскаго журнала ‚Zeitschrift für bildende Kunst‘.

Издательство Delphin-Verlag въ Мюнхенѣ выпустило альбомъ съ двадцатью оригинальными литографіями молодого художника Роберта Генна, уроженца города Витебска, уже создав-



шаго себѣ имя интересными рисунками, которые появились въ мюнхенскихъ художественныхъ журналахъ, между прочимъ и въ *Simplicissimus*'ѣ. Альбомъ Генина подъ заглавіемъ ‚Figürliche Kompositionen‘ изданъ лишь въ ста экземплярахъ. Завидно, какъ легко на Западѣ, даже для начинающаго графика, найтти издателя, котораго въ Россіи пока не дождались и наиболѣе выдающіеся представители современнаго искусства.

Р. Е.

### КНИГИ, ПОСТУПИВШИЯ ВЪ РЕДАКЦІЮ

Аркадіи Аверченко. — Круги по водѣ, рассказы. Изд. 2-е. Изд. М. Т. Корнфельда. Спб., 1912.

Гр. Петръ Бобринскій. — Стихи. Спб. 1912. Ц. 80 к.

Б. Верхоустинскій. — Рассказы, т. I. Изд. Т-ва Писателей. Спб. 1912. Ц. 1 р. 25 к.

Викторъ Гофманъ. — Любовь къ далекой. Рассказы. Изд. ‚Нов. Журн. Для Всѣхъ‘. Спб. 1912. Ц. 1 р. 25 к.

Влад. Гусевъ. — Маревы, стихи, т. II. Кіевъ, 1912. Ц. 1 р.

Диалоги. — М. Изд. ‚Наука‘. 1912. Ц. 40 к.

Дмитріевы-Мамоновы. — Составили и издали А. П. и У. А. Дм.-Мамоновы. Спб. 1912.

Ек. Долгова. — Флоренція и ея окрестности. М. 1911. Ц. 1 р. 25 к.

Домъ и хозяйство. — Новости строит.-санит. техн. домов. благоустр. вып. I. Армавиръ, 1912.

Мод. М. Дружининъ. — Поэзія. Ц. 50 к.

Задача и устройство средней школы, вып. 2. Спб. 1911. Ц. 20 к.

Александръ Закржевскій. — Карамазовщина, психологическія параллели. Изд. журн. ‚Искусство‘. Кіевъ, 1912. Ц. 1 р.

Левъ Зилловъ. — Дѣдъ. Стихи. М. 1912. Ц. 1 р. 50 к.

Юрій Зубовскій. — Изъ городского окна. Стихотворенія. Изд. ‚Лукоморье‘. Кіевъ, 1911. Ц. 85 к.

И. Игнатъевъ — Около театра. Спб. 1912. Ц. 1 р.

Н. Киселевъ. — Миражи. ‚Моск. книгоиздательство‘, М. 1911. Ц. 1 р. 25 к.

Фейга Коганъ. — Моя душа. Книга стиховъ. М. 1912. Ц. 75 к.

Н. В. Корецкій. — Пѣсни ночи. 2-е изд. Изд. Т-ва Худож. печати. Спб. 1911. Ц. 1 р.

К. Леонтьевъ. — О Владимірѣ Соловьевѣ и эстетикѣ жизни (по двумъ письмамъ). Изд. ‚Творческая Мысль‘. М. 1912. Ц. 30 к.

В. Курбатовъ. — Павловскъ. Худож.-историческій очеркъ и путевод. II изд. Общины Св. Евгеніи Кр. Кр. Ц. 2 р.

Д. С. Мережковскій. — Полн. собр. сочин. т. VII — XIV, изд. Т-ва М. О. Вольфъ, Спб. 1912. Ц. по подпискѣ за 15 т. 18 р.

С. Р. Минцловъ. — Обзоръ записокъ, дневниковъ, воспоминаній, писемъ и путешествій, относящихся къ исторіи Россіи и напечатанныхъ на русскомъ языкѣ. Новгородъ. вып. 1, 1911, Ц. 2 р., вып. 2, 1912. Ц. 2 р. 50 к.

П. Муратовъ. — Образы Италіи, т. II. Изд. ‚Научное Слово‘, М. 1912. Ц. 1 р. 50 к.

Н. П. Николаевъ. — Эфемериды. Статьи. Изд. ‚Кіевского общ. Искусствъ и Литературы‘. К. 1912. Ц. 2 р. 50 к.

Общ. Препод. Графическихъ Искусствъ въ Москвѣ. Выдержки изъ устава и очеркъ дѣятельности. М. 1912.

Сборникъ первый. — Изд. ‚Т-ва Писателей‘. Спб. 1912. Ц. 1 р. 50 к.

Русская поэзія XIX вѣка. — Т. I. Произведенія оригинальныя. Для чтенія и декламации. Составила П. М. Слободчикова. М. 1912. Ц. 60 к.

Романъ Ролланъ. — Жанъ-Кристофъ. III. Юность. Изд. ‚Вечерній Звонъ‘, М. 1912. Ц. 80 к.

П. Потемкинъ. — Герань. Книга стиховъ. Изд. М. Г. Корнфельда. Спб. 1912.

К. С. Орленко. — Свобода-сказка. Представленіе въ 4-хъ картинахъ. Спб. 1911.

Петербургскій Глашатай. — Чрезвычайная газета жизни, театра, литературы, художества. Спб. 1912. №№ 1 и 2. Ц. 2 р. за годъ.

Павелъ Радимовъ. — Полевые Псалмы. Стихи. Свитокъ А. Казань, 1912. Ц. 1 р. 25 к.

Педагогическое Обозрѣніе. — № 1. Изд. А. Я. Флягова. М. 1912. Ц. 50 к.

А. Рудневъ. — Новыя данныя по живой манчжурской рѣчи и шаманству. Спб. 1912.

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

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

6901

## СОДЕРЖАНІЕ

	СТР.
Сергѣй Маковскій — Французскіе художники изъ собранія И. А. Морозова	5 — 17
Я. Тугендхольдъ — Проблема мертвой природы . . . . .	25
Вячеславъ Ивановъ — О лиризмѣ Бальмонта . . . . .	36
Конст. Эрбергъ — Путь и цѣль въ искусствѣ . . . . .	43
Кн. Сергѣй Волконскій — Ритмъ въ сценическомъ искусствѣ . . . . .	52
Макс. Волошицъ — Апострофъ мечты и смерти . . . . .	68

## ХРОНИКА

Joh. von Guenter — Новыя нѣмецкія книги . . . . .	91
Paolo Buzzi — Письмо изъ Италіи . . . . .	95
Swastica — Письмо изъ Англіи . . . . .	96
Н. Гумилевъ — ,Письма о русской поэзіи‘ . . . . .	99
М. Кузминъ — ,Замѣтки о русской беллетристикѣ‘ . . . . .	102
П. Наумовъ, Б. Я. — ,Новыя книги‘ . . . . .	107
Р. Е. — ,Художественныя вѣсти съ Запада‘ . . . . .	108
Р. Е. — ,Rossica‘ . . . . .	108
Книги, поступившія въ редакцію . . . . .	110

### РИСУНКИ ВЪ ТЕКСТѢ:

Виньетки С. Чехонина — на стр. 16, 24, 42, 67.

Фронтисписъ къ журналу — изъ ,Театральнаго Альбома‘, Спб., 1842.

Обложка и заглавныя буквы — М. В. Добужинскаго.

## РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ:

(Все иллюстраціи этого двойного выпуска — репродукціи художественныхъ произведеній изъ собранія Н. А. Морозова въ Москвѣ).

### ГЕЛЛОГРАВИЮРА:

Ренуаръ — Женщина съ вѣромъ.

### ЦВѢТНЫЯ (въ 3 краски) АВТОТИПИИ:

Моне — Бульваръ; Сислей — Садъ Гошеде; Ванъ-Гогъ — Пейзажъ въ Оверь послѣ дождя; Гогенъ — Попугай; Сезаннъ — Пейзажъ.

### ФОТОТИПИИ:

Гогенъ — Трактиръ въ Арль, Таитянская пастораль; Майоль — Бронза (2); Морисъ Дени — Зеленый берегъ моря.

### АВТОТИПИИ ВЪ ДВА ТОНА (DUPLEX):

Сезаннъ — Автопортретъ, Пейзажъ въ Понтуазѣ; Боннаръ — Зеркало надъ умывальникомъ.

### АВТОТИПИИ:

Сезаннъ — Этюдъ цвѣтовъ, Дѣвушка у пианино, Мертвая природа, Пейзажъ, Мостъ, Портретъ г-жи Сезаннъ, Курильщикъ, Гора св. Викторіи; Ренуаръ — Въ саду, Портретъ г-жи Самари, La Grenouillère; Дега — Послѣ ванны, Танцовщицы; Моне — Стогъ сѣна около Живерни, Уголокъ сада въ Монжеронѣ, Рѣчной берегъ; Сислей — Природа въ Венѣ, Морозъ въ Лувесіенѣ, Сена въ С.-Мамесѣ, Опушка лѣса въ Фонтенебло; Писсарро — Осеннее утро въ Эраньи; Ванъ Гогъ — Хижины, Ночной трактиръ, Прогулка заключенныхъ, Красные виноградники въ Арль; Гогенъ — Букетъ цвѣтовъ, Великій Будда, Пейзажъ съ павлинами, Женщина держащая плодъ, Океанійскій пейзажъ съ фигурами, Большое дерево; Морисъ Дени — Декоративная панно, 'Исторія Психеи' (2); Геренъ — Ожиданіе, Натурщица; Мангенъ — Купальщица; Боннаръ — Товарный поѣздъ; Вюльяръ — Въ комнатахъ; Марке — Видъ Парижа; Фріесъ — Сибгъ въ Мюнхенѣ, Деревья въ Касси; Пюи — Лѣто; Вальта — Пейзажъ въ Антеорѣ, Море въ Антеорѣ; Деренъ — Рыбачьи лодки; Вламинкъ — Барки на Сенѣ; Матиссъ — Nature morte (2); Пикассо — Странствующие гимнасты.

# АПОЛЛОНЪ

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

С.-ПЕТЕРБУРГЪ, Мойка 24, кв. 6, телеф. 178—69.

Вышли въ свѣтъ и продаются въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ слѣдующія книги:

Кн. Сергѣй Волконскій. — ‚Человѣкъ на сценѣ‘ (книга статей). Содержаніе: Въ защиту актерской техники; ‚Донъ-Жуанъ‘ и ‚Мокрое‘; Красота и правда на сценѣ; Человѣкъ, какъ матеріаль искусства; Человѣкъ и ритмъ (система и школа Жака Далькроза). — Ц. 1 р. 50 к.

Кн. Сергѣй Волконскій. — ‚Разговоры‘. Содержаніе: I. Разговоры?; II. Определенія; III. Нева; IV. Приемный день; V. Черноземъ; VI. Былое — Павловка; VII. Звѣзды; VIII. Былое — Фалль; IX. Сумасшедшій?; X. Вокругъ свѣта; XI. За рубежами; XII. Вечеръ мелопластики. — Ц. 1 р. 50 к.

Литературный Альманахъ. — Содержаніе: рассказы: Сергѣй Ауслендеръ — Ставка князя Матвѣя; Incitatus — Sabinula; М. Кузминъ — Ванина родинка; Влад. Эльснеръ — Самсонъ и Далила; стихотворенія: Анны Ахматовой, К. Бальмонта, Александра Блока, Андрея Бѣлаго, Н. Гумилева, М. Зенкевича, Н. Клюева, М. Кузмина и др.; Алексѣй Ремизовъ — Дѣйство о Георгии Храбромъ; Анри де Ренье — Смерть Марсія, въ перев. Макс. Волошина. Украшенія А. В., М. Добужинскаго, Г. Лукомскаго, Н. Кузьмина, Д. Митрохина, Г. Нарбута. — Ц. 2 р.

Сергѣй Ауслендеръ. — Рассказы, книга 2-ая. Содержаніе: Ночной Принцъ, Филимоновъ День, Филимонъ-Флейтчикъ, Роза подо льдомъ, Туфелька Нелидовой, Гансъ Вредень, Ставка князя Матвѣя, У фабрики, Пастораль. Веселья святки. — Ц. 1 р. 50 к.

Н. Гумилевъ. — Чужое небо (третья книга стиховъ). Кромѣ разныхъ стихотвореній, въ эту книгу вошли поэмы: ‚Блудный сынъ‘ и ‚Открытие Америки‘, пьеса въ стихахъ ‚Донъ Жуанъ въ Египтѣ‘, Абиссинскія пѣсни, переводы изъ Теофила Готье. — Ц. 1 р.

Ж. д’Удине. — Искусство и жестъ, перев. кн. Сергѣя Волконскаго. Ц. 1 р. 50 к.

В. Я. Адарюковъ. — Очеркъ по исторіи литографіи въ Россіи, со множествомъ (болѣе 60) воспроизведеній авто- и фототипіей. Очень ограниченное число экземпляровъ. Ц. 3 р. 50 к.

Сто лѣтъ (1812 — 1912) французской живописи. — Иллюстрированный каталогъ выставки съ предисловіемъ (въ переводѣ) Arsène Alexandre’a. Ц. 1 р.

Готовятся къ печати слѣдующія книги:

Вяч. Г. Каратыгинъ — Творчество Н. А. Римскаго-Корсакова.

Матеріалы къ исторіи вандализма въ Россіи, кн. I, подъ редакціей Сергѣя Маковскаго и бар. Н. Н. Врангеля, при участіи А. А. Ростиславова.

Сергѣй Маковскій — Страницы художественной критики, кн. III.

Бар. Н. Н. Врангель — Вѣнокъ мертвымъ (книга художественно-историческихъ статей).

Монографія о творествѣ К. А. Сомова — Роскошное изданіе въ небольшомъ количествѣ экземпляровъ. 100 репродукцій гелиографюрой, фото- и автотипіей и др.

Подписчики журнала ‚Аполлонъ‘ пользуются скидкой 25%. Лица, выписывающія непосредственно изъ конторы издательства за пересылку не платятъ. Книгопродавцамъ 30% уступки.

# ФОТОГРАФЫ-ЛЮБИТЕЛИ!

Съ проявленіемъ и печатаніемъ прошу обращаться какъ и ранѣе во  
ВНОВЬ ОТКРЫТУЮ ФОТО-ЛАБОРАТОРИЮ. Принятые заказы испол-  
няются въ однѣ сутки (проявить и печатать).

Увеличеніе портретовъ. Багетныя рамы. Бланки, паспарту.  
Свѣточувствительная бумага. Пластинки, пленки. Про-  
явленіе, фиксажъ.

И всѣ фотографическія принадлежности. Ретушь негативовъ, изготовленіе  
діапозитивовъ, наклейка любительскихъ фотографій.

МИХАЙЛОВА.

Магазинъ въ низкѣ.

Улица Жуковского, 39.  
1—1

Золотая медаль на международной выставкѣ  
въ Парижѣ въ 1904 г. Сущ. съ 1885 г. **GERMANЪ БРАХМАНЪ** СТРОИТЕЛЬНАЯ  
турныя, художественно-лѣпныя мастерскія. Специально вновь построенныя для выполненія круп-  
ныхъ работъ. МАГАЗИНЪ: Пантелеймонская ул., № 13. Телефонъ № 74 - 72.

Чертежи и смѣты по первому требованію. Готовые мраморныя камни. Гранитные монументы.  
Реставрированіе художественныхъ вещей изъ фарфора, мрамора и разныхъ мозанкъ и проч.  
10—2

## ХУДОЖНИКЪ - РЕСТАВРАТОРЪ

Пишу съ картинъ и фотографій копии. Для осмотра  
по приглашенію прихожу на домъ. Прошу писать:

Гороховая, 34, кв. 59.

Художникъ Бѣщевъ.

# ШКОЛА И ЖИЗНЬ

(второй годъ изданія)

Единствен. еженедѣльн. общественно-педагогическ. газета, съ ежемѣсячн. приложеніями.

## Продолжается подписка на 1912 годъ.

Приложенія, по объему не менѣе 80-ти печатныхъ листовъ, будутъ освѣщать выдвигаемые текущей жизнью вопросы образованія и воспитанія. Въ числѣ приложеній находятся: «Эмиль XVIII вѣка» — Руссо. «Проблемы дѣтскаго чтенія» — Вольгаста, «Развитіе народа и развитіе личности» — Наторпа — произведенія, необходимыя каждому педагогу и каждой образованной семьѣ.

Газета издается по слѣдующей программѣ: 1) Статьи по вопросамъ: а) организациі школы и школьнаго законодательства, б) общепедагогической теоріи и практики. 2) Статьи по различнымъ вопросамъ образованія и воспитанія. 3) Фельетонъ, характеризующій по преимуществу внутреннюю жизнь школы или популяризирующій различныя стороны знанія. 4) Обзоръ печати. 5) Хроника образованія, дѣятельность законодательныхъ учрежденій, правительства и т. д. 6) Хроника школьной жизни въ Россіи и заграничій. 7) Обзоръ спеціальной литературы и иностранной. 8) Справочный отдѣлъ. 9) Объявленія.

Редакція газеты, стремясь къ возможно полному освѣщенію всѣхъ вопросовъ, касающихся воспитанія и образованія въ Россіи и заграничій, пригласила къ участ. въ сотруди. проф. высшихъ учебныхъ заведеній, преподавателей средн. и низшей школъ, земск. и город. дѣятелей, членовъ Г. Думы и Г. Совѣта и др.

Въ газетѣ принимаютъ участіе, въ числѣ прочихъ, слѣдующія лица:

Проф. М. М. Алексѣенко, Х. Д. Алчевская, акад. В. М. Бехтеревъ, проф. И. И. Боргманъ, И. П. Бѣлоконскій, проф. В. А. Вагнеръ, В. П. Вахтеровъ, акад. В. И. Вернадскій, В. А. Гердь, проф. Н. А. Гредескуль, проф. Д. Д. Гриммъ, проф. В. Я. Данилевскій, Я. И. Душечкинъ, Е. А. Звягинцевъ, проф. П. Ф. Каптеревъ, проф. М. Я. Капустинъ, проф. Н. И. Карѣевъ, проф. А. А. Кизеветтеръ, проф. М. М. Ковалевскій, акад. А. Ф. Кони, проф. Н. Н. Ланге, А. Л. Липовскій, Н. Д. Лубенецъ, проф. И. В. Лучицкій, проф. А. А. Мануйловъ, П. Н. Милуковъ, Н. Ф. Михайловъ, проф. А. П. Нечаевъ, акад. Д. Н. Овсянко-Куликовскій, Ф. Ф. Ольденбургъ, А. Н. Острогорскій, А. Б. Петрищевъ, И. И. Петрункевичъ, А. С. Пругавинъ, Г. И. Россолимо, Н. А. Рубакинъ, М. А. Стаховичъ, Г. В. Титовъ, Д. И. Тихомировъ, графъ И. И. Толстой, Н. В. Тулузовъ, проф. Г. В. Хлопинъ, В. И. Чарнолускій, проф. Г. И. Челпановъ, Н. В. Чеховъ, П. М. Шестаковъ, А. И. Шингаревъ, акад. И. И. Янжуль и друг.

Изъ иностранныхъ ученыхъ, между прочимъ, обѣщали свое участіе въ газетѣ слѣдующія лица: проф. Ренэ Вормсъ, Шарль Жидъ, извѣстный французскій педагогъ Бюссонъ, де-Гревъ, Томасень, и др. Редакція газеты имѣетъ корреспондентовъ въ разныхъ городахъ Имперіи и спеціальныхъ корреспондентовъ въ Г. Совѣтѣ и Г. Думѣ.

Подъ общей редакціей Г. А. ФАЛЬБОРКА.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: Съ доставкой и пересылкой въ города Имперіи на годъ 6 р., на 6 м. 3 р. на 3 м. 2 р.

Для учащихся въ начальныхъ училищахъ допускается разсрочка:

При подпискѣ 2 р., къ 1 февр., къ 1 марта, къ 1 апр. и къ 1 мая — по одному рублю.

Подписка принимается: въ Главной Конторѣ, Петербургъ, Кабинетская, № 18, во всѣхъ почт.-тел. конторахъ и въ солидн. книжн. магазинахъ.

ОБЪЯВЛЕНІЯ принимаются главной конторой по цѣнѣ:

Строка испарели впереди текста — 60 к., позади текста 30 к.

Издатели: Н. В. Мѣшковъ и Г. А. Фальборкъ.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1912 ГОДЪ

# Е Ж Е Г О Д Н И К А

ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать второй годъ изданія).

Въ теченіе 1912 года журналъ выйдетъ семь разъ (Январь — Мартъ, Сентябрь — Декабрь) книжками въ 10 печатныхъ листовъ, формата малое in 4°, съ художественными приложеніями.

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

Въ числѣ статей, имѣющихся въ распоряженіи редакціи, въ ближайшихъ книжкахъ напечатаны будутъ слѣдующія работы: Кн. С. М. Волконскаго — ‚Ритмъ на сценѣ‘; В. Гернгроссъ — ‚Театръ въ 1812 г.‘; П. П. Гнѣдича — ‚Новыя данныя о Шекспирѣ‘; К. Ф. Головина — ‚Шиллеръ на русской сценѣ‘; В. Курбатова — ‚Проекты декораций Гонзаго‘; Н. А. Попова — ‚О постановкѣ на сценѣ Шекспировскихъ пьесъ‘; П. А. Россіева — ‚Объ артистѣ Максимовѣ‘; Д. В. Философова — ‚Дневникъ правовѣда 30-хъ годовъ‘; Н. Ф. Финдейзенъ — ‚Переписка съ В. В. Стасовымъ‘ и мн. др.

Кромѣ того, въ каждомъ выпускѣ журнала будутъ напечатаны письма заграничныхъ корреспондентовъ ‚Ежегодника‘: изъ Берлина — Н. К. Мельникова-Сибиряка, Парижа — L. Lascour и Лондона — Philip W. Sergeant.

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

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

Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ СПБ. и Москвы, а также въ Конторѣ журнала (Итальянская, д. 1, кв. 13; тел. 130-41). Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.

# СТАРЫЕ ГОДЫ

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1912 ГОДЪ.

Въ шестомъ году изданія 'Старые Годы' выходятъ по прежней программѣ и при участіи тѣхъ же сотрудниковъ.

Цѣна въ годъ съ доставкою и пересылкою 10 руб., безъ доставки — 9 руб., за границу — 40 франковъ.

При подпискѣ въ конторѣ редакціи допускается разсрочка:  
при подпискѣ — 5 р., 1 апрѣля — 3 р. и 1 іюля — 2 руб.

Подписка принимается: въ С.-Петербургѣ — въ конторѣ редакціи (Рыночная ул., 10) и въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, Мелье, 'Новаго Времени', Ключкова и Митюрникова; въ Москвѣ — въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, 'Новаго Времени', Шибанова и Веркмейстера.

Объявленія: страница 50 р.,  $\frac{1}{2}$  стр. — 30 р.,  $\frac{1}{4}$  стр. — 20 р.,  $\frac{1}{8}$  стр. — 12 р.  
За перемѣну адреса 50 коп.

ВЪ КОНТОРѢ РЕДАКЦИИ ИМѢЕТСЯ ВЪ ОГРАНИЧЕННОМЪ КОЛИЧЕСТВѢ:

1. — Лѣтній выпускъ (іюль — сентябрь) 1911 года по 7 р. 50 к.
2. — Каталогъ старинныхъ произведеній искусствъ, хранящихся въ Императорской Академіи Художествъ. (Введеніе. Портреты зала Совѣта и Скульптура) Сост. бар. Врангель. Ц. 10 р.

КОМПЛЕКТОВЪ ЖУРНАЛА ЗА ПРОШЛЫЕ ГОДЫ НЕ ИМѢЕТСЯ.

Заявленія о неполученіи номера принимаются въ редакціи въ теченіе 2-хъ недѣль со дня выхода слѣдующаго за недоставленнымъ номера.

Новый адресъ редакціи: Спб. Рыночная, 10.

Редакціонный Комитетъ: Алекс. Н. Бенуа, В. А. Верещагинъ, баронъ Н. Н. Врангель, І. І. Леманъ, С. К. Маковский, С. Н. Тройницкій и А. А. Трубниковъ.

Редакторъ-Издатель П. П. Вейнеръ.