

АПОЛЛОНЪ

МСМХІ



ТНН. - СПРИУСЬ - СПБ. РЫНОЧНАЯ, 10.



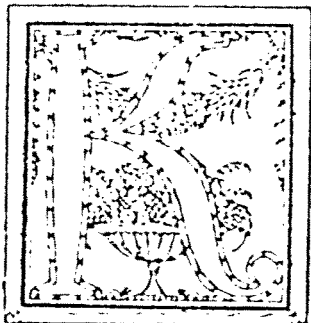
Б. РУССЕЛЬ. МИФОЛОГИЧЕСКИЙ РЕЛИЕФЪ.

Музей Востока, Москва.

ПЕЙЗАЖЪ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЖИВОПИСИ

Я. Тугендхольдъ

I



КАЖДЫЙ художникъ, каждое художническое поколѣніе по своему запечатлѣваютъ образы зримаго міра. Но объективный ликъ природы преобразуется въ вѣкахъ неизмѣримо медленно, чѣмъ лицо человѣка на портретѣ, и поэтому каждое поколѣніе воспринимаетъ природу сквозь призму не только своего отдѣльнаго, но и всего накопленнаго искусствомъ опыта. Несмотря на кажущуюся непосредственность, пейзажу, какъ и всякому художественному жанру, свойственна закономерность и традиція. Вотъ почему, для того чтобы понять ту большую и многообразную роль, которую возсозданіе природы играетъ въ современномъ французскомъ искусствѣ, необходимо — насколько это позволяютъ грани журнальной статьи — окинуть взоромъ историческія судьбы пейзажа.

Исторія пейзажа есть, въ сущности, исторія развитія чувства природы, исторія художническаго міроощущенія, а послѣднее опредѣляется двумя факторами. Во-первыхъ — общимъ религіозно-философскимъ отношеніемъ къ міру. Только восточный пантеизмъ могъ выростить роскошныя цвѣтенія флоры въ индійской и китайской живописи, въ персидскихъ миниатюрахъ и японскихъ какемоно. Наоборотъ, именно античный антропоцентризмъ лишилъ греко-римское искусство живого чувства природы: у грековъ и римлянъ пейзажъ имѣлъ лишь аксессуарное значеніе, какъ рамка для мифологической сцены или декоративный орнаментъ въ стѣнописи. Средневѣковое искусство являетъ то же преобладаніе человѣка надъ природой, какъ бы символизируемое той непропорціональной миниатюрностью пейзажа сравнительно съ фигурами людей, которая такъ впечатляетъ и трогаетъ насъ въ готическихъ манускриптахъ и фрескахъ Джотто. Въ основѣ этого первенства человѣка надъ природой скрывалась уже не гордыня эллинскаго антропоцентризма, а христіанское непріятіе міра, какъ грѣховной стихіи. Средневѣковый художникъ не наблюдалъ природу въ ея вѣчной перемѣнности, но изображалъ символъ неба, символъ дерева, символъ травы, и небо было для него всегда золотымъ или лазурнымъ, дерево — всегда изумруднымъ. Подобное схематическое, чисто декоративное, джоттовское воспріятіе природы царило вплоть до XV вѣка, когда впервые вспыхнула любовь къ земному міру.

Но это чувство природы, эта новая реалистическая концепція пейзажа возникли не на горномъ югѣ, а на городскомъ сѣверѣ, во Фландріи и Франціи, — на картинахъ братьевъ Ванъ-Эйковъ и въ дивномъ манускриптѣ 'Très riches Heures de duc de Berry' (этой жемчужинѣ готическаго гения), гдѣ впервые каждый мѣсяць

зодіака расцвітаєть своєю флорой, и въ чудесныхъ мініатюрахъ Жана Фука, первыхъ точныхъ пейзажахъ-портретахъ Шль-де-Франса. Эта фламано-французская традиція перешла и въ Германію, гдѣ Дюреръ съ такой умилениостью изучалъ въ своихъ аквареляхъ листочки и камни Тирольскихъ лѣсовъ, а въ XVI в. — и въ Венецію. Чрезвычайно характерно, что, въ то время какъ флорентійцы продолжали видѣть въ природѣ лишь величественную и орнаментальную раму для человѣческой фигуры, венеціанскіе мастера — Беллини, Джорджоне, Тиціанъ — первые подошли къ ней, какъ покорные наблюдатели, первые запечатлѣли въ краскахъ эффекты освѣщенія, настроенія утръ и вечеровъ.

Возникновеніе интимнаго и колористическаго созерцанія во Фландріи, Франціи и на Сѣверѣ Италіи — не игра исторіи. Здѣсь выступаетъ второй факторъ, опредѣляющій собою концепцію пейзажа, — вліяніе объективнаго лика самой природы. Италіанскій югъ, съ его рѣзкими контрастами свѣта и тѣни, съ отсутствіемъ полутоновъ и величавой массивностью силуэтовъ, создалъ пейзажъ архитектурно-линейный, проникнутый интеллектуальнымъ пафосомъ, — *paysage de style*, какъ выражаются французы. Наоборотъ, болѣе сѣверная, болѣе влажная и скромная природа Гарлема, Венеціи, Парижа и Лондона, съ ихъ смывающей очертанія предметовъ воздушной гармоніей, дала міру колористовъ, навѣяла интимное чувство свѣта и воздуха. Отсюда — водораздѣлъ между двумя историческими традиціями пейзажной живописи: италіанской и фламано-французской, монументальной и реалистической, линейной и колористической.

Во Франціи XVI-XVII вѣковъ эта изначальная традиція Фука была вытѣснена холодной Флорентійской концепціей природы. То презрѣніе къ фламандскому пейзажу, „чуждому симметріи и творчества“, которое питалъ Микеланджело и которое передалось Лепотру, достигло своего наивысшаго воплощенія въ монументальныхъ пейзажныхъ композиціяхъ Пуссэна, живописца Римской Кампаніи. Природа Пуссэна — природа юга, воспринятая интеллектуально, гуманизированная, преображенная героическимъ стилемъ. Но наряду съ нимъ появился и Клодъ Лоррэнъ. Правда и у Клода есть историческіе развалины и персонажи, но главный герой его пейзажей — само солнце, возникающее изъ золотого тумана, и если у Пуссэна природа служитъ дополненіемъ къ архитектурѣ, то у него архитектура является рамкой для солнечнаго диска. Живопись Клода — побѣда краски надъ контуромъ, свѣта надъ стилемъ, и отнынѣ почти вся исторія французскаго пейзажа съ формальной стороны сводится къ боренію этихъ двухъ началъ — монументальной композиціи Пуссэна и реалистическаго колоризма Клода Лоррэна...

Пуссэновскій италіанизмъ былъ превзойденъ сначала заѣзжими фламандскими баталистами въ родѣ Ванъ деръ Мелена, изображавшаго подвиги французскихъ королей на фонѣ деревенскихъ пейзажей, а затѣмъ и художникамъ Рококо, которые, хотя и видѣли въ природѣ лишь декорацію для *Fêtes galantes*, но все же испытали на себѣ вліяніе голландцевъ. Фрагонарь изучалъ сельскіе виды Италіи сквозь

призму Рейсдаля. Наконецъ, на ущербѣ XVIII вѣка возникли и чисто реалистическіе пейзажи Жозефа Вернэ, справедливо названные Дидро *payages tout court*, пейзажи-самоцѣли. Въ нихъ отразилась та любовь къ только что ‚открытой‘ природѣ, которая породила ‚Новую Элоизу‘ Ж. Ж. Руссо и маленькіе Трианоны, и англійскіе сады, и страсть къ путешествіямъ...

Но это упоеніе природой было прервано Революціей; снова, какъ и въ XVII вѣкѣ, пейзажъ былъ провозглашенъ ‚низшимъ жанромъ‘ искусства; снова возстали греко-римскія развалины Пуссэна на картинахъ Давида; снова италіанизмъ восторжествовалъ надъ фламано-французскимъ реализмомъ и пейзажная живопись стала отраслью исторической живописи. XIX столѣтію пришлось завоевывать природу заново. Освободителемъ пейзажа отъ этого классическаго плѣна и было поколѣніе романтиковъ 30-хъ годовъ (Руссо, Хюэ, Добиньи, Декань), воскресившее то интимное чувство природы, какое было у Джорджоне и Рейсдаля, и вернувшееся изъ Италіи въ Фонтенбло. Коро началъ съ видовъ Рима, а кончилъ кроткими окрестностями Парижа; не героическій стиль вывезъ онъ изъ Италіи, а лишь влеченіе къ широкимъ силуэтамъ и большимъ кушамъ деревьевъ, и его пейзажи представляютъ собою какъ бы синтезъ величавости италіанскихъ очертаній съ интимностью французскаго колорита. *Paysage intime* былъ реакціей противъ классицизма, но въ его утренней серебристости уже брезжили первые лучи того полдневнаго солнца, которое вскорѣ залило живопись импрессионистовъ...

II

Если романтизмъ утвердилъ пейзажъ, какъ длительное и лирическое ‚состояніе души‘ (*Amiel*), то импрессионизмъ устами Клода Моне возвѣстилъ, что пейзажъ — не болѣе какъ мимолетное и чисто зрительное ‚впечатлѣніе‘. И теперь, когда крайности импрессионизма уже превзойдены молодымъ поколѣніемъ (если не считать послѣдней вспышки его въ лицѣ италіанскихъ футуристовъ), нельзя не признать, что онъ ознаменовалъ собой логически неизбѣжную ступень въ развитіи художественнаго міропознанія.

Пейзажная живопись прежнихъ мастеровъ распадалась на два момента — моментъ наблюденія (этюды) и моментъ творчества (картина). Дюреръ, Пуссэнь, Клодъ Лоррэнъ, Руссо дѣлали рисунки съ деревьевъ; Джорджоне, Беллини, Жозефъ Вернэ, Коро, Курбэ писали этюды съ натуры, — но, какъ первые, такъ и вторые, создавали ‚пейзажи‘ у себя въ мастерской, пользуясь этюдами лишь какъ подготовительными элементами, подлежащими творческой переработкѣ. Одни возвеличивали наблюденную природу вымышленнымъ стилемъ; другіе, какъ Коро, обвѣвали ее нѣжной дымкой воспоминаній и одушевляли розовыми призраками женщинъ. Импрессионисты соединили оба эти момента — наблюденіе и творчество — въ одинъ, за-

чиная и завершая свои пейзажи непосредственно съ природы и подъ открытымъ небомъ. Мастерской художника стала лодка, поле, лѣсъ, морской берегъ, городская улица; объектомъ его экстаза сдѣлалась жизнь атмосферы.

Хронологически, зачинателями этого plein air'a XIX вѣка были: англичане Тернеръ и Констэбль, голландецъ Юнкиндъ и нормандецъ Будэнъ; гармоническій и умягченный нюансами воздухъ этихъ странъ не могъ не плѣнить художника выйти на улицу. И недаромъ легенда ведетъ начало французскаго импрессионизма отъ посѣщенія Лондона въ 1871 году Клодомъ Монэ и Писарро. На примѣрѣ Тернера Монэ постигъ красоту свѣтлыхъ тоновъ и понялъ, что бѣлый свѣтъ надо писать не бѣлыми, а разноцвѣтными красками, сведенными къ перламутровой гармоніи. Открытія же оптики, ознаменовавшія собою 70-е годы, подсказали художнику необходимость очищенія палитры отъ всѣхъ красокъ, кромѣ основныхъ цвѣтовъ солнечнаго спектра, — необходимость для того, кто хочетъ кистью завоевать солнце. Клодъ Лоррэнъ, желая подчеркнуть золотое солнечное зарево, углублялъ для контраста тѣни перваго плана; Курбэ также шелъ отъ чернаго къ свѣтлому, утверждая, что дѣйствуетъ по примѣру солнца, которое, восходя, выявляетъ изъ мрака формы предметовъ. Клодъ Монэ и его поколѣніе научились воссоздавать сплошное солнечное ликованіе, сплошную свѣтлую прозрачность, работая *clair sur clair* и ища контрасты не свѣта и тѣни, а свѣтлыхъ тоновъ. Пейзажи Монэ состоятъ изъ двухъ цикловъ: одни залиты и озлащены равномернымъ и лучезарнымъ эфиромъ (*Meules, Peupliers* и т. д.), другіе погружены въ равномерный, серебристый и синий туманъ (*Vues de la Tamise et de Londres*). Правда, у Ренуара и Писарро въ изумрудныя гармоніи вторгаются контрасты синихъ тѣней, но эти эмалевыя тѣни сверкаютъ такъ же, какъ и свѣта. Старые мастера знали чары лишь утръ и вечеровъ; импрессионисты съ помощью аналитическаго метода съумѣли запечатлѣть лучистое пыланіе полдня и это воспріятіе міра сквозь спектральную призму было тѣмъ большимъ завоеваніемъ, которое открыло пути къ дальнѣйшему постиженію природы. Живопись чистыми красками стала исходной точкой послѣдующаго развитія французскаго пейзажа, но въ импрессионизмѣ были и ныя, временныя и обреченныя на гибель черты, навѣяныя позитивизмомъ эпохи...

Наука учила, что міръ есть совокупность явленій, калейдоскопъ различныхъ варіацій единой солнечной энергіи. И импрессионисты, какъ чистые эксперименталисты и эмпирики, задались цѣлью изучить природу въ ея вѣчномъ преображеніи. Пейзажъ сталъ впечатлѣніемъ не формъ, а явленій. Не случайно, что изъ всѣхъ элементовъ космоса Монэ и Манэ возлюбили больше всего воду и небо, эти зеркальности міроваго движенія, символы вѣчнаго превращенія. Въ глазахъ импрессиониста твердь земли утратила четкость своихъ очертаній, кущи деревьевъ распушились листочками, гряды облаковъ расплылись перистой прозрачностью, человекъ превратился въ красочное пятно или совершенно растворился въ потокѣ эфира какъ на безлюдныхъ картинахъ Монэ. Правда, Ренуаръ и Писарро ввели



Кл. Монаэ. „Тополя“.
(Собр. Принца Ваграмскаго, въ Парижѣ).

Cl. Monet. „Peupliers“.
(Collect. du Prince de Wagram, Paris).



*Сизлэ. Пейзажъ
(собр. Вио, въ Парижъ).
Эд. Манэ. Марина
(собр. Дени Кашень, въ Парижъ).*

*Sisley. Paysage
(collect. Denis Cachin, Paris).
Ed. Manet. Marine
(collect. Viau, Paris)*



К.л. Мона. „Лондонъ. Парламентъ вечеромъ“
(собр. Дюранъ-Рюэль, въ Парижѣ).
Эд. Манэ. „Сена въ Аржентейль“ (собр.
Пеллеренъ, въ Парижѣ).

Cl. Monet. „Londres, le Parlement“
(collect. Durand Ruel, Paris).
Ed. Manet. „La Seine à Argenteuil“
(collect. Pellerin, Paris).



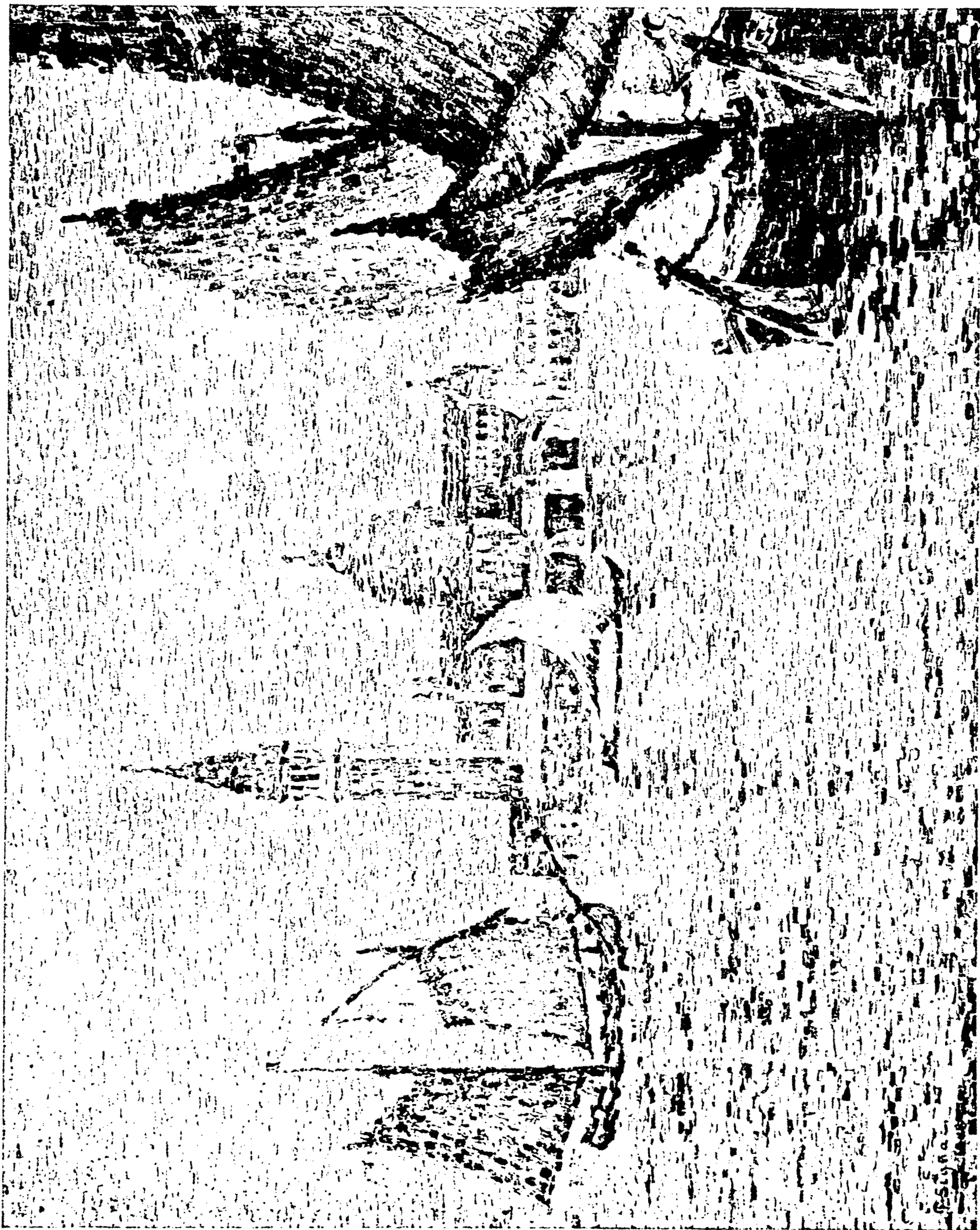
Giuseppe de Penone, "Leporecchia nell'abete",
(1968, olio).

Pissarro, "Paysage rustique",
(Collezione private).



Турнер. Дождь в Лондоне.
(Собр. Оксфордского университета).

Pissarro. La gardienne d'œufs.
(Collect. Octave Mirbeau, Paris).



И. Сивилья, Венеция.
(Собр. Бернгейм, из Парижа).

Р. Сигуа, Венеция.
(Собр. Бернгейм, Париж).

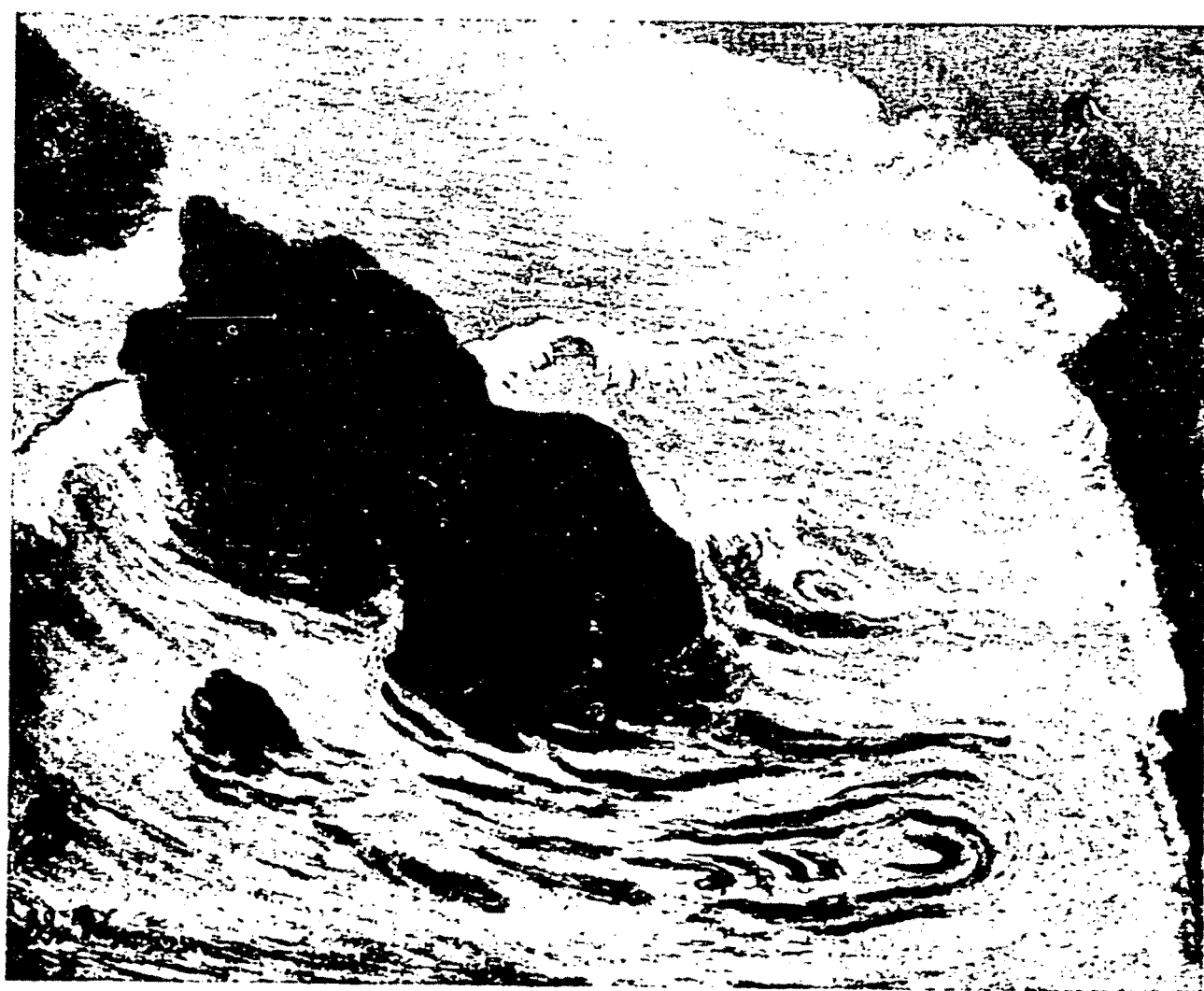


Вань Риссельбергъ, „Панжа“.
(Частное собр.).

Вань Риссельбергъ, „Панжа“.
(Collect. private).



Фландрэнь. Пейзажъ
(частное собр.).
Гогэнь. 'Бретань' (собр.
Дрюэ, въ Парижъ).



Flandrin. Paysage
(collect. privée).
Gauguin. 'Bretagne'
(collect. Druet, Paris).



*Кроссъ. Акварель
(собр. Бернгеймъ, въ Парижѣ).
Манганъ. 'Отдыхъ'
(собр. Гаскэ, въ Парижѣ).*

*Cross. Aquarelle
(collect. Bernheim, Paris).
Manguin. 'Le repos'
(collect. de M-r J. Gasquet, Paris).*



*Ренуаръ. 'Прогулка'.
(Собр. Вио, въ Парижѣ).*

*Renoir. 'La promenade'.
(Collect. Viau, Paris).*

въ свои пейзажи ‚Купальщицъ‘ и ‚Крестьянокъ‘, но и у нихъ человекъ является не царемъ природы, а какимъ то сгусткомъ солнечной энергiи...

Это развеществленіе и чисто красочное постиженіе міра привело къ пренебреженію композиціей и творческимъ замысломъ: этюдъ сталъ картиной. Уже между Курбэ и Коро была огромная разница въ смыслѣ отношенія къ зримой природѣ. Однажды оба они собрались писать въ лѣсу; Коро долго озирался по сторонамъ, ища широкихъ силуэтовъ, Курбэ же спокойно усѣлся и сталъ работать: ‚гдѣ бы я ни сѣлъ — сказалъ онъ — мнѣ все равно, всюду хорошо: лишь бы только природа была передъ глазами!‘ (цит. по Riat). Но еще меньшую роль этотъ элементъ выбора игралъ въ живописи импрессионистовъ: съ точки зрѣнія красочной гармоніи каждый мотивъ, каждый уголокъ міра, каждая улица, каждая nature morte являлись эстетически равноцѣнными. Ибо магія свѣта преобразуетъ самые скучные предметы въ воздушныя видѣнія, въ красивые миражи. Эдуаръ Манэ, некавшии въ своихъ раннихъ картинахъ Веласкесоваго благородства valeurs'овъ, кончилъ пейзажами жалкихъ парижскихъ садовъ (‚Jardin de Père Lathuile‘), а послѣдній годъ своей жизни посвятилъ изученію солнечнаго пиршества на сѣрыхъ стѣнахъ вульгарнаго дома (‚Maison de Labiche à Rueil‘)...

Итакъ, творческая функція импрессиониста передъ лицомъ природы сводилась къ тому, чтобы изъ данной пестроты эмпирическаго міра выявлять гармонію парныхъ тоновъ — зеленыхъ и розовыхъ, синихъ и желтыхъ, угашая остальные краски.

Этимъ исчерпывался моментъ выбора въ психикѣ импрессиониста. Правда, въ основѣ импрессионизма лежала извѣстная система композиціи, почерпнутая у японцевъ, но именно въ этомъ своеобразномъ ‚стилѣ‘, основанномъ на красотѣ случайности и асимметричности, на неожиданномъ ущемленіи силуэтовъ и неожиданномъ вторженіи деталей въ первый планъ, — раскрывается аналитическая и аморфная природа импрессионизма. Клодъ Монэ взялъ солнце у Клода Лоррена, но въ своемъ стремленіи освободиться отъ панорамной композиціи послѣдняго онъ дошелъ до крайняго фрагментаризма, до культа разорванныхъ ‚кусковъ‘ природы. Такъ оправдалось то, чего боялся Бодлэръ, когда обвинялъ пейзажистовъ своего времени въ отсутствіи фантазiи, въ томъ, что они принимаютъ простой этюдъ за композицію, когда смѣялся надъ ‚метеорологической красотой‘ Будэна. И дѣйствительно, красота импрессионистскихъ пейзажей — чуждая лирики космическая красота объективнаго міра. Правда, у Писарро, поскольку онъ изображаетъ не городскую, а сельскую природу, и у Свзля, женственнаго поэта ранней весны, все же сквозитъ нѣкая интимная задумчивость, унаслѣдованная отъ Коро и Констэбля, но пейзажи Клода Монэ и Манэ — лишь наблюденія холоднаго ума. Это — *paysage tout court*, выражаясь словами Дидро, пейзажъ, отвлеченный отъ человѣческаго ‚я‘, пейзажъ, какъ чистое и безвольное созерцаніе развеществленнаго міра...

Живопись Сезанна дала обратный, восходящий ходъ развитію французскаго пейзажа — отъ аналитическихъ тенденцій къ синтезу, отъ разложенія міра къ утвержденію его вещественныхъ чаръ, отъ этюда къ картинѣ.

Правда, Поль Сезаннъ принадлежалъ къ поколѣнію первыхъ импрессионистовъ и, какъ они, неумоимо работалъ съ натуры, ежедневно въ теченіе своей безвыѣздной жизни въ Aix en Provence ходилъ, на мотивы (какъ онъ выражался), ежедневно писалъ поля, деревья и скалы по дорогѣ изъ Aix въ Марсель, — но къ этой природѣ онъ подходилъ иначе.

„Я хотѣлъ скопировать природу, но это мнѣ не удалось. Тогда я пришелъ къ убѣжденію, что солнце нельзя воспроизвести — его можно только представить при помощи другой вещи — краски“, писалъ Сезаннъ и въ этихъ словахъ раскрывается вся глубина различія между нимъ и импрессионистами. Пусть наука разлагаетъ солнце, — живопись должна идти своимъ путемъ и вернуться къ прекрасной вещественности; не свѣтъ, а цвѣтъ — таковъ былъ лозунгъ Сезанновской живописи. Сезаннъ разрываетъ ту вуаль атмосферы, сквозь которую импрессионисты смотрѣли на міръ и сквозь которую они замѣчали лишь переливы отблѣсковъ — онъ видитъ въ природѣ прежде всего контрасты сгущенныхъ красокъ. То, что расплывается, разсѣивается у Монэ, онъ снова собираетъ въ одно вещество. И какъ бы разочаровавшись въ открытіяхъ Гельмгольца и Шеврееля и пресытившись утонченностью Монэ, онъ возвращается къ старой пейзажной гаммѣ среднихъ вѣсковъ — синему, зеленому и оранжевому. Всѣ его безчисленные пейзажи въ сущности лишь вариации этой извѣчной и суровой гармоніи: изумрудная земля, сапфирное небо, янтарныя крыши, — но еще не отшлифованныя искуснымъ ювелиромъ, еще затуманенныя тусклымъ налетомъ глубинъ...

Сезанна останавливаютъ въ природѣ не миги погоды, не дрожаніе эфира, не пляска солнечныхъ пятенъ, не водная зыбь и струеніе небснаго пара, но все, что имѣетъ три измѣренія: стволы, камни, горы, дома. Не мимолетное, а вѣчное. Не небо, а земля. Нигдѣ можетъ быть не вскрывается такъ ярко пропасть между міроощущеніемъ Сезанна и Монэ, какъ въ изображеніи воды и неба. Вода Монэ, это — неуловимая рябь, пѣнная пыль; вода Сезанна — какой то зеркальный гранитъ, въ полированной глади котораго отбиваются стволы и скалы. Это — тотъ же матеріальный міръ, та же твердь, но опрокинутые внизъ. А какъ непохоже Сезанновское небо на безоблачную прозрачность Монэ — оно или на ущербѣ, срубанное рамой, заземленное высокими оголенными профилями земли, или дымится тяжелыми каменными облаками, какими-то отраженіями дольныхъ камней. Такъ, въ противоположность импрессионистамъ, Сезаннъ видитъ въ природѣ не становленіе, а бытіе, не явленія, — а формы. Онъ „реабилитируетъ“ вещественность міра, безъ допущенія которой не можетъ быть прекрасной лжи искусства. Онъ собираетъ во



*P. Cézanne. Paysage.
(Coll. G. Pellier, Paris).*

*П. Сезанн. Пейзаж.
(Собр. Пеллерэ, в Париж).*

едно то, что наука разлагаетъ по клѣточкамъ. Онъ вѣрнѣе въ объективную реальность міра, въ имманентность цвѣта, — но онъ не реалистъ. Курбэ также стремился передать матеріальность предметовъ, наслоенность скалъ, но для этого онъ прибѣгалъ къ густому слою красокъ, лѣпилъ картины шпателью. Сезаннъ же не выходитъ за грани живописи: здоровый реализмъ воспріятія сочетается въ немъ съ символизмомъ выраженія. Онъ не имитируетъ матерію, но внушаетъ ея осязательность намеками кисти, подобно тому какъ старые граверы внушали ощущение пластичности условной штриховкой. Какъ графикъ пользуется контрастами чернаго и бѣлаго, такъ Сезаннъ лаконически выявляетъ форму контрастами цвѣта. И что бы онъ ни изображалъ, домъ или дерево, гору или салфетку — онъ всегда подчеркиваетъ основныя грани, главные планы, объемы тѣла и дѣлаетъ предметы болѣе явными и рельефными, чѣмъ они кажутся намъ. *„Une vision nette des plans“* — вотъ то, что Сезаннъ требуетъ прежде всего отъ художника (см. *„Souvenirs sur P. Cézanne“* Эм. Бернара) и въ отсутствіи чего онъ — какъ мы увидимъ — не безъ основанія упрекалъ Гогэна...

И здѣсь снова раскрывается наличность уже отмѣченнаго мною фактора. Эстетика Сезанна — эстетика самой южной природы, постигаемой скорѣе интеллектуальнымъ, чѣмъ эмоціональнымъ путемъ. Можетъ быть Сезаннъ не былъ бы вполне Сезанномъ, если бы жилъ и творилъ не въ гористомъ Провансѣ, а въ окрестностяхъ окутаннаго ибжной туманностью Парижа. Его колористическая манера (цвѣтъ, а не свѣтъ) навѣяна рѣзкими цвѣтовыми контрастами сухого солнечнаго юга. Его любовь къ формѣ, его монументальная композиція — внушены четкими планами, твердой опредѣленностью, величавой массивностью каменстаго Прованса. Онъ воспринимаетъ природу какъ южанинъ. Но онъ не только продуктъ известной среды — онъ хочетъ быть ея властелиномъ: ибо онъ художникъ. И вотъ Сезаннъ строить пейзажи и комбинируетъ зримую природу какъ архитекторъ; Морисъ Дени назвалъ его *„Пуссэномъ импрессионизма“*. Это вѣрно въ формальномъ смыслѣ, ибо Сезанновскіе пейзажи, какъ и Пуссэновскіе — *paysages composés*, но между Сезанновской постройкой природы и Пуссэновской — огромное различіе внутренняго содержанія. У Пуссэна — архитектура идеализированная, возвеличивающая землю человѣческими зданіями; у Сезанна — архитектура первозданная и геологическая, архитектура самой безлюдной земли. Правда, онъ любитъ остроконечныя церкви и сѣровато-желтые дома, и каменные заборы, которыми человекъ избороздилъ землю, но во всемъ этомъ онъ видитъ лишь какое то нагроможденіе геометрическихъ формъ, органически слитыхъ съ землею, словно ласточкины гнѣзда вросшихъ въ ея кремнистый пьедесталъ... Монументальны и Сезанновскія деревья, но опять таки не узорными силуэтами своихъ верхушекъ, какъ у флорентійскихъ мастеровъ и у Пуссэна, а зелеными глыбами своихъ массъ, мощными толщами своихъ стволовъ и корней, уходящими въ скалистый фундаментъ. Реальная природа — вотъ источникъ Сезанновскаго стиля. *„Мы должны стать классиками съ помощью природы.“*

Вообразите себѣ Пуссэна совершенно передѣланнаго согласно природѣ — таковъ долженъ быть классикъ — эти слова Сезанна (цит. по Э. Бернару) какъ нельзя лучше уясняютъ намъ исходную точку его построений. Онъ — классикъ и архитекторъ постольку, поскольку организуетъ, уравниваетъ хаосъ ви́шняго міра въ одну гармонию красокъ и объемовъ. Это внутреннее равновѣсіе проникаетъ собой всѣ пейзажи Сезанна — даже тѣ, которые сначала поражаютъ своей кривизной (пресловутая Сезанновская *gaucherie*), а затѣмъ заставляютъ примириться съ ней, какъ съ результатомъ нѣкоего геологическаго и естественнаго сдвига земельныхъ пластовъ...

Монэ, влюбленный въ прихотливости природы, выхватываетъ отдѣльные фрагменты міра, какое нибудь одинокое раскидистое дерево на морскомъ берегу, беретъ *par le tout*, словно надѣясь на то, что зритель по этой частицѣ міра возсоздастъ цѣлое. Сезаннъ же возводитъ передъ нами цѣлыя панорамы, дальнія пространства, ограниченные съ боковъ массивными каптанами, похожими на симметричныя театральныя кулисы. Такова, напр., его картина „La Moisson“. Гармонія достигается здѣсь не синтезомъ воздушныхъ нюансовъ, а синтезомъ линейныхъ формъ, оркестраціей красочныхъ созвучій и диссонансовъ. Сезаннъ организуетъ въ одинъ монументальный аггломератъ всѣ элементы планетнаго лика: купы листвы, скелеты деревьевъ, скаты горъ, низины ложбинъ, кусты, дома и заборы, и каждый Сезанновскій пейзажъ — замкнутый міръ, микрокосмъ вселенной и каждый Сезанновскій этюдъ, — картина въ исчерпывающемъ смыслѣ этого слова. Правда, онъ ищетъ и маленькіе уголки природы, задворки провинціи и затоны лѣсовъ, но въ самомъ маленькомъ его пейзажѣ, въ каждой едва расцвѣченной его акварели, умѣщены, сконцентрированы какъ въ фокусѣ всѣ линіи, всѣ формы зримаго міра. Вотъ почему, напри- мѣръ, онъ и его послѣдователи такъ любятъ водные пейзажи, пересѣченные мостами, гдѣ горизонтальныя линіи уравниваются сферическими отраженіями арокъ. Сезаннъ любилъ повторять, что все богатство ви́шнихъ формъ міра можетъ быть сведено къ гармоніи трехъ простѣйшихъ элементовъ. Такъ, въ одномъ изъ писемъ къ Э. Бернару онъ говоритъ: „природу надо трактовать въ формахъ шара, конуса и цилиндра, взятыхъ въ перспективѣ, т. е. каждая сторона предмета, каждый планъ долженъ направляться къ центральной точкѣ. Линіи параллельныя горизонту даютъ ощущеніе шири... Линіи перпендикулярныя къ нему даютъ глубину. Но такъ какъ природа постигается нами въ ея глубинѣ, то необходимо вводить въ красныя и желтыя вибраціи свѣта достаточную сумму синяго, чтобы дать почувствовать воздухъ“ (см. „Mecreux de France“ 1907, X).

Послѣднее замѣчаніе чрезвычайно знаменательно. Несмотря на всю геометричность своей композиціи, Сезаннъ никогда не переступалъ порога живописной конкретности, никогда не доходилъ до круга, треугольника и параллелограмма. Линейная абстракція была чужда ему по самой его природѣ, ибо онъ былъ живописцемъ. „Рисунокъ и цвѣтъ — писалъ Сезаннъ въ другомъ мѣстѣ — нераздѣльны; рисуютъ лишь по

мѣръ того какъ пишутъ. Когда краска взята во всемъ своемъ богатствѣ — форма выступаетъ во всей своей полнотѣ. Нѣтъ ни линій, ни моделировки — есть лишь контрасты красокъ. Надо не моделировать красками, а модулировать краски. Сезаннъ созерцаетъ мѣръ какъ архитекторъ, но изображаетъ его какъ колористъ.

IV

Сезаннъ, какъ я уже говорилъ, обвинялъ Гогэна въ ,отсутствіи плановъ' въ ,плоской живописи'. Но быть можетъ именно въ этомъ одна изъ особенностей Гогэновскаго генія. Если Сезаннъ призванъ былъ утвердить прекрасную реальность мѣра, то художническая миссія Гогэна заключалась въ томъ, чтобы одухотворить природу, показать, что она не ,слѣпокъ, не бездушный ликъ', выявить ея вѣр-реальную красоту. Сезаннъ показалъ тѣлесную явь мѣра, Гогэнь почувствовалъ таинственную и темную душу природы.

Но прослѣдимъ основные этапы его постепеннаго приближенія къ природѣ. Въ началѣ Гогэнь писалъ туманные Парижскіе и Нормандскіе пейзажи мелкой штриховой манерой Писарро. Въ 1887 году онъ увидѣлъ Антильскіе острова, объятые синимъ пламенемъ неба, цвѣтушіе тамариновыми и миндалями деревьями. Здѣсь, среди яркаго шествія красокъ, Гогэнь перешелъ отъ интимной воздушной манеры Писарро къ широкимъ цвѣтовымъ контрастамъ; дивизионизмъ, оказавшійся непригоднымъ въ Сезанновскомъ Провансѣ, былъ еще менѣе приемлемъ подъ небомъ тропиковъ. Это синтетическое созерцаніе природы углубилось у Гогэна, когда изъ роскошнаго Мартиника онъ переѣхалъ въ Южную Бретань. И чрезвычайно характерно, что послѣдняя околдовала его не столько своимъ естественнымъ величіемъ, какъ Провансъ — Сезанна, сколько величавыми памятниками народнаго творчества, остатками Кельтской и въ особенности Готической эпохи, — той мистикой, которую открылъ въ Бретани еще Бальзакъ, столь мѣтко назвавшій эту страну ,Геркуланумомъ Средневѣковья'. Среди скалъ и полей увидѣлъ Гогэнь каменные пзваянія, деревянные Распятія и цвѣтистые церковные витражи. И самая природа почудилась ему огромнымъ узорнымъ и многоцвѣтнымъ окномъ, спаяннымъ изъ яркихъ арабесокъ. Такими матовыми витражами кажутся его бретонскіе пейзажи съ золотыми арабесками осенней листвы, синими пятнами бретонокъ и бѣлыми разводами пѣны по морской бирюзѣ...

Декоративная и ,сплутная' манера созерцанія, рожденная подъ небомъ тропиковъ, обрѣла здѣсь какъ бы свое историческое освященіе. Гогэнь сталъ видѣть природу такую, какою ее видѣли прежніе декораторы и миниатюристы, для которыхъ она

полна была еще тайнаго смысла, была „лѣсомъ символовъ“ и храмомъ. Сезаннъ наблюдалъ предметы, какъ объемы, Гогэнъ воспринималъ ихъ какъ плоскіе силуэты, замкнутые контуромъ (*appliquer vous à la silhouette de chaque objet*), говорилъ онъ своимъ ученикамъ въ Понтъ-Авенѣ), — какъ символическіе знаки. У эмпириковъ импрессионистовъ линія растворяется въ потокѣ эфира; Гогэнъ снова утверждаетъ ея ознаменовательное, метафизическое значеніе. Самыми прихотливыми очертаніями круглятся и выются волнистыя верхушки Гогэновскихъ деревьевъ, упрощенныя, какъ у Джотто, до одного гигантскаго листа, до одного арабеска — ибо каждое дерево имѣетъ свою душу. Какъ матерликовскій Тильтль, высвобождаетъ Гогэнъ духъ каждой вещи отъ плѣна объемовъ.

Но „алмазъ“, которымъ онъ одушевляетъ природу, это не только мистика линіи, но прежде всего — лаконическій языкъ красокъ, жизнь цвѣта. Онъ любитъ цвѣты съ такимъ же безуміемъ, какъ Бодлэръ — запахи, и нельзя безъ умиленія читать его письмо изъ Таити, написанное почти наканунѣ смерти, въ которомъ онъ проситъ прислать ему изъ Европы лишь одно — сѣмена присовъ, хризантемъ и анемоновъ. Такъ же сладострастно любитъ Гогэнъ весь окружающій міръ: природа кажется ему роскошнымъ букетомъ цвѣтовъ, гдѣ каждое дерево пылаетъ своимъ цвѣтомъ, гдѣ каждый цвѣтъ — колдующій символъ, волшебный инструментъ вселенской симфоніи. Черезъ магію красокъ постигаетъ онъ фантастику міра. „Краска, будучи сама по себѣ загадкой, можетъ употребляться лишь какъ загадочное начало — тогда она даетъ тѣ музыкальныя впечатлѣнія, которыя вытекаютъ изъ ея природы и таинственно-магической силы“, писалъ Гогэнъ. Отсюда — дальнѣйшій выводъ: „утрируйте краску — на картинѣ древесный стволъ долженъ быть болѣе синимъ, чѣмъ въ дѣйствительности; если дерево кажется вамъ зеленымъ, берите самый красивый зеленый цвѣтъ, который имѣется на вашей палитрѣ“ (*Notes éparées*). А развѣ это — не тотъ же завѣтъ, что оставили намъ восточныя и готическія мініатюры, эти экстазы первой любви къ природѣ, развѣ не является здѣсь „варваръ“ Гогэнъ преемникомъ Фука? Такъ, живопись чистыми красками, открытая импрессионистами, вернулась въ твореніяхъ Гогэна къ своему глубочайшему истоку. *

Обвиняя импрессионистовъ въ эмпиричности, Гогэнъ писалъ: „Они искали пейзажей вокругъ своихъ глазъ, а не въ мистическихъ тайникахъ мысли и поэтому впали въ научность. Пейзажъ мечты не существовалъ для нихъ“. А между тѣмъ „даже передъ лицомъ самой природы только наше воображеніе создаетъ картину“. Такова именно природа Гогэна — природа, деформированная влюбленной мечтою, природа, которую любятъ и чаютъ какъ женщину, осязательно-прекрасную тѣломъ, но темную душой...

Правда, импрессионисты по своему также любили природу, но въ сущности они

* Даже на Таити Гогэнъ писалъ только тѣмъ же краскамъ, что и импрессионисты — бѣлилами, ультрамариномъ, кобальтомъ, кадміями, вермильономъ, карминомъ, вертъ-эмеродомъ.

были лишь ея мимолетными любовниками — душа ихъ оставалась въ городѣ; они были ‚глухо-нѣмыми‘ и не слышали ея говора. Нѣжиѣ любили ея барбизонцы, но они навязывали ей свою лирику, свое человѣческое настроеніе. Только одинъ Гогэнъ, съ дѣтства товарищъ морей, постигъ природу какъ живой организмъ, вмѣщающій свою собственную душу, лежащую по ту сторону человѣческаго Добра и Зла...

Гогэнговскій пантеизмъ достигъ своего высшаго паѳоса на островахъ Таити. Здѣсь среди первобытной и тропической природы, среди синихъ и зеленыхъ ковровъ океана и горъ, усыпанныхъ жемчугами нѣтъ и кораллами апельсинами, его пейзажи возликовали пышнымъ праздникомъ экзотики. Гогэнъ пріобщился къ тому свѣжему и яркому воспріятію міра, какое было у архаическихъ художниковъ, у народа-тторца, еще не порвавшего связи съ матерью-землей. Иные живописцы ‚оживляли‘ свои пейзажи человѣческими фигурами; Гогэнъ сдѣлалъ большее — онъ пріобщилъ фигуры къ пейзажу, оживилъ ихъ жизнью природы: флора, фауна и человѣческій міръ кажутся на его картинахъ различными цвѣтеніями одного и того же прекраснаго цвѣтка...

Проснулся великій Панъ, ожила природа, стала хищной какъ орхидея, женоподобной, какъ лотосъ; налились деревья сине-алой кровью экзотическихъ плодовъ, оплелись ползучими и гибкими ліанами; зацвѣла розовая, песчаная земля синими и лиловыми тѣнями, густыми — какъ разливы глубинныхъ соковъ, пылающими — какъ неожиданно вскрышіеся гигантскіе сапфиры и аметисты. Ахъ, эти разливныя, сладострастныя и сгущенныя Гогэнговскія тѣни-арабески — какъ странно непохожи онѣ на тѣни-вибраціи Монаэ, на тѣни-рельефы Сезанна!

Тамъ, въ Полинезіи, вмѣсто молитвенно-чистыхъ и матово-мрачныхъ Бретонскихъ пейзажей, возникли изъ подъ кисти Гогэна языческія кумирни, первобытныя чащи, волшебныя сады, огневѣющіе морскіе пески, сказочныя хижины, увитыя цвѣтами, среди которыхъ сама женщина, эта Ева-дикарка кажется лишь златоцвѣтомъ — и все это залитое солнечной радостью, брызжущее Рубенсовскимъ избыткомъ жизни, цвѣтущее той ‚безумной растительностью‘, гимнами которой полонъ его дневникъ, Ноа-Ноа. И передъ лицомъ этой ‚вѣчно-праздничной‘ природы хочется вслѣдъ за Гогэномъ начать его молитву ‚o, flots, forêts, fleurs folles d'être vivantes...‘

Такъ, глубокой философской смыслъ обрѣтаетъ непонятая современниками Гогэнова мечта о сліянніи съ природой и его упрямое стремленіе уйти все дальше и дальше отъ Европы въ дѣвственную глубь острововъ, — туда, гдѣ убогая ‚хижина не отдѣляетъ человѣка отъ жизни, пространства и безконечности‘, — туда, все ‚дальше отъ города, къ свободному смѣху золотокожихъ рыбаковъ, — дальше отъ города, къ морю, гдѣ замрутъ шумы прошлаго‘.

‚Loin de la ville, vers la mer! Vers la mer, ou mourront les rumeurs de la ville et du passé‘ (Noa-Noa).

Мы разсмотрѣли главнѣйшихъ представителей французскаго пейзажа XIX вѣка,— плеяду импрессионистовъ, Сезанна и Гогана. И какъ ни сложны и многообразны пейзажныя устремленія французскихъ художниковъ нашего времени, все же, въ общемъ и цѣломъ, ихъ можно разсматривать какъ развѣтвленія этихъ трехъ генеалогическихъ деревьевъ, — развѣтвленія иногда плодоносныя, иногда заранѣе обреченныя на увяданіе.

Къ первой группѣ относятся всѣ продолжатели импрессионизма, отправляющіеся отъ Монэ и Ренуара. Таковы — Мофрã, сочетающій личную поэзію съ духомъ водныхъ пейзажей Монэ, Вальтã, съ страстью колориста изучающій яркій хаосъ пестрыхъ цвѣтннковъ и многоцвѣтныхъ брызгъ моря, Лебаскъ, д'Эспанья и отчасти Геранъ, возвращающіеся черезъ Ренуара къ декоративнымъ пейзажамъ Фрагонара и Ватто. Особенно интересенъ Геранъ, мечтающій о паркахъ XVIII вѣка съ праздничными парами въ роскошныхъ костюмахъ, играющихъ солнечной радугой. Всѣ эти художники берутъ импрессионистскую технику почти какъ готовый стиль, внося въ него лишь декоративность композиціи и то или иное внутреннее содержаніе. Наоборотъ, другіе модернизируютъ импрессионизмъ, доводятъ его до крайняго завершения. Такова именно пейзажная живопись ‚нео-импрессионистовъ‘ или ‚хромо-люминаристовъ‘ (Сѣрã, Синьякъ, Кроссъ, Ванъ-Риссельбергъ), которая являетъ собою послѣдній выводъ изъ аналитическихъ тенденцій Писсарро и Монэ. Міровоспріятіе послѣдняго совпадало съ позитивнымъ духомъ времени, но этотъ позитивизмъ преломлялся въ душѣ Монэ инстинктивно. Монэ не столько зналъ, сколько чувствовалъ, что нужно писать такъ, какъ онъ писалъ. ‚Я работаю такъ же, какъ птица поетъ‘, сказалъ онъ однажды. Наоборотъ, Сѣрã и Синьякъ кристаллизовали въ догму подсознательныя прозрѣнія Монэ: — ‚мы пишемъ такъ, какъ повелѣваетъ наука‘, говоритъ Синьякъ въ своемъ трактатѣ (D'Eugène Delacroix au Néo-impressionisme). Уже Монэ, влюбленный въ солнце, ограничивался семью цвѣтами спектра, но все же онъ смѣшивалъ краски на палитрѣ; ‚хромо-люминаристы‘, желая возжечь шахматъ свѣта, стали переносить эти краски на полотно въ ихъ изначальной чистотѣ, предоставляя глазу зрителя смѣшивать ихъ въ одно цѣлое. Пейзажъ превратился въ полихромную мозаику, похожую на иѣжную жемчужную розсыпь у Сѣрã, засверкавшую всѣми драгоценными камнями міра у Синьяка, зардѣвшую багрово-синимъ пламенемъ у Кросса († 1910). Аналитическое разложеніе міра достигло въ этихъ пейзажахъ своего послѣдняго предѣла — недаромъ Синьякъ и его единомышленники называютъ себя еще ‚дивизионистами‘ (la touche divisée). Здѣсь передъ нами не деревья, холмы и дома, а чистые красочные пигменты, солнечныя атомы, словно сгустившіеся въ радужной пляскѣ и сыпучимъ бисеромъ, точками-искрами упавшіе на полотно. Каждая точка пламенѣетъ во всю свою первородную силу и лишь на извѣстномъ разстояніи сливается съ другими



III. Герэнь. Парк.
(Частное собр.).

Ch. Guérin. „Le parc”.
(Collect. privée).



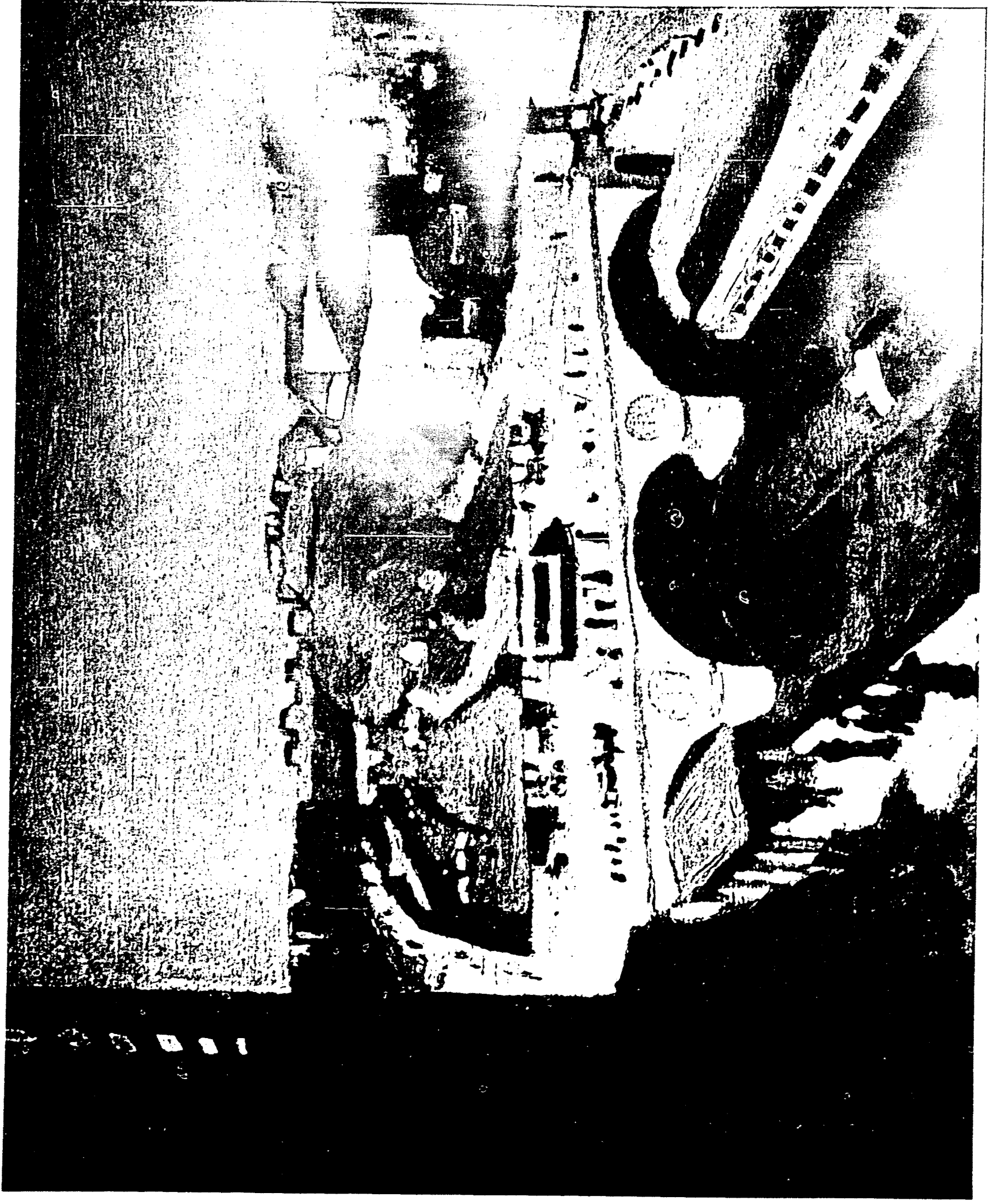
*П. Боннаръ. „Сады“.
(Собр. Бернгеймъ, въ Парижѣ).*

*P. Bonnard, „Le jardin“.
(Galerie Bernheim, Paris).*



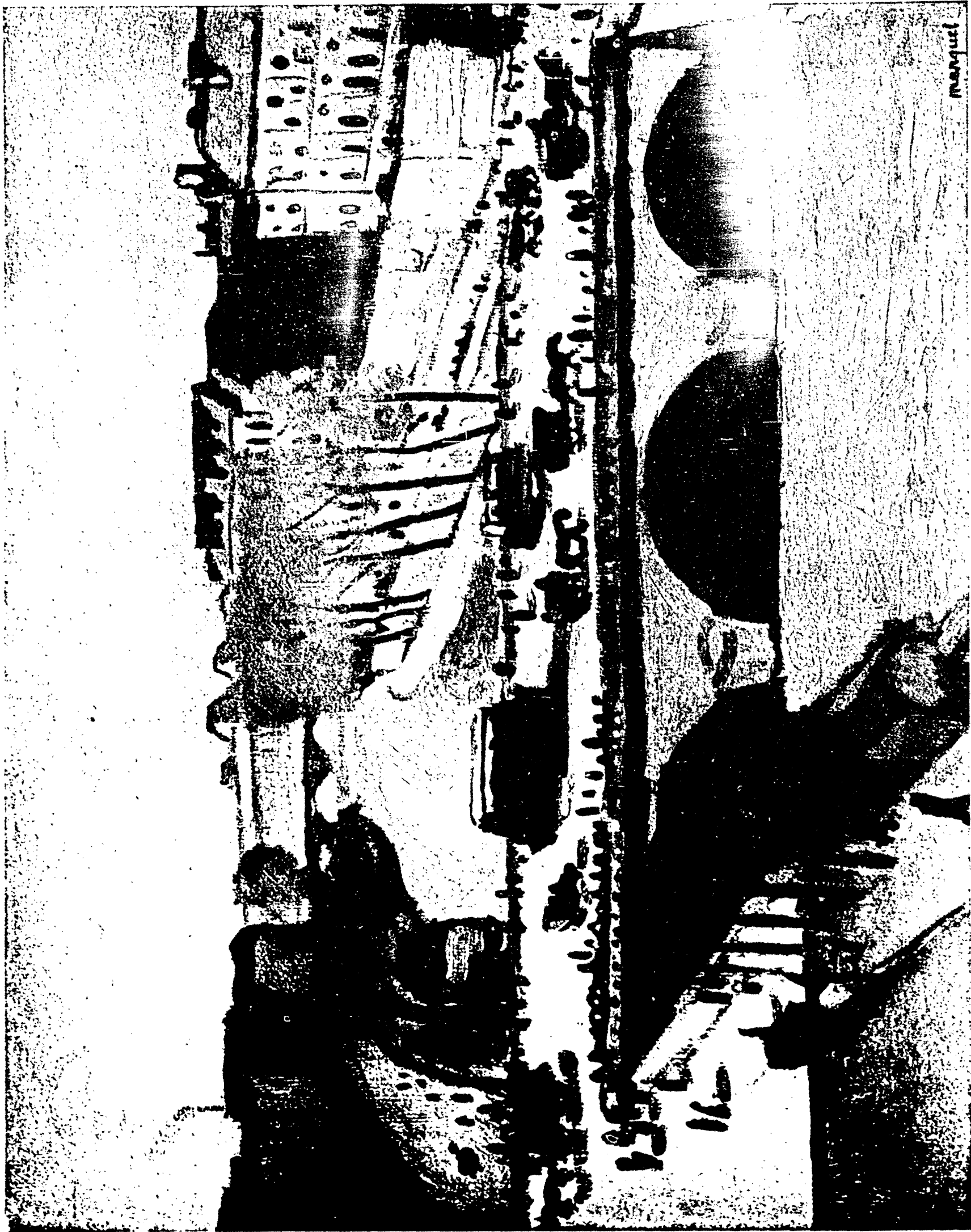
Вюйарь. 'Сам'.
(Собр. А. Натансонъ, въ Парижѣ).

Vuillard. 'Le jardin'.
(Collect. A. Natanson, Paris).



А. Манисса. «Мостъ Сель-Манисса».
(Собр. Берсилюк, от Нарумов).

И. Манисса. Портъ-Св. Микола
(Галерея Берсилюк, Париж).



Marquet. „Inondation“.
(Collect. Aubry, Paris).

Маркэ. „Наводненіе“.
(Собр. Обри, въ Парижѣ).



Гоген. «Пейзажъ на Таити».
(Собр. Бернгеймъ, въ Парижѣ).

P. Gauguin. «Paysage de Tahiti».
(Galerie Bernheim, Paris).



Сезанн. «Домъ въ горахъ».
(Собр. Пеллеранъ, въ Парижѣ).

Cézanne. «La maison dans les montagnes».
(Collect. Pellierin, Paris).



Пуи. Купаніє
(собр. Бернгеймъ, въ Парижѣ).
О. Фрієзь. Пейзажъ
(собр. Дрюэ, въ Парижѣ).



Puy. La baignade
(collect. Bernheim, Paris).
O. Friez. Paysage
(collect. Druet, Paris).



М. Дони. «Материнство».
(Собр. Мишю, в Париже).

М. Денис. «Материнство».
(Собр. Мишелот, Париж).



Фламинкъ. Пейзажъ
(частное собр.).
А. Дерэнь. „Мостъ“
(собр. Канвейлеръ, въ Парижъ).

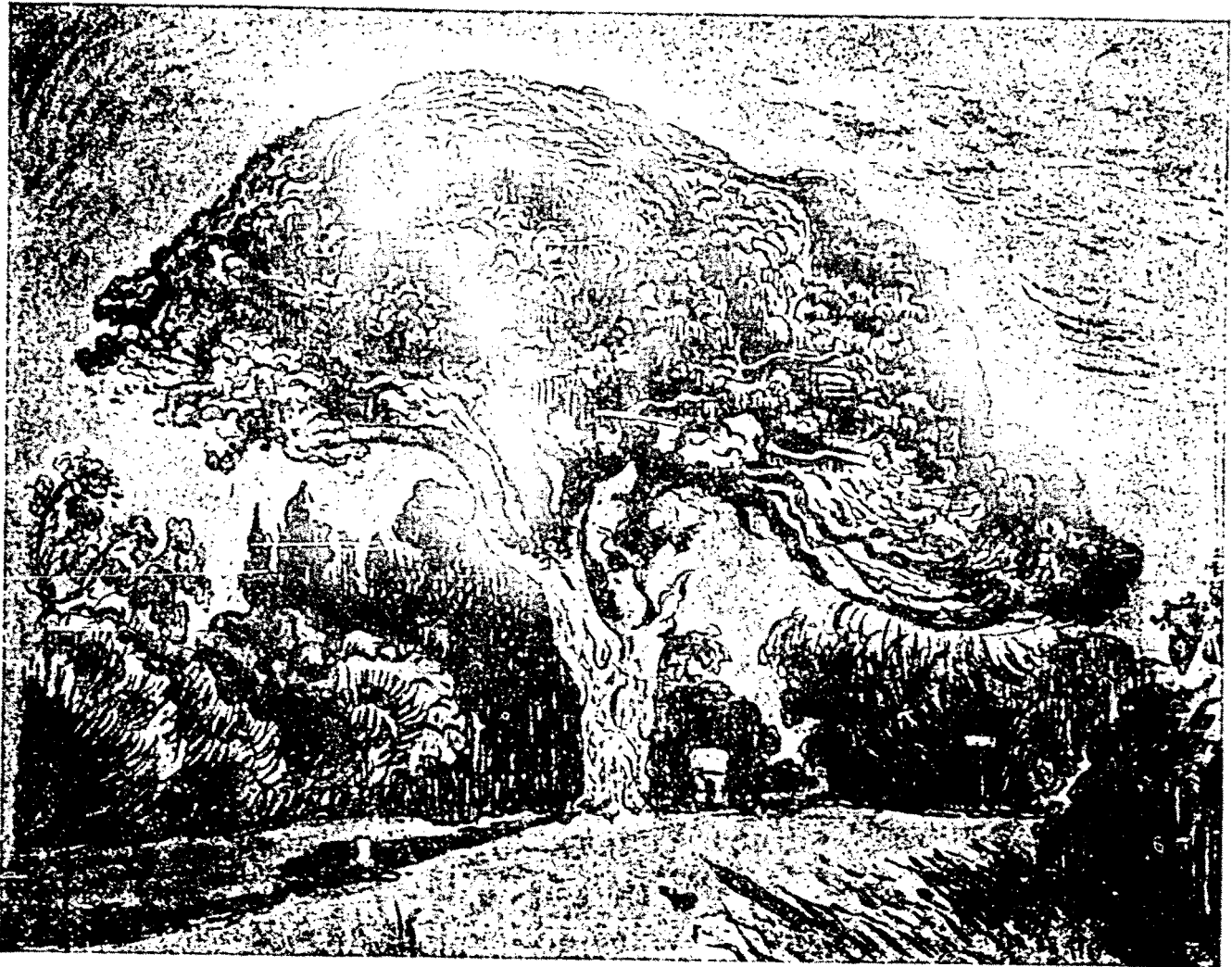
Vlaminck. Paysage
(collect. privée).
A. Derain. „Le pont“
(collect. Kanwayler, Paris).

въ сплошную огневую оргію. Это не интимные полутона Лондона и Парижа, чарующіе Монэ, а звонкія и мажорныя краски Юга, — Прованса и Босфора, излюбленных Кроссомъ и Синьякомъ. Но странно — стужею вѣтъ отъ этихъ южныхъ пожаровъ: чувствуется, что за этой знойной мозаикой скрыты точные законы оптики, не менѣ строгіе, чѣмъ тѣ каноны, которыми скована была византійская мозаика. Чувствуется, что передъ нами не живая манера міро-воспріятія, а мертвая манерность изображенія...

И дѣйствительно, нео-импрессионистъ уже не наблюдаетъ природу въ ея божественной капризности, но пользуется ею лишь какъ предлогомъ для варіацій разъ навсегда выработанной красочной скалы. Онъ знаетъ à priori, какіе тона рядомъ съ какими надо класть на полотно согласно спектральному анализу и, въ сущности, набросавъ рисунокъ съ натуры, онъ можетъ писать у себя въ мастерской: природа ему не нужна. Такъ plein air, доведенный до своего крайняго завершенія, діалектически приводитъ къ своей противоположности.

Но отъ этой апріорности колорита лишь одинъ шагъ до преодоленія эскизности вообще, до отвлеченнаго строительства композиціи. Архитектурная тенденція, искаженіе линій — такова вторая черта, отличающая нео-импрессионистовъ отъ ихъ предшественниковъ. Послушаемъ самого Синьяка: ,нео-импрессионисты, говоритъ онъ, не начинаютъ полотна, не установивъ заранѣе общаго плана. Руководясь традиціей и наукой, они стремятся къ композиціонной гармоніи, то есть выбираютъ тѣ линіи, ту свѣто-тѣнь и тѣ цвѣта, которые соотвѣтствуютъ характеру даннаго мотива. Преобладаніе горизонтальныхъ линій соотвѣтствуетъ покою, восходящихъ — радости, нисходящихъ — печали. Съ этой игрой линій связана игра полихроміи: для восходящихъ линій — горячія пятна и свѣтлые тона, для нисходящихъ — холодныя пятна и темные тона; равновѣсіе холодныхъ и горячихъ пятенъ, темныхъ и свѣтлыхъ тоновъ углубляетъ покойность горизонтальныхъ направленій. Подчиняя такимъ образомъ краску и линію той эмоціи, которую онъ желаетъ изобразить, художникъ становится поэтомъ и творцомъ'. Именно этимъ интеллектуализмомъ проникнуты пейзажныя построенія Сера, какъ напр. его знаменитая ,Воскресная прогулка въ Grande-Jatte' (1884) или Пикардійскія марины — съ ихъ намѣренной комбинаціей горизонтальныхъ и вертикальныхъ линій. У Синьяка холодъ композиціи умѣряется пламенностью колорита, но все же онъ возводитъ огневѣющіе паруса и мачты своихъ кораблей (циклы Венеціи, Босфора, Марсели), какъ нѣкіе призрачные соборы, вьющіеся къ небу. Его пейзажи — синтезъ Клода Монэ съ Клодомъ Лоррэнномъ, французскаго колоризма съ италіанскимъ ,стилемъ'. Но развеществленная природа мститъ за себя — несмотря на всю сознательность архитектора, построенія Синьяка не убѣдительны, не пластичны и готовы рассыпаться какъ карточные домики, развѣяться какъ вспышки бенгальскихъ огней...

Если пуантилизмъ знаменуетъ собой крайній логическій выводъ изъ импрессионизма, то теченіе, группирующееся вокругъ Пикассо, является столь же предѣльнымъ



Синьякъ. Акварель.

Signac. Aquarelle.

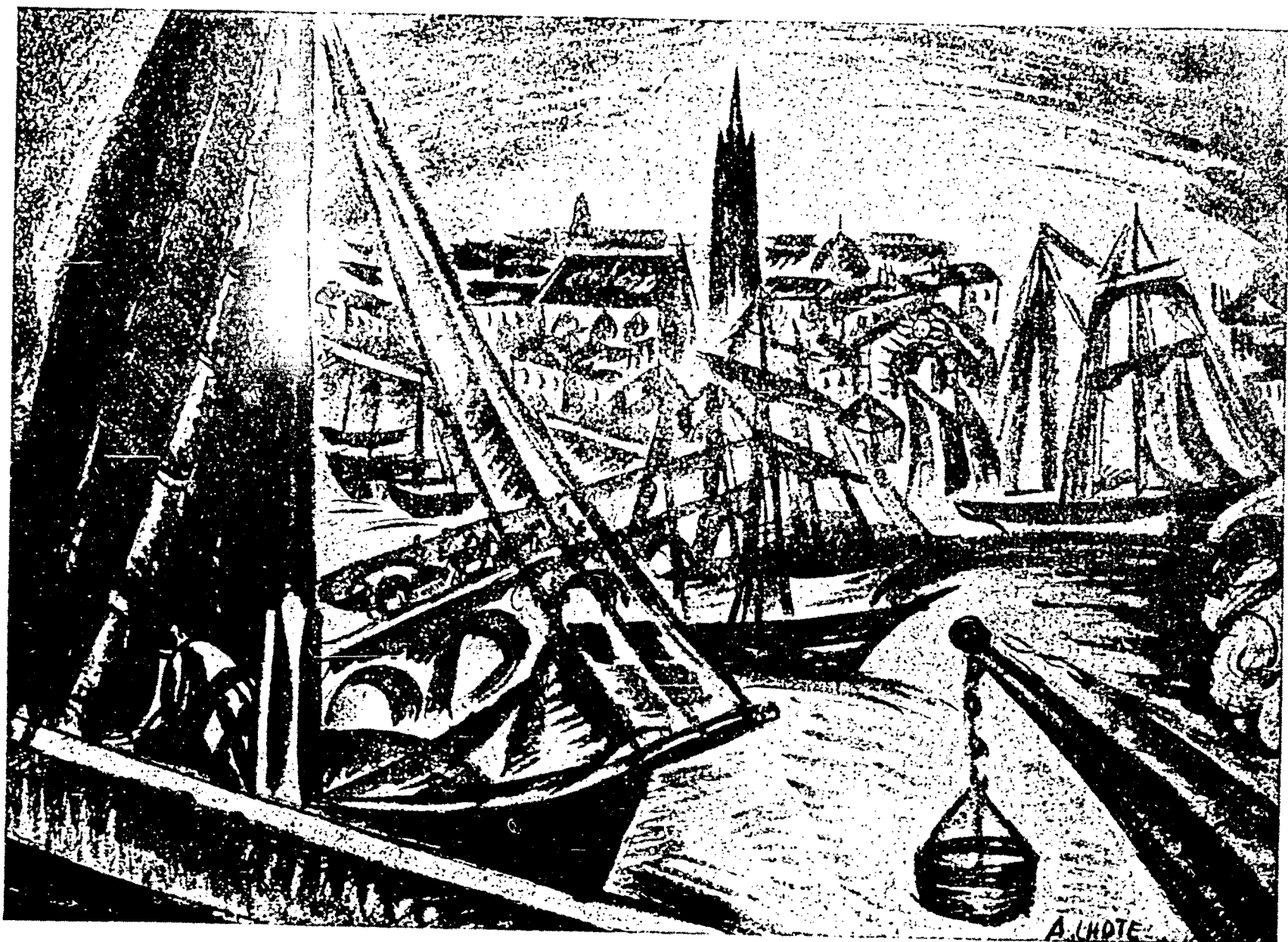
и абсурднымъ ,завершеніемъ' Сезанновской концепціи природы. У Синьяка и его единомышленниковъ мы видимъ полную гипертрофію краски на счетъ формы, у Пикассо, наоборотъ, форма вытѣсняетъ колористическія заданія. Но — крайности сходятся, и мы увидимъ, что по существу, какъ первое, такъ и второе теченіе приходятъ въ одинъ и тотъ же тупикъ математической абстракціи.

Я уже говорилъ о томъ чувствѣ равновѣсія, о той гармоніи линій и объемовъ, которые проникаютъ собою пейзажную композицію Сезанна. Но это не мѣшало ему оставаться прежде всего живописцемъ. Какъ разъ объ этомъ и забываютъ его молодые послѣдователи, съ юношеской прямолинейностью доходящіе до чисто геометрической концепціи природы. Сезаннъ выявлялъ форму модуляціей красочныхъ пятенъ, они — моделируютъ ее отбѣнками почти одной и той же краски и гордятся тѣмъ, что приводятъ семь цвѣтовъ спектра къ ихъ изначальному бѣлесоватому ,единству', къ ,благородной', нейтральной сѣрости тона. ,Отрицая всякое орнаментальное, анекдотическое и символическое намѣреніе, Пикассо реализуетъ невѣдомую донинѣ чистую живопись', говоритъ одинъ изъ его послѣдователей, Метценжеръ. ,Сезаннъ показываетъ жизнь формъ въ реальности свѣта, Пикассо возвращаетъ намъ экстрактъ ихъ реальной жизни въ умѣ художника... Онъ презираетъ колористи-

ческую игру и приводитъ семь цвѣтовъ спектра къ ихъ изначальному бѣлому единству' (см. „Pan“, Octobre 1910). Но передъ нами не атмосферическая сѣрость Тернера и Коро, а сѣрость гранита. Сезанновская любовь къ землѣ претворяется здѣсь въ какой то кристаллическій и известковый стиль. Сезанновская монументальность превращается въ окаменѣлость. Слова Сезанна о томъ, что въ природѣ доминируютъ формы цилиндра, шара и конуса, пріобрѣтаютъ нѣкій фетишистскій смыслъ. Въ пейзажахъ Пикассо передъ нами сѣро-желтыя и зеленовато-мшистыя груды гранита, нагроможденія кубическихъ глыбъ, символизирующія горы, дома и деревья. У Брака — безконечныя наслоенія сталактитовъ, залежи коническихъ формъ; у Метценжера — головоломныя геометрическія шарады. Какая то мозаика кристалловъ и геометрическихъ тѣлъ. Въ пейзажахъ Делоннэ, изображающихъ Парижъ съ птичьяго полета — безконечныя горы кирпичей, словно кто-то невидимый разрушилъ дома и снова сложилъ ихъ, какъ дѣти складываютъ деревянные кубики, не зная того, что всякое знаніе должно быть сцѣплено органической связью. вмѣсто живой природы — безвыходный тупикъ угловъ, заколдованный лабиринтъ полированныхъ граней и мраморныхъ отвѣтовъ. вмѣсто живописи на плоскости — архитектурный барельефъ изъ конусовъ и кубиковъ и, наконецъ, вмѣсто чаемаго на словахъ пластическаго равновѣсія и синтеза — новая дифференціація міра, новый дивизионизмъ. Ибо форма назойливо раздробляется на составныя элементы точно такъ же, какъ у пуантилистовъ цвѣтъ разлагается на отдѣльные пигменты. Тотъ же абсурдъ, то же цѣлебное обладаніе анализа надъ синтезомъ, но съ другого конца. Ибо та же ошибка въ основѣ — возведеніе въ догму и утвержденіе, какъ самоцѣли, того, что должно лишь подразумеваться, что можетъ быть однимъ изъ методовъ воспріятія, но отнюдь не должно быть готовой манерой выраженія... „Кубисты“ возводятъ въ законченный стиль то, что въ Сезанновскихъ аквареляхъ является лишь черновымъ наброскомъ, способомъ — разобратъ въ хаосѣ міра...

Ближе всѣхъ къ природѣ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и къ Сезанну, изъ этой группы „кубистовъ“ — Лефоконье, въ бретонскихъ пейзажахъ котораго, сквозь стекловидноматовую зеленоватость колорита, теплится чувство земли. Онъ любитъ зрѣлица геологическихъ переворотовъ, крутые скалистые обвалы и окаменѣлые холмы, увѣнчанные каменными домиками. Но глубже всего Сезанновскіе завѣты поняты Фландрэнномъ, Фламинкомъ и Дерзномъ. Первый пишетъ горные пейзажи Дофинэ — холодно-зеленые ковры долинъ, убѣленные стадами, могучія и разломаченныя вѣтромъ орѣховыя кущи, въ лиловой тѣни которыхъ розовѣютъ пастушки, похожія на нимфъ, и все это осеребренное и увлажненное сырмъ воздухомъ нагорныхъ тумановъ. Нѣчто величественное и космическое, эллински-ясное и спокойно-торжественное вѣетъ отъ этихъ картинъ. Несмотря на игривыя хороводы и пасторальныя сцены, которыми Фландрэнъ оживляетъ свои мрачныя пейзажи, въ нихъ нѣтъ ничего сентиментальнаго и анекдотическаго: его Аркадія умѣщена въ строгія рамки Сезанновской композиціи. Картины Фландрэна кажутся проэктми театральныхъ

декораціі — до такой степени они построены монументально и симметрично, до такой степени напоминают кулисы прекрасныя Фландрэновы деревья. Фламинкъ и Дерэнь пишутъ въ окрестностяхъ Парижа, но ихъ манитъ туда не призрачная зыбь рѣчной воды и деревенскаго воздуха, какъ Клода Монэ. Окаймленные рамой деревьевъ, Сенскія воды становятся у Фламника четкими зеркалами, въ сіяющей глубинѣ которыхъ отражаются сине-зеленыя гаммы листвы и бѣлыя строгія прибрежныхъ городковъ. Фламинкъ видитъ природу въ ея глубинѣ, какъ учитель Сезаннъ; отсюда — его любовь къ отраженіямъ и къ сочному, сине-черному цвѣту. Въ его пейзажахъ есть какая то магія бездонной повторности, безконечной глубины, внушаемая не размѣренной перспективой, а интенсивностью синяго цвѣта... Но подлиннымъ и достойнымъ ученикомъ Сезанна является Дерэнь, — молодой художникъ, явившій уже доказательство большого живописнаго дара. Онъ пишетъ Испанію, Провансъ и окрестности Парижа, но что бы онъ ни изображалъ, всюду чувствуется вліяніе нѣкоей классической традиціи, и даже мѣщанскіе пригородные дома съ красными крышами кажутся на его картинахъ старинными замками. Пишетъ ли онъ каменную церковь, обнесенную оградой и высокими канѣтами, или цѣлое нагроможденіе домовъ-ящичковъ провинціального города — всюду изумляетъ онъ необычайной пластичностью формы, величавой монументальностью композиціи. У него нѣтъ сѣрой мѣловатости 'кубистовъ' — наоборотъ какимъ то свѣжимъ, звучнымъ великолѣпіемъ вѣютъ его холодная зелень и золотые опалы и янтари крышъ. Даже каменные стѣны домовъ загораются у него благородными бронзовато-ржавыми свѣтами — онъ чувствуетъ великую красоту граненой плоскости такъ же, какъ чувствовали ее готическіе мастера. И когда видишь его городскіе пейзажи, пейзажи домовъ — вспоминаешь невольно миниатюры XV вѣка и Джотто и Пизанелло, съ ихъ любовью къ монументальнымъ постройкамъ, и Лоренцетти, съ его видомъ Сьенны, и венеціанца Карпаччіо, давшаго архитектурный синтезъ Палестины. Когда видишь Дерэна — понимаешь насколько классиченъ его учитель Сезаннъ, ибо путь отъ Сезанна ведетъ къ высокому стилю прошлаго... Переходное мѣсто отъ Сезанновскаго міровоспріятія къ Гогэновскому 'пейзажу мечты' занимаетъ Оттонъ Фріезъ. Подобно Дерэну, онъ любитъ мистику города, но чувствуетъ ее онъ иначе. Его 'Руанскій Соборъ и окрестныя крыши' (кол. Щукина) волнуютъ узорной остроконечностью зданій, какой то стилизованной готической гармоніей, устремленной къ небу, тяжелыя сферическія облака котораго уравниваютъ угловатыя нагроможденія домовъ. Слѣдуетъ сравнить эту картину Фріеза съ призрачными и развѣствленными Руанскими соборами Клода Монэ, чтобы понять тотъ огромный скачекъ, который сдѣлала французская живопись въ области завоеванія формы и углубленія чувства. Ту же любовь къ массивнымъ нагроможденіямъ проявляетъ Фріезъ и въ своихъ пейзажахъ съ фигурами. Но здѣсь уже переплетаются Сезанновскія и Гогэновы черты. Отъ перваго беретъ онъ холодныя сине-зеленыя гаммы и огромныя массы земли, у втораго научается онъ



А. Лотъ. „Портъ въ Бордо“ (тушь).

A. Lhote. „Port de Bordeaux“ (encre de Chine).

одушевлять природу вымышленной сказкой. Эта сказка — быть может лишь одному Фрйезу открывающейся мнѣ о невѣдомой Странѣ Гигантовъ, съ могучей ширококудрой и вѣтвистой растительностью, съ мощными пластами земли, съ исполинскими и слоистыми глыбами скалъ, — странѣ, только что пережившей первыя геологическія осѣданія и космическіе катаклизмы, но уже населенной атлетами-людьми, оцѣпенѣвшими въ стихійныхъ радостяхъ здороваго тѣла. Быть можетъ этотъ Фрйезовскій мнѣ — своеобразная реакція противъ аморфнаго и распыленнаго міра Клода Мона...

VI

Пейзажи Фрйеза производятъ впечатлѣніе декоративныхъ панно или ковровъ, его деревья кажутся арабесками — и здѣсь мостъ, соединяющій его съ тѣми художниками, которые вслѣдъ за Гогэномъ воспринимаютъ природу какъ декоративное

цѣлое, какъ фреску. Таковы Матиссъ, Маркэ, Мангэнъ, Лотъ, Жирье, Лебо — изъ молодыхъ и М. Дени и Серюзье, эти представители стараго поколѣнія, непосредственные ученики Гогэна. ,Необходимо помнить, что картина прежде чѣмъ быть лошадыю или сраженіемъ, голой женщиной или какой нибудь другою темой является, прежде всего, плоской поверхностью, покрытой красками въ известномъ порядкѣ — писалъ еще въ началѣ 90-хъ годовъ М. Дени. Именно этотъ взглядъ на пейзажъ, какъ на чисто-живописную, декоративную плоскость, равнодушную къ иллюзіи глубины, и легъ въ основу пейзажной живописи указанныхъ мною художниковъ. Маркэ и Матиссъ любятъ виды Парижа, но не любовью Писарро и не любовью Дерэна. Улица представляется Марке не струящейся зыбью и не каменнымъ ущельемъ, но скорѣе узорнымъ персидскимъ ковромъ съ мелкими, темными арабесками повозокъ и людей. Глыбы домовъ плѣняютъ его не столько скульптурностью своихъ плоскостей, сколько черными оконными точками и зубчатымъ кружевомъ крышъ. Еще болѣе явна эта тенденція у Матисса. Онъ любитъ природу какъ пестрый и яркій коверъ, сотканный изъ звонко зеленыхъ, желтыхъ, синихъ и малиновыхъ нитей. Его радуютъ свѣтло-зеленые разводы травы по розовому фону земли, лиловые узоры вѣтокъ, сплошныя парадоксально-упрощенные пятна листвы...

Мангэнъ упивается природой съ чувственностью Фрагонара. Если у Фрїеза міръ проникнуть своеобразнымъ ,атлетическимъ стилемъ', то у него, въ природѣ господствуетъ ,пан-эротизмъ'. Въ центрѣ его пейзажей почти всегда смуглѣетъ прекрасное женское тѣло, и сладострастіемъ вѣетъ весь мангэновскій міръ. Его деревья сплетаются гибкими и тѣлесно-алыми стволами, похожими на округлыя женскія руки; его земля пылаетъ пышно-пятнистой ярью тѣней и кажется, что вся мангэновская природа обнажилась, подъ язвою солнечныхъ поцѣлуевъ, отъ своей стыдливой коры и сочится плодородными соками вѣдръ, и дышетъ жаркимъ дыханіемъ востомы. И вспоминается исходная точка этихъ красочныхъ экстазовъ — ,если вы видите дерево зеленымъ, берите самый красивый зеленый цвѣтъ, который имѣется на вашей палитрѣ'...

Радостной красочностью звучать и пейзажи Лота; онъ воспринимаетъ міръ, какъ ритмичность яркихъ орнаментовъ, цвѣтистыхъ узорчатыхъ пятенъ, какъ какое-то пышное и волнистое ожерелье женоподобныхъ, круглящихся линій. Онъ любитъ кудрявыя вѣтви вѣтки въ розовомъ цвѣту, сладостными узорами выдѣляющіяся на изумрудномъ фонѣ, подъ сѣнью которыхъ играютъ гирлянды дѣвъ съ округлыми и пѣвучими очертаніями. И даже городскія желѣзныя чудовища (см. его серію видовъ Бордо) интересуютъ его своей орнаментальной декоративностью...

Колористическая манера Лота навѣяна готическими витражами; въ еще большей мѣрѣ это готическое вдохновеніе сквозитъ въ декоративныхъ пейзажахъ Жирье, съ ихъ широкими плакатными планами и четкостью контуровъ. Наоборотъ, Лебо сочетаетъ ,плоскую' живопись Гогэна, живописный стиль его бретонскихъ пейза-

жѣй съ композиціей японскихъ эстамповъ и прихотливо вырисовывается на первомъ планѣ свисающія вѣтки акацій...

Остановимся теперь на художникахъ, испытанныхъ на себѣ непосредственное вліяніе Гогэна (Морисъ Дени, Руссель, Боннаръ, Вюйаръ), но тѣмъ не менѣе уклонившихся въ послѣднее время въ сторону отъ проложенной имъ тропы. Этотъ уклонъ — реакція противъ Гогэновской экзотики и творческаго ,деформизма'.



III. Лакостъ. Деревиз.

Ch. Lacoste. La campagne.

Морисъ Дени началъ съ граціозныхъ пейзажей съ напѣвными линіями и матово-нѣжными красками, проникнутыхъ наивно-религіознымъ Верлэновскимъ настроеніемъ; таковъ былъ его чудесный ,Le Verger des vierges sages' (1893), вѣющій чарами готической миниатюры. Но съ середины 90-хъ годовъ онъ узналъ Италію, и отнынѣ италианизмъ побѣдилъ въ его живописи изначальную французскую традицію. Съ тѣхъ поръ М. Дени неуклонно движется къ Пуссену, къ холодной размѣренности классическаго пейзажа. Пишетъ ли онъ чувственно-радостныя купанія розовыхъ тѣлъ въ бирюзовыхъ моряхъ или античныя хороводы на фонѣ италіанскихъ храмовъ, изображаетъ ли бѣлоснѣжно-лилейныя процессіи дѣвочекъ, идущихъ къ причастію подъ сводами виноградныхъ лозъ или Мадоннъ съ младенцами среди задумчивыхъ тосканскихъ пейзажей, темнѣющихъ кипарисами — всюду чувствуется какой то холодокъ сухого, интеллектуалистическаго отношенія къ міру. Природа перестала быть для него ,дѣсомъ символовъ', колдующимъ ,католической тайной' (такъ называлась одна изъ его первыхъ картинъ), — онъ видитъ въ ней лишь изящную декорацію, слегка стилизованный фонъ. Въ сущности, если бы не пуантилистская техника и узорная стилизація листьвы, гармонирующія съ характерными для Мориса Дени ,горошками' женскихъ костюмовъ — его пейзажи носили бы академическій характеръ. Лишь въ небольшихъ этюдахъ, написанныхъ съ натуры, какъ напр., видахъ Флоренціи и Москвы, сказывается тотъ интимный лиризмъ, которымъ овѣяны были его ранніе пейзажи.

Интимный лиризмъ — именно такими словами хочется опредѣлить міровоспріятіе

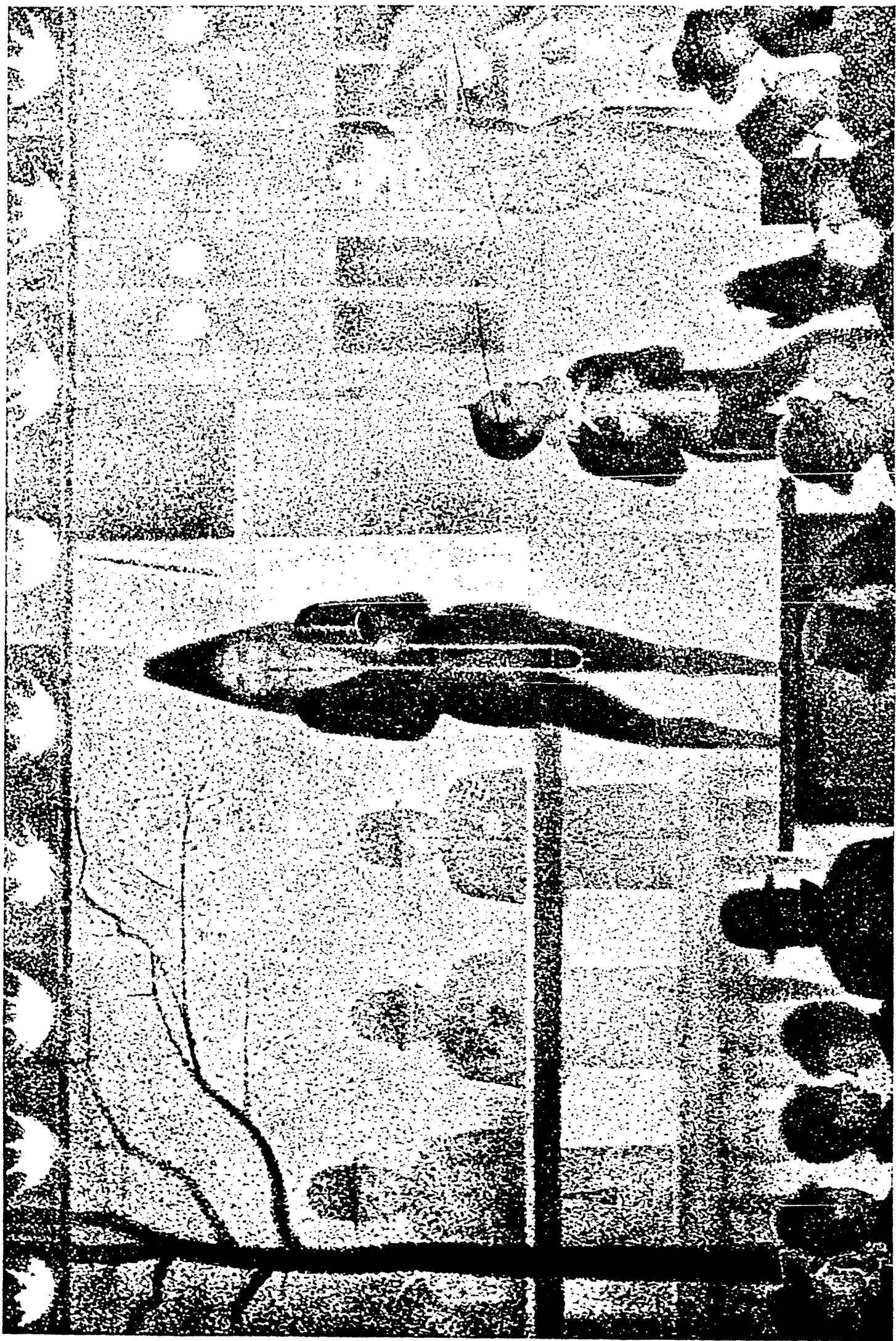
Русселя. Правда, онъ населяетъ свои пейзажи мифологическими персонажами Лорэна, Пуссэна и Фрагонара, воскрешаетъ веселыя шествія сиренъ, нимфъ и сатировъ; правда, онъ любитъ серебрястыя, гобеленовыя сочетанія красокъ, иногда прорѣзанныя внезапной яркостью янтарныхъ тѣлъ и яшмово-голубого неба, и мечтаетъ о панио — но природа Русселя всегда реальна и интимна. Это — затуманенные воздушной дымкой 'пасторальные' пейзажи Иль-де-Франса, наблюдаемые такъ, какъ ихъ наблюдали художники XVIII вѣка и барбизонцы, возлюбившіе сельскую природу съ кроткой нѣжностью Рейсдаля...

Еще явственнѣе этотъ возвратъ къ интимному созерцанію природы замѣтенъ у Боннара и Вюйара. Пьеръ Боннаръ — поэтъ пригородныхъ и деревенскихъ садовъ, окутанныхъ тусклостями городской атмосферы и дымами проходящаго поѣзда. Съ тихой печаленностью изображаетъ онъ анемичную, вялую, сѣрватую зелень этой листвы, кажущуюся таковой безкровной рядомъ съ зеленой ярью крашенныхъ скамеекъ и смуглымъ румянцемъ женщинъ, размечтавшихся на нихъ. Въ самой живописной манерѣ его, изнѣженной и слегка растрепанной, напоминающей затеки акварели, въ томъ, съ какой лаской перебираетъ онъ кудри кустовъ и деревьевъ словно пушистыя женскія пряди или приобщаетъ къ пейзажу мягкіе силуэты кошекъ — угадывается, что то расслабленное, городское, уныло-щемящее. Это живопись горожанина, оставившаго мечту о тропической роскоши и мечтающаго лишь о томъ, чтобы сдѣлать уютнымъ тотъ милый міръ, который виденъ изъ окна или съ балкона...

Вюйаръ переноситъ въ созерцаніе пейзажа тонкую проию и любовь къ деталямъ, которая нѣкогда придавали такую острую прелесть его мѣщанскимъ intérieurs'амъ. Онъ пишетъ жалкіе городскіе садикъ, гдѣ грѣются на солнышкѣ пообѣдавшіе буржуа. Солнышко свѣтитъ, но не зажигаетъ и не выпрямляетъ душу, не зоветъ въ солнечныя дали. Да и зачѣмъ искать природу, когда она вся тутъ, въ маленькомъ садикѣ, замкнутомъ заборомъ. И съ добросовѣстностью Дюрера выписываетъ и облюбовываетъ онъ каждую травку, каждый листочекъ и каждый кирпичъ уродливой виллы...

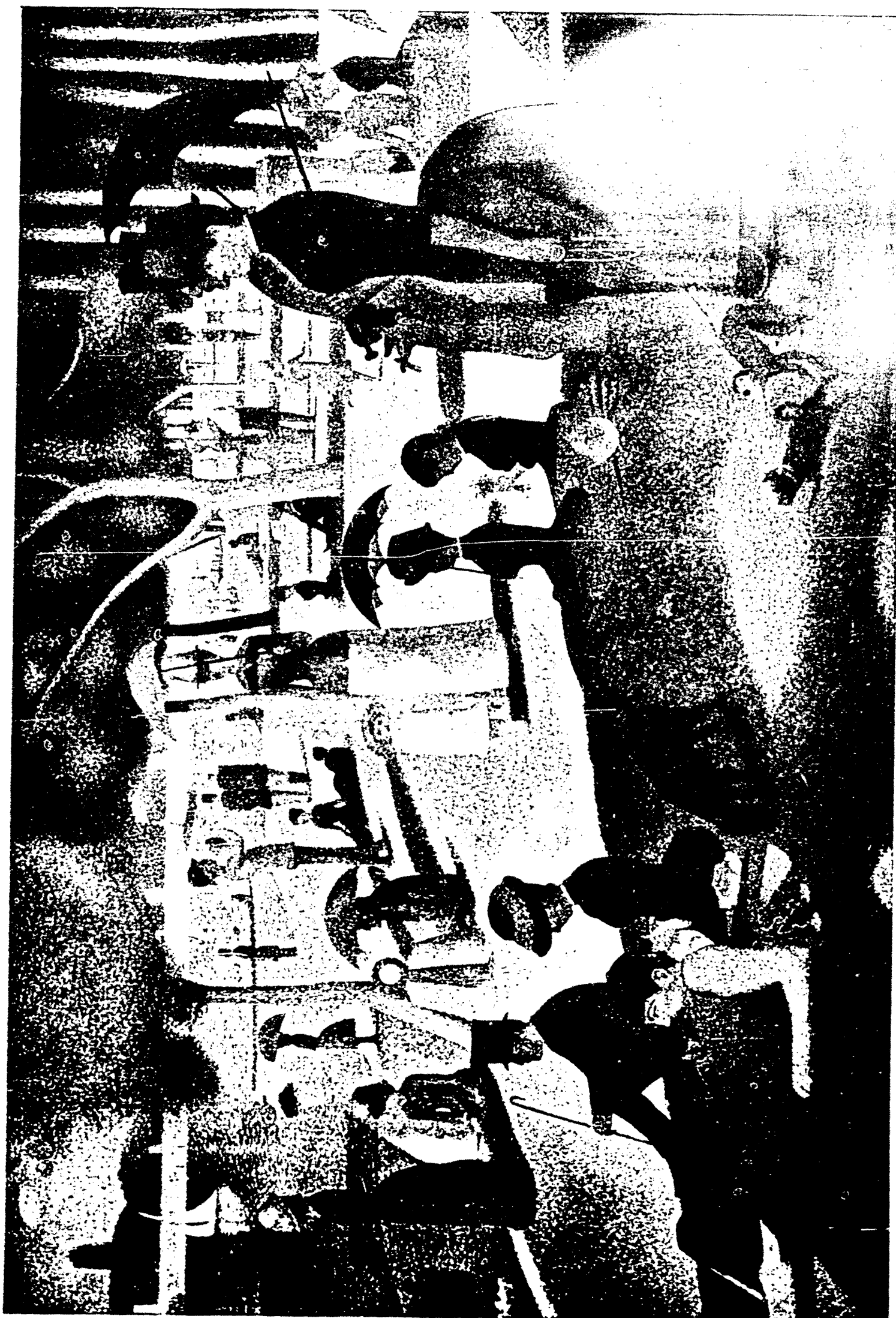
У Пьера Лапрада, мы видимъ также *payages de jardins*. Правда, его взоръ блуждаетъ не въ пригородныхъ садахъ Парижа, а въ величественныхъ паркахъ Версаля и Рима, среди дворцовъ, фонтановъ и бѣлыхъ амуровъ. Но, несмотря на этотъ пуссэновскій фонъ и италіанскіе аксессуары, Лапрадъ, подобно Коро, остается и въ Италіи интимистомъ. Его пейзажи не блещутъ радугой фонтановъ, не подавляютъ строгостью стиля, но серебрятся сине-пепельными переливами воздуха, какъ сладостныя воспоминанія о быломъ, испечеленномъ величіи...

Это существованіе интимнаго, лирическаго пейзажа послѣ всѣхъ исканій и дерзаний XIX вѣка, послѣ Сезанна и Гогэна едва ли должно быть принято за анахронизмъ. Имъ логически замыкается кругъ развитія, описанный французской пейзажной живописью, — конецъ совпадаетъ съ началомъ.



Сірр. „Армарочков представлени“.
(Собр. Бернгейм, од Париж).

Seurat. „La parade“.
(Galerie Bernheim, Paris).



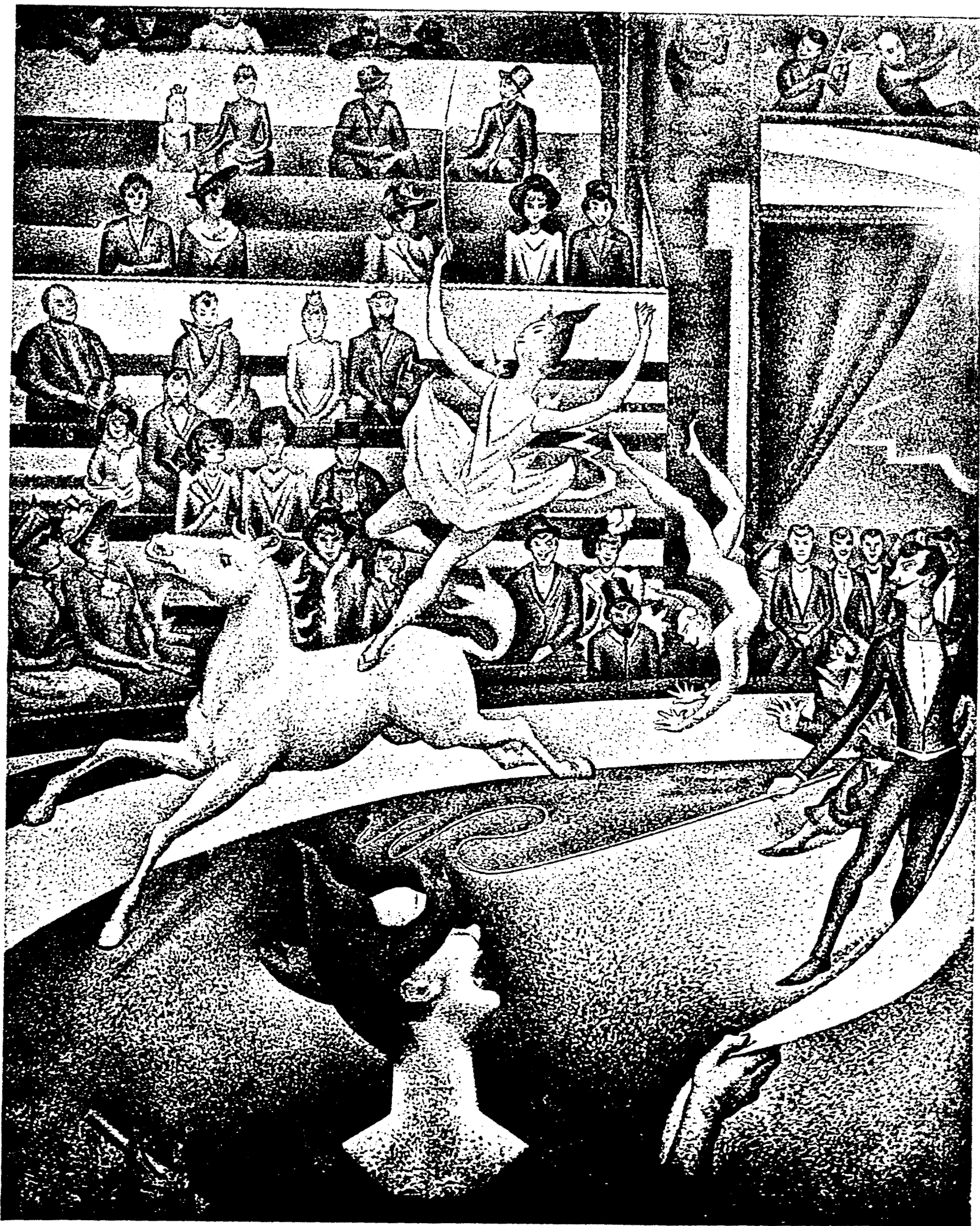
Сірі. Виспечене сиромі на Гранде Жалі.
(Кооп. с-му Кымропс, на Улпуні-м.)

Сиромі. Як дмає в а-ла Гранде Жалі.
(Кооп. де м-ре Ід-Констанс, П-р-с)



Сурат. Намыртаным.
(Чакма. сооп.).

Сурат. „Les poseuses“
(Collect. privée).



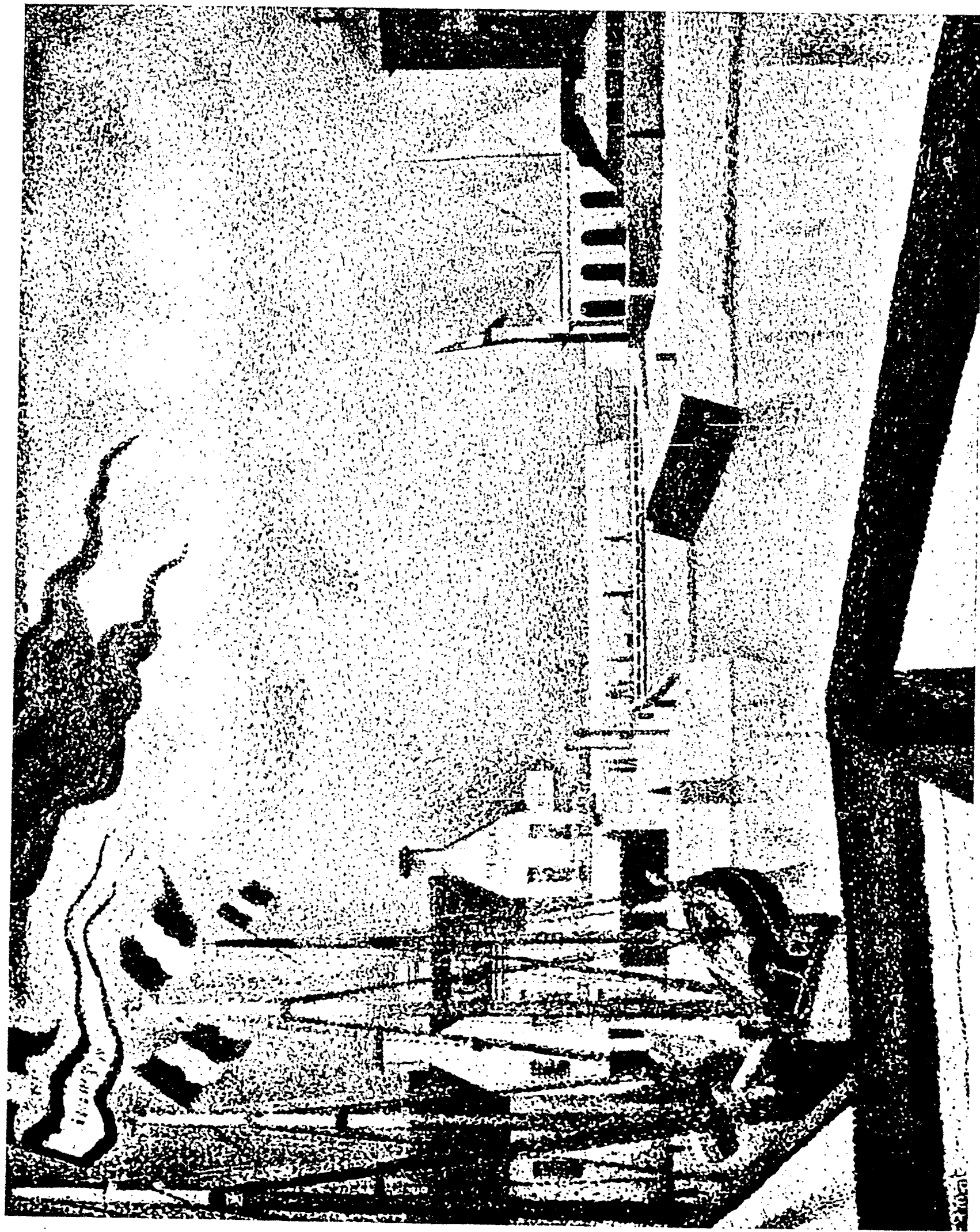
Сѣра. „Циркъ“.
(Собр. П. Синьякъ, въ Парижъ).

Seurat. „Le cirque“.
(Collect. de M-r P. Signac, Paris).



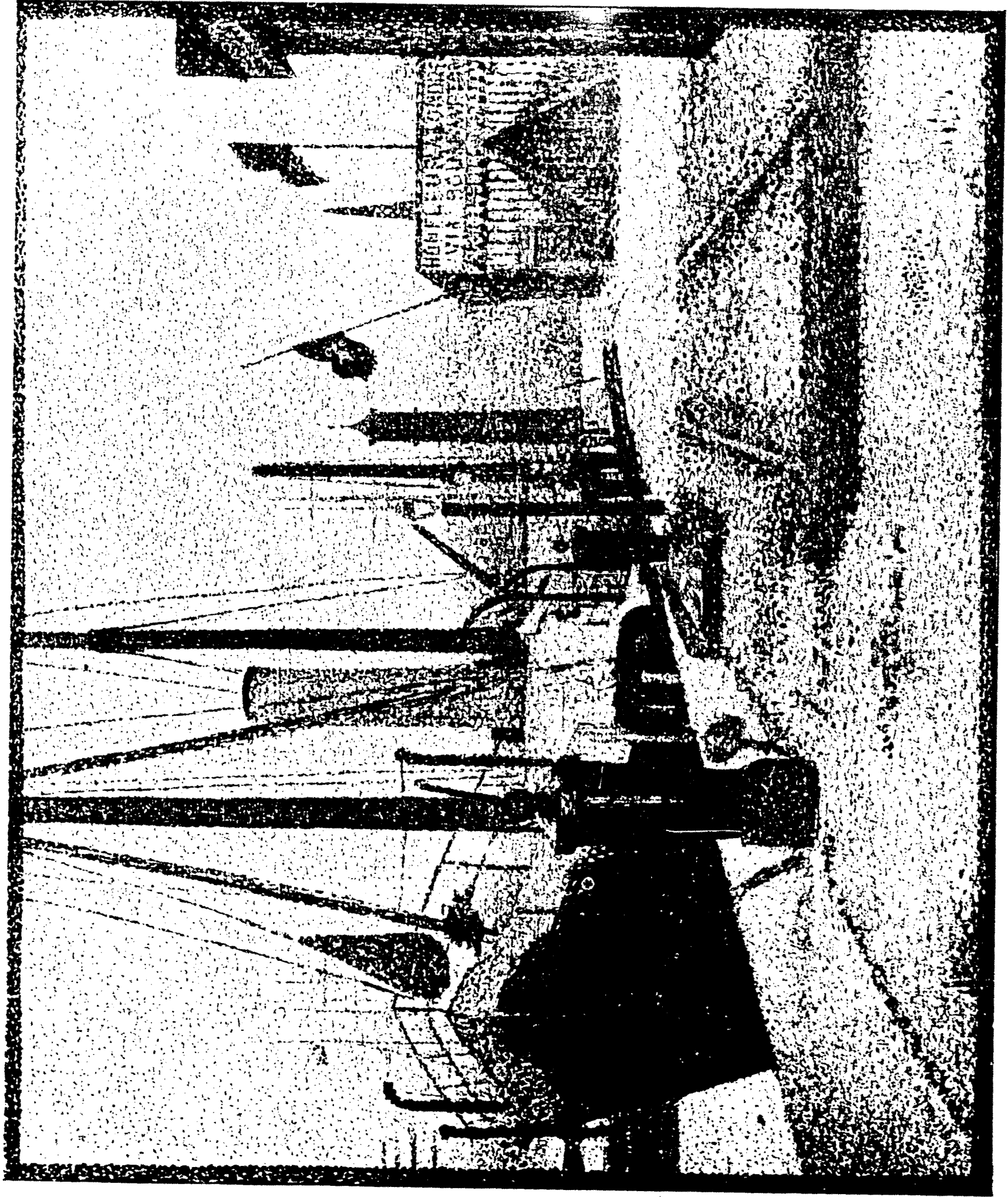
*Сѣра. 'Кабачекъ'.
(Собр. Дрюэ, въ Парижѣ).*

*Seurat. 'Le chahut'.
(Collect. Druet, Paris).*



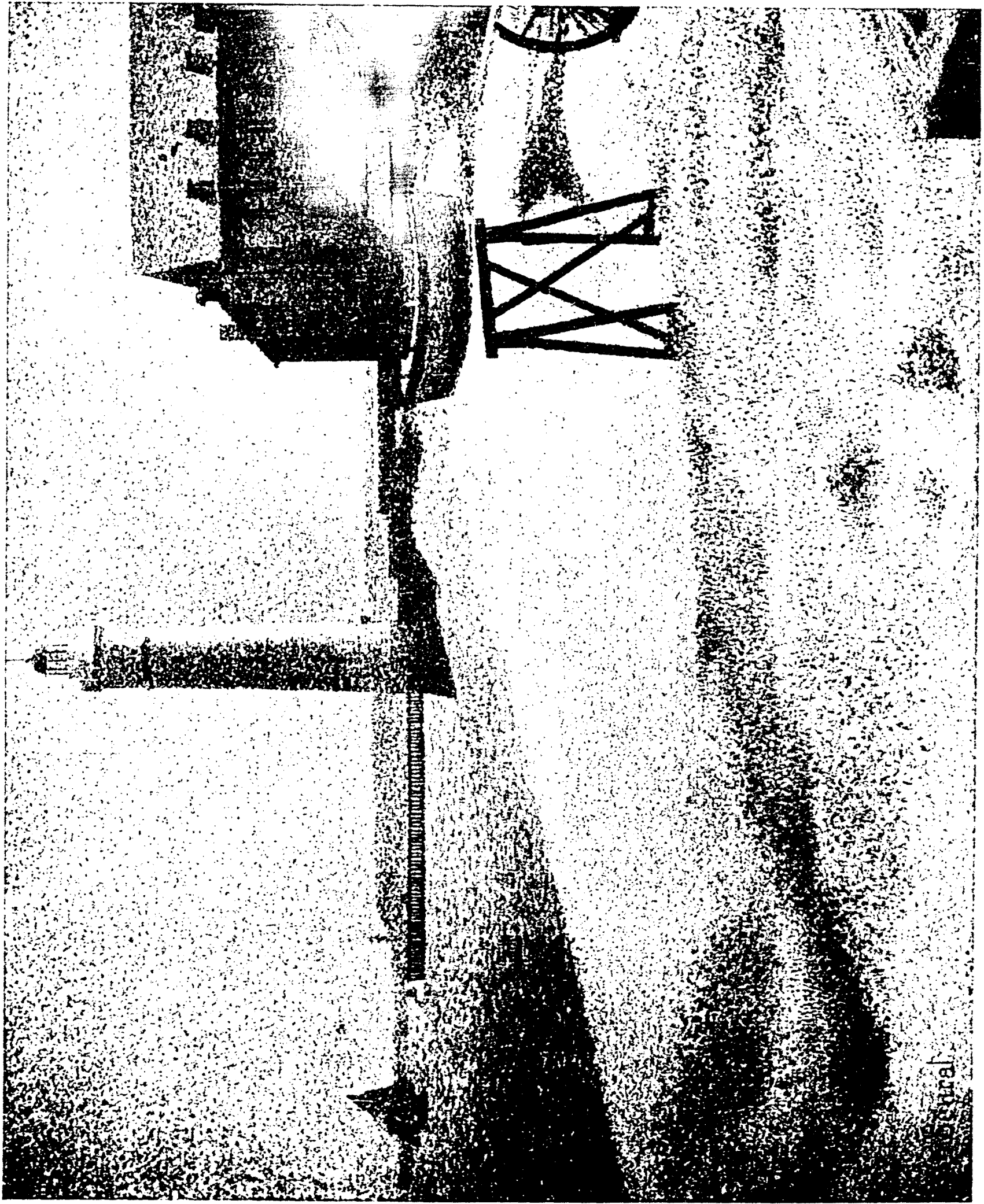
Сёрэ. Воскресный день вь Порт-ен-Бессин.
(Музей Фолькланжа, вь Гизенть).

Сёрэ. Ун диманче а Порт-ен-Бессин.
(Folkwang Museum, а Гизенть).



Сѣрд. Нароховъ Маріа (Гонфлѣуръ).
(Собр. Бернгеймъ, въ Парижѣ).

Seurat. La Maria (Honfleur).
(Galerie Bernheim, Paris).



Сѣра. Больница и Манья въ Гюфлеури.
(Собр. Бернгейма, въ Парижѣ).

Сурат. Хосписъ и въ фарѣ де Гюфлеури.
(Галеріе Бернгейма, Париж).



Сѣра. Береза,
(Собр. Леопольда Аннера, въ Парижѣ).

Seurat. La Falaise.
(Collect. Léopold Appert, Paris).



*Сѣра. „Берега Сены“.
(Собр. П. Синьякъ, въ Парижѣ).*

*Seurat. „Les bords de la Seine“.
(Collect. de M-r P. Signac, Paris).*

И теперь, когда солнце завоевано, воздух зафиксированъ, когда право на деформизмъ утверждено жизнью Гогэна, когда стилизація природы подъ мозаику, фреску, коверъ или витражъ становится модой снобистовъ, — теперь, можетъ быть, есть какой то великій смыслъ въ томъ, что Вюйаръ, этотъ горожанинъ съ головы до пятъ, облюбовываетъ каждую былинку пригороднаго сада, а недавно умершій полукультурный Руссо съ наивностью ребенка выписываетъ каждый лепестокъ цвѣтка. Можетъ быть, для того, чтобы начать новый циклъ развитія пейзажной живописи, надо снова начать съ этого умиленнаго созерцанія природы, какое было у готическихъ миниатюристовъ и фламандскихъ примитивовъ, надо снова обрѣсти въ себѣ ту безхитростную любовь къ „клейкимъ весеннимъ листочкамъ и голубому небу“, которая дороже всякихъ хроматическихъ теорій и техническихъ манеръ, — ибо ею приобщается человекъ къ міру.



ЖОРЖЪ СЕРА (SEURAT) (1859—91)

Кн. А. ШЕРВАШИДЗЕ

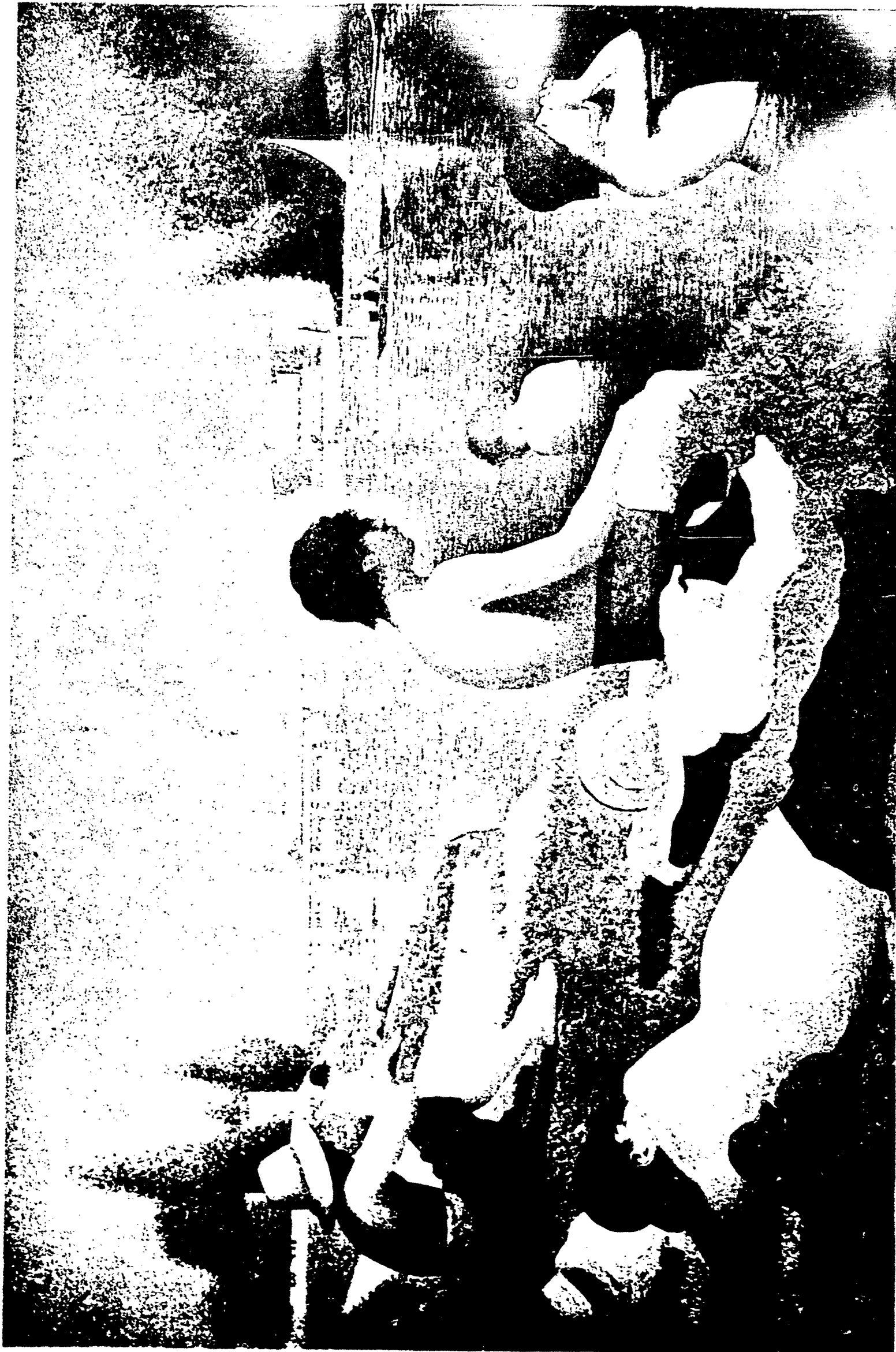
J'aimerais peindre comme l'oiseau chante.

Claude Monet.



В исторіи французской живописи нашего времени конецъ XIX-го столѣтія ознаменовался дѣятельностью не художниковъ ,официальныхъ Салоновъ, какъ, на примѣръ, Бонна или Ла-Туръ, или Симонъ и Коттэ, — художниковъ посредственной формы и посредственныхъ красокъ; живопись нашего времени ,не сдѣлана также ни великимъ Пювисомъ, ни Казеномъ, ни Фантанъ-Латуромъ, ни даже Уистлеромъ, — людьми, стоявшими слишкомъ далеко отъ окружающей ихъ жизни, отъ ея увлеченій, отъ ея ошибокъ, слишкомъ ушедшими въ искусство прошлаго, слишкомъ увлеченными и, я сказалъ бы, слишкомъ подавленными имъ; — живопись нашего времени, нашихъ настроеній, нашихъ дней, идущая рядомъ съ нашей поэзіей и литературой, есть результатъ дѣятельности сначала Эдуарда Манэ, а затѣмъ — Клода Монэ, Писарро, Сизлэ, Ренуара, Дегà, Берты Моризо, Сезанна, Ванъ-Гога, Сѣра, Гогэна. Точно такъ же какъ живопись предшествующей четверти столѣтія, до 80-хъ годовъ, есть въ сущности одинъ Курбэ, — такъ и живопись нашихъ дней сдѣлана этими послѣдними, — художниками истиной формы, гармоніи красокъ, ихъ ласковой силы, ихъ красивой правдивости, ихъ яркаго пѣнія. Все, что теперь намъ кажется обыкновеннымъ, легко исполнимымъ, необходимымъ въ каждой хорошо и добросовѣстно сдѣланной, намъ современной, картинѣ, — наслѣдство тѣхъ, старшихъ, которые боролись, у которыхъ каждый новый день былъ — новые поиски, новыя усилія, новыя разочарованія, новое непониманіе и глумленіе толпы...

Жоржъ Сѣра — основатель пуантелизма или, какъ называлъ Синьякъ ,la division des tons'. Въ 1884 году, на первой выставкѣ Indépendants, Сѣра выставилъ ,La Baignade', написанную въ 1883 — 1884 году. Это былъ очень большой холстъ, исполненный новой манерой, маленькими точками, мелкими, регулярными мазками не смѣшанныхъ, чистыхъ красокъ. Они были распределены сообразно закону контрастовъ и дополнительныхъ цвѣтовъ. На разстояніи, подобно мозаикѣ, эти точки смѣшивались и давали впечатлѣніе опредѣленныхъ плановъ, ясныхъ и отчетливыхъ формъ. Въ 1886 году появилась, на 8-й выставкѣ Группы импрессионистовъ, картина ,Le Dimanche à la Grande Jatte' (1884 — 1886) — холстъ еще большаго размѣра и еще большій шагъ впередъ. Весь первый планъ былъ покрытъ густыми



*Człowiek i Kynaria Sewal La Baigneuse
(Cofanie Kynaria, Tynocki) (Galerie Beunfairm, Paris)*

мазками зеленой краски, между которыми помѣщались другіе — оранжевые, красные и синіе. На платьѣ, лицахъ гуляющихъ людей, на черной собакѣ и бѣлой скатерти, попадались одни и тѣ же мазки: зеленые, синіе, оранжевые, темно-красные. Казалось, что художникъ, сдѣлавшій это, потерялъ всякое понятіе о тонѣ, о полутонахъ, о „валѣрахъ“, но нѣтъ, — на разстояніи небо уходило вдаль, трава зеленѣла, бѣлое платье казалось дѣйствительно бѣлымъ и все принимало свой обыкновенный, намъ привычный, видъ.

Теперь, рядомъ съ другими произведеніями Сѣрâ, эти двѣ вещи кажутся почти черными, въ нихъ мало свѣта, мало свѣжести красокъ; позднѣйшія работы говорятъ о быстрыхъ успѣхахъ, сдѣланныхъ художникомъ за послѣдніе четыре года его жизни. Въ свое время, *La Baignade* и *Le Dimanche à la Grande-Jatte* имѣли огромное вліяніе, возбуждали нескончаемые споры. Импрессионисты взяли кое что имъ нужное у пуэнтелизма — принципъ контрастовъ, дополнительныхъ тоновъ, которые даютъ впечатлѣніе, смѣшиваясь въ глазѣ, оптически. Если въ концѣ семидесятыхъ годовъ, съ ихъ палитры исчезаютъ „земля“ и черная краска, и она покидаютъ свой очаровательный сѣрозолотистый, теплый тонъ и пріобрѣтаютъ эту манеру пробѣгающей по всему холсту кисти, которой самое высокое выраженіе — „Руанскіе соборы“ Монэ, то, несомнѣнно, здѣсь нужно видѣть, послѣдовательно, вліяніе не однихъ англичанъ, но и Сѣрâ. Что касается Писарро, вліяніе Сѣрâ слишкомъ очевидно, и вліяніе не только картинъ *Le Dimanche à la Grande-Jatte* и *La Baignade*, но и всѣхъ послѣдующихъ холстовъ, — набережныхъ *Honfleur'a*, *Gravelines'a*, со всей ихъ свѣтлой и воздушной красотой. Далѣе вліянію его живописи обязаны Лотрекъ, Морисъ Дени, не говоря о непосредственномъ продолжателѣ — Синьякѣ, на котораго нужно смотрѣть, какъ на популяризатора идей Сѣрâ, превратившаго ихъ въ формулу, что влечетъ за собой, неизбѣжно, упадокъ. Сѣрâ началъ съ *Ecole des Beaux-Arts*. Большое упорство и хорошее знаніе мастеровъ спасли его отъ вліянія профессоровъ и школы. Изученіе мастеровъ убѣдило его, что одни и тѣ же законы управляютъ линіей, краской, композиціей, свѣтотѣнью, — столько же у Рафаэля, сколько у Рубенса, у Микеланджело, у Делакруа: *le rythme, la mesure, le contraste*. Затѣмъ Chevreuil, Helmgoltz, Rood дали нужныя знанія. Долгое изученіе Делакруа указало ему, что надо еще сдѣлать, чтобы исполнить предвидѣнное мастеромъ. Такъ онъ создалъ теорію контрастовъ. Нѣсколько сотенъ законченныхъ рисунковъ, потомъ множество этюдовъ были ея практическимъ примѣненіемъ, и привели къ „*La Baignade*“. Онъ употреблялъ, положимъ, ослабленные тона, говоритъ Синьякъ, съ сожалѣніемъ, потому что самъ пишетъ совершенно чистыми, слѣдуя слѣпо и по книгѣ, имъ же самимъ написанной, наставленію учителя: „*L'Art c'est l'Harmonie, l'Harmonie c'est l'Analogie des Contraires, l'analogie des Semblables, de tons, de teintes, de lignes; le ton — c'est à dire le clair et le sombre; la teinte — c'est à dire le rouge et sa complémentaire le vert, l'orange et sa complémentaire le bleu, le jaune et sa complémentaire le violet... Le moyen*

d'expression, c'est le mélange optique des tons, des teintes et de leurs réactions (ombres) suivants des lois très fixes.*

Сѣрѣ, создавая пуантилизмъ, la division des tons, исходилъ изъ того факта, доказаннаго Рудомъ, что механическое смѣшеніе красокъ на палитрѣ даетъ результатъ слабѣе того, какой получается при смѣшеніи тѣхъ же красокъ оптически, — слабѣе по силѣ цвѣта и по силѣ свѣта. Это доказывается при помощи извѣстнаго диска Maxwell'я и резюмируется формулой для кармина и зеленой, наиримѣръ:

$$\frac{50 \text{ карм.} + 50 \text{ зеленой}}{\text{соединеніе механическ.}} = \frac{50 \text{ карм.} + 24 \text{ зел.} + 26 \text{ черной}}{\text{соединеніе оптическое.}}$$

Между тѣмъ о Сѣрѣ ходила басня какъ о чудака, который непременно хотѣлъ ходить вверхъ ногами, потому что все люди ходятъ вверхъ головой...

Синьякъ особенно возстаетъ противъ клички „пуантилисты“: „Насъ называютъ „точечниками“, — на самомъ же дѣлѣ наша эстетика очень далека отъ эстетики тѣхъ, кто смѣшиваетъ краски на палитрѣ и покрываетъ холстъ точками. Мы выдѣляемъ изъ каждаго тона его составляющія краски и размѣщаемъ ихъ затѣмъ чистыми, руководствуясь совѣтами Делакруа, традиціей и наукой. Насъ нужно называть, скорѣе, „доминаристами“, потому что мы ищемъ силу и яркость краски; и мы совсѣмъ не похожи на импрессионистовъ: они — инстинктъ и мгновеніе, а мы — размысленіе и постоянство.“**

„La Vaignade“ Морисъ Дени считаетъ шедевромъ. Въ этой картинѣ, правда, есть удивительное спокойствіе и простота, широкій взглядъ, охватывающій равно детали и общее, прекрасная размѣренность, равновѣсіе линий, композиція, красокъ. Къ ней не хочется подойти близко, чтобы не нарушить то спокойное и торжественное, что происходитъ въ картинѣ. Между тѣмъ, какой обыкновенный сюжетъ: купающіяся дѣти. „Le Dimanche à la Grande Jatte“, несмотря на значительные успѣхи въ примѣненіи новой теоріи, — въ рисунокѣ, въ этой схематичности фигуръ, въ намѣренной неподвижности ихъ позъ, въ композиціи, — уступаетъ „Купанью“. „Le Cirque“ (1891), — неоконченный холстъ; въ немъ много характера и въ толпѣ зрителей, и въ наѣздицѣ, — но этотъ характеръ впадаетъ въ карикатурность. И эта картина уступаетъ „Купанью“ — въ ней нѣтъ наивности, непосредственности; здѣсь Сѣрѣ очевидно переживалъ постороннее вліяніе, и вліяніе это шло не изъ совсѣмъ чистаго источника. Я говорю о сюжетѣ, о выборѣ, о дисгармоніи между благороднѣйшимъ сочетаніемъ красокъ и формой, въ которой характеръ переходитъ въ карикатуру. Несомнѣнно, что эти три значительныя и столь разнородныя вещи представляютъ и самостоятельную, и вполне современную попытку декоративной живописи. „Циркъ“ весьма занимательное, весьма обдуманное,

* D'Éugène Delacroix au néo-impressionnisme. Paris. 1899.

** Id.



Сёрд. Портретъ матери художника (рисунокъ).
(Собр. Эд. Кутюрье, въ Парижѣ).

Seurat. Portrait de la mère de l'artiste (dessin).
(Collect. Ed. Constarier, Paris).



А. Лотъ. „Охота“.

A. Lhote. „La chasse“.

весьма тонкое „панно“, родъ очень серьезной афиши, отъ которой, въ сущности, идетъ Лотрекъ, и вся современная афиша, и мѣсто этой вещи, конечно, украсить стѣну какого нибудь фойѣ или бара. Вѣдь написалъ же Лотрекъ нѣсколько панно для балагана известной La Goulu! Такъ же и картины — „Le Chahut“ (приобрѣтенная Берлинскимъ Музеемъ въ 1899 году) и „La Grande Jatte“.

Сѣрã умеръ 32 лѣтъ. Грустно думать, что рѣдкой красоты, чудной души художника жили среди насъ, въ молчаніи, въ тишинѣ своихъ мастерскихъ, и мы этого не знали... Какіе чудесные пейзажи: Honfleur (1886 года), или эти спокойные каналы Гравелина — „Soir“, „Direction de la mer“, „Grand Fort Philippe“ (1890 года)! Какъ свѣтло, радостно, какія удивительныя, нѣжныя небеса, нѣжныя, далекіе, дальніе планы, отчетливые, рѣзкіе предметы на горизонтѣ, неопредѣленнаго, неуловимаго тона, далекіе и не то синіе, не то зеленые и сѣрые. Эти ясные, солнечные дни не рѣжутъ глаза своей силой: въ нихъ все свѣтло и отчетливо, все пропитано прозрачнымъ воздухомъ, все удалено отъ рамы въ глубину картины, все ласкаетъ глазъ. Это поэзія солнечнаго дня, все рѣзко опредѣляющаго и обезцвѣчивающаго, такъ нелюбимаго Уистлеромъ. Поэзія воздуха и свѣта. Нѣтъ скуки въ этой симметричности линій, въ этой механичности приѣма, въ этой правильности. Тонкое чувство истиннаго художника подсказало Сѣрã мѣру этого равновѣсія композиціи, линіи и цвѣта. Сѣрã создалъ свой стиль, — свой языкъ, свои формы, — свою природу. Онъ владѣлъ большимъ, рѣдкимъ въ наше время, знаніемъ своего ремесла, и при его дарѣ распредѣлять счастливо и прекрасно большія массы, большіе планы, большія линіи, при его ясномъ, методичномъ умѣ, при его тонкомъ, возвышенномъ чувствѣ природы, изъ него долженъ былъ выйти, если бы онъ не умеръ такъ рано, большой мастеръ стѣнной живописи.

ВАВЕЛЬ И ГРЕЦИЯ ВЪ СЦЕНИЧЕСКОЙ ИДЕОЛОГИИ СТАНИСЛАВА ВЫСПЯНСКАГО

ТАДЕУШЪ НАЛЕПИНСКІЙ



О чрезвычайности трудно говорить русскимъ о Выспянскомъ, какъ о художникѣ и драматургѣ. Прежде всего — потому уже, что онъ поэтъ Кракова. Много ли русскихъ бывало въ древней столицѣ польскихъ королей? Изрѣдка заѣзжаютъ въ Краковъ, и особенно въ знаменитую библіотеку Ягеллоновъ, русскіе ученые, но не сворачиваетъ туда съ пути въ Вѣну путешествующая за границу русская интеллигенція. Можно глубоко сожалѣть объ этой потерѣ, которую значительная часть русскихъ туристовъ поноситъ, быть можетъ и не по своей винѣ, такъ какъ австрійскіе бедакеры неохотно знакомятъ иностранцевъ съ архитектурными чудесами славянскихъ городовъ. Но въ этомъ краткомъ очеркѣ, посвященномъ сценическому творчеству Выспянскаго, мы будемъ имѣть въ виду лишь специфически ‚драматическое‘ ознакомленіе не посвященнаго читателя съ характеромъ города, надъ которымъ высится польскій Кремль — королевскій замокъ Вавель. Ибо замкомъ этимъ опредѣляется весь ‚Краковъ‘ Выспянскаго. Безъ Вавеля немислимо творчество автора ‚Акрополиса‘, — ни съ пластической, ни съ идеологической точки зрѣнія. Здѣсь его жизнь, его мечта и творческая борьба за высшій синтезъ. Здѣсь на легендарномъ холму, гдѣ нѣкогда свирѣпствовалъ хищный драконъ, воплотились въ дивные греко-лехитскіе образы всѣ фантазіи и всѣ исканія величайшаго польскаго мифотворца.

Внизу — кипитъ жизнь переполненнаго интеллигенціей университетскаго центра. Тутъ и 500-лѣтняя Alma Mater и всѣ польскія академіи, и сорокъ костеловъ, помнящихъ времена татарскаго нашествія, и лучшій въ Польшѣ театръ, и художественныя кофейни, и политическіе митинги. Но чѣмъ далѣе на югъ отъ средневѣковаго ‚рынка‘, тѣмъ тише становится городъ, тѣмъ незамѣтнѣе жизнь современности и тѣмъ суровѣе дыханіе вѣчности, тѣмъ выразительнѣе рѣчь камня. У подножія Вавеля вы уже стоите лицомъ къ лицу передъ грандіозно окаменѣвшей волною исторіи. Правда, памятникъ этотъ — дѣло одной лишь націи, но что такое нація на ряду съ категориями жизни и смерти? Вы остановились, задумавшись, и долго, долго проникаете чувствомъ въ холодныя стѣны высокаго зданія. Даже обыкновенный смертный способенъ къ болѣе глубокимъ размышленіямъ у подножія пирамиды Хеопса... Вавель — памятникъ только одной тысячи лѣтъ. Но за то въ немъ вся исторія несуществующей сегодня ни на одной политической картѣ Польской Державы... Миѣ кажется, что это много и не для поляка.

Явился поэтъ, дитя Кракова и сынъ ваятеля королей польскихъ, для котораго

минуты дѣтства, протекшаго мирно у подножія замка, оказались рѣшающими во всемъ его міросозерцаніи. Сначала дѣтски бессознательно, потомъ все глубже, проникновеннѣе, мистичнѣе, этотъ свѣтлорусый дикарь-художникъ сталъ постигать тайну единства жизни въѣ времени и въѣ гніющихъ чертоговъ. Снами о герояхъ и героическими снами онъ сталъ заполнять суетную и мелочную жизнь краковскихъ будней, и, все болѣе и болѣе удаляясь отъ призрачной реальности, творилъ для себя царство грезы, болѣе реальной, чѣмъ саркофаги почившихъ на Вавелѣ королей. Каждая пядь исторической земли вокругъ замка и по берегамъ Вислы говорила больше его воображенію, чѣмъ кипы книгъ историческаго содержанія. Научившись любить все прекрасное и великое, онъ попеременно виталъ мыслью то надъ міромъ эллиновъ, и тогда вдохновлялся ихъ трагедіей и паѳосомъ, то надъ польскимъ народомъ въ эпохи героическаго напряженія воли его вождей, и тогда бросалъ на сцену картины столь смѣлыя и потрясающія, какія не мерещились до него польскимъ мессіанистамъ, погруженнымъ въ созерцаніе грѣховности распятой Польши. * Иногда, оба эти міра, греческій и польскій, сливались въ его фантазіи въ переживаніе одной ночи, и тогда появлялись такія странныя, визионерскія сцены, какъ ‚Нолбрьская ночь‘, ‚Ахилленда‘, ‚Акрополисъ‘. Культъ античной трагедіи до того въѣдрился въ его способности воспринимать все окружающее, что даже чисто сельскія, современныя драмы, какъ ‚Проклятіе‘ или ‚Судья‘, становятся въ его концепціи геніально стилизованными сюжетами греческихъ трагиковъ. Лишь одна прекраснѣйшая и неповторимая ‚Свадьба‘ (‚Wesele‘) стоитъ одиноко, совершенно оригинальная и въ то же время наиболѣе характерная для Выспянскаго по замыслу и по своей архитектоникѣ маріонеточнаго театра. Но и въ ‚Свадьбѣ‘, разыгрывающейся въ нѣсколькихъ верстахъ отъ Кракова, Вавель присутствуетъ, какъ незримый мистическій символъ.

— ‚Что такое Вавель?‘ — вопрошаетъ одинъ изъ лучшихъ критиковъ Выспянскаго, Остапъ Ортвинъ, въ статьѣ о ‚конструкціи театра Выспянскаго‘: — ‚только ли историческій памятникъ, мѣсто воспоминаній, или онъ живое твореніе, скорлупа, какъ всякое произведеніе искусства, кроющая драму внутренней жизни?‘

‚На вздернутыхъ глыбахъ каменнаго замка вы прочтете драматическую поэзію его развалинъ. Все здѣсь уже постигло свой конецъ. Судьбы окончательно рѣшены, разыграны разъ навсегда согласно своему назначенію. Ходъ событій приостановился въ своемъ непрерывномъ движеніи, повисъ въ равновѣсіи и недвижимо сомкнулся въ плотную дѣпъ. Исчерпанные до два факты какъ бы сгруппировались въ такой именно архитектурѣ. Всѣ надписи носятъ дату смерти. Огромная эпитафія на саркофагѣ націи. Ни одно новое движеніе сюда не прибудеть. Формы, выкованные въ камнѣ на вѣчныя времена, окоченѣли въ точно измѣренномъ масштабѣ

* Напр. драма ‚Легіонъ‘, которую готовитъ къ постановкѣ краковскій театръ во главѣ съ директоромъ Сольскимъ и о которой мы надѣемся говорить въ одномъ изъ слѣдующихъ очерковъ.

мертвыхъ жестовъ. Меланхолія предметовъ, мертвыхъ, но еще исполненныхъ души, печаль невозвратнаго. Какъ исторія...

Если бы только одно это могильное чувство навѣвали пришельцу своды королевской кафедры, то поэтъ Вавеля не могъ бы выйти изъ міра кладбищенскихъ мыслей и, подобно Гамлету въ сценѣ съ черепомъ Юрика, Выспянской могъ бы только краснорѣчиво распинаться за челоуѣчество. Но чары Вавеля глубже; мертвая архитектура висится надъ живымъ городомъ, въ которомъ бьется сердце Польши. Отсюда — не одинъ только наѣсъ патриотическаго чувства, но и особое, новое отношеніе къ старинѣ каменнаго чертога и къ населяющему его міру гробницъ, статуй, барельефовъ и портретовъ.

Живъ духъ камня и рвется наружу, стремясь выявиться изъ созданія искусства, заковавшего его навѣки въ монументальный образъ, мраморъ или алебастръ, перевоплотиться въ прекраснѣйшую живую форму, найти себѣ выраженіе въ словѣ, идеально и драматически реализующемъ сущность и смыслъ его, порабощеннаго въ камнѣ духа. И вотъ приходитъ художникъ-чародѣй, умѣющій расколдовать камень. Его воспріимчивая и леонардовски-всесторонняя душа расшифровываетъ жизнь, записанную на могилахъ и подъ крестами, и дѣлаетъ ее призрачнымъ сномъ. Зоркій глазъ художника-пластика и трагическое міросозерцаніе рожденнаго поэта-драматурга взаимно помогаютъ другъ другу. Творческая идея витающаго надъ всѣмъ зданіемъ фантаста воплощается въ обоюдно воспомяющихъ себя образахъ чистой пластики и драматическаго дѣйствія. Начинаетъ жить польскій Акрополь. Дѣйствіе выливается въ форму четырехъ актовъ ночи на Воскресеніе Христово. Драма „Акрополисъ“ до сихъ поръ не поставлена въ Краковѣ. Еще при жизни поэта, лѣтъ шесть назадъ, дирекція Краковскаго театра рѣшила, что инсценировка этой фантазіи не по силамъ современной сценѣ. Поэтому мы, къ сожалѣнію, не можемъ начать посвященія русскаго читателя въ „драматическую жизнь“ Вавеля сквозь призму сцены. Но съ книгою (текстомъ „Акрополисъ“) въ рукахъ мы находимъ вполне возможнымъ начать обзоръ сценическаго творчества Выспянскаго съ наиболѣе синтетическаго его момента...

... Въ ночь на Воскресеніе Христово на Вавелѣ разыгрывается слѣдующая мистическая драма. Серебряные ангелы, поддерживающіе тяжелый гробъ убитаго на окраинѣ Кракова (мѣстность эта называется Скалкою) епископа Станислава (1079 г.), начинаютъ тосковать о любви. Отогнавъ отъ себя страхъ, они расходятся по всему храму, будя другія статуи, заводя съ ними любовныя бесѣды. Эросъ празднуетъ свое торжество среди мертвыхъ стѣнъ собора. Разрываются цѣпи католической аскезы... Второе дѣйствіе — одухотворяетъ фигуры стариннаго гобелена, украшающаго внутренность Вавеля. Гобеленъ этотъ, изображающій борьбу Аякса съ Гекторомъ, даетъ поэту возможность развить канву доблестныхъ дѣлъ у подножія Вавеля и на берегахъ Скамандра-Вислы...

Несмотря на красоту подобныхъ видѣній, читатель впадаетъ въ нѣкоторое недо-



Сѣра. „Туалетъ“.
(Собр. Ф. Фенеонъ, въ Парижѣ).

Seurat. „Femme se poudrant“.
(Collect. de M-r Félix Fénéon, Paris).



Сѣра. „Моделъ“.
(Частн. собр.).

Seurat. „Le modèle“.
(Collect. privée).

умѣніе отъ чрезмѣрно яркой стилизаціи классическаго дѣйствія, въ которомъ гимны въ честь Богородицы чередуются съ мелодіей краковяка, распѣваемого Поликсеной у ногъ Гекубы.

Библейски-патріархальными сценами изъ исторіи Іакова и Исава воскресають въ третьемъ дѣйствіи другой гобеленъ, перенося ходъ событій, почти лишенный логической связи съ предыдущимъ, на каменную лѣстницу вавельскаго собора. Сообразно сокращенному представленію древнихъ мистерій, авторъ въ короткихъ эпизодахъ рисуетъ здѣсь исторію двадцати лѣтъ, очерчивая характеры выступающихъ лицъ безыскусно и просто, но въ то же время „лапидарно“. Представленный поэтомъ бытъ семьи Іакова, ихъ радости и печали сообщаютъ этой гебрайской картинѣ прелесть невѣдомаго намъ стиля и примиряютъ съ грознымъ Іеговой. Мы поддаемся внѣшней не столько драматическому, сколько пластическому и даже чисто декоративному. И когда въ послѣднемъ (четвертомъ) дѣйствіи вавельскій храмъ освѣщается миѳической Авророй, когда царь-псалмопѣвецъ (Давидъ) возвѣщаетъ арфой „новаго бога“, а на золотой колесницѣ появляется Аполлонъ, свѣтлый богъ, возставшій на Воскресеніе Господне, мы уже не считаемся больше съ идеологіей или вѣриѣ съ логикой драматическаго построенія „Акрополиса“, а всецѣло предаемся обворожительному настроенію картины примиренія античнаго міра съ христіанскимъ, эллинскаго — съ польскимъ, мы слѣдимъ лишь за декоративнымъ совершенствомъ смѣлаго визионерскаго синтеза, и такъ какъ сонъ не подлежитъ критикѣ, то внушаемое намъ мы не столько критикуемъ, сколько лишь соглашаемся съ нимъ или нѣтъ.

„Акрополисъ“ — драма черезчуръ неуловимая въ своихъ внутреннихъ нитяхъ даже для наиболѣе чуткихъ польскихъ критиковъ. И мы всетаки нарочно предпослали эскизъ этой „труднѣйшей“ и нигдѣ не поставленной драмы Выспянскаго обзору тѣхъ его греко-польскихъ (Акрополь — Вавель) произведеній, въ которыхъ органическая связь обоихъ элементовъ выливается въ правильные, логически и художественно гармоническіе образы. Таковы сцены „Ноябрьская ночь“, мастерски поставленные директоромъ Сольскимъ въ Краковѣ, въ ноябрѣ 1908 г.

Подобно большинству драмъ Выспянскаго, стилизованное дѣйствіе исторической ночи 29 ноября 1830 г. въ Варшавѣ происходитъ при лунномъ блескѣ — и кончается при восходѣ солнца. Мистическія переживанія возставшихъ сообщниковъ (организаторовъ революціи 1830 — 1 года), бельведерскихъ прапорщиковъ, великаго князя Константина и цѣлаго ряда историческихъ лицъ послужили поэту канвою для фантастическаго узора: нитями явились боги греческаго Олимпа. Мысль о „натянутости“ подобнаго смѣшенія на первый взглядъ ничего общаго между собой не имѣющихъ міровъ отпадаетъ еще при чтеніи. Въ самомъ дѣлѣ: эпоха — одинъ день которой исторгнутъ авторомъ, жила еще до нѣкоторой степени, правда искусственно насажденнымъ, правда — „псевдо“, но всетаки классицизмомъ. Конечно,

необходима полная идеализація Выспянского для того, чтобы угасавшему литературному огарку польскихъ Буало и Расиновъ дать блескъ свѣточей подлинной Илиады Гомера. Но въ этомъ отступленіи отъ истины, въ этомъ искаженіи тогдашней психики въ ея пользу, въ этой усиленной стилизаціи настроенія тридцатидесятниковъ — вся сила поэта, умѣющаго претворять дѣйствительность по образу вышаго міра страстей и людей-гигантовъ, въ которомъ данная ‚Ноябрьская ночь‘ могла бы разыгратъ именно такъ. Не теоретизируя болѣе, мы предоставляемъ читателю самому судить о художественности построенныхъ Выспянскимъ сценъ, дѣлъ которыхъ, въ сущности, одна: выявить настроеніе, охватившее возставшихъ въ памятную ночь.

Въ оружейной Школѣ Подхорунжихъ, въ вечерній часъ, когда лишь далекій шумъ доносится съ прилегающаго къ дворцовымъ зданіямъ Лазенковского парка, появляется въ боевомъ облаченіи Паллада, воплощающая собою волнуемое въ тотъ вечеръ всю Варшаву воинственное воодушевленіе. Громогласно призываетъ она своихъ побѣдныхъ сестеръ: Никэ Марафонскую, Никэ Саламинскую, Никэ Фермонильскую и Никэ Наполеонидовъ. Онѣ слетаются на зовъ; послѣдняя въ видѣ оживленной Никэ (барельефъ храма Аѳины-Побѣды), подвязывающей себѣ сандалию. Въ пламенномъ діалогѣ крылатая богиня рѣшается выступить на кровавое дѣло, каждая во имя ‚своей‘ побѣды. Но въ минуту когда Паллада посылаетъ Никэ Наполеонидовъ къ вождю (генералу Хлопицкому), на сценѣ появляется въ траурномъ одѣяніи Никэ изъ подъ Хероней — печальное божество разрушенныхъ надеждъ и патріотизма. Она приноситъ сестрамъ тоску поздней осени, осыпавшей янсемъ кусты побѣдныхъ розъ. Заразительна ея печаль, скорбно ея слово. И всѣ богини, взявшись за руки, повторяютъ за черною вѣстницей смерти:

... лавровъ нѣтъ у насъ — умерли розы...

Но Херонейская Никэ, предрѣшивъ такимъ образомъ судьбу рождающейся революціи, молвитъ:

‚Сестры. Мы заключили союзъ: къ Смерти, къ Смерти стремлюсь я, пусть погибнутъ они, славя оружіе‘...

Всѣ богини улетаютъ. Остается одна Паллада; бросивъ посланницамъ смерти грозное напутственное слово, она укрывается въ тѣнь оружейнаго коридора. Теперь роль ея, если можно такъ выразиться, опредѣлениѣ: на сцену вбѣгаютъ революціонеры, съ Петромъ Высоцкимъ во главѣ хора молодежи. Они здѣсь, въ ея, Паллады, царствѣ. Прибѣжали за оружіемъ. Рѣчь ихъ пылаетъ въ порывахъ героическаго чувства, но подъ страстнымъ призывомъ Высоцкаго мнутами сквозитъ какъ будто тѣнь сомнѣнія. И тогда Паллада, стоя сзади офицера, вдохновляетъ его. Стихъ Выспянского въ этой сценѣ достигаетъ необыкновенной гибкости и силы ритма. Охваченные военнымъ пыломъ, увидѣвъ надъ городомъ заповѣдное зарево, революціонеры, разобравъ оружіе, устремляются къ выходу. Съ крикомъ ведетъ

ихъ Паллада, грозный кличъ которой повторяетъ Высоцкій, а за нимъ, какъ эхо, хоръ прапорщиковъ...

Помню какъ сегодня, цѣлность впечатлѣнія отъ этой первой сцены на первомъ представленіи 'Ноябрьской ночи', поставленной въ Краковѣ, въ день годовщины смерти автора, при исключительно торжественной обстановкѣ. Съѣхавшіеся на этотъ художественный праздникъ со всей Польши представители литературы и искусства, надо признаться, недоумѣвали до начала спектакля, какъ разрѣшится столь 'неправдоподобно' задуманная и запутанная драма двухъ міровъ на сценѣ. И притомъ тема, столь близкая сердцу поляка, внушала многимъ опасенія, не предстанетъ ли твореніе великаго поэта и патріота въ нѣсколько кощунственномъ свѣтѣ по отношенію къ трагизму избранной темы. Но вотъ занавѣсъ первой сцены опустился, и литературные судьи оказались одинаково плѣненными, какъ и скептики-патріоты. Смѣлый замыселъ поэта на сценѣ разрѣшился такъ просто и, такъ сказать, 'антилитературно', выполненіе пластическое было столь гармонично, что о кощунствѣ не могло быть рѣчи. И съ напряженнымъ вниманіемъ слѣдилъ зрительный залъ за дальнѣйшимъ ходомъ 'ноябрьской ночи' съ богами Олимпа на улицахъ возставшей Варшавы.

Слѣдуя хронологическому порядку мы лишь упомянемъ длинную вторую картину, гдѣ дѣйствіе происходитъ въ бельведерскомъ замкѣ великаго князя, сосредоточиваясь исключительно вокругъ его личныхъ сомнѣній и предчувствій. Сцена эта, рисуемая въ реальныхъ, хотя далеко не историческихъ краскахъ 'вражескій станъ' не вводитъ фантастическихъ фигуръ, отъ чего усиливается еще впечатлѣніе сна, вынесенное нами въ первой сценѣ, нить которой тянется въ третьей: у памятника короля Собескаго (кошная статуя въ лазенковскомъ паркѣ). Здѣсь собрались юные зачинщики революціи, шестнадцать прапорщиковъ, въ числѣ ихъ поэтъ Гоцинскій. Они ждутъ сигнальнаго выстрѣла, прислушиваясь къ ночному говору угасающаго поздней осенью королевскаго парка. Необычно приподнятое настроеніе, романтическая обстановка съ бѣлой статуей рыцарскаго короля, указывающей на Бельведеръ, все это способствуетъ игрѣ фантазіи. Обрисовавъ въ первомъ діалогѣ душевное состояніе ожидающихъ, авторъ искусно перебрасываетъ воздушный мостъ въ излюбленный міръ Олимпа: на сценѣ появляется среди сонныхъ и усталыхъ революціонеровъ богиня Кора (Персефона) съ матерью Деметрой. Въ несказанно мелодическомъ обращеніи къ матери, Кора прощается съ ней. Согласно мнѣю она должна на зиму сплзойти въ преисподнюю. Стихъ Выспянскаго въ этой сценѣ печалень, какъ матовый блескъ жемчуга; устами уходящей въ Аидъ богини онъ очаровываетъ мелодіями задушевной лирики. Ни мать, ни дочь не плачутъ, и все же рѣчь ихъ готова разразиться рыданіемъ. Но минутами чувствуется какъ будто радость грядущей весны...

Зритель, взоръ котораго отвлекли эти волшебныя богини отъ полубодрствующихъ героевъ нападенія на Бельведеръ, невольно отдается прекраснымъ грезамъ Кору,

которую свадебный хороводъ Гимена увлекаетъ въ подземныя царства, — и когда онъ видитъ снова опустѣвшую сцену, то почти не вѣритъ реальности исторической ночи... Но слышенъ крикъ подоспѣвшаго отъ другого отряда прапорщика съ приказомъ больше не медлить. Раздается выстрѣлъ: наступаютъ событія, грозныя, рѣшающія судьбу націи. Заговорщики бѣгутъ на Бельведеръ — на сцену возвращается скорбящая Деметра. Утративъ дочь, она взываетъ громогласно къ Гекатѣ, въ горѣ рассказываетъ грозной богинѣ свою потерю и заклинаетъ вступиться за дочь, отомстить за обиду... Геката, явившись изъ подъ земли съ двумя факелами въ рукахъ, выслушиваетъ мольбу несчастной Матери и въ свою очередь созываетъ изъ подземній кровавыхъ, обвитыхъ змѣями Евменидъ. По велѣнію той, что стережетъ пустыри и перепутья, Евмениды разбѣгаются по саду и, злобно дыша, заражаютъ его и свершающееся въ немъ дѣло своимъ ядомъ...

Четвертая сцена переноситъ насъ опять во дворецъ великаго князя. Она исполнена горячечнаго дѣйствія; изображаетъ частью нападеніе революціонеровъ, не увѣчившееся опредѣленнымъ успѣхомъ, частью новый конфликтъ великаго князя съ княжною Іоанною, его женой, въ которой проснулось патріотическое чувство. Въ первомъ діалогѣ великаго князя съ его адъютантами ярко обрисованъ пламенный темпераментъ намѣстника возставшаго края, обнажена душа человѣка, мистически, парадоксально преданнаго свободной и гордой Польшѣ, — черта, обнаруживаемая Выпяскимъ мастерски, но субъективно — съ точки зрѣнія исторія.

Наступаетъ наиболѣе интересная для насъ въ чисто сценическомъ отношеніи, весьма сложная и на видъ (при чтеніи) запутанная картина пятая, изображающая сцену на сценѣ. Выше шла рѣчь о томъ, какъ богини побѣдъ, по велѣнію Паллады, разбѣжались на поиски вождя. Этимъ вождемъ можетъ быть только генералъ Хлопицкій, наполеоновскій левъ, въ раздумьи доживающій свои годы въ Варшавѣ. Исторически извѣстно, что въ тотъ ноябрьскій вечеръ, когда прапорщики напали на Бельведеръ, Хлопицкій находился на представленіи въ театрѣ Varietés: услышавъ крики повстанцевъ и увидя смѣшеніе среди публики, онъ вышелъ изъ театра и исчезъ столь искусно, что никто не могъ его найти. Объясняютъ это отсутствіемъ вѣры со стороны стараго вождя въ удачу новой революціи. Эпизодъ этотъ на фонѣ общаго настроенія памятнаго вечера изображаемой «ноябрьской ночи» представленъ Выпяскимъ совершенно оригинально и въ литературномъ отношеніи, и, еще болѣе, въ сценическомъ.

Маленькій залъ театра водевиля переполненъ пестрой публикою. Сцена изображаетъ кулисы, а на второмъ планѣ — занавѣсъ. Такимъ образомъ, при поднятіи маленькаго занавѣса мы сидимъ лицомъ къ лицу противъ актеровъ, разыгрывающихъ публику. Передъ нами суматоха актеровъ-артистовъ. Одинъ изъ нихъ анонсируетъ публикѣ участіе въ водевилѣ ея любимца Кудлича, извѣстнаго актера того времени. Затѣмъ начинается пантомима изъ «Фауста», за которой вяло слѣдитъ щегольская толпа зрителей. Когда занавѣсъ опустился, среди «актеровъ»

появляются сатиры. Ихъ сначала никто не видитъ кромѣ насъ, т. е. подлинныхъ зрителей. Они чрезвычайно остроумно олицетворяютъ настроеніе варшавской публики въ данный вечеръ. Но такъ какъ природа ихъ, сатировъ, весьма подвижна и дѣятельна, то они импровизируютъ сочиненную однимъ изъ нихъ ad hoc сцену, очень ядовитую политически: рѣчь въ родѣ сатиры на великаго князя. Прорепетировавъ межъ собою эту сцену въ углу, они ждутъ удобнаго случая появиться и провести свой ѣдкій номеръ передъ публикой. Лишь только сходитъ со сцены Фаустъ и Маргарита, сатиры занимаютъ ихъ мѣсто и разыгрываютъ шуточный діалогъ, причемъ одинъ изъ нихъ пыхтитъ и надувается, другой (адъютантъ) далеко не подобострастно остритъ по поводу сказаннаго Хлопицкимъ о вел. князѣ. Публика водевилля встаетъ съ мѣсть и, заинтересованная остроумнымъ экспромтомъ, переглядывается, что то будетъ. Но сатиры уже улизнули, занавѣсъ опустился, а режиссеръ, почувствовавшій что-то неладное, бѣгаетъ по сценѣ, ища виновниковъ недосмотра, но въ общемъ, не понимая, въ чемъ дѣло, скоро забываетъ о загадочномъ инцидентѣ и строитъ очередную балетную картину. Часть сатировъ тѣмъ временемъ пролѣзаетъ за кулисами въ зрительный залъ. Одинъ изъ нихъ, ставъ за кресломъ Хлопицкаго (занавѣсъ уже поднятъ и по сценѣ, изображающей городскую площадь, гуляютъ мѣщане съ женами), нашептываетъ генералу новый эпизодъ, недавно имѣвшій мѣсто на Саксонской площади, во время парада. Когда вел. князь, въ первомъ припадкѣ, сорвалъ одному изъ офицеровъ погоны, присутствовавшій на парадѣ генералъ Хлопицкій внезапно громко закашлялъ... (Въ этомъ мѣстѣ разсказа сатира старикъ Хлопицкій, который очевидно вспомнилъ данный эпизодъ, кашляетъ, обращая на себя вниманіе публики). „Тогда тотъ“ — продолжаетъ подстрекатель-сатиръ — „покраснѣлъ, пробормоталъ что-то и уѣхалъ, а парадъ кончился“. Всѣ сатиры смѣются, а между тѣмъ на сценѣ появляются статисты въ костюмахъ гвардіи и выстраиваются въ двѣ шеренги по обѣимъ сторонамъ сцены, образуя такимъ образомъ мѣсто для имбющаго танцовать балета. И въ это самое время одинъ изъ сатировъ, вскочивъ на сцену со шпагою, выравниваетъ остріемъ шеренгу, и, повторяя приведенный нами эпизодъ, срываетъ одному изъ гвардейцевъ погоны и топчетъ ихъ. Тутъ кашляетъ второй сатиръ (переодѣтый Хлопицкимъ), и при громкомъ смѣхѣ публики сатиръ-командующій убѣгаетъ со сцены. Возбѣшенный смутно сознаваемымъ скандаломъ, убѣгаетъ актеръ-распорядитель, но уже поздно, виновники исчезли и приходится продолжать спектакль. Однако, сатиры притихли не на долго. При выходѣ куплетиста Кудлича, они появляются снова, и неожиданно для всѣхъ заканчиваютъ каждую строфу пѣвца трагическимъ: „point des rêveries“. Волненіе охватываетъ артиста и вставшую съ мѣсть публику. Повторяя слова сатира-суфлера, Кудличъ начинаетъ импровизировать революціонную рѣчь, и въ это самое время ворота съ улицы въ партеръ распахиваются и въ нихъ появляется Никѣ Наполеонидовъ — громко призывая присутствующихъ къ оружію. Она приходитъ къ Хлопицкому и, ударяя его по плечу, говоритъ:

встань, тебя ждутъ лавры изъ моихъ рукъ'... Скептакъ-вождь противится этому призыву и первымъ дѣломъ протестуетъ противъ ареста русскихъ офицеровъ, прибывшихъ на спектакль. Обаяніе его ямени столь сильно, что революціонеры безропотно исполняютъ его доляный приказъ и удаляются. Никэ Наполеонидовъ гонитъ сатировъ и, оставшись вдвоемъ съ Хлюницкимъ, вступаетъ въ бесѣду съ нимъ, старымъ наполеоновскимъ солдатомъ. Рѣчь ея вдохновляетъ генерала на азартное предпріятіе. Они мечутъ карты и богиня гадаетъ по нимъ судьбу грядущей войны. Три послѣднія карты вѣщаютъ полное пораженіе — и Никэ убѣгаетъ съ крикомъ: Addio amore!

Приведенныхъ нами сценъ достаточно для того, чтобы создать себѣ понятіе о всей ‚Ноябрьской ночи‘, непоколебимой патріотическаго чувства, но удивительно хладнокровно стилизованной авторомъ. Помимо оригинальности самой идеи органическаго смѣшенія въ исторической драмѣ двухъ міровъ, сцены Выспянского плѣняютъ зрителя волшебной музыкой стиха и прелестью общаго колорита, удержаннаго на рубежѣ лунаго сновидѣнія и реального паоса. Влюбленный въ царство загробныхъ тѣней, поэтъ сна покинулъ на этотъ разъ центральное мѣсто своихъ переживаній и творческихъ композицій — Вавель, и перенесъ свои греко-лехитскія построенія на площади Варшавы, суровая реальность которой, казалось бы, далека отъ мифотворческихъ фантазій. Опытъ этотъ, однако, превзошелъ всѣ ожиданія, и именно при постановкѣ ‚Ноябрьской ночи‘ на сценѣ. Наиболѣе сложные и запутанные эпизоды драмы разрѣшались легко и просто, поскольку режиссеры не отступали отъ ремарокъ автора. И если правда, что цѣлью Выспянского въ ‚Ноябрьской ночи‘ было не столько созданіе живыхъ людей и характеровъ (хотя они созданы, и притомъ чрезвычайно сильно, какъ напр. великій князь, Лелевель и др.), сколько атмосферы памятной ночи ноябрьскаго возстанія 1830 года, то замыселъ удался поэту въ совершенствѣ. Въ драмѣ много моментовъ, внушающихъ это настроеніе чисто пластическими средствами, какъ напр. сцены, въ которыхъ группируются всѣ Никэ, т. е. богини побѣды. Композиція подобныхъ сценъ требуетъ высокой художественности, причемъ необходимо тонкое разграниченіе и сообразованіе чисто-пластическаго ритма и ритма внутренняго, музыкальнаго, отвѣчающаго мистическому ходу дѣйствія. Всякій мало-мальски ознакомленный съ новѣйшими исканіями на сценѣ легко пойметъ всѣ трудности, какія вытекаютъ изъ координаціи разрозненныхъ и почти на удачу выбранныхъ революціонныхъ эпизодовъ въ одну общую драматическую систему, построенную исключительно на принципахъ свободы единого художественнаго замысла и наперекоръ требованіямъ ‚реальной правды‘, для которой Паллада, разговаривающая съ польскимъ офицеромъ, — воплощенный анахронизмъ. Трудности эти побѣждаются лишь при отысканіи надлежащей художественной мѣры. И мнѣ кажется, что въ театрахъ не польскихъ, несмотря на болѣе индифферентное отношеніе артистовъ и публики къ затронутой Выспянскимъ

исторической страницѣ, опытъ постановки двухъ-трехъ сценъ изъ „Ноябрьской ночи“ былъ бы не только поучителенъ, но и плодотворенъ, т. к. „сцены“ эти отлично поддаются выявленіямъ внутренняго синтеза...

Мы разсматриваемъ здѣсь драмы Выспянского исключительно со сценической точки зрѣнія и лишь настолько, насколько онѣ могутъ заинтересовать совершенно незнакомаго съ ними русскаго театрала. Подчеркивая сокровенное содержаніе (Вавель и его идеологія) большинства этихъ драмъ, мы не думаемъ умалять ихъ общечеловѣческаго значенія, но въ то же время сознаемъ всѣ метафизическія преграды, дѣлающія творчество польскаго поэта-мифотворца мало доступнымъ для русскаго. Избравъ въ настоящемъ очеркѣ одну лишь сторону, быть можетъ, наиболѣе характерную для сценическаго творчества Выспянскаго (греко-вавельскую), мы надѣемся не упустить изъ виду ничего того, что могло бы бросить свѣтъ на странное сродство поэта XX вѣка съ олимпійцами и героями эллиновъ. Приходится поэтому сказать нѣсколько словъ объ „Ахиллендѣ“, тоже не поставленной пока еще драмѣ Выспянскаго, весьма похожей на „Ноябрьскую ночь“ по своей конструкціи, хотя перемѣшивающей не героевъ и не мѣсто дѣйствія (какъ въ „Акрополисѣ“), а кругозоры выступающихъ лицъ, ихъ понятія и динамику характеровъ, разъ навсегда увѣковѣченныхъ Гомеромъ.

Въ силу того, что героическіе символы, эллинская традиція и античный міръ стали интегральной частью міровоззрѣнія Выспянскаго, поэтъ не въ состояніи выдѣлать ихъ въ особую плоскость и въ „Ахиллендѣ“ безцеремонно сопоставляетъ ихъ въ рядѣ характеристикъ съ людьми иной, идеально анти-гомерической эпохи. Дѣйствіе въ драмѣ, развиваемой вокругъ личности Пелеева сына, протекаетъ въ теченіе одной ночи. Мы уже видѣли, насколько подобная концентрація во времени помогаетъ Выспянскому драматизировать неосознанныя, полусонныя переживанія его героевъ. Ночь бросаетъ тѣнь на все слишкомъ яркое, кричащее. Но она оживляетъ и даетъ символическій смыслъ всему тому, что смутно и бесплодно тревожитъ души въ часъ полуденный. Ночь — сфера виѣвременная и виѣпространственная для поэта, ибо сонъ его, въ которомъ переживаются столѣтія, реальнѣе правды солнечнаго будня. Иначе говоря: ночь — время вдохновляющаго синтеза и творческихъ перевоплощеній одной реальности въ другую. Выспянский въ своемъ капризномъ и нѣсколько причудливомъ „Акрополисѣ“ хватилъ, быть можетъ, черезъ край, подавшись всецѣло лиризму ночи на вавельской кафедрѣ. Въ „Ахиллендѣ“ и въ „Возвращенія Одиссея“ (драма, которую мы не будемъ разбирать, чтобы не загромаждать изложеніе) лиризмъ чередующихся моментовъ подчиненъ общей логикѣ драматическаго построения, благодаря чему передъ нами встаетъ живая личность Ахилла и прочихъ героевъ троянской войны, но въ своеобразномъ мистическомъ свѣтѣ.

Преимущество синтетическаго рисунка характеровъ въ драмѣ, по сравненію съ эпосомъ, очевидно: драма не входитъ въ мелочное изображеніе быта и эпизодовъ, кристаллизуясь лишь вокругъ столкновеній и страстей дѣйствующихъ лицъ.

Въ ‚Ахиллеидѣ‘ мы не слышимъ повѣствованія объ Ахиллѣ и Гекторѣ, но мы видимъ и слышимъ ихъ самихъ; гроза, которой разразился ‚гибѣвъ Ахилла‘, проходитъ на нашихъ глазахъ, въ теченіе двухъ часовъ, на сценѣ.

При ‚стилизованной‘, видоизмѣненной, конценціи характеровъ военачальниковъ обоихъ лагерей, — Ахиллеидѣ сводится къ индивидуалистической драмѣ, т. е. столкновенію двухъ сильныхъ личностей, для которыхъ окружающая ихъ обстановка, соратники, боги и т. д. — не болѣе какъ случайныя условія борьбы. Начиная сценою съ Хризомъ, жрецомъ Аполлона, который, вопреки Илиадѣ и согласно модернизированному духу мести, убиваетъ опозоренную Агамемнономъ дочь, и кончая отрицательной характеристикой Одиссея, ‚Ахиллеидѣ‘ Выспянского переноситъ переданные намъ Гомеромъ факты въ совершенно новую плоскость. Ахиллѣ Выспянского не только задѣтый въ своей гордости неустранимый рыцарь, но и мститель, погруженный въ мистическое раздумье надъ судьбой человѣка (напр. сцена у морского берега и говоръ волнъ); Гекторъ въ нѣкоторомъ родѣ тоже человѣкъ, живущій землею, но касающійся челомъ звѣздъ.

Подробно прослѣдить здѣсь сцена за сценою ‚Ахиллеиду‘, сопоставляя ее съ соотвѣствующими мѣстами ‚Илиады‘, нѣтъ возможности; притомъ это не входитъ въ нашу задачу. Намъ интересуетъ синтетическій опытъ польскаго поэта вообще, съ точки зрѣнія сценическаго замысла, но объ этомъ мы можемъ судить лишь теоретически, т. к. ‚Ахиллеидѣ‘ нигдѣ не играна. Думаемъ, что эта драма является въ нѣкоторомъ отношеніи иллюстраціей къ сценической теоріи Выспянского изложенной имъ въ его книгѣ о Гамлетѣ. Стремленіе отбрасывать въ драмахъ все случайное и временное, оставляя главный и существенный остовъ — эта мысль, выраженная Выспянскимъ въ изслѣдованіи о Гамлетѣ на сценѣ, воплощена въ ‚Ахиллеидѣ‘ оригинально и съ глубокимъ пониманіемъ задачъ театра. Но постановка этихъ драматическихъ эскизовъ, столь широко набросанныхъ, несомнѣнно раздѣлила бы театральныхъ эстетовъ на два лагеря, изъ которыхъ одинъ чувствовалъ бы себя задѣтымъ за живое модернистскимъ ‚искаженіемъ‘ гомеровскаго эпоса. Наша современность допускаетъ ‚Прекрасную Елену‘ и пародію Бернарда Шоу, но весьма обидчива по отношенію къ творческимъ интерпретаторамъ классическаго проплага. Между тѣмъ одинъ изъ перловъ модернистскаго искусства, трагедія Гофмансталя ‚Электра‘ съ музыкою Рихарда Штраусса, ясно доказываетъ, сколь благодарными являются античныя темы для творческой переработки художниковъ, умѣющихъ ярко выразить стихійныя чувства.

Двѣ трагедіи (обѣ играны) Выспянскаго: ‚Мелеагръ‘ и ‚Протесилай и Лаодамія‘ выдержаны въ строго-античномъ духѣ. Какъ ни прекрасны эти раннія творенія поэта, въ которыхъ выступала еще великая артистка Модржеевская, намъ продолжаютъ интересовать тѣ произведенія греко-кавельскаго поэта, въ которыхъ вышеопредѣленный антично-мистическій характеръ его творчества выразился наиболѣе

своеобразно. Къ такимъ принадлежитъ одна изъ самыхъ мрачныхъ трагедій Выспянского, не допущенная духовной цензурой къ постановкѣ въ Краковѣ и названная авторомъ „Проклятiе“.

Опять новый видъ драмы, оригинальнѣйшій плодъ трагическаго въ классическомъ стилѣ міросозерцанія. „Проклятiе“, трагедія изъ сельскаго быта (мѣстность и дата обозначены авторомъ), написана Выспянскимъ еще въ 1899 г., т. е. на зарѣ его поэтической, столь интенсивной дѣятельности. Между тѣмъ, ни въ одномъ изъ позднѣйшихъ двадцати сценическихъ произведеній автора мы не находимъ такой стройности въ композиціи и столько по истинѣ роковой логики внутренняго дѣйствія, сколько въ „Проклятiи“, гдѣ сталкиваются два міра, двѣ этики, обѣ мрачныя и непросвѣтленныя, обѣ подвластныя карамъ судьбы, посылаемымъ суровымъ Яеговой. Сюжетъ столь незначительный, какъ недозволенная целибатомъ связь молодого католическаго патера съ польскою крестьянкой, разрастается въ грозную картину стихійной душевной бури, смирить которую можетъ только невинная жертва, плодъ грѣховной связи; идея возмездія требуетъ сожженія двухъ прижитыхъ ксендзомъ съ дѣвушкою малютокъ. — Такъ ли это? спросить невольно читатель или зритель, смущенный зрѣлищемъ средневѣковаго ауто-да-фа на переломѣ ХХ столѣтія. Но правда поэта иная, чѣмъ правда современнаго быта. Поэтъ-миотворецъ видитъ подъ наслоеніями чередующихся эпохъ борьбу вѣчную и неизмѣнную въ своемъ трагизмѣ, борьбу плоти и духа, и развязка, какъ она ни кажется намъ уродливой, не мѣняетъ сущности скрытаго во всѣхъ вѣрующихъ чувства возмездія. И для того, чтобы очищающій костеръ могъ стать дѣйствительно алтаремъ искупленія, Выспянской строитъ сельскую трагедію на хоровомъ основаніи, даетъ слово соборному выразителю своей идеи: самому народу. Послѣдній до сихъ поръ темень и суевѣренъ; ужасъ свирѣпой засухи, преслѣдующей убогую деревню и убивающей въ ней всякую жизнь, заражаетъ душу его животнымъ, звѣрскимъ безуміемъ. Народъ требуетъ возмездія за учиненный невѣрнымъ пастыремъ грѣхъ; не довольствуясь невинными малютками, онъ побиваетъ камнями блудницу-мать.

Языкъ „Проклятiя“, архаически суровый и отчеканенный въ мощномъ ритмѣ стиха греческихъ трагедій, придаетъ этой мрачной легендѣ нашего времени мѣстами аскетическій характеръ, навѣвая ужасъ и античное сочувствіе къ героямъ. Есть въ „Проклятiи“ сцены, исполненныя чарующаго лиризма (разговоръ ксендза съ его матерью, прощаніе любовницы ксендза съ обреченными на смерть дѣтьми), который никогда не покидаетъ Выспянского, благодаря чему трагедія его дѣйствуетъ не только на умъ и воображеніе, но и на сердце. Нельзя, однако, не пожалѣть, что въ финалѣ своей удивительной трагедіи поэтъ не проникся глубже эллинскимъ стилемъ, избѣгающимъ кровавыхъ зрѣлищъ на сценѣ. Если забыть объ этой нѣсколько шекспировской развязкѣ (ее легко замаскировать или смягчить безъ ущерба для пьесы), то во всей литературѣ нѣтъ драматическаго произведенія, въ

которомъ духъ античной трагедіи былъ бы столь счастливо приобщенъ и видренъ въ сюжетъ изъ другого міра, другой эпохи и среды.

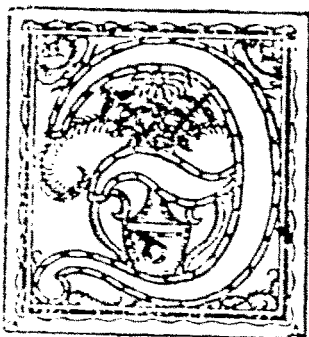
Миѣ лично кажется, что изъ всѣхъ драмъ Выспянского для русской сцены наиболѣе подходитъ ‚Проклятіе‘, если оно, конечно, найдетъ себѣ конгеніальнаго поэта-переводчика. Послѣ него можно было бы поставить историческую драму ‚Болеславъ Смѣлый‘, совершенно понятную и не нуждающуюся въ подерочныхъ психо-національныхъ комментаріяхъ, наконецъ, — трагедію ‚Судьи‘, и, по крайней мѣрѣ, нѣсколько отрывковъ изъ ‚Свадьбы‘, безспорно лучшей драмы краковскаго поэта. Я имѣю въ виду широкую публику съ ея требованіями; для болѣе изысканныхъ эстетовъ и теоретиковъ сцены огромный интересъ должна представлять и ‚Полбръская ночь‘, и ‚Ахиллеида‘, и ‚Легенда‘. Право, польская драматическая литература заслуживаетъ лучшаго отношенія со стороны русскихъ сценическихъ искателей; уже давно пора обратить вниманіе Россіи на то, что Пшибышевскимъ, Запольскою и Рыделемъ польскій современный репертуаръ не исчерпывается. Преслѣдуя нашу цѣль, мы вернемся къ Выспянскому въ одномъ изъ ближайшихъ очерковъ и постараемся представить нѣкоторыя такъ наз. ‚патріотическія‘ его драмы, лишенные литературно-идейнаго родства съ эллинскимъ міромъ, замкнутыя въ своемъ сокровенномъ содержаніи, но легко доступныя и для всякаго чуткаго иностранца. Эти драмы, среди которыхъ выдвигается на первое мѣсто ‚Свадьба‘, заслуживаютъ подробнаго анализа и съ чисто-сценической точки зрѣнія.



КЛОДЕЛЬ ВЪ КИТАѢ

Максимиліанъ Волошинъ

I



ЭКЗОТИЗМЪ въ романтическомъ искусствѣ былъ голодомъ по приносямъ. Художникъ, пресыщенный отслосеніями красоты въ музеяхъ и бытомъ отстоявшейся культуры, искалъ новыхъ вкусовыхъ ощущеній — болѣе терпкихъ, болѣе острыхъ. Экзотика чаще служила художнику ядомъ сознанія, возбуждателемъ чувствительности, чѣмъ здоровой пищей духа.

Эта экзотика девятнадцатаго вѣка явилась перенесеніемъ въ область мечты и слова той страсти къ географическимъ приключеніямъ, которыми ознаменованы первые вѣка новой исторіи. Когда изсякла вѣка путешествій и открытій, тогда все, что было дѣяніемъ, стало только мечтой, претворилось въ литературу.

Лишь съ тропическихъ пейзажей Бернардена де Сенъ Пьера и Шатобріана, съ размычивой чувственности креола Шарри, да съ усталой улыбки островитянки Жозефины Богарнэ, на портретахъ Приюдона, начинается въ искусствѣ то, что мы въ правѣ назвать экзотикой. И это уже начало романтизма.

Романтизмъ, введеній въ моду гашишъ и опиумъ, чувствовалъ пристрастіе къ ядамъ старымъ и настоящимъ. Источникомъ его экзотизма послужилъ ближній Средиземноморскій Востокъ: Байроновская Турція, Байроновская Греція. Мостомъ къ этому востоку для французскихъ романтиковъ была Испанія, куда былъ кинутъ превратностями наполеоновскихъ войнъ ребенокъ Гюго, увезшій оттуда не знаніе страны, но память звучныхъ именъ и рыцарственныхъ жестовъ, воплотившихся позже въ Эрнани и Рюи Блазъ. (Вспомните, что ‚Эрнани‘ — не имя человѣка, а названіе почтовой станціи на пути Бордо-Мадридъ).

Романтизмъ создалъ лже-восточный стиль — ‚оріентализмъ‘. Хотя Жераръ де Нерваль видѣлъ Каиръ интимнѣе, а Теофиль Готье — Константинополь — реальнѣе другихъ романтиковъ, но и они не проникали за предѣлы цвѣта и формы.

Въ романтической живописи трагическій Востокъ Делакруа соотвѣтствовалъ своимъ пафосомъ стилю Виктора Гюго, а пейзажи Декана напоминали четкія описанія Теофиля Готье.

Въ этомъ экзотическомъ возбуждателѣ Востока нуждалась не только романтическая жажда страстей, но и романтическій неокатолицизмъ, памятникомъ чего осталась, такъ сказать, христіанская экзотика, ‚Martires‘ и ‚Itinéraire‘ Шатобріана и ‚Путешествія‘ Ламартина.

Второе поколѣніе романтиковъ — реалисты и парнасцы болѣе психологически и болѣе археологически подошли къ Востоку.

Италія для Стендаля, Испанія и Славяне для Мериме играли ту же роль, что Кароагенъ для Флобера и Персія для Гобино.

Въ тропической экзотикѣ Леконта де Лия и Эредіа романтизмъ смѣшанъ съ воспоминаніями дѣтства и тоской по родиѣ. Несмотря на всю сдержанность парнаскаго рисунка, самыя краски ихъ — патетическая исповѣдь.

Поколѣніе, предшествующее нашему, выросло на сладостной экзотикѣ Пьера Лоти, который, не оставаясь въ предѣлахъ стараго средиземноморскаго міра Романтиковъ и древнихъ тропическихъ цивилизацій Парнасцевъ, охватилъ все меридіаны и все широты земного шара — и Дальній Востокъ, и ближній, и югъ, и сѣверъ, и Океанію. Въ извѣстномъ смыслѣ Лоти явился завершителемъ и синтезомъ всей романтической экзотики, совмѣщая въ себѣ какъ ея основные недостатки, ставшіе подъ его перомъ карикатурными, такъ и достоинства.

Извѣстное однообразіе метода проникновенія въ душу малоизвѣстныхъ народностей посредствомъ поцѣлуевъ и объятій, чувство ‚цвѣта и формы‘, сведенное къ прикосновеніямъ ‚трепетной плоти‘ всеѣхъ цвѣтовъ и оттѣнковъ — это несомнѣнно горестныя приемы романтизма у Лоти. Но этотъ морской офицеръ съ наивной бретонской душой, который сталъ романтикомъ отъ морской скуки въ дальнихъ плаваніяхъ, обладаетъ рѣдкимъ даромъ изобразительности, и у него есть страницы описаній, которыя могутъ выдержать сосѣдство лучшихъ страницъ Шатобріана и Флобера. Ориентализмъ Динэ въ живописи составляетъ удачное соотвѣтствіе стилю Лоти въ литературѣ. Этотъ жанръ уже скомпрометированъ и, конечно, не Клоду Фарреру, пытающемуся придать ему остроту извращеннаго эстетства Ж. Лоррэна — спасти его. Экзотизмъ романтиковъ, который наполнилъ собою все девятнадцатое столѣтіе отъ одного края до другого, былъ основанъ почти цѣлкомъ на чувствѣ зрѣнія. Для романтиковъ видимый міръ со всеѣми своими оттѣнками и переливами началъ существовать какъ бы впервые, и расцвѣтъ географическаго экзотизма былъ слѣдствіемъ этого открытія. Отсюда и эти постоянныя соотвѣтствія литературы и живописи.

Между тѣмъ, уже съ семидесятыхъ годовъ во Францію стали проникать нныя вѣянія, для нея являвшіяся тоже экзотическими. Съ одной стороны психологическій русскій романъ. Фантастичность русской совѣсти и необычайность славянской души — для французовъ имѣли прелесть самой жгучей экзотики. Пыльнѣшіе успѣхи русской музыки въ Парижѣ свидѣтельствуютъ о тѣхъ экзотическихъ опьяненіяхъ, которыя таятся для нихъ въ русскомъ искусствѣ. Съ другой стороны открытіе архаической Греціи перевернуло, отчасти разрушило, а еще больше оплодотворило все французскія представленія объ античности и классицизмѣ, и сюда, въ область наиболѣе чуждую понятію экзотизма, внесло его пьянящій ароматъ и терпкій вкусъ восточной культуры. ‚Achille Vengeur‘ Сюареса и ‚Музы‘ Клоделя свидѣтельствуютъ

объ этомъ. Послѣ Шьера Луиса, сыгравшаго роль Лоти, со всѣми его достоинствами и радостями, по отношенію къ античному міру — Сюаресь и Клодель — это начало новой эры классицизма. ‚Мѣстный колоритъ‘ романтиковъ постепенно уступалъ документамъ національнаго стиля.

Вкусъ къ дальнему Востоку сталъ возникать во Франціи со временъ Гонкуровъ. Уже Булье дѣлалъ удачныя стихотворныя имитаціи китайской поэзіи. Жюдитъ Готье, обладавшая необычайными для французскаго литератора знаніями японскаго и китайскаго языковъ, въ своихъ историческихъ романахъ открыла новые пути восточной экзотики, основанной на глубокомъ пониманіи національнаго фольклора. Японія торжествовала въ живописи импрессионистовъ.

Символизмъ до извѣстной степени былъ лишь реакціей противъ зрительной изобразительности, къ которой привела ‚couleur locale‘ романтиковъ, зашедшихъ въ тупикъ театральныхъ декорацій.

Первое поколѣніе символистовъ ослѣплялось острыми впечатлѣніями обыденности, которую открыли импрессионисты, и народной пѣсней, и фольклоромъ, и оккультизмомъ, и христіанской мистикой, и нео-кантіанствомъ, и археологіей, и Византіей. Исканіе новыхъ странъ было въ крови символистовъ; Артюрь Рембо промѣнялъ литературу на Африку и богатство рѣмъ на слоновую кость и золото, потому что искалъ не столько новыхъ матеріаловъ для искусства, сколько новыхъ формъ жизни. Это было знаменательно. Но для этого поколѣнія въ близкомъ окруженіи открылось слишкомъ много новаго для того, чтобы искать его въ далекихъ странахъ.

Во второмъ поколѣніи символистовъ, одновременно и въ литературѣ, и въ живописи, возникаютъ — два художника, которые, почти въ одно и то же время покидаютъ Францію, для поисковъ новой духовной родины, и уѣзжаютъ въ противоположныя стороны земнаго шара — Гогэнъ на Таяти, Клодель въ Китай. Оба они ѣдутъ не за запасомъ новыхъ наркотиковъ, какъ романтики, а въ поискахъ первобытной и здоровой человѣческой пищи. Они не вернутся въ Парижъ для разработки добросовѣстно собранныхъ коллекцій и впечатлѣній, какъ это дѣлали и романтики, и парнасцы; они покидаютъ Европу совсѣмъ и ѣдутъ жить въ избранныя ими страны.

Гогэнъ и Клодель не схожи другъ съ другомъ, ни по своимъ задачамъ, ни по характеру таланта, — но тѣмъ ярче встаетъ единство той новой ступени сознанія, которую они означаютъ.

Гогэнъ — покидаетъ Европу зрѣлымъ мужемъ, законченнымъ мастеромъ, уже создавшимъ свою школу, которая осталась въ исторіи живописи подъ именемъ ‚Понтавенской‘, и уѣзжаетъ въ Океанію, неволимый чувствомъ, которое въ основѣ похоже на то, что заставило Льва Толстого идти къ мужику, искать опрощенія. Разница лишь въ томъ, что Гогэнъ искалъ первоосновъ эстетическихъ, а не мо-

ральныхъ, и что Толстому достаточно было выйти за ворота Яснополянскаго сада, чтобы найти первоисточникъ мудрости въ душѣ мужика, тогда какъ Гогэну приходилось ѣхать за своимъ ‚мужикомъ‘ на другое полушаріе къ антиподамъ Париза. Клодель же — юноша, насыщенный идеологіями всѣхъ человѣческихъ культуръ, прошедшій сквозь эстетическую дисциплину Маллармэ, еще не проявившій себя въ искусствѣ, съ надменнымъ пренебреженіемъ къ судьбѣ своихъ произведеній, уѣзжаетъ въ Китай на консульскую должность, безъ всякихъ мыслей объ ‚опрошеніи‘, но для того, чтобы создать себѣ уединеніе отъ Европы и проникнуться новыми системами познанія, новой логикой искусства.

И тотъ, и другой одинаково означили своимъ бѣгствомъ новое отношеніе Европейца къ землѣ и человѣку. За девятнадцатый вѣкъ спираль духа сдѣлала полный оборотъ и привела къ тому же меридіану, но на иной широтѣ. Историкамъ литературы еще предстоитъ изслѣдовать соотвѣствія между Робинзономъ, естественнымъ человѣкомъ Руссо — съ одной стороны и ‚Ноа-Ноа‘ Гогэна — съ другой, между Клоделемъ въ Китаѣ и Шатобрианомъ въ Америкѣ.

Этотъ оборотъ спирали разрушилъ представленія о первобытномъ человѣкѣ и о наивномъ дикарѣ. Тамъ, гдѣ восемнадцатый вѣкъ видѣлъ первый разсвѣтъ человѣчества, мы угадываемъ послѣдніе лучи того дня, что тянулся сотни вѣковъ до начала нашей всемірной исторіи.

Гогэнь — передъ дѣвочкой таитянокъ, Теурой, и Клодель передъ знакомъ китайскаго письма, испытываютъ то же чувство, что греческій философъ, которому египетскіе жрецы говорили: ‚Вы, Элліны, дѣти...‘ Отъ полотень Гогэна, и отъ ‚Познанія Востока‘ Клоделя, одинаково остается сознаніе нашей крайней, почти варварской, европейской юности, по сравненію съ великой древностью тѣхъ странъ. И Гогэнь, и Клодель ушли искать человѣческихъ первоистоковъ и окропили свое искусство живой водой дѣвственныхъ ключей. Для нихъ то опредѣленіе экзотизма, справедливое для романтиковъ (голодь по приностямъ), которое мы дали вначалѣ, становится уже невѣрнымъ. Плазма Кентона (морская вода), впрыснутая въ жилы, и морфій — находятся въ такомъ же соотношеніи. Гогэнь и Клодель привезли изъ своихъ странствій не приности, а древніе питательные соки земли, которые возбуждаютъ и пьянятъ, укрѣпляя, какъ живая и древняя вода моря, а не отравляя, какъ гашишъ.

II

Намъ ничего неизвѣстно изъ біографіи Клоделя, кромѣ именъ его книгъ, вышедшихъ первыми изданіями въ Фу-Чеу и лишь недавно переизданныхъ въ Парижѣ, и того, что онъ родился въ 1870 году. Новыя произведенія Клоделя достигали Европы очень рѣдко, съ большими промежутками. Ходятъ слухи, что онъ почти

ослѣпъ и недавно переселился въ Европу. Его профиль, зарисованный Баллоттономъ, представляетъ безбородаго юношу съ лицомъ меркуріальнаго типа. Въ его губахъ есть горечь, а глаза кажутся холодными и усталыми. Это маска человѣка замкну- таго и презрительнаго. Лобъ чистый, невысокій, открытый. Носъ горбатый и выдающійся въ типѣ герцога Grand-Condé или Сенъ-Симона — соціолога. Всѣ черты — очень латинскія, породистыя, утонченныя. Въ 1898 году, когда Клодель, написавшій только ‚Златоглава‘ и ‚Городъ‘, безмолвствовалъ въ Китаѣ, Реми де Гурмонъ писалъ о немъ:

‚Всегда существовали высшіе люди, которые, не имѣя склонности направлять цивилизацію, предпочитали жить вдаль отъ нея. Этотъ, имя котораго почти неизвѣстно, никогда не занимался расталкиваніемъ своихъ собратьевъ. При первой возможности, обреченный и суровый, онъ уѣхалъ въ отдаленное консульство. Тамъ пещерой себѣ онъ избралъ разрушенную пагоду и созерцаетъ желтолицыхъ муравьевъ, увѣренный, что его души они не увидятъ. Но эти подробности не интересуютъ никого раньше, чѣмъ лѣтъ черезъ пятьдесятъ...

Что повлекло Клоделя въ Китай?

Ключъ къ этому, равно какъ и ко всему его творчеству, мы найдемъ въ одномъ символѣ, имъ излюбленномъ.

Когда свои пять трагедій онъ собралъ въ одну книгу, онъ назвалъ ее ‚Дерево‘ (L'Arbre). Смыслъ человѣка въ мірѣ сталъ ему понятенъ черезъ дерево.

‚Развѣ человѣкъ не дерево, которое ходитъ? Онъ такъ же подымаетъ голову и вѣтви свои распространяетъ въ небѣ, и корни свои вибрируетъ въ землю. Я найду ихъ. Нагнувшись, я коснусь пальцемъ своей ноги‘ (‚Отдыхъ седьмого дня‘).

Въ ‚Златоглавѣ‘, написанномъ до отъѣзда въ Китай, мы находимъ такую страницу, которая можетъ быть его личною исповѣдью:

‚Дерево было моимъ отцомъ и моимъ учителемъ. Иногда приступы горькой и черной тоски дѣлали для меня всякое человѣческое общество нестерпимымъ, и я задыхался въ томъ воздухѣ, которымъ дышутъ всѣ. Миѣ нужно было уединеніе, для того, чтобы въ немъ вырастить ту обиду, которая росла во миѣ.

И я встрѣтилъ это дерево и подѣловалъ его, сжимая въ объятіяхъ, какъ самага древняго человѣка. Потому что раньше, чѣмъ я родился и послѣ того, какъ мы всѣ перейдемъ — оно здѣсь, и мѣра времени для него пшя. Сколько послѣ-полудней я провелъ у его ногъ, опоражнивая свое сознаніе отъ всякихъ шумовъ.

Широкошумное, открой миѣ то слово, которое есть я самъ, чье странное напряженіе я чувствую въ себѣ! Ты само — одно непрерывное напряженіе, одна воля — высвободить свое тѣло изъ мертваго вещества. Какъ ты сосешь землю, вибрируя и распространяя во всѣ стороны свои сильныя, свои провицающіе корни! А небо! какъ ты воздымаешься въ немъ! Какъ напрягаешься — ты все — въ своемъ дыханіи — въ своей листьѣ — ликѣ огня!

И нестоицима земля, сжимающая все корни твоего существа, и небо с солнцем и звездами в движении года, с которыми ты связано ртомъ, составленным изъ всехъ твоихъ рукъ, букетомъ всего твоего тѣла, — вся земля и все небо, нужны тебѣ для того, чтобы ты росло прямо. Я хочу стоять прямо, какъ и ты. Я не хочу утратить свою душу! Это сѣмя сущности, это внутренняя влага, это буйство, которое и есть мое Я, я не хочу растратить его въ напрасномъ сноиѣ травъ и цвѣтовъ. Я хочу быть единымъ и стоять прямо! Но сегодня не васъ, о вѣтви, голыя въ тускломъ и облачномъ воздухѣ, я пришелъ слушать. Я пришелъ вопрошать васъ, — глубокіе корни, о тайнѣ тоски и смерти той земли, которою вы питаетесь.

Клодель ушелъ изъ Европы на поиски первокорней человѣка, которые онъ прозрѣлъ въ деревѣ. Китай случайно оказался его путемъ. „Развѣ мнѣ нужна дорога, когда я знаю, куда я иду?“ — говоритъ онъ устами того же Златоглава.

Однако, не безъ тайнаго смысла, судьба связала его не съ Индіей, не съ Персіей, не съ Сіамомъ — героическими странами легендъ и боговъ, но съ Китаемъ, гдѣ человѣкъ стоитъ на землѣ въ свой естественный малый ростъ, въ своей будничной и трудовой обстановкѣ, гдѣ обыденныя подробности жизни овѣяны тысячелѣтніями устоявшейся земледѣльческой мудрости. Клодель, — утонченнѣйшій представитель надламывающейся латинской культуры, затаилъ въ себѣ голодъ по тѣмъ корнямъ человѣческой души, въ которыхъ чувствуется острый и горькій вкусъ сырой земли. Въ Китаѣ, гдѣ все построено въ точную мѣру человѣческаго роста, тѣмъ глубже для него раскрылась безмѣрность, скрытая въ простой человѣческой мѣрѣ. Онъ нашелъ въ Китаѣ „самаго древняго человѣка“, то „дерево“, которое научило его волѣ и мудрости. Одинокій между людей, Клодель неуклонно ищетъ общества деревьевъ, въ каждомъ изъ нихъ угадывая и точно отмѣчая вѣковое усиленіе воли, жестъ преодоленія.

Въ „Познаніи Востока“ онъ оставилъ страницу, раскрывающую на одинъ моментъ его душу, въ то время какъ онъ ѣхалъ въ Китай.

Во время остановки на Цейлонѣ, вечеромъ, онъ ходилъ по отмели, о которую разбивалась пѣна „Львиного“ Индійскаго Океана. Видѣлись пальмы „похожія на скелеты барокъ и животных“. Пустой, безлиственный лѣсъ, казался пауками, ползущими на сумеречное небо. Венера, вся напитанная чистѣйшими лучами, бросала столбъ свѣта на воды, какъ луна. Кокосовая пальма „склонялась надъ моремъ и звездой, дѣлала жестъ, точно простирала свое сердце къ небесному огню“.

Клодель, глядя на этихъ, еще невиданныхъ, братьевъ своего духа, размышлялъ: „У насъ дерево растетъ прямо, какъ человѣкъ, только неподвижно; вибрируя свои корни въ землю, оно стоитъ простирая руки. Здѣсь же священный бананъ вырастаетъ не изъ единой точки: съ него свисаютъ нити, которыми онъ возвращается искать грудь матери; онъ подобенъ храму, рождающему себя изъ себя. Но я хочу

говорить о кокосовой пальмѣ. У нея нѣтъ вѣтвей и на вершинѣ ствола она возноситъ султанъ листьевъ. Пальма — это образъ триумфа. Она кидаетъ въ высь пышную вершину и изнемогаетъ отъ бремени своей свободы. Въ жаркіе дни она раскрываетъ листья въ экстазѣ счастья и въ томъ мѣстѣ, гдѣ они расходятся, видны черепа кокосовыхъ орѣховъ, точно головы дѣтей.

Кокосовая пальма дѣлаетъ жестъ точно она раскрываетъ свое сердце.

„Я вспомню объ этой ночи, когда буду возвращаться“, думалъ онъ.

III

Ученые, размышляя о возможностяхъ бесѣды съ обитателями иныхъ планетъ, не нашли способа общенія иного, кромѣ геометрическихъ чертежей. Для того, кто въ первый разъ посѣщаетъ чуждую страну нѣтъ иного пути къ познанію темнаго строя человѣческаго духа, какъ молитва и геометрической чертежъ молитвы — архитектура храма.

Вѣроятно поэтому Клодель пошелъ прежде всего осмотрѣть пагоду.

Было утро. Ясный декабрьскій свѣтъ и жарко.

Страшный нищій съ однимъ глазомъ, полнымъ крови и воды, обозначилъ начало его пути. Ротъ безъ губъ, сѣденныхъ проказой, былъ открытъ до корней зубовъ, желтыхъ, какъ кости. Отъ лица не оставалось больше ничего.

Два ряда нищихъ стояли по обѣимъ сторонамъ дороги. Самого стараго звали королемъ нищихъ. Онъ былъ безуменъ со дня смерти своей матери и ея мумифицированную голову носилъ съ собою подъ одеждой. Двѣ старухи пѣли нескончаемую жалобу съ долгими замираніями и нкотой, выражая отчаяніе, согласно ритуалу бѣдныхъ.

Вдали, окруженная садами, была видна пагода. Клодель пошелъ къ ней прямокомъ по полямъ, черезъ пригорки, поросшіе тростникомъ и сухой травой. Повсюду виднѣлись могилы. Вся земля была одно кладбище и говорила о множествѣ смѣнившихся поколѣній.

Онъ прошелъ между убѣжищемъ для престарѣлыхъ домашнихъ животныхъ и колодеземъ для труповъ новорожденныхъ дѣвочекъ, которыхъ убиваютъ родители, чтобы избавиться отъ лишняго бремени. Колодець былъ заваленъ камнями, такъ какъ онъ былъ полонъ. Рядомъ рыли новый.

Перейдя черезъ поле, засѣянное бобами, онъ подошелъ къ башнѣ въ семь этажей, и слышалъ перезвонъ колокольчиковъ и удары барабана. Онъ прошелъ по тремъ дворамъ и тремъ храмамъ.

Подъ первымъ портикомъ стояла золоченая статуя толстаго человѣка. Правая подогнутая подъ него нога указывала на третью степень самопогруженія, при которой сохраняется сознаніе. Глаза были закрыты, а ротъ, длинный, съ расширяю-

щимися углами въ формѣ цифры 8, улыбался улыбкой спящаго, который грезитъ. Съ четырехъ сторонъ залы перваго храма стояли четыре статуи, раскрашенныя и лакированныя, на короткихъ ногахъ съ громадными туловищами. Это были боги четырехъ странъ свѣта. Одинъ изъ нихъ держалъ связку змѣй, другой игралъ на скрипкѣ.

На краяхъ крыши втораго — главнаго — храма Клодель обратилъ вниманіе на розовыхъ рыбъ, длинныя, мѣдныя плавники которыхъ трепетали отъ вѣтра, и двухъ драконовъ, сражавшихся изъ за мистическаго сокровища. Посреди главной залы, высокой и просторной, сидѣлъ на тронѣ золотой колоссъ. Его глаза были закрыты, ноги поджаты подъ него, а правая рука висѣла прямо, указывая на землю, жестомъ свидѣтельства.

,Такимъ, подъ священнымъ деревомъ, созналъ себя совершенный Будда, освобожденнымъ отъ круговращенія жизни, причастившимся собственной неподвижности', подумалъ Клодель.

Кругомъ него на лотосахъ сидѣли небесныя Будды: Авалонхита, Амитабха, Будда свѣта безграничнаго и Будда западнаго Рая.

Бонзы въ сѣрыхъ одеждахъ, съ бритыми головами совершали богослуженіе: колѣнопреклоненныя, они простирались передъ истуканами, пѣли литаніи, а одинъ мѣрно ударялъ о колоколъ бронзовой палочкой.

Въ третьемъ храмѣ сидѣли четыре бонзы, какъ статуи Будды. Ихъ сандалии остались на землѣ передъ ними.

,Оторванные отъ земли, безъ ногъ, невѣсомые, они возсѣдаютъ на собственной своей мысли. Сознаніе собственнаго бездѣйствія достаточно для пищеваренія ихъ духа' — думалъ Клодель.

Выходя изъ Пагоды, черезъ садъ, въ которомъ стояли — бронзовая курильница, сплошь покрытая надписями, раскрашенныя скульптуры и между ними Аматофу, поднимающійся на небо въ вихрѣ пламени и демоновъ, онъ размышлялъ:

— Здѣсь святилище не замыкаетъ въ себѣ ревниво и жадно, какъ въ Европѣ, таинство вѣры и догмата. Не его дѣло здѣсь защищать безусловное отъ внѣшней призрачности. Здѣсь оно образуетъ извѣстную среду, самое себя наполняющую. Оно какъ бы подвѣшено къ небу и включаетъ всю природу въ тотъ даръ, который составляетъ само. Многочленное, всею стопою стоящее на землѣ, соотвѣтствіемъ высоты и разстоянія трехъ триумфальныхъ арокъ или храмовъ, оно символизируетъ пространство, и Будда — князь мира тамъ пребываетъ со всѣми богами... Китайская архитектура уничтожаетъ стѣны: она расширяетъ и множитъ крыши и, вытягивая углы, которые поднимаются изящнымъ взмахомъ, обращаетъ все движеніе и всѣ изгибы линій къ небу; онѣ какъ бы висятъ въ воздухѣ и чѣмъ крыша въ ея цѣломъ болѣе широка и обременена, тѣмъ больше, въ силу самой тяжести растеть ея легкость, благодаря той тѣни, которую бросаетъ внизъ размахъ ея крыльевъ. Отсюда это употребленіе черныхъ черепицъ съ глубокими желобами и сильными

ребрами. Ихъ прорѣзи высвобождаютъ и дѣлаютъ болѣе четкимъ конекъ крыши: источенный и изукрашенный онъ кружится въ сіяющемъ воздухѣ. Храмъ здѣсь — это балдахинъ, приподнятые углы котораго подвизаны къ облаку, а идолы земли стоятъ въ его тѣни.

...Точно такъ же какъ пагода системой своихъ дворовъ и зданій обозначаетъ протяженіе и размѣры пространства, такъ же башня выражаетъ высоту. Противупоставленная небу она сообщаетъ ему мѣру. Ея семь восьмигранныхъ этажей — это разрѣзъ семи мистическихъ небесъ. Архитекторъ заострилъ углы и искусно приподнялъ ихъ края, и на каждомъ углу каждой крыши подвѣсилъ колокольчикъ. Неизрѣченный слогъ — каждый колокольчикъ — это неразличимый для нашихъ ушей голосъ своего неба и неожиданный звонъ подвѣшенъ въ немъ, какъ капля. ...Вотъ все что я знаю о Пагодѣ. И я не знаю ея имени...

Ознакомившись съ геометрической прозѣціей буддѣйской молитвы, Клодель пожелалъ узнать китайскую религію Разума и посѣтилъ Конфуціанскій храмъ.

Въ торжественномъ зноѣ послѣ полудня, по извиистой улицѣ пришелъ онъ въ отдаленный кварталъ города, гдѣ все вѣяло опустошеніемъ и раззореніемъ. Главный входъ въ ограду храма былъ запертъ засовами, полусгнившими въ своихъ гнѣздахъ. Старая китайка — короткая и коренастая, какъ свинья, отперла для него боковой входъ.

„По пропорціи двора и галерей его обнимающихъ“, сказалъ себѣ Клодель: „по широкимъ пространствамъ между колоннами, по горизонтальнымъ линіямъ фасада, по тождеству этихъ двухъ громадныхъ крышъ, которыя однимъ и тѣмъ же движеніемъ поднимаютъ свой черный и мощный выгибъ, по симметричному расположенію двухъ маленькихъ павильоновъ, которые предшествуютъ храму, своими осьмиконечными крышами придавая пріятность гротеска строгой дѣльности храма, — зданіе это, въ которомъ примѣнены только одни основные законы архитектуры, являетъ мудрое зрѣлище о ч е в и д н о с т и; это красота, которую можно назвать классической, такъ какъ она всѣмъ обязана утонченнѣйшему соблюденію правилъ“.

Аллея, окаймленная двумя рядами дощечекъ, на которыхъ были записаны краткія, предварительныя моральныя наставленія, привела его къ порогу храма. Зала была широка и высока, и казалась еще болѣе пустой чѣмъ то таинственнымъ присутствіемъ. Молчаніе въ покрывалѣ сумрака наполняло ее. Ни украшеній, ни статуй. Съ обѣихъ сторонъ по стѣнамъ между занавѣсей, онъ различилъ большія надписи и передъ ними алтари. Посрединѣ храма, предшествуемый пятью монументальными плитами, тремя вазами и двумя канделябрами подъ золотою крышею ковчега, обрамлявшаго его своими ровными окнами, возвышался вертикальный столбъ, на которомъ были написаны четыре знака.

„Въ надписи таинственно то, что она говоритъ“, думалъ Клодель: „никакой моментъ не здѣсь не отмѣчаетъ ни возраста, ни мѣста, ни начала этого знака, стоящаго вѣд времени: это лишь уста, которыя вѣщаютъ. Онъ есть. И предстоящій лицомъ

къ лицу созерцаетъ предписаніе, имѣющее быть усвоеннымъ. Возвѣщаемый изъ глубины пролетовъ ковчега въ отдаленіи своихъ потемнѣвшихъ позолотъ, между двухъ колоннъ, заплетенныхъ мистическими кольцами дракона, этотъ знакъ знаменуетъ свое собственное безмолвіе. Огромная пурпурная зала подражаетъ своимъ цвѣтомъ тѣмъ и ея колонны покрыты багровымъ лакомъ. Одинокѣ посреди храма, предъ священнымъ словомъ стоятъ двѣ колонны бѣлаго гранита, какъ два свидѣтеля, и мнѣ кажется, что въ нихъ воплощена религіозная и отвлеченная нагота этого святилища.

Въ этотъ вечеръ, размышляя о религіи знака, которая встала передъ нимъ въ своей математической наготѣ, Клодель записалъ:

„Пусть другіе въ рядахъ китайскихъ письменъ открываютъ голову барана, плети рукъ, ноги человѣка, солнце, которое восходитъ за деревомъ. Я же изслѣдую въ нихъ капканы болѣе безвыходные.

„Всякое письмо начинается съ черты или линіи, которая сама по себѣ въ своей длительности представляетъ чистый знакъ личности. Линія или горизонтальна, какъ всякое явленіе, которое въ одномъ параллелизмѣ къ своей собственной сущности находитъ достаточное основаніе бытія; или вертикальна, какъ дерево, какъ человѣкъ, указывая на дѣйствіе и утверждая; или наклонна — тогда она обозначаетъ движеніе и чувство.

„Латинская буква имѣетъ въ основѣ линію вертикальную; китайскій же знакъ, думается, избралъ первоосновой горизонтальную. Латинская буква властнымъ жестомъ утверждаетъ, что вещь такова; китайскій же знакъ есть та вещь цѣлкомъ, которую онъ знаменуетъ.

„И та, и другой — символы. Возмите, напримѣръ, цифры: и буквы, и цифры одинаково отвлеченные образы. Но буква въ своей сущности аналитична: слово, составленное изъ нихъ есть послѣдовательность утверженій, которыя глазъ и голосъ разбираютъ по слогамъ.

„Китайскіе знаки представляютъ, если можно такъ выразиться, развитіе цифры. Слово существуетъ послѣдовательностью буквъ, знакъ — соотвѣтствіемъ чертъ.

„Развѣ нельзя себѣ вообразить, что въ этомъ послѣднемъ горизонтальная линія, напримѣръ, обозначаетъ видъ, вертикальная — индивидуальность, извилистыя во всемъ ихъ многообразіи — совокупность свойствъ и устремленій, которыя всему придаютъ смыслъ, точка, висящая въ пространствѣ, какое нибудь соотношеніе, которое надо только подразумѣвать?

„Такъ, знакъ китайскаго письма можно разсматривать какъ схематическое существо, написанную личность, подобно существу живущему, обладающему своей природой, своими свойствами, присущею ему дѣйствительностью, и внутренними качествами, собственной анатоміей и собственнымъ лицомъ.

„Этимъ объясняется благоговѣніе китайцевъ передъ письмомъ; самыя ничтожныя бумажки, отмѣченные таинственными знаками сжигаются съ почтеніемъ. Знакъ

это существо — поэтому онъ священенъ. Изображеніе идеи здѣсь является въ известномъ смыслѣ идоломъ. Такова основа этой религіи знака, свойственной только Китаю'.

IV

Составивъ себѣ представленіе о чертежѣ молитвы и мысленно начертивъ логической кристаллъ китайскаго ума, въ граняхъ котораго отражается отвлеченное, Клодель подумалъ, что слѣдующею ступенью познанія Востока должно стать представленіе о чувствительности — о характерѣ китайскаго романтизма. Поэтому онъ отправился осмотрѣть сады.

Онъ шелъ по черной и жидкой грязи вдоль улицы-канавы и тщательно отмѣчалъ все свои впечатлѣнія:

Половина четвертаго. Бѣлый трауръ. Небо точно закутано въ простыни. Воздухъ сырой и теплый. Вонь сильная, какъ динамитъ. Пахнетъ масломъ, чеснокомъ, жиромъ, потомъ, опіумомъ, мочей, каломъ и падалью. Стѣна зѣбится и вьется; ея хребетъ изъ кирпичей и прорѣзныхъ черепицъ напоминаетъ спину пресмыкающагося дракона; нѣчто вродѣ головы въ клубахъ дыма заканчиваетъ ее. Это здѣсь. Онъ постучался въ черную дверцу. Черезъ цѣлый рядъ низкихъ прихожихъ и узкихъ корридоровъ, онъ проникъ въ необычайное мѣсто.

Передъ нимъ была гора, разсѣченная пропастью, куда можно было спуститься по крутымъ карнизамъ. Подошва омывалась маленькимъ озеромъ, наполовину покрытымъ зеленой плѣсенью. Черезъ него наискось, зигзагами, перекинуть мостъ. Чайный домикъ на столбахъ розоваго гранита, отражалъ въ черно-зеленой водѣ свои двойныя триумфальныя крыши, которыя, какъ распростирающіяся крылья, точно приподымали его отъ земли. Гигантскія голыя деревья, точно желѣзные канделябры вбитые въ землю, затемняли небо, тяготѣли надъ садомъ.

По сложному лабиринту тропинокъ онъ достигъ кіоска на вершинѣ. Оттуда садъ казался вогнутой глубоко долиной, полной храмовъ и бесѣдокъ и посреди деревьевъ вставала цѣлая поэма крышъ. Воздухъ зеленый — ,точно смотришь сквозь старое стекло'. Молчаніе глубокое, — ,какъ на лѣсномъ перекресткѣ зимою'.

Это былъ садъ, устроенный синдикатомъ торговцевъ чаемъ и рисомъ для своихъ собраній.

„Это садъ изъ камней“, подумалъ Клодель: „Какъ старые итальянскіе и французскіе рисовальщики, Китайцы поняли, что садъ, благодаря замкнутости своей ограды долженъ существовать самъ въ себѣ и твориться изъ всѣхъ своихъ частей. Точно такимъ же образомъ, какъ пейзажъ слагается не изъ травы и тона листвы, но согласованіемъ линій и движеніемъ почвы, такъ же и Китайцы свои сады въ буквальномъ смыслѣ слова строятъ изъ камней. вмѣсто того, чтобы живописать — они лѣпятъ.“

Камень пластическій и свободно поддающійся моделированію, по разнообразію своихъ плановъ, формъ, контуровъ и рельефовъ, кажется имъ болѣе покорнымъ и болѣе пригоднымъ для созданія человѣческаго убѣжища, чѣмъ растеніе, сведенное къ своей естественной роли украшенія и орнамента. Природа сама готовитъ имъ матеріалы, сообразно тому, какъ рука времени, морозъ, дождь стираютъ, сверлятъ, дѣлаютъ зазубрины, впадины въ скалахъ своими высыхающими пальцами. Лица, животныя, костяки, руки, раковины, торсы безъ головы, переплетенные листвою и рыбами, китайское искусство овладѣваетъ этими странными формами, подражаетъ имъ, и располагаетъ ихъ съ утонченнымъ мастерствомъ.

Въ тотъ же день Клодель посѣтилъ садъ еще болѣе необычайный. Была уже почти ночь, когда онъ вошелъ въ замкнутую ограду, до самыхъ стѣнъ наполненную широкимъ пейзажемъ. Это былъ круговоротъ скалъ, хаосъ, груды опрокинутыхъ глыбъ, нагроможденныхъ моремъ, проломившимъ свой ледъ.

Это видъ на область Гибва. Эта блѣдная пустыня точно мозгъ разсѣченный перекрещивающимися бороздами. Китайцы сдираютъ кожу съ пейзажа. Необъяснимый какъ природа, этотъ уголокъ кажется безпредѣльнымъ и сложнымъ, какъ она сама, думалъ Клодель.

Изъ середины хаоса подымалась сосна черная и скрученная. Тонкость ея ствола, цвѣтъ ея взлохмаченныхъ космъ, насильственный вывихъ ея вѣтвей, несоразмѣрность этого единственнаго дерева со всею мнимой страной, надъ которой оно царило, точно драконъ взвившійся, какъ дымъ, и бьющійся въ облачномъ вихрѣ, ставили это мѣсто для Клоделя видѣ всего до сихъ поръ имъ видѣннаго. Оно казалось фантастическимъ гротескомъ. Могильные кустарники — туи и тиссы одушевляли это смятеніе своей сосредоточенной чернотой. А по срединѣ ограды въ низкихъ сумеркахъ вечера темнымъ чудовищемъ вздымалась большая скала, какъ музыкальная тема мечты и тайны. Пораженный изумленіемъ, Клодель молча стоялъ передъ этимъ Бодлэровскимъ пейзажемъ, созерцая загадочный документъ Унынія.

V

Ознакомившись такимъ образомъ съ двумя сторонами таинственной души Китая, Клодель могъ заглянуть въ интимную жизнь гигантскаго муравейника.

Была ночь. Шелъ тихій дождь. Небольшой группой, руководимые полицейскимъ какъ проводникомъ, они — нѣсколько европейцевъ — вышли для осмотра города. Дорога вела переулками, проходами, лѣстницами, подземными ходами и вывела во дворъ храма, который на ночномъ небѣ темнымъ силуэтомъ подымалъ загнутые рога своихъ крышъ. Глухой свѣтъ лучился изъ подъ темнаго портика; пещера была наполнена дымомъ ладана и до красна раскалена тусклымъ пламенемъ. Идолъ былъ отдѣленъ деревянной рѣшеткой отъ своихъ присныхъ и отъ престола, на

которомъ лежали гирлянды плодовъ и стояли миски съ пищей. Потолка не было видно. Смутно можно было различить бородатое лицо гиганта. Жрецы сидѣли вокругъ овальнаго стола.

Потомъ они снова шли по узкой улицѣ среди темной толпы, освѣщенной только раскрытыми настежь лавками. Это были столярныя мастерскія, ателье гравировальщиковъ, портные, сапожники, мѣховщики, безчисленныя кухни, гдѣ среди чугуновъ съ лапшей и бульономъ трещало жаркое; черные провалы, въ глубинѣ которыхъ слышался плачь ребенка; среди гробовъ поставленныхъ столбами свѣтился огонекъ трубки. На поворотахъ улицъ и на изгибахъ маленькихъ каменныхъ мостовъ въ нишахъ за желѣзной рѣшеткой, между двумя красными свѣчами, стояли идолы. Послѣ долгаго пути подъ дождемъ и по грязи, они пришли въ тупикъ, грубо освѣщенный свѣтомъ большого фонаря. Высокія глухія стѣны цвѣта крови, цвѣта язвы выкрашены охрой такой красной, что свѣтъ, казалось, лучился отъ нихъ. Круглая дыра снова вывела во дворъ храма. Храмъ этотъ — мрачная зала. Изъ нея несетъ запахомъ земли. Съ трехъ сторонъ она украшена двумя рядами идоловъ, которые поднимаютъ мечи, лютни, розы и вѣтви коралловъ. Проводникъ пояснилъ, что это ‚Годы человѣческой жизни‘.

Клодель задержался на минуту, чтобы найти двадцать седьмой годъ. Прежде чѣмъ нагнать ушедшихъ онъ заглянулъ въ маленькую нишу за дверью: коричневый демонъ съ четырьмя парами рукъ, съ лицомъ скорченнымъ отъ ярости, прятался тамъ какъ убійца.

И снова путь по кишашимъ улицамъ среди хаоса десяти тысячъ невидимыхъ лицъ. Они зашли въ курильню опиума. Это было длинное и большое зданіе, въ два этажа, наполненное синимъ дымомъ. Стоялъ духъ, похожій на запахъ жженныхъ каштановъ, глубокій, сильный, сосредоточенный, какъ ударъ гонга. Въ туманѣ можно было различить маленькія лампочки для опиума, точно души курильщиковъ. ‚Могильное курево, которое устанавливаетъ между нашимъ воздухомъ и сновидѣніемъ среднюю атмосферу, вдыхаемую посвященными въ эти мистеріи‘ — думалъ Клодель. Потомъ былъ рынокъ женщинъ. Какъ животныя выведенныя на базаръ, на низкихъ скамеечкахъ сидѣли проститутки. Головы ихъ были украшены цвѣтами и жемчугомъ. Онѣ были одѣты въ широкія шелковыя блузы и просторные, вышитые панталоны. Положивъ руки на колѣни, онѣ сидѣли неподвижно, ожидая прохожихъ. Рядомъ со своими матерями, такъ же одѣтыя, какъ онѣ, и такія же неподвижныя, сидѣли маленькія дѣвочки.

Когда Клодель, пройдя двойнымъ подземнымъ ходомъ, изъ этой человѣческой гуши прохожихъ, носильщиковъ, прокаженныхъ, нищихъ, конвульсіонеровъ, вышелъ, наконецъ, въ Европейскій кварталъ, ярко освѣщенный электричествомъ, онъ говорилъ себѣ:

‚Точно такъ же какъ существуютъ книги объ ульяхъ, гиѣздахъ, о колоніяхъ мадрепоръ — почему не изучаютъ человѣческіе города?‘

„Парижъ — столица царства, въ своемъ равномерномъ концентрическомъ развитіи, множитъ образъ того острова, на которомъ онъ былъ замкнутъ въ началѣ. Лондонъ — это противоположеніе органовъ — онъ собираетъ и производитъ. Нью-Йоркъ это конечная станція: это дома, выстроенные между пристанями прибытія и отправления, плотина застроенная верфями и складами. Какъ языкъ, который принимаетъ и распредѣляетъ пищу, какъ маленькій язычекъ, лежащій въ глубинѣ гортани между двумя проходами, Нью-Йоркъ между двумя своими рѣками — Сѣверной и Восточной, расположилъ на одномъ берегу на Long Island свои доки и склады, а съ другой стороны черезъ Джерсей Сити и черезъ двѣнадцать желѣзнодорожныхъ линій вытянувшихъ свои амбары вдоль Гудзона, получаетъ и отправляетъ товары всего Континента и всего Запада; активная точка города, цѣликомъ составленная изъ банковъ, биржи и конторъ, является какъ бы оконечностью этого языка.

„А улицы китайскихъ городовъ созданы для того, чтобы идти вереницей: въ непрерывномъ ряду безъ конца и безъ начала каждый занимаетъ свое мѣсто; эти скважины, устроенныя между домами, похожими на ящики, въ которыхъ вышибли одинъ бокъ и гдѣ люди спятъ въ перемежку со своими товарами.

„То, что больше всего отличаетъ этотъ городъ, по улицамъ котораго я прошелъ только что, отъ всѣхъ другихъ городовъ видѣнныхъ мною — это отсутствіе лошадей. Это исключительно человѣческій городъ. Кажется, будто китайцы держатся правила никогда не прибѣгать къ помощи животнаго или машины въ тѣхъ случаяхъ, когда работа можетъ дать заработокъ человѣку. Это объясняетъ и узость переулковъ, и лѣстницы, и выгнутые мосты, и дома безъ стѣны, и извивность этихъ проходовъ и корридоровъ. Городъ составляетъ одно сжатое цѣлое, одинъ промышленный пирогъ, сообщающійся во всѣхъ своихъ частяхъ. Когда наступаетъ ночь, каждый баррикадируется, а днемъ не существуетъ дверей, т. е. такихъ дверей, которыя можно запираеть. У двери здѣсь нѣтъ официального значенія — это только приспособленная дыра. Нѣтъ стѣны, которая черезъ какую-нибудь трещину не давала бы проскользнуть тонкому и ловкому существу. Здѣсь нигдѣ не встрѣтишь широкихъ улицъ, необходимыхъ для общаго, массоваго движенія: это только собирательные корридоры — коллекторы, приспособленные проходы.

„Я уношу съ собою впечатлѣніе жизни тѣсной, наивной, безпорядочной, города одновременно, и раскрытаго и переполненнаго, одинаго дома, въ которомъ живетъ многочисленная семья. Теперь я видѣлъ древній городъ, чуждый современныхъ концепцій и нарасныхъ устремленій, городъ, въ которомъ человѣкъ живетъ повинувшись двойной неволѣ — инстинкта и традиціи.

„Нельзя ли установить спеціальныя методы для его изученія? Геометрію улицъ? Мѣру угловъ? Выкладки перекрестковъ? Расположеніе осей? Все это движеніе, развѣ не параллельно имъ? А все что отдыхъ и удовольствіе — не перпендикулярно?

„Длинная книга...“

Логика молитвы, логика храма, логика письма, логика садовъ, логика города — вотъ ступени посвященія въ мистеріи Востока, по которымъ шелъ Клодель. Теперь ему предстояло быть посвященнымъ въ логику смерти.

Онъ поселился въ старой пагодѣ за городомъ, на вершинѣ холма, посреди обширныхъ кладбищъ. Онъ такъ описываетъ путь къ своему дому:

„Вы подымаетесь, вы спускаетесь, проходите мимо большого банана, который какъ Атласъ, мощно утвердившись колѣномъ и плечомъ на своихъ искривленныхъ суставахъ, точно готовится принять бремя неба: у ногъ его маленькая часовня, въ которой сжигаютъ всѣ бумажки, отмѣченныя написаннымъ словомъ, какъ будто приносятъ жертву письма суровому богу дерева. Вы поворачиваете снова и снова по извилистой тропинкѣ, и вотъ мы вступаемъ въ страну могилъ. Вечерняя звѣзда, какъ святой, творящій молитву въ уединеніи, видитъ какъ солнце исчезаетъ внизу ея подъ глубокими и прозрачными водами.

„Печальная область, которую мы созерцаемъ при зеленоватомъ свѣтѣ мутнаго дня, сплошь покрыта желтой и грубой шерстью, какъ шкура тигра. Отъ подошвы до гребня холмовъ, между которыми лежитъ наша дорога, и съ противоположной стороны долины — другія горы, куда только глазъ хватаетъ, издырявлены могилами.

„Смерть въ Китаѣ занимаетъ не меньше мѣста чѣмъ жизнь. Усопшій, какъ только онъ обратился въ трупъ, становится вещью значительной и не внушающей довѣрія, мрачнымъ покровителемъ, склоннымъ вредить. Онъ — нѣкто, кто пребываетъ здѣсь, когдѣ надо примирить съ собою. Связь между живыми и мертвыми развязывается съ трудомъ, обряды остаются и вѣковѣчатся.

„Сперва умершіе въ своихъ крѣпкихъ гробахъ остаются долго внутри дома, потомъ ихъ выносятъ на воздухъ или прячутъ въ укромномъ мѣстѣ, до тѣхъ поръ, пока заклинатель мертвыхъ не найдетъ области и мѣста для могилы. Тогда начинаютъ устраивать гробницу, съ величайшею тщательностью, подъ страхомъ того, что духъ, почувствовавъ себя въ ней неудобно, не пошелъ бы бродить внѣ ея. Склепы высѣкаются въ склонахъ горъ въ твердой и первобытной землѣ. И въ то время когда жалкія толпы живыхъ тѣснятся въ глубинѣ долины въ болотистыхъ и низкихъ впадинахъ, мертвые на просторѣ раскрываютъ свои обиталища къ Солнцу и далямъ.

„Могилы имѣютъ форму омеги, начертанной по склону холма. Полукругъ изъ камней обнимаетъ покойника и посрединѣ вздымается небольшой горбъ, точно кто то спитъ подъ одѣяломъ: это земля, раскрывая ему свои объятія, принимаетъ его въ себя, приноситъ его себѣ самой въ жертву.

„Спереди помѣщается табличка, на которой написаны титулы и имя, потому что китайцы предполагаютъ, что извѣстная часть души остановившись, чтобы прочесть свое имя, пребываетъ надъ нею.

,Все пространство земли, возвышающееся надъ грязью долинъ занято обширными и низкими могилами, подобными отверстиямъ замураванныхъ колодцевъ.

,Я самъ живу въ этой области гробницъ и каждый разъ различными путями поднимаюсь на вершину холма, гдѣ стоитъ мой домъ.

,Городъ лежитъ внизу на другомъ берегу Желтаго Мина, который стремится свои буйныя и глубокія воды между устоями Моста Десяти-Тысячъ-Вѣковъ. Днемъ видно, какъ подобныя каменнымъ закраинамъ могилъ развертываются укрѣпленія растерзанныхъ горъ, сжимающихъ городъ (голуби, которые рѣютъ надъ башней одной изъ пагодъ, даютъ почувствовать громадность этого пространства); видны двурогія крыши; два холма покрытые деревьями, поднимаются между домами, а на рѣкѣ скопленія дровяныхъ плотовъ и джонокъ съ кормами рѣзными, какъ иконы. Но теперь слишкомъ темно; внизу огонь еле жалитъ сумерки и туманъ. По знакомой дорогѣ, скользя между сѣнями могильныхъ сосенъ, я прихожу къ обычному своему мѣсту. Это тройная могила, почернѣвшая отъ моха и отъ старости, вороненая, какъ стальные доспѣхи.

,Я прихожу сюда слушать...

,Въ китайскихъ городахъ нѣтъ ни фабрикъ, ни экипажей: единственный шумъ, который слышенъ, когда наступаетъ вечеръ и прекращаются стукки ремесль — это звуки человѣческаго голоса.

,Его я прихожу сюда слушать, такъ какъ тотъ, кто утратилъ интересъ къ смыслу словъ, произносимыхъ передъ нимъ, можетъ прислушиваться къ нимъ ухомъ болѣе чуткимъ. Больше милліона людей живетъ тамъ: я слушаю, какъ это множество говоритъ на днѣ озера вечерняго воздуха. Это говоръ стремительный и сверкающій, прорѣзанный неожиданными forte, похожими на звукъ разрываемой бумаги. Иногда мнѣ кажется даже, что я различаю ноту и переливы вродѣ того, какъ настраиваютъ барабанъ, положивъ пальцы на опредѣленные мѣста. Различный ли шумъ встаетъ надъ городомъ въ различные моменты дня? Мнѣ бы хотѣлось это провѣрить.

,Сейчасъ вечеръ. Совершается огромный обмѣнъ новостей дня. Каждый думаетъ, что говоритъ одинъ: дѣло идетъ о столкновеніяхъ, о пищѣ, о событіяхъ въ своемъ хозяйствѣ, въ своей семьѣ, въ ремеслѣ, въ торговлѣ, въ политикѣ. Отдѣльное слово не исчезаетъ: оно вноситъ неисчислимыя варіаціи въ общій голосъ, съ которымъ сливается. Освобожденное отъ той вещи, которую оно означаетъ, оно существуетъ лишь, какъ непонятный звукъ, его сопровождающій, какъ восклицаніе, какъ интонація, какъ удареніе. Существуетъ ли сліяніе смысловъ, подобное сліянію звуковъ, и какова грамматика этой общей рѣчи? Гость мертвыхъ, долго слушаю я этотъ ропотъ, этотъ шумъ языка живыхъ.

,И вотъ время возвращаться. Высокія колонны сосенъ, между которыми ведетъ моя дорога, углубляютъ тѣнь ночи. Это часъ, когда свѣтящіяся мухи становятся видимы.

Въ эту древнюю, терпкую, замкнутую культуру, въ которую кажется можно вступить только однимъ путемъ — черезъ двери рожденія, Клодель нашелъ свой собственный путь, ведущій черезъ область смерти. Онъ нашелъ свою точку зрѣнія на китайскую жизнь, на высотахъ, занятыхъ гробницами, онъ нашелъ подобающее себѣ мѣсто пребыванія — пагоду, окруженную кладбищами.

Ничто такъ глубоко и внутренно не понялъ онъ въ Китаѣ, какъ душу мертвыхъ и отношеніе къ нимъ живыхъ.

Это было въ праздникъ Седьмого Мѣсяца, когда земля вступаетъ въ сонъ и успокоеніе, когда съ наступленіемъ сумерокъ по темной рѣкѣ отплываютъ священныя барки, роняя въ воду огни, когда флейты указываютъ путь умершимъ, ударъ гонга собираетъ ихъ какъ пчелъ, а вспышки пламени во мракѣ успокаиваютъ и удовлетворяютъ ихъ. Что могло быть болѣе понятно ему, какъ не ,деньги мертвыхъ' — эти люди, дома и животныя, вырѣзанные изъ тонкаго картона — ,выкройки жизни', которыхъ требуетъ умершіи? И ихъ сжигаютъ въ эти дни, чтобы они шли къ нимъ.

Переводчикъ Эхила и ученикъ Маллармэ, онъ всю жизнь претворилъ въ слово, и слово не было ли для него ,выкройкой жизни' — ,монетой мертвыхъ'?

Смерть сдѣлала ему понятнымъ сонъ.

,Нѣтъ ничего необычайнѣе города въ тотъ часъ, когда люди спятъ. Улицы кажутся аллеями некрополя; дома, которые укрываютъ сонъ, благодаря своей замкнутости кажутся торжественными и монументальными. То странное измѣненіе, которое совершается надъ лицами мертвыхъ, каждый испытываетъ во снѣ, въ которомъ онъ погребенъ. Все молчаливо, такъ какъ это тотъ часъ, когда земля кормитъ своимъ молокомъ и ни одинъ изъ дѣтей ея не касается напрасно ея груди: и богатый, и бѣдный, и ребенокъ, и старикъ, и справедливецъ, и преступникъ, судья и заключенный, и человекъ наравнѣ со звѣремъ, всѣ вмѣстѣ, какъ маленькіе братья — всѣ сосутъ! Все тайна, потому что — вотъ часъ, когда человекъ причащается своей матери'.

Эти слова даютъ намъ въ руки ключъ ко всей сложной книгѣ ,Познаніе Востока', которая проникнута единымъ непосредственнымъ чувствомъ къ питающей матери-землѣ. Картонныя деньги мертвыхъ въ его рукахъ оказываются самой настоящей реальностью жизни. Мать-Земля и причащеніе къ ней человека сномъ, пищей, усталостью становится основной темой творчества Клоделя. Какъ далеко мы ушли отъ привычныхъ экзотическихъ ,Chinoiserie' и другихъ ѣдкихъ раздражителей вкуса, свойственныхъ экзотикѣ дальняго Востока. Китай у Клоделя, не смотря на все обиліе и на всю реалистическую точность мѣстныхъ деталей и красокъ, встаетъ для каждаго, какъ его собственная древняя человѣческая родина.

Мы прошли вмѣстѣ съ Клоделемъ первыя ступени его посвященія въ тайны Востока, испытаемъ же вмѣстѣ съ нимъ паѳосъ посвященнаго. Въ часъ, когда ,первая черта солнца просѣкаетъ дѣвственный воздухъ, выйдемъ вмѣстѣ съ нимъ на широкій и пустой просторъ, и, оставивъ за собой неровную дорогу, направимся къ горамъ черезъ поля рису, табаку, бобовъ, огурцовъ и сахарнаго тростника. Надо идти долго.

Съ плоскаго дна равнины я вижу горы, которыя въ солнечной славѣ возсѣдаютъ какъ сто старцевъ. Солнце Духова Дня освѣщаетъ землю, ясную и украшенную и глубокую, какъ церковь. Воздухъ такъ свѣжъ и ясенъ, что мнѣ кажется, что я иду совѣмъ нагой. Всюду миръ. Передъ путникомъ раскрывается пространство привѣтливое и торжественное. Путь ведетъ по узкимъ ремнямъ земли, которые обрамляютъ рисовыя насажденія. Я знаю, что съ высоты эта равнина съ ея водными полями похожа на старую церковную оконницу съ неровными стеклами, заключенными въ свинцовыя ободки: холмы и деревни четко выдѣляются.

Путникъ идетъ по рисовымъ полямъ, по апельсиннымъ рощамъ, черезъ деревни, охраняемая у выхода большимъ бананомъ (это Отецъ, которому усыновлены всѣ дѣти округа), а съ другой стороны около водопоя и выгоновъ, кумирней во имя геніевъ селенія, которые — нарисованные на створкахъ дверей, вооруженные съ ногъ до головы, съ руками на животѣ — косятъ другъ на друга свои трехцвѣтные глаза.

Бананъ здѣсь не охватываетъ землю своими руками, какъ его братья въ Индіи, но выпрямляясь однимъ изгибомъ плеча, онъ подымаетъ свои корни къ небу, какъ связку цѣпей. Лишь только стволъ приподнялся на нѣсколько футовъ надъ землей, онъ старательно высвобождаетъ свои члены, какъ рука, что несетъ передъ собою захваченный въ горсть пукъ веревокъ. Медленно выпрямляясь, это чудовище, которое тянетъ, напрягается и тужится во всѣхъ позахъ усилія, столь тяжкаго, что лопаются его грубая кора, и мускулы вытѣзаютъ вонъ изъ нея. Это и упоры, и наклоны, и извороты, и искривленія поясицы и плечей, и напряженіе подженокъ, и системы подъемовъ и рычаговъ, и руки, которыя расправляются и тянутся, точно хотятъ сорвать стволъ съ его гибкихъ суставовъ. Это узелъ пѳоновъ, это гидра, которая съ остервенѣніемъ вырывается изъ вязкой земли. Кажется, что бананъ приподымаетъ всю тягу глубинъ и поддерживаетъ ее всею сложною системой напряженныхъ членовъ.

..., Неутомимый пѳшеходъ, провидательный наблюдатель длины тѣней, я не теряю ничего изъ царственной церемоніи дня, пьяный видѣніемъ я понимаю все...

VIII

Моя рука лежитъ на бумагѣ и я пишу. И это ничѣмъ не отличается отъ работы шелковичнаго червя, сучащаго паутину изъ листа, имъ пожираемаго.

Въ глубокомъ уединеніи своей пагоды, окруженной кладбищами сотенъ поколѣній, написалъ Клодель свою трагедію ‚Отдыхъ Седьмого Дня‘. Если ‚Познаніе Востока‘—призма, которою онъ разложилъ на всѣ тона солнечнаго спектра свои первыя впечатлѣнія Китая, то ‚Отдыхъ Седьмого Дня‘ это увеличительное стекло, которое, какъ въ фокусѣ, сосредоточило все, что онъ пережилъ и понялъ, прикасаясь къ этой древней, людной и все же первобытной землѣ.

‚Отдыхъ Седьмого Дня‘ это трагедія пищи и земли, трагедія растительныхъ, древесныхъ первоосновъ человѣка. Нарушена грань между мертвыми и живыми. Земля извергаетъ своихъ мертвецовъ и они приходятъ тревожить живыхъ. Императоръ Средняго царства живой и облеченный въ крестъ тѣла своего спускается въ толщу земли — въ подземное царство, чтобы спросить Императора Мертвыхъ объ обидѣ его. Онъ проходитъ по всѣмъ кругамъ Ада. ‚Земля — заимодавица: она дастъ людямъ пищу, а затѣмъ требуетъ обратно ихъ тѣла и вмѣстѣ съ ними пѣтилетъ ту частицу божественнаго огня, который тлѣетъ въ немъ.

‚Представь себѣ, что нѣкто довѣрилъ тебѣ золото‘... говоритъ ему Демонъ: ‚Но этого мало... Представь себѣ, что ты далъ бѣдняку въ жены свою единственную дочь, а онъ отдалъ ее въ публичный домъ. Но и этого мало. Предположи, что человѣкъ таинственнымъ образомъ передалъ тебѣ свою собственную жизнь. И все же это меньше, чѣмъ слѣдуетъ понимать. Знай, что владыка Небесъ создалъ тебя, давъ тебѣ свой образъ‘.

‚Сѣмя зла заложено вмѣстѣ съ алчбой пищи‘... ‚Всякій кто ѣстъ — умретъ‘.

Но когда Императоръ достигаетъ самаго сердца зла — ‚горькаго сліянія, кощунства съ Небытіемъ‘, ему открывается тайна Искупленія; онъ находится въ той точкѣ земли, гдѣ ‚Сатана лицомъ къ лицу выноситъ Бога‘ и бытіемъ своимъ свидѣтельствуется Справедливость. Здѣсь равновѣсіе міра восстановлено.

Императоръ возвращается на землю, опаленный подземнымъ огнемъ, ‚какъ обугленная головня, покрытая собственнымъ пепломъ‘. Лицо его стерто: онъ — одинъ уста пришедшія возвѣстить день чаянія — отдыхъ седьмого дня. (Въ Китаѣ не существуетъ недѣльнаго отдыха). Жезль въ его рукахъ расцвѣлъ и сталъ крестомъ: духъ пересѣкъ плоть. Крестъ — это человѣкъ стоящій прямо, какъ дерево, съ молитвенно распростертыми руками.

Трагедія заканчивается безмѣрнымъ гимномъ Землѣ: торжественная ясность плодоносящей земли, бытіе въ настоящемъ, апоѳеозъ лѣтняго заката надъ созрѣвающими полями. ‚Успокоеніе какъ послѣ пріятія пищи... Удовлетвореніе, какъ послѣ объятія мужчины и женщины‘.

Идеологія Запада и Востока органически переплелись и сочетались въ этой трагедіи. Эсхилъ и Конфуцій, Плотинъ и Лао Тзе образуютъ тотъ утокъ, которымъ она выткана.

Она не является новымъ звеномъ въ той цѣпи трагедій личности, основные этапы которой означены именами Гамлета, Манфреда, Фауста, Акселя..., она поворотъ тра-

гическаго сознанія бытія въ иную сторону, она предтеча грядущихъ мистерій Европейскаго духа. Пока же она стоитъ совершенно одиноко среди искусства послѣдняго вѣка.

Такого сознанія земли и своей сыновности до сихъ поръ не было ни у кого на Западѣ. Но въ книгѣ ‚Познаніе Востока‘ есть еще болѣе величественное ‚возглашеніе‘, обращенное Клоделемъ къ землѣ Китая, и имъ я закончу свои слова о Клоделѣ.

„Я привѣтствую эту землю, подобную землѣ Ханаана, не играющимъ фонтаномъ придуманныхъ словъ, но безмѣрная рѣчь подымается во мнѣ, охватывая подошвы горъ, какъ море колосевъ, перерѣзанное тройнымъ рукавомъ рѣки. Я наполняю собой межю горы, какъ равнина съ ея путями. Всѣ глаза подымая къ вѣчнымъ горамъ, я всеобщо привѣтствую честию тѣло Земли. Не только одежду ея я вижу теперь, но самыя чресла ея и гигантское нагроможденіе членовъ. О, края чаши вокругъ меня! Отъ васъ мы принимаемъ воды Неба, и вы — престолъ Приношенія!

„Въ это влажное утро, на поворотѣ дороги, пройдя дерево и гробницу, я видѣлъ какъ мрачное побережье, прегражденное внизу огнезарной чертой рѣки, вздымалось огромное, дымящееся молоко въ бѣломъ полднѣ.

„И какъ тѣло опускается сквозь влагу силой своего вѣса, въ теченіе четырехъ неподвижныхъ часовъ я погружался, чувствуя божественное сопротивленіе свѣта. Я стою посреди совершенно бѣлаго воздуха. Тѣломъ, которое не отбрасываетъ тѣни, я славлю оргію зрѣлости.

„И весь день до самаго заката не истощилъ моего славословія. Въ сумрачный часъ, когда по апельсиннымъ лѣсамъ свадебный поѣздъ съ пылающими факелами провожаетъ носилки жениха, все мое существо порывается взрывомъ кликовъ и привѣтствій къ пурпурному Знаку надъ мрачнымъ кольцомъ дымящихся горъ.

„Я привѣтствую тебя — порогъ, — грубая очевидность надежды, награда неустыдившемуся человѣку! Я простираю руки къ выносу Даровъ мужественнаго свѣта! Осенній триумфаторъ — листва надъ моей головой переплетена съ маленькими апельсинами.

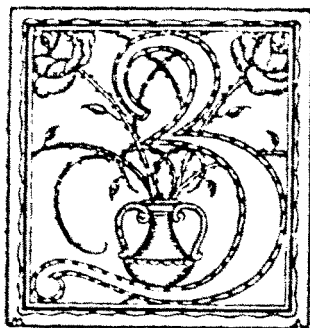
„Но мнѣ надо снова, еще разъ отнести къ людямъ это лицо, съ дѣтскихъ лѣтъ обращенное къ смерти, какъ лицо пѣвца, который съ полуоткрытыми губами, съ сердцемъ, охваченнымъ ритмомъ, со взглядомъ, сосредоточеннымъ на нотахъ, ждетъ такта, чтобы вступить въ хоръ“.



СОВРЕМЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО КИТАЙЦЕВЪ

Антонъ Оссендовскій

„Сожмите сердце и примите жизнь“.
(Изъ китайскихъ изреченій).



ВНАКОМЯСЬ на мѣстѣ съ современной китайской литературой, приходится имѣть дѣло съ двумя главными источниками, откуда можно черпать свѣдѣнiя о творчествѣ жителей древняго Пэ-Синя (Китая): прессой и бродячими рассказчиками-пѣвцами. Книгъ въ Китаѣ нѣтъ, кромѣ тѣхъ, конечно, которыя хранятся въ библиотекахъ и являются достоянiемъ богдыхана, государства или храмовъ.

Газеты и журналы: Пекингъ-бао, Нанфангъ-бао, Чонгъ-вай-дзе-бао, Че-бао, Фонгъ-йя-бао, Фенгъ-тзенъ-куанъ-бао, Чунгъ-Коуокъ-бао, Шенугъ-бао, Синъ-че-кiай-ки, Янгъ-сингъ-бао, Ченгъ-Фоа-бао, Ци-той-енъ-гау-сангъ-бао и Иенъ-тчеунъ-ю-бао (журналъ для дѣвушекъ) — вотъ вся пресса Средней Имперiи. Въ фельетонахъ этихъ изданiй, — кстати сказать, очень распространенныхъ, — помѣщаются оригинальные романы китайскихъ беллетристовъ. „Недавнiе нравы китайскаго народа“, „Дурная дочь“, „Новые воспитатели“, „Уснувшiй левъ“ — вотъ тѣ романы и повѣсти, которыя за послѣднее время появились въ китайской прессѣ и вызвали извѣстную сенсацію.

Лишнее, кажется, говорить, что общiй тонъ этихъ романовъ — тенденціозный и патріотическiй. Девизъ „Китай для китайцевъ“, вражда къ манчжурской династiи, къ мандаринамъ — взяточникамъ и развратникамъ, мечты объ освобожденiи Китая изъ-подъ негласной власти чужеземцевъ — тотъ фонъ, на которомъ авторы развиваютъ фабулу своихъ сочиненiй. Рядомъ съ такимъ политическимъ направлениемъ существуетъ другое, въ которомъ чередуются — неумолимая и жестокая насмѣшка надъ вѣковымъ сномъ и ископаемыми нравами и законами Китая, сатира на мандариновъ, привыкшихъ проводить всѣ досуги въ домахъ разврата и азарта и случайно попавшихъ въ число совѣтниковъ трона, трогательные рассказы о судебныхъ ошибкахъ когда казнятъ невинныхъ, — и заканчиваются иногда какимъ-нибудь сборникомъ псевдо-древнихъ изреченiй, въ которомъ въ одно цѣлое сплетаются социализмъ, индивидуальнiй анархизмъ и выводы положительныхъ наукъ.

Образцомъ такого произведенiя являются „Книги Инъ“ (человѣка). Вотъ что говорить, между прочимъ, авторъ словами своего героя, полубога Ни-Ина:

Я — Ни-Инъ. Люди считали меня богомъ, чѣмъ-то непонятнымъ и страшнымъ, суровымъ, безжалостнымъ существомъ. Они слѣпы или безумны. Я — Ни-Инъ. Спокойно текла моя жизнь, моя жизнь для меня.

Однажды спросили меня: что такое жизнь? Я долго думалъ. Четыре понятія рождалъ мой мозгъ: Жизнь — свобода — счастье — мысль.

И я отвѣтилъ низко склонившимся передо мной безумцамъ:

Жизнь — это время, пока я говорю: Я — Ни-Нцъ.

Если я, Ни-Нцъ, умираю, для меня исчезаютъ время и пространство. Это — смерть.

Счастье — свобода. Свобода чувствъ, желаній, поступковъ. Свобода безъ границъ, безъ законовъ, безъ цѣпей. И нѣтъ въ природѣ иного счастья.

Бога и властелина созали люди, боящіеся свободы и свѣта и ждущіе отъ созданныхъ ими существъ новаго счастья, которое никогда не придетъ...

„Книги Ницъ“ являются, вѣроятно, единственнымъ произведеніемъ, въ которомъ авторъ попытался сдѣлать выводы изъ извѣстныхъ ему европейскихъ философскихъ ученій и научныхъ теорій, придавая своему сочиненію дидактическую и тенденціозную окраску. Форма, въ которой написаны „Книги Ницъ“, очень поэтична и по своей лаконичности напоминаетъ нѣкоторыя произведенія Ницше. Нельзя обойти молчаніемъ одного обстоятельства. Авторъ „Книгъ Ницъ“ во второй главѣ высказываетъ ту-же самую мысль, которую опредѣленно сформулировалъ великій натуръ-философъ нашихъ дней, Вильгельмъ Оствальдъ. Вотъ что говорятъ Ни-Нцъ своимъ слушателямъ:

Я хочу вамъ сказать всю простую правду о природѣ, о которой вы думаете съ какимъ-то страхомъ, какъ о чудовищахъ, населяющихъ соленыя воды Ша-лэй-Тяня.

Время, пространство и различимое въ нихъ — вотъ все, что называется природою и будетъ такъ называться, пока по черной землѣ ходитъ человѣкъ. Это давно знаютъ мудрецы и лѣтн...

Какъ можно замѣтить, формулировка понятія о природѣ у автора „Книгъ Ницъ“ вполне совпадаетъ съ опредѣленіемъ природы, даннымъ въ нѣкоторыхъ сочиненіяхъ великаго современнаго химика и философа.

Романтическій элементъ въ произведеніяхъ, помѣщаемыхъ въ газетахъ и журналахъ, занимаетъ второстепенное мѣсто, причемъ авторы очень часто, покидая на время фабулу, увлекаются изложеніемъ государственныхъ и общественныхъ идей, заполняя ими цѣлыя главы, не заботясь о связи ихъ съ развитіемъ дѣйствія романа или повѣсти. Зато иронія удается китайцамъ. Она злобна, хлестка и обладаетъ тѣмъ простодушнымъ и вмѣстѣ съ тѣмъ циничнымъ реализмомъ, который бьетъ по нервамъ читателя. Приводимъ для примѣра отрывокъ изъ сатиры „Тинъ-дзыинъ“ (золотой человѣкъ), написанной на Юань-ши-кая:

Когда онъ встанетъ съ мягкаго ложа — онъ бьетъ слугу и обижаетъ его браннымъ словомъ.

Когда онъ по улицѣ тихо идетъ — онъ любитъ говорить о судьбѣ бѣдняковъ.

Когда онъ стоитъ, окруженный толпою, онъ сулитъ горы счастья.

Но во дворцѣ на Пей-хо онъ — уголивъ и, молча, спокойно казнить.

Когда же, домой воротясь, замѣтитъ онъ слугу — онъ бьетъ его снова.

Угадай же, житель Пэ-синя, о комъ и прои́ль тебѣ пѣсню?

Кто тотъ, кто на волка, лисицу, собаку похожъ?

Кто людей, лишь какъ добычу свою признаеть?

Кто строитъ себѣ изъ тѣль ихъ, изъ крови палаты?

Кто продасть обѣщанія за деньги и за деньги отъ нихъ готовъ отказаться?

Должно вообще сказать, что по природѣ своей китаецъ чрезвычайно вдумчивъ, а поэтому онъ подмѣчаетъ такія мелочи, которыя позволяютъ ему однимъ штрихомъ, однимъ словомъ сразу обрисовать человека и событіе. Китаецъ — философъ и прирожденный циникъ. Эти два свойства, какъ нельзя ярче и полнѣе, выразились въ его сатирическомъ дарованіи.

Другой источникъ, изъ котораго можно почерпнуть обильный матеріалъ о современной словесности Китая, — это бродячіе пѣвцы и рассказчики. Подъ звуки трехструнной скрипки (Ху-тя), пѣвецъ быстрымъ речитативомъ, растягивая концы строкъ, поетъ древнія легенды о боготворимомъ Юань-Шинь-дао-Фай, о красавицѣ Сынъ-Ти, околдовавшей трехъ богдыхановъ, пока наконецъ ее не убилъ Ли-Санъ-Чу, о тайнѣ и ужасахъ храма Амо-Ни-Джанъ, о великомъ и мудромъ Ляо-Дзы. Отъ древнихъ легендъ пѣвецъ переходитъ къ воинственнымъ пѣснямъ, въ которыхъ славить не только давно умершихъ героевъ, но и тѣхъ, кого знаютъ и помнятъ слушатели. Часто эти пѣсни упоминаютъ имена невинно казненныхъ героевъ революціонныхъ вспышекъ, за послѣдніе годы такъ часто волнующихъ Среднюю Имперію. Вотъ наиболѣе часто исполняемая пѣсня:

За свободу Пэ-Синя съ оружіемъ поднялся Кенъ-То.

Онъ рѣшилъ прогнать чужеземцевъ за горный хребетъ зеленого Мо-То-Линя.

И ушелъ онъ изъ дому, прощальный посылки привѣтъ старикамъ-родителямъ и друзьямъ.

Тайная тревога шевельнулась на сердцѣ чужеземцевъ.

Они золото шлютъ мандаринамъ и просятъ:

Убейте Кенъ-То! Онъ, возставшій на насъ, жить дольше не можетъ!

Ушли мандарины, и... скачутъ убійцы - гонцы.

Схватили героя. Онъ спалъ на рисовомъ полѣ, утомленный въ бою, что кипѣлъ у

И, злобно смѣясь надъ Кенъ-То, мечтавшимъ о волѣ,

Тзы-и-ноя.

На рынкѣ они казнили его...

Много такихъ пѣсенъ создало боксерское возстаніе. Иногда въ этихъ пѣсняхъ прославляется какой-нибудь былинный богатырь и, кажется порой, что пѣсня безобидна. Но, вслушавшись, можно замѣтить, что каждый ея куплетъ оканчивается припѣвомъ:

Насъ предають ... насъ на гибель ведутъ мандарины, князья!

Возстаньте же, люди Пэ-Синя, и скиньте ярмо вѣкового врага!

До сихъ поръ эти пѣсни живутъ еще въ народѣ, и часто приходится слышать такіе припѣвы, въ которыхъ угрожаютъ смертью давно уже умершему, продавцу своего отечества, князю Ли-Хунъ-Чангу.

Пользуются успѣхомъ у слушателей пѣсни, исполняемыя нараспѣвъ и состоящія изъ поговорокъ, пословицъ и другихъ проявленій народной мудрости. Напримѣръ:

Кто чужую власть принимаетъ —
Тотъ своей родиѣ причиняетъ вредъ.

Неравенство служить началомъ раздѣла.

Богатство — сокровище одной жизни,
Мудрость — богатство всѣхъ временъ и поколѣній.

Кто не рѣшится войти въ логовище тигра,
Тому не отобрать его дѣтенышей.

Берегись красивыхъ женщинъ!
Онѣ — какъ красный передъ.

Журавль не строить гнѣзда на гниломъ дубѣ.

Богдыханъ — богдыханъ народа, но не богдыханъ страны.

Можно говорить ложь,
Если она похожа на ложь.
Нельзя произносить лжи,
Если она похожа на правду.

Эти поговорки и пословицы подхватываются слушателями и поются хоромъ, оставаясь въ памяти и часто повторяясь.

Особое мѣсто занимаетъ эротика. Она гораздо болѣе развита въ словесной передачѣ произведеній различныхъ, часто неизвѣстныхъ авторовъ, чѣмъ въ прессѣ, которая, какъ я уже упоминалъ, отводитъ романтическому элементу второстепенное мѣсто. Въ послѣдніе годы прославился своими эротическими произведеніями Фай-Сянъ, самъ бродячій пѣвецъ, китайскій менестрель, пѣсни котораго записывалъ, между прочимъ, Октавъ Мирбо, построившій на нихъ не одну главу своего ‚Сада пытокъ‘. Нѣкоторыя пѣсни не могутъ быть переданы по цензурнымъ условіямъ, и, должно замѣтить, не потому, чтобы онѣ были слишкомъ цвѣтны или грубы — наоборотъ — въ нихъ чувствуется извѣстная художественность, но зато онѣ поражаютъ извращенностью воображенія. Эротическія пѣсни, а въ томъ числѣ и пѣсни Фай-Сяна, — это короткія произведенія, воспѣвающія восторги физической любви и проповѣдующія необходимость забвенія отъ жизни, которую можно перенести, лишь ‚сжавши сердце‘. Приведемъ одну изъ пѣсенокъ Фай-Сяна, называемую ‚Звено‘.

Отъ васъ пышетъ огнемъ и страстно зовутъ. молча кричатъ глаза...
Цѣпки и длительны прикосновенія. Тяжело дышетъ грудь...
Такъ тянутся другъ къ другу алыя асторей, дурманя и желая.
Такъ убиваютъ онѣ себя и такъ, сплетаясь, замираютъ.

Не ищите законовъ, обычаевъ, привычекъ въ любви и страсти!
Онѣ не знаютъ ихъ. Непокорныя и властныя, онѣ умѣютъ лишь повелѣвать.
Нѣтъ стыдливости въ страсти и нѣтъ выше закона,
Чѣмъ наслажденіе и трепеть тѣло.
Схватившись въ страстномъ порывѣ, впились въ тѣло губами,
Застывши въ напряженномъ безуміи —
Забудьте жизнь съ ея горемъ, бѣдою и злобой.
Страсть убиваетъ всю память о прошломъ
И мигъ вамъ даетъ. А онъ — наслажденіе...

Описывая любовныя сцены и передавая рѣчи влюбленныхъ, авторы-эротики обнаруживаютъ крайнюю изобрѣтательность и богатство фантазій, что впрочемъ не удивительно, если вспомнить ритуальныя изображенія самыхъ интимныхъ человѣческихъ отношеній, общую развращенность китайцевъ и существующіе кое-гдѣ въ Южномъ Китаѣ сексуальныя культы.

Во всякомъ случаѣ можно смѣло сказать, что въ смыслѣ чистой эротики китайцы большіе художники.

Китай просыпался медленно. И теперь еще лишь верхніе слои огромнаго человѣческаго моря, раскинувагося отъ береговъ Великаго океана до мрачныхъ склоновъ западнаго Памира, всколыхнулись. Событія послѣднихъ лѣтъ: китайско-японская война, занятіе китайскихъ областей, начиная съ 1898 г., международная карательная экспедиція 1900 г. въ Небесную Имперію, грабежъ Пекина и манчжурскихъ городовъ, бессмысленное и жестокое потопленіе китайцевъ въ Благовѣщенскѣ — все это разбудило національное сознаніе, которое, проснувшись, постепенно углубляется въ массѣ населенія Китая. Сначала это національное чувство едва теплилось въ народѣ, сознавшемъ свою государственную беспомощность, но побѣда Японіи надъ Россіей дала толчокъ всѣмъ азіатамъ, придала бодрости китайцамъ, разожгла въ нихъ патріотизмъ, становящійся все болѣе и болѣе пламеннымъ и искреннимъ.

— Судьба Индіи насъ не коснется! — говорили миѣ образованные китайцы и прибавляли: — Мы проснулись и теперь долго будемъ бодрствовать!

На почвѣ растущаго патріотизма возникъ, конечно, цѣлый циклъ пѣсенъ революціонныхъ и націоналистическихъ. Я приведу двѣ пѣсни, пользующіяся въ Китаѣ большою популярностью. Одна изъ нихъ — ‚Гимнъ Свободы‘, распѣваемый на югѣ Китая, и считающійся китайской марсельезой.

О свобода! Ты — наилучшій даръ небесъ!
Въ мирѣ рожденная, — ты на землѣ источникъ всѣхъ чудесъ.
Какъ разумъ величавая, могучая какъ гигантъ, хватающій облака.
Въ колесницѣ тучъ ты мчишься; твои кони — порывы тайфуна.
Приди же править землею!
Сжался надъ мрачной бездною рабства!
Приди и яркимъ солнечнымъ лучемъ разсѣй неправду.

О блѣдная Европа! Ты — дщерь распутная небесъ!
Хлѣба и вина ты производишь въ изобиліи.
Мы же любимъ лишь свободу, мечтаемъ лишь о ней,
Какъ о днѣ, залитомъ солнцемъ, какъ о вечерѣ прекрасномъ.
Мысль наша витаетъ вокругъ несчастной родины.
И знаемъ мы, что свобода такъ неуволима, что трудно добыть ее
Горе намъ! Наши братья томится въ цѣняхъ.
Какъ ибженъ вѣтерокъ и какъ сверкаетъ на травѣ роса!
Ароматомъ дынутъ нестрые цвѣты!
И люди гордо смотрять, какъ цари.
Но не забывайте, что нашъ народъ страдаетъ.
И въ Пекинѣ склоняетъ главу свою.
Передъ властителемъ жестокимъ, богдыханомъ Пэ-Синя!
Увы! исчезла тѣнь свободы,
И какъ безбрежная пустыня мрачна вся Азія великая!

Двадцатый вѣкъ пусть позоветъ къ работѣ всѣхъ!
Мы новый храмъ построимъ общей жизни.
Плечомъ къ плечу, отважные, могучіе борцы,
Реформы вырывайте у земли и неба!
Пусть весь народъ могучій кличъ издастъ,
И этотъ кличъ достигнетъ вершинъ туманныхъ
Сѣдого Куангъ-Ленъ!
Вашингтонъ, Наполеонъ! — великіе сыны свободы!
Придите къ намъ и намъ отдайте жаръ своей души!
А ты, Гинъ-Юнь, нашъ славный предокъ, веди на бой!
О духъ свободы, явись, явись и помоги!

Вторая пѣсня еще болѣе ярко подчеркиваетъ вражду китайцевъ къ манчжурамъ и ихъ династіи, овладѣвшей трономъ богдыхановъ, а также къ иностранцамъ, которыхъ влечетъ въ Китай лишь безграничная алчность. Эта пѣсня — „жалобы страны мертвыхъ“. Вотъ ея текстъ, приводимый дословно:

Подулъ съ запада вѣтеръ и повсюду бросилъ зерна грусти.
Срединное царство замолкло и спитъ сномъ страны мертвыхъ.
Мчась на коняхъ, темной ночью налетѣла стая манчжуръ,
И было ихъ столько, что, казалось, пылью сѣрой покрылась страна.
Лишь солнце изъ-за Лье-Си показалось, ужъ разрушены наши жилища,
И погнали насъ глубокою ночью въ ряды ненавистныхъ полковъ,
На службу и въ рабство манчжуровъ!
О, ужасъ! На сѣверѣ огнемъ насъ пугала комета
И предвѣщала паденье великаго царства!
Потомъ темнота наступила, молчанье глубокое, и вопли раздались внезапно.
Повсюду кости бѣлѣютъ... Какъ грустно!
Мы — мертвыхъ страна...
Подулъ съ запада вѣтеръ и принесъ лишь горе и муку.
Но никто не вышелъ на бой за свободу.
Бѣлые флаги кричали о рабствѣ, неволѣ, цѣняхъ.

И пришли тогда изъ Европы войска.
Мракъ лишь спасаетъ насъ отъ болзни.
Но вслушайтесь въ страшные звуки беззвѣдной ночи!
Слышите ли вы, какъ во дворцѣ въ Пекинѣ
Пируютъ чужестранцы?!
Какъ брешь пробиваютъ въ стѣнѣ данныя имъ права.
И продаютъ имъ нашъ древній, славный Китай.
Они золотомъ грузятъ свои корабли, мы съ голоду зремъ и молчимъ.
Вожди иностранцевъ въ разгулѣ и пѣсняхъ проводятъ все дни.
Но никто не знаетъ нашихъ страданій, не слышитъ нашихъ воплей!
Никто не видитъ слезъ Китая... Все молчитъ кругомъ.
Увы! Повсюду унынье, повсюду скорбь одна.
Мы — мертвыхъ страна!

Приведенныя выше двѣ пѣсни революціоннаго содержанія представляютъ собою лишь лучшія произведенія въ этомъ родѣ, но ими не ограничивается обширная литература этого направленія.

Заканчивая настоящей очеркъ, я не могу не отмѣтить, что Китай — это страна таинственныхъ силъ дуня и ума человѣческаго, и отъ гражданъ проснувшейся страны міровая культура безъ сомнѣнія получитъ много цѣнныхъ вкладовъ. Но, конечно, прежде всего этотъ великій народъ долженъ забыть грустные слова любимой пѣсни:

Счастье не было для меня потокомъ вдохновеній.
Пѣсню мою заглушала насмѣшка враговъ.
Моя жена стала презрѣнной блудницей.
А родина — мрачной тюрьмой...



Хрожака

ИЗЫЩАЮЩАЯ СЛОВЕСНОСТЬ ФРАНЦИИ

Я пишу эти строки, укрывшись за цѣлой стѣной книгъ — словесной жатвой послѣднихъ мѣсяцевъ. Но прежде чѣмъ разобратся въ ихъ сущности, въ ихъ мысли и въ запахахъ, который каждой изъ нихъ особо свойственъ, — необходимо изучить состояніе литературной атмосферы; необходимо выяснитъ обликъ настоящаго мгновенія въ области философіи, поэзіи, критики и романа.

Нѣсколько лѣтъ тому назадъ, молодые писатели подпали сильному вліянію философіи Ницше, которая освобождаетъ отъ всякой угнетающей метафизики и спиритуализма. Нельзя, однако, не признать, что Ницше былъ плохо понятъ большею частью своихъ поклонниковъ и послѣдователей.

Мысль его, отраженная писателями вроде Поль Адана, искажалась: и отнынѣ лишь искаженное отраженіе ея обращается въ толпѣ, которая не имѣетъ времени читать подлинныя произведенія философа. Ницше считается зауряднѣйшимъ имморалистомъ, проповѣдывающимъ развратъ и подчиненіе измѣненнымъ влеченіямъ! Гастонъ Дешанъ зашелъ такъ далеко, что называлъ его даже карьеристомъ, что, конечно, ничего не значитъ.

Само собою разумѣется, что философія, столь жестокая по отношенію ко всему человѣчеству, не могла повысить художественную впечатлительность. Не всякая философія способствуетъ расцвѣту жизни. Быть можетъ лучше,

чтобы послѣднее слово, какое удастся вырвать у Сфинги, осталось тайной Великихъ Посвященныхъ и ихъ верховнаго жреца Жюль де Готье.

Но толпа, для того чтобы жить, для того, чтобы оправдать свою жизнь, должна измыслить, рядомъ съ ложью чувствъ, еще и ложь религіи или философіи.

Поэтому г. Бергсонъ, этотъ новый Мессія свободной воли, который на дѣлѣ горнила науки открылъ немного мистической золы, Бергсонъ, давнѣй несчастнымъ извѣрившимся людямъ новый спиритуализмъ, является ихъ истиннымъ спасителемъ.

Всякая философія, признаваемая въ современномъ цивилизованномъ человѣчествѣ, имѣетъ первоисточникомъ своимъ Канта, но Канта двойственнаго. Добавивъ къ философскому завѣщанію своему ученіе о практическомъ Разумѣ, великій мыслитель спасъ имъ же приговоренную къ смерти мораль, и создалъ возможность новыхъ откровеній относительно свободы воли, идеи долга и нравственнаго вмѣшенія, добра и зла, возмездія и воздаянія. Но все это уже не философія въ собственномъ значеніи этого слова, а религія.

Тогда какъ нѣкоторые мыслители, пренебрегая этой уступкой Канта, продолжали развивать философію Чистаго Разума и включающую ея идею безусловнаго детерминизма (Шопенгауеръ, Ницше, Тэнъ, Жюль де Готье, Ремп де Гурмонъ и др.). — большая часть философовъ вступили на путь, открытый кри-

тикой практического Разума и стали искать новую обосновку категорического императива. Бергсонъ использовалъ понятие *и н т у ц і и*. Онъ возстановилъ дуализмъ матеріи и духа, и вновь раскрылъ двери на зарубежную тайну. Конечно, громадная толпа стекается къ дверямъ этого рая: свѣтскіе люди и, особенно, благочестивыя жены сибнать въ метафизическую кассу и требуютъ себѣ ложу или кресло въ партерѣ. Нѣтъ больше несовмѣстности философіи и религіи; еслибы Пій X не выказывалъ себя столь непримиримымъ, еслибы онъ принялъ ученіе католическихъ модернистовъ, то Ватиканъ сталъ бы средоточіемъ прагматическаго бергсоніанства и міръ былъ бы еще разъ спасенъ.

Бергсонизмъ, какъ и всякое философское ученіе, уже оказалъ свое вліяніе на изящную словесность, на критику и даже на точную науку; послѣдняя тоже стала искать на путяхъ интуиціи. Но нѣкоторые истинные ученые бдительно охраняютъ скептицизмъ: Рибо, Пуанкаре, Бонъ (Bohn), Жоржъ Матиссъ и другіе. Наука, — пишетъ Пуанкаре, — познаетъ лишь взаимоотношенія сущаго. Въ полной силѣ остается утвержденіе Шопенгауера: „міръ — наше представленіе“; воспріятіе — лишь связь субъекта и объекта. Относительная истина почерпается изъ опыта, наблюденія и гипотезы. Коль скоро мы признали, что наше представленіе о вѣннемъ мірѣ включаетъ лишь взаимоотношенія, а „вещи въ себѣ“ либо не существуютъ вовсе, либо остаются для насъ непознаваемыми — наука должна отказаться отъ всякаго абсолюта и ограничиться относительнымъ. Къ одному лишь относительно познаваемому примѣнимы основные законы современной науки. Не на интуиціи, а на опытѣ основалъ Кеплеръ свой законъ постоянства тепловой энергіи, а Реми де Гурмонъ — свой законъ постоянства энергіи умственной. Впрочемъ, всѣ эти законы, служащіе намъ точками опоры въ мышленія, включены въ общій законъ сохраненія энергіи.

Эти соображенія на первый взглядъ удаляютъ насъ отъ нашей темы, но на самомъ дѣлѣ они лишь приближаютъ къ ней. Конечно, очень мало мозговъ достаточно обширныхъ,

чтобы вмѣстить все многообразіе современной науки, но все же необходимо бороться съ стремленіемъ Новой Сорбонны къ спеціализаціи. Нельзя безъ горечи подумать о невѣжествѣ нашихъ критиковъ.

Слѣдовало бы всѣмъ прочесть мужественную книгу Агатона (Agathon): Духъ Новой Сорбонны, *L'Esprit de la Nouvelle Sorbonne*, чтобы вмѣстѣ съ нимъ скорбѣть объ уменьшеніи во Франціи бывшей общей культурности: прежде среднее и высшее образованіе дѣлало изъ нашихъ учащихся не только людей фактически знающихъ, но и глубоко культурныхъ въ широкомъ значеніи слова, людей воспримчивыхъ во всѣхъ областяхъ любознательности. Если рѣчь зашла о критикахъ, я не могу не высказать пожеланія, чтобы тѣ люди, которые принимаютъ на себя такія обязанности, обладали истинной культурностью и были способны извлекать изъ научныхъ открытій обобщенія, хотя бы мгновенныя и бѣглыя, но все же необходимыя.

Теперь охотно повторяютъ, что критика болѣе не существуетъ, что реклама ее убила. Это неправда, критика не умерла, никогда не было столько прекрасныхъ критиковъ, какъ теперь. Но ни одинъ изъ нихъ не имѣетъ нужнаго авторитета, такого, какой имѣлъ Сентъ-Бевъ, такого, чтобы всѣ его слушали. Эмиль Фаге создалъ, для большой публики, иллюзію, что онъ и есть такой критикъ; но сами писатели мало уважаютъ г. Фаге, который говоритъ о чемъ угодно, случайно, нѣсколько безпорядочно и безъ обобщающаго ученія. Его сужденію довѣрять нельзя, наоборотъ можно даже утверждать, что нѣкоторые его писанія, наиримѣръ, извѣстная статья о Бодлерѣ, окончательно подорвали его авторитетъ.

Эрнестъ Шарль (Charles) занимается критикою совершенно такъ же, какъ онъ занимался бы политикою, съ увлеченіемъ, страстно; онъ низвергъ нѣсколько ложныхъ кумировъ, но покровительствовалъ онъ только бездарности.

Жюль Бертто (Bertout), которому врученъ скипетръ въ *La Revue*, обладаетъ тонкостью и вѣрнымъ сужденіемъ, и ему удастся

вкрасться въ довѣріе своихъ собратьевъ. Я не стану говорить ни о Гастонѣ Дешанѣ (Deschamps), единственное значеніе котораго сводится къ званію критика въ Temps, ни о г. Думикѣ (Doumic), изъ Revue des Deux Mondes, который занимался только мертвыми литературами, и извѣстенъ только тѣмъ, что оскорбилъ Верлена.

Наши критики! Къ чему называть имена! Вѣдь я не учреждаю соисканія на орденъ литературныхъ заслугъ. Вообще, каждый сортъ публики имѣетъ соотвѣтственный сортъ критики, именно такой, какого эта публика хочетъ и какого заслуживаетъ. Читатель всегда навязываетъ свое мнѣніе журналисту и литературному критику, а не наоборотъ. Тщетна была бы попытка увѣрить читателей Gaulois и Revue des Deux Mondes, что Поль Бурже отнюдь не мыслитель, или что Марсель Прево не имѣетъ таланта. Прево и Бурже для нихъ прекрасные писатели, ибо они находятъ удовлетвореніе въ этомъ ложномъ искусствѣ слова. Да развѣ Академія не закрѣпила ихъ права на признаніе? Академія, что бы объ этомъ ни говорили, сохранила значеніе, и писанія безсмертныхъ, какъ бы скучны они ни были, всегда находятъ читателей.

Многое будетъ прощено этой Старой Дамѣ за то, что она раскрыла свои объятія великому поэту, Анри де Ренье. Право, это избраніе заставляетъ насъ забыть такія ошибки, какими явились избранія всякихъ Базеновъ, Брие и пр. (Basin, Bréux). Въ лицѣ Анри де Ренье, подъ Куполь вступилъ символизмъ, и вмѣстѣ съ нимъ восторжествовали — какъ это и было уже указано — Верленъ и Малларме; недаромъ авторъ Cité des Eaux, только что давній намъ лучший, быть можетъ, изъ своихъ сборниковъ: — Le Miroir des Neiges, — былъ любимымъ ученикомъ Малларме.

Нужно, однако, замѣтить, что избраніемъ своимъ де Ренье обязанъ, быть можетъ, въ меньшей степени своему дарованію, чѣмъ родству съ Эредіа, на дочери котораго онъ женатъ. Г-жа де Ренье (въ литературѣ — Жераръ д'Увиль, d'Houville), пожалуй, въ меньшей степени художникъ, чѣмъ ее отецъ, но она имѣетъ больше лирическаго

чувства; кромѣ того, она — одна изъ первыхъ нашихъ романистокъ.

Въ ожиданіи сборника, въ которомъ г-жа де Ренье собрала бы намъ воедино все свои стихотворенія, пока излюбленные и изучаемыя лишь избраннымъ кружкомъ, остановимся на двухъ книгахъ женскихъ стихотвореній: 'Et la lumière fut', г-жи Пердриель-Вессьеръ (Jeanne Perdrièl Vaissière), автора 'Celles qui attendent', книги, въ которой выражена была вся тоска женъ моряковъ, вглядывающихся въ даль морей, ищущихъ въ ней тѣ корабли, что унесли ихъ любовь и надежду. Новый сборникъ ее отличается бѣльшей проясненностью настроенія, если не бѣльшей впечатлительностью чувства; ритмъ въ немъ расширился. Въ немъ есть стихотворенія, написанныя въ минорномъ задѣ, въ изысканныхъ формахъ, какія любилъ Верленъ, и эти стихотворенія полны тихо волнующей музыкальности и сладостно-чувственныхъ гармоній.

Другой сборникъ, только что появившійся, содержитъ произведенія г-жи Эленъ Пикаръ (Picard), и называется: 'Nous n'irons plus au bois'. Пламенная поэтесса настроила по новому свои пѣсни, но, быть можетъ, въ этихъ послѣднихъ ея поэмахъ, болѣе сжатыхъ и сосредоточенныхъ, заключено еще больше страсти, чѣмъ въ ея 'L'Instant Eternel', гдѣ жаркое желаніе напрягало ея чувственные вскрики. Къ сожалѣнію, я лишена возможности привести здѣсь тѣ великолѣпные стихи, которые я выбралъ въ этой книгѣ и которые хранятъ въ себѣ подлинное очарованіе розъ, подлинный запахъ жизни. Я уже высказалъ въ моемъ изслѣдованіи 'Muses d'aujourd'hui' и въ предшествовавшемъ ему 'Опытѣ поэтической физиологіи', какъ именно нужно воспринимать эту женскую поэзію, которая, вообще, представляетъ собою непосредственное выраженіе жизни, и, такимъ образомъ, почти не является искусствомъ въ полномъ значеніи этого слова. Но, проникая въ кругъ этихъ музъ, испытываешь то же наслажденіе, тѣлесное и, отраженно, духовное, какое охватываетъ, когда вмѣшиваешься въ благовонное безуміе бала. Поистинѣ эти очаровательно-безстыдныя поэтессы въ стихахъ сво-

ихъ отдають намъ самую теплоту своей плоти, своей запахъ, утонченно чувственный, и свою страсть, и свои лобзанія, и желаніе. Для насъ они поють и для насъ, новыя Фрины, онѣ сбрасываютъ свои одежды.

Но женская поэзія — это лишь небольшая грядка во французскомъ поэтическомъ саду. Въ слѣдующей своей статьѣ я попытаюсь дать синтетическій очеркъ современнаго движенія и указать происхожденіе новѣйшихъ поэтовъ отъ поэтовъ Символизма и, сквозь большую удаленность — Романтизма. Ницше сказалъ, что поэты — создатели цѣнностей чувствительности. Я разсмотрю, какія именно цѣнности создали эти новѣйшіе поэты, и прежде всего — создали ли они вообще какія бы то ни было цѣнности.

Кажется на первый взглядъ, что два великихъ мастера по преимуществу создали школы: Анри де Ренье и Жанъ Мореасъ. Но нѣсколько молодыхъ поэтовъ поняли, что нельзя подражать тому, что вполне совершенно, и что нужно искать новыхъ возбудителей въ жизни. И де Ренье, и Мореасъ — плоды завершенія; необходимо, слѣдовательно, начать дѣло сначала. Поэтому, быть можетъ, больше обѣтованій содержится во вліяніи Вьеле-Гриффена и Верхарна, поэтовъ, которые сами не осуществили классической законченности въ своемъ собственномъ стилѣ. Свободный стихъ, *vers libre*, еще не вполне 'готовъ'; онъ станетъ настоящимъ искусствомъ лишь тогда, когда окончательно выработаются его законы — законы гибкіе, несомнѣнно, — но все же законы. Однимъ словомъ онъ станетъ искусствомъ, когда перестанетъ быть свободнымъ, то есть анархично-личнымъ. Такіе поэты, какъ Вильдракъ и Дюамель (*Vildrac, Duhamel*), работаютъ сами, быть можетъ, того не сознавая, надъ стилизаціей этой формы стиха. Другіе, вслѣдъ за Никола́ Бодюэ́нъ (*Beauduin*), хотѣли бы расширить объемъ самыхъ поэмъ, оставить мелкую лирику чувствительности и воспѣть всю трагедию жизни и природы. Это — возрожденіе всѣхъ восторговъ, но также и всѣхъ томленій: можно бы подумать, что вновь зазвучало эхо жалобъ Альфреда де Винья.

Но и поэзія уюта, поэзія *d'intimité*, излюблен-

ная Жанмомъ, продолжаетъ разрастаться, какъ голубые цвѣты по луку; я буду говорить о трогательномъ искусствѣ ея лучшихъ цвѣтководовъ.

Въ общемъ выводѣ сейчасъ, пожалуй, среди молодежи нѣтъ дѣйствительно великихъ поэтовъ, но поэтовъ вообще много, и нѣніе ихъ благозвучно.

Критикъ долженъ подраздѣлить всѣхъ писателей по родамъ и видамъ, и каждого включить въ какой нибудь видъ или семейство, уже изученные и извѣстные.

Но какъ сдѣлать это по отношенію къ авторамъ новѣйшихъ романовъ? замѣчательнѣйшія произведенія именно независимостью и самобытностью своей и замѣчательны; цѣнна ихъ обуславливается единой личной цѣнностью автора. Я знаю нѣсколькихъ писателей, которые хотѣли бы, какъ они говорятъ, стряхнуть иго эгоизма, создать изъ романа *thesis* въ области социологіи или исторіи; но нельзя же рассказать то, чего не пережили и не почувствовали самъ авторъ. Поэтому лучшіе романы являются откровеніемъ самого писателя, и отъ каждого изъ нихъ требуютъ именно этого: какъ воспринимаетъ онъ и ощущаетъ жизнь.

Съ этой стороны прекрасны и многоцѣнны произведенія женщинъ, о которыхъ такъ много говорили за истекшую зиму: *Marie Claire* Маргариты Оду (*Audoux*), прославленной швеи, и *La Vagabonde* Коветты Вилли, знаменитаго автора всѣхъ Клодизъ. 'Marie Claire' — исторія чувствительной работницы, которая любитъ литературу и записываетъ свои мечты. Это хорошо 'сдѣланная' книга; въ ней вскрывается страдальческая тайна выдающейся женщины, которую ранила жизнь. Замѣтно сильное вліяніе Шарля-Луи Филиппа (*Philippe*), который и былъ, дѣйствительно, учителемъ и другомъ г-жи Оду.

'La Vagabonde' — истинная жемчужина психологической тонкости и ясности въ слогахъ.

Рядомъ съ послѣдней книгой можно упомянуть, какъ родственную ей по вдохновенію книгу, — *Les Imprudences de Peggy*, произведеніе Мегъ Вилларсъ, переведенное Вилли, въ которомъ можно найти всѣ очаровательныя

позвращенія и наипное безстыдство Клодины. Въ тоиѣ болѣе серьезномъ дѣлаетъ намъ свои маленькія признанія г-жа Катюль-Мандесъ въ „Chez Soi“. Авторъ является намъ въ образѣ доброй феи. Но сами феи страдаютъ, когда остаются совсѣмъ одиѣ со своею феинной красотой; и я совѣтую прочитатъ эти страницы, выявляющія призраки одиночества. Въ этой же книгѣ находится еслуэтъ поэта Габріэля д'Анунціо: обожествленный въ бурѣ, онъ сильно волнуетъ читателя. Другія главы напоминаютъ тайныя воспоминанія XVIII вѣка, и разсказываютъ намъ много тайнъ парижской жизни. Я не буду жестокъ настолько, чтобы раскрыть настоящія имена героевъ, которыхъ здѣсь всѣ „посвященные“ узнали безъ труда.

Я долженъ упомянуть рядомъ съ именами писательницъ, уже знаменитыми, еще имя одной молодой женщины, которой пока не коснулась слава: Маделенъ Поль (Paul): она миѣ кажется лучшей ученицей графини де Ноайль. Какъ извѣстно, авторъ „Le Coeur innoceable“ и „L'Ombre des Tours“ поетницѣ продолжила новый путь въ поэзи и дала намъ возможность чувствовать по новому ладу; о ней можно сказать, что въ ней геніальности больше, чѣмъ таланта. Что касается г-жи Поль, то въ своихъ „Epiques“ она выказываетъ себя какъ бы прекрасно взволнованной сестрой г-жи де Ноайль; какъ и послѣдняя, она оныянена радостью жизни, но говоритъ намъ лишь полнинныя личныя чувства, слѣдуя ритму, который она согласуетъ со страстнымъ бѣненіемъ своего сердца. Первый романъ г-жи Поль, „La porte Sombre“, представляетъ образчикъ красивой искренности; быть можетъ это — исповѣдь: во всякомъ случаѣ, здѣсь стилизованое неподдѣльное страданіе. Поэтъ, какъ море, стилизуетъ, въ гармоничныя формы, камни страданія въ волнахъ своего сердца.

Еще два романа представителей „молодежи“ привлекли вниманіе публики на двухъ новыхъ писателей: Луя Перго (Pergaud) своими „Histoires de Bêtes: de Goupil à Margot“, и Гійомъ Аполлинеръ (Apollinaire) своею странной и прекрасной книгой: „L'Herésie et Cie“. Хотя Академія Гонкуровъ и присудила свою ежегодную

награду произведенію г. Перго, тѣмъ не менѣе нельзя не признатъ, что „Ересіархъ“ г. Аполлинера намного выше и по качествамъ слога, и по цѣнности мысли. Гійомъ Аполлинеръ! Вотъ имя, которое слѣдуетъ запомнить: завтра оно будетъ покрыто славой. По глубокой своей культурности, по самобытной жизненности своего ума, Аполлинеръ миѣ представляется однимъ изъ очень немногихъ „молодыхъ“, предназначенныхъ къ блестящему литературному будущему. Своими статьями въ „L'Intransigeant“, въ которыхъ онъ изучаетъ современное движеніе въ искусствахъ, онъ сумѣлъ придать новую жизнь художественной критикѣ. Что касается его „Ересіарха“, то это — книга, гдѣ своеобразно соединяются проза съ глубиной мудрой мысли. Но — и это главное — языкъ Аполлинера поражаетъ красотой, сжатостью и мастерскою увѣренностью. Онъ въ одно и то же время и реалистъ и мистикъ; кажется, что онъ одержимъ обаяніемъ религіознаго міа, его преслѣдуетъ мысль о кощунствѣ: все это придаетъ его книгѣ отѣнокъ таинственнаго содраганія. Конечно, лишь невѣрующіе могутъ изяцно обращаться со священными вопросами; но легко угадать въ томъ, какъ онъ непрерывно поглощенъ тайною, что душа его съ дѣтства была овѣяна религіозной метафизикой; и хотя эта душа и освободилась отъ навожденія, въ ней, тѣмъ не менѣе, сохранилось кадильное благовопіе соборныхъ церквей. Весьма существенно то, что Аполлинеръ происходитъ изъ Россіи; страны, о которой и я, происхожденія отдаленно скандинавскаго, мечтаю съ мистическимъ волненіемъ.

Во всякомъ случаѣ, я увѣренъ что „Ересіархъ“ Аполлинера увлечетъ культурнѣйшую часть русскихъ читателей.*

„De Goupil à Margot“ Перго — книга болѣе простая; да это — просто снимокъ съ природы. Луй Перго смотрѣлъ, какъ живутъ звѣри, онъ записалъ ихъ движенія. Изъ этихъ записей

* Къ сожалѣнію, эта книга (авторъ которой, кстати, былъ недавно арестованъ по подозрѣнію въ похищеніи статуетокъ въ Луврѣ и уже освобожденъ) запрещена въ Россіи. — Прим. Ред.

онъ создалъ психологическій романъ, дѣйствующія лица котораго — не мужчины и не женщины, а звѣри. Эти герои живутъ, дѣйствуютъ, чувствуютъ сообразно со своей звѣриной духовностью; но въ трагическія исторіи лисицы, маленькаго хорька и бѣлки здѣсь заключено такое подлинное волненіе, что настъ трогаетъ острое братское сочувствіе. Чувства звѣрей такъ близки къ нашимъ... Конечно, это — вопросъ истолкованія и допущенія, мы на вѣру сужаемъ звѣрей нашими чувствами. Луи Перго вывиль самыя тонкія движенія, побужденія и ощущенія звѣриной души. Лѣтъ полонъ жизни въ его книгѣ, въ которой тѣ, кто еще въ дѣтствѣ сумѣлъ проникнуть въ тайны природы, найдутъ вновь самыя неуловимыя и дорогія впечатлѣнія. Слогъ его прекрасно разработанъ, съ отбѣнкомъ классичности.

Но должно сказать, что въ этой книгѣ нельзя, какъ въ книгѣ Аполлинера, найти тѣ высшія достоинства, по которымъ узнаются будущіе великіе, чистой породы писатели.

Jean de Gourmont.

ПИСЬМА О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Вячеславъ Ивановъ. *Сог Ardens*. Часть первая. К — во „Скорпионъ“. Москва, 1911 г. Цѣна 2 р. 40 к.

Если вѣрно, — а это скорѣе всего вѣрно, — что пламенно творящій подвигъ своей жизни есть поэтъ, что правдивое повѣствованіе о подлинно пройденномъ мистическомъ пути есть поэзія, что поэты — Конфуцій и Магометъ, Софратъ и Ницше, то — поэтъ и Вячеславъ Ивановъ. Неизмѣримая пронасть отдѣляетъ его отъ поэтовъ лириіи и красокъ, Пушкина или Брюсова, Лермонтова или Блока. Ихъ поэзія — это озеро, отражающее въ себѣ небо, поэзія Вячеслава Иванова — небо, отраженное въ озерѣ. Ихъ герои, ихъ пейзажи — чѣмъ жизненнѣе, тѣмъ выше; совершенство образовъ Вячеслава Иванова зависитъ отъ ихъ призрачности. Лермонтовскій Демонъ съ высотъ совершеннаго знанія спускается въ Грузію цѣловать глаза красивой дѣвушки; герой поэмы Вячеслава Иванова, черноногіи Мелампъ, уходитъ въ „бездонныя бездны“, на Змѣиную Ниву созер-

цать бракъ Змѣи-Причинъ со Змѣями-Цвѣлей. Вотъ пейзажъ Пушкина:

...Люблю песчаный кособоръ
Передъ избушкой двѣ рябины,
Калитку, сломанный заборъ,
На небѣ сѣренькія тучи...

Вотъ пейзажъ Вячеслава Иванова:
Ты поминишь: мачты сонныя,
Какъ въ пристаняхъ Лорана,
Вносились въ туманности
Рѣчной голубизны
Къ эфирной осіянности,
Гдѣ луна сирена
Качала сребролонныя,
Нѣмѣющіе сны.

Какъ видите, полная противоположность. Конечно, и Вячеславъ Ивановъ говоритъ иногда о вещахъ и явленіяхъ, не настаивая на заключенныхъ въ нихъ и вскрытыхъ рентгеновыми лучами его прозрѣнія идеяхъ, и названные выше поэты возвышали свой голосъ для передачи сокровеннѣйшихъ тайнъ, — но какъ тотъ, такъ и другіе не могли не чувствовать себя гостями, пусть желанными, въ чуждой имъ области.

Я назвалъ образы, даваемые Вячеславомъ Ивановымъ, призрачными. Дѣйствительно, они такъ полны, всѣ составныя части ихъ такъ равномерно и напряженно ярки, что вниманіе читателя, не будучи въ силахъ охватить цѣлое, останавливается на подробностяхъ, только смутно догадываясь объ остальномъ. Это вызываетъ чувство неудовлетворенности, но это и заставляетъ перечитывать вновь и вновь уже извѣстные стихи.

Языкъ... къ нему Вячеславъ Ивановъ относится скорѣе какъ филологъ, чѣмъ какъ поэтъ. Для него всѣ слова равны, всѣ обороты хороши; для него нѣтъ тайной классификаціи ихъ на „свои“ и „не свои“, нѣтъ глубокыхъ, часто необъяснимыхъ симпатій и антипатій. Онъ не хочетъ знать ни ихъ возраста, ни ихъ родины (рядомъ „въ внешнемъ плескѣ“ кликъ дѣсныхъ вѣщуній“ и „Гарній свистъ въ летеиской зыби ларвѣ“). Они для него такъ же, какъ и образы — только одежда идей. Но его всегда напряженное мышленіе, отчетливое знаніе того, что онъ хочетъ сказать, дѣлаютъ

подборъ его словъ такимъ изумительно-разнообразнымъ, что мы въ правѣ говорить о языкѣ Вячеслава Иванова, какъ объ отличномъ отъ языка другихъ поэтовъ.

Стихъ... имъ Вячеславъ Ивановъ владѣть въ совершенствѣ; кажется, нѣтъ ни одного самаго сложнаго приема, котораго бы онъ не зналъ. Но онъ для него не помощникъ, не золотая радость, а тоже только средство. Не стихъ окрыляетъ Вячеслава Иванова, наоборотъ, онъ самъ окрыляетъ свой стихъ. И вотъ почему онъ любитъ писать сонеты и газалы, эти трудныя, отвѣтственные, но уже готовые формы стиха.

О самомъ главномъ въ поэзіи Вячеслава Иванова, о той золотой лѣстинцѣ, по которой онъ ведетъ очарованнаго читателя, о содержаніи, я буду говорить, когда выйдетъ второй томъ *Сог Ardens'a*, долженствующій составить одну книгу съ первымъ.

А н т о л о г і я. К — во Мусагетъ. 1911 г. М. Ц. 2 р.

Изъ тридцати именъ, находящихся въ этомъ альманахѣ стиховъ, половина неизвѣстныхъ. И въ то же время нѣтъ ни Бальмонта, ни Брюсова, ни Сологуба, ни Гиппіусъ, не говоря уже о многихъ, уже зарекомендовавшихъ себя 'молодыхъ'. Поэтому не справедливо по этой книгѣ дѣлать какіе нибудь общіе выводы о судьбахъ русской поэзіи. Здѣсь редакторъ не пожелалъ быть режиссеромъ: выдѣлать умѣлымъ распределеніемъ матеріала общее изъ частнаго, обдуманнѣе выборомъ именъ отѣнить какое нибудь одно направленіе, онъ былъ только цензоромъ грамотности и хорошаго вкуса. Эту скромную задачу онъ выполнилъ хорошо.

Альманахъ открывается впервые печатаемымъ стихотвореніемъ Владиміра Соловьева, не принадлежащимъ однако къ числу его лучшихъ вещей.

Витольдъ Ахрамовичъ далъ четыре стихотворенія: первое навѣяно А. Бѣлымъ, второе — Блокомъ, третье — Сологубомъ, четвертое — Кузминымъ.

Александръ Блокъ является въ полномъ расцвѣтѣ своего таланта: достойно Байрона его

царственное безуміе, влитое въ полнозвучный стихъ.

Валеріанъ Бородаевскій не очень интересныя темы разсказалъ не очень хорошими стихами. Въ немъ замѣтенъ уклонъ къ механическому дѣланію стиховъ, чего не было въ его книгѣ. Прекрасно стихотвореніе Андрея Бѣлаго 'Передъ старой картиной'; изъ двухъ выходовъ изъ романтизма — въ сторону Гейне и въ сторону Готье, душой этого стихотворенія послужилъ второй, болѣе трудный.

Юрій Верховскій ребячится, но безъ граціи. Одна строка замѣтована у Брюсова.

Восемь стихотвореній Максимилиана Волошина. Семь изъ нихъ — циклъ 'Киммерійская Весна'.

Стихи Сергѣя Городецкаго датированы 1908 г. Поклонники его поэзіи прочтутъ ихъ съ удовольствіемъ, противниковъ они не въ чемъ не разубѣдятъ.

Четыре абиссинскія пѣсни автора этой рецензіи написаны независимо отъ настоящей поэзіи абиссинцевъ.

Газалы Вячеслава Иванова — великолѣпная мозаика словъ; его 'Духовные Стихи' можетъ быть слишкомъ отчетливо красивы для этого жанра.

И. К. неумѣло, но откровенно подражаетъ Кузмину и С. Соловьеву.

Блѣдное стихотвореніе С. Кискина по крайнѣе мѣрѣ самостоятелно.

Сергѣй Клычковъ сдѣлалъ успѣхи со времени выхода своей книги; хорошъ его 'Настухъ' слышенъ морской запахъ въ его 'Рыбачкѣ'.

Въ циклѣ М. Кузмина 'Осенній Май' есть прекрасныя, классически-безупречныя стихотворенія, какъ нельзя лучше опровергающія песимистическія строки автора:

Блѣды всѣ имена и стары всѣ названья,
Любовь же каждый разъ нова.

Могу ли передать твое очарованье,
Когда такъ немощны слова?..

Перовны, какъ всегда, стихи Петра Потемкина; хотя теперь удачныхъ выраженій у него больше, чѣмъ неудачныхъ.

Великолѣпно первое стихотвореніе Вл. Пяста, построенное на гипнотизирующихъ, но не утомляющихъ повтореніяхъ. Два остальныхъ

значительно слабѣе — какъ будто писалъ другою человѣкъ.

Католическіе сонеты Сергѣя Раевского невыдержаны, фальшивы и скучны.

Такіе стихи, какъ у Григорія Рачинскаго, можно встрѣтить теперь только въ мелкихъ ежедневныхъ и иллюстрированныхъ приложенияхъ къ провинціальнымъ газетамъ.

Возбудившій было надежды Дмитрій Ремь далъ только-только недурные стихи: отъ него хотѣлось бы ждать большаго.

Непріятно-боекъ, почти развязенъ Семень Рубановичъ; отсутствіе вкуса у него не искупается новизной образовъ; но онъ несомнѣнно умѣетъ писать стихи.

Сергѣй Рюминъ не возбуждаетъ никакихъ мыслей, ни опасеній, ни надеждъ; его стихи плохи просто и откровенно.

М. С. — искрененъ, уменъ, чувствуетъ глубоко, но кажется у него мало силъ, какъ у поэта, хотя онъ и знаетъ многіе стилистическіе приемы, дѣлающіе стихъ живымъ.

Стихи Маргариты Сабашниковой очевидно порождены мистицизмомъ автора, но они небѣдительны ни какъ мистическія прозрѣнія, ни какъ поэзія.

По прежнему безличенъ, по прежнему старателенъ Борисъ Садовской. У него есть и умѣніе, и вкусъ, и любовь къ стихамъ — мало одного, таланта.

Скучный рыцарь изъ Нивскихъ иллюстрацій — у Алексѣя Сидорова, такая же скучная процессія; стихъ вялъ; непонятна рѣма ‚женихъ‘ и ‚поникъ‘.

Есть прекрасныя среди четырнадцати стихотвореній Сергѣя Соловьева; какъ всегда, стихотворенія на античныя темы ему удалось больше современныхъ.

Смѣлы, сильны и закончены стихи Любови Столицы, но въ нихъ есть какое то сюсюкающее сладострастіе, производящее непріятное впечатлѣніе.

Свободными и вѣрными штрихами, серіозностью и затаенной печалью плѣняютъ стихи Владислава Ходасевича, къ тому же безупречные по формѣ.

Два стихотворенія Марины Цвѣтаевой не прибавляютъ ничего къ впечатлѣнію, полученному

отъ ея книги, недавно вышедшей. Элизъ пишетъ длинно, скучно, съ претензіями на изысканность и съ большими промахами.

Некрологи

Умеръ К. М. Фофановъ. Въ его лицѣ русская поэзія потеряла послѣдняго виднаго представителя того направленія, которое характеризуется именами Голенищева-Кутузова, Анхутина, Надсона, Фруга и др. Въ эпоху затишья восьмидесятыхъ и девяностыхъ годовъ онъ говорилъ о свѣтѣ добра, о веснѣ, маѣ, соловьяхъ и ландышахъ и заставлялъ себя слушать. Его образы, спокойные, не навязчивые, были тихо-красивы, хотя напоминали пейзажи, какіе рисовались въ тѣ года. Но иногда онъ загорался силою выраженія и глубиною мысли. Таковы его стихотворенія: ‚Декадентамъ‘, ‚Чудовище‘ и ‚Сѣверный Полюсъ‘. Онъ былъ подлинный поэтъ, но изъ тѣхъ скромныхъ поэтовъ, о которыхъ въ своемъ знаменитомъ стихотвореніи мечталъ Лонгфелло, на вечеръ отрекаясь отъ ‚грандіозныхъ поэтовъ, посетелей громкихъ именъ, чьи стоны звучатъ еще эхомъ въ глухихъ коридорахъ времени‘.

Въ Парижѣ застрѣлился В. В. Гофманъ. Покойный написалъ много рассказовъ и статей, много переводилъ съ нѣмецкаго, по все же самымъ дѣльными литературнымъ наслѣдствомъ послѣ него намъ остались двѣ книги стиховъ: ‚Книга Вступленій‘ и ‚Искусъ‘. Первая особенно имѣла успѣхъ въ литературныхъ кругахъ. Почти невиданная вещь, — она сразу выдвинула покойнаго поэта и заставила считаться съ нимъ, какъ съ несомнѣнной величиной. Свободный и пѣвучій стихъ, страстное любованіе красотой жизни и мечты, смѣлость приемовъ и пышное разнообразіе образовъ имъ впервые намѣченныхъ и впоследствии вошедшихъ въ поэзію, — вотъ отличительныя черты этой книги.

Во второй книгѣ эти достоинства смѣняются болѣе вѣскимъ и упругимъ стихомъ, большей сосредоточенностью и отчетливостью мысли. Этими двумя книгами, несмотря на раннюю

кончину, В. В. Гофманъ обезнечилъ себѣ почетное мѣсто среди поэтовъ второй стадіи русскаго модернизма.

И. Гумилевъ.

R O S S I C A

Въ одномъ изъ засѣданій XV археологическаго съѣзда въ Новгородѣ было сообщено объ организациі въ Вѣнѣ, при университетѣ, особаго Kunsthistorisches Institut'a. Институтъ этотъ устраивается по инициативѣ извѣстнаго византиниста и историка искусства проф. I. Стриговскаго, благодаря чему одно изъ главнѣйшихъ мѣстъ будетъ отведено въ немъ изученію исторіи русскаго искусства и русской литературы, этому предмету посвященной. Двери Института будутъ широко открыты для всѣхъ русскихъ ученыхъ, занимающихся за границей по вопросамъ искусства, чтобы они всегда могли имѣть подъ рукою всѣ новости русской литературы по этой научной отрасли. Въ виду такихъ задачъ Института, проф. Стриговскій обращается ко всѣмъ авторамъ русскихъ работъ по искусству съ просьбой не отказать въ присылкѣ Институту своихъ сочиненій. О всѣхъ получаемыхъ сочиненіяхъ будутъ даваться отзывы въ спеціальныхъ изданіяхъ, чтобы западно-европейская наука въ сферѣ русскихъ работъ по исторіи искусства была постоянно въ курсѣ дѣла. Адресъ: Prof. Dr. I. Strzygowski, Wien, Kunsthistorisches Institut, Franzensring, 22.

А.

Журналъ 'Studio' готовитъ спеціальнѣйшій номеръ, посвященный народному искусству въ Россіи. Книга будетъ состоять изъ четырехъ отдѣльныхъ статей о Великороссіи, Малороссіи, Польшѣ и Литвѣ. Обработку великорусскаго народнаго искусства взяли на себя графъ А. А. Бобринскій, издающій въ настоящее время 'Народныя русскія деревянныя издѣлія', и княгиня В. П. Сидамонъ-Эристова, малорусскаго — И. Бляшевскій, директоръ городского музея въ Кіевѣ, польскаго — М. Раковскій и литовскаго вмѣстѣ со Жмудью — Михалъ Бренштейнъ.

Графъ Михаилъ Тункевичъ объявилъ конкурсъ на тему 'Политическая роль масоновъ въ Россіи въ XIX вѣкѣ', при чемъ особенное вниманіе должно быть обращено на польско-русскія отношенія въ данномъ направленіи. Премія за лучшую работу — 1000 рублей. Рукописи на французскомъ языкѣ (допускается переводъ на этотъ языкъ) въ размѣрѣ на менѣе 200 печатныхъ страницъ должны быть направлены въ Лувэнъ (Louvain) въ Бельгій на имя ректора университета.

Вышелъ изъ печати второй томъ очерковъ блестящаго нѣмецкаго публициста Максимилиана Гардена подъ заглавіемъ 'Körfer' (Берлинъ, Verlag Erich Reiss). Въ одномъ изъ этихъ очерковъ сопоставлены Толстой и... Рокфеллеръ.

Въ IV выпускѣ прекраснаго нѣмецкаго библиофильскаго журнала 'Zeitschrift für Bücherfreunde' Д-ръ Гансъ Заксъ помѣстилъ обширную и обильно иллюстрированную статью о современныхъ художественныхъ открытыхъ письмахъ ('Die künstlerische Bildpostkarte'). Въ Германіи, авторъ больше всего останавливается на русскихъ иллюстрированныхъ открыткахъ, выпущенныхъ Общиной Св. Евгенія, отмѣчая ихъ выдающуюся художественность и оригинальность. Воспроизведены отдѣльныя открытки Сомова, Добужинскаго, Остроумовой-Лебедевой и Билибина.

Постоянно вновь приходится констатировать фактъ извѣстнаго игнорированія русскихъ музеевъ со стороны иностранныхъ историковъ искусства. У Жоржъ Пти въ Парижѣ состоялась выставка произведеній Шарла Коттэ, каталогъ которой снабженъ очеркомъ Леона Бенедита, хранителя люксембургскаго музея. Имъ же составленъ списокъ картинъ Коттэ, хранящихся въ разныхъ европейскихъ музеяхъ. Хотя тутъ упомянуты и второстепенные музеи Германіи и Австріи, обойдена Третьяковская галерея, гдѣ въ морозовской коллекціи находится великолѣпный этюдъ къ знаменитому триптиху французскаго мастера 'Au pays de la mer'.

Въ іюньскомъ вышукѣ выходящаго въ Краковѣ польскаго ежемѣсячника „Miesięcznik Literacki i Artystyczny“ Борисъ Садовскій помѣстилъ подробный обзоръ литературно-художественныхъ журналовъ въ Россіи за послѣднее десятилѣтіе. Статья несвободна отъ партійности и нѣкоторыхъ фактическихъ неточностей.

Р. Е.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

Изъ Луврскаго музея 9-го августа украдена „Джоконда“. Когда телеграфъ принесъ это извѣстіе, не хотѣлось вѣрить ему: слишкомъ фантастически дерзкой являлась кража. Въ первую минуту казалось, что „Джоконда“ немедленно будетъ найдена и займетъ свое старое почетное мѣсто въ „квадратномъ залѣ“. Въ такое прославленное произведение нигде нельзя сбыть: оно извѣстно всѣмъ, продать его немислимо, не рискуя быть сейчасъ же арестованнымъ.

Но вотъ уже скоро мѣсяць, а поиски, несмотря на всѣ мѣры, на всю энергію полиціи и обѣщаніе вору безнаказанности и крупной премии, остаются безъ результата, и съ грустью сознаешь, что шансы на скорое отысканіе картины съ каждымъ днемъ падаютъ. По поводу этого загадочнаго исчезновенія, печатью были высказаны самыя фантастическія предположенія; ему даже хотѣли придать политическую окраску... Мы не останавливаемся подробно на этомъ событіи, такъ какъ имъ одно время были полны газеты и интересующіися уже знаетъ о немъ всѣ подробности.

До исчезновенія „Джоконды“ художественно-историческій міръ былъ взволнованъ другимъ, тоже загадочнымъ, происшествіемъ. Это исторія со знаменитой „Мельницей“ Рембрандта, купленной америкадцами отъ маркиза Ленслауна въ Лондонѣ. Англія оплакивала, какъ національное горе, вывозъ этого прославленнаго холста. Вдругъ изъ Филадельфіи приходитъ извѣстіе, что при чисткѣ на картинѣ обнаружались монограммы Н. S. — т. е. мастера пейзажиста Геркулеса Зегерса. Исторіи искусства заволновались, нѣкоторые да-

же посмѣшили заявить что всѣ пейзажи Рембрандта ошибочно значатся за нимъ, и должны считаться работой Зегерса. Въ настоящее время вопросъ о достовѣрности подписи еще не выясненъ, и нѣмецкіе художественные журналы держатся мнѣнія, что весь шумъ, поднятый вокругъ картины, только американскій „bluff“.

3-го августа (новаго стиля) скончался въ Берлинѣ скульпторъ Бегасъ. Онъ родился въ этомъ городѣ въ 1831 году и былъ ученикомъ Вихмана и Рауха. Въ творествѣ его, однако, кромѣ какъ въ самыхъ раннихъ работахъ, не чувствуется „неогреческаго“ вліянія. Все свое дарованіе Бегасъ отдалъ прославленію современной германской имперіи; сдѣлавшись „официальнымъ скульпторомъ“, онъ, забывъ традиціи учителей, создалъ много уродливыхъ произведеній, которыми однако гордится безвкусный Берлинъ: памятникъ Императору Вильгельму, украшенія Рейхстага, и — *horribile dictu* — части Sieges-Allee.

Въ Гаагѣ 12 августа (новаго стиля) скончался престарѣлый художникъ Израельсъ. Онъ родился въ Гронингѣ въ 1824 г. и былъ ученикомъ Круземана въ Амстердамѣ и Пико въ Парижѣ. Его интимныя, драматическія композиціи, явлюющія жизнь обездоленныхъ людей, заслужили ему всемірную славу.

Въ церкви Санта Кроче во Флоренціи найдены остатки фресокъ А. Орканьи, середины XIV-го вѣка.

S. T.

КНИГИ, ПОСТУПИВШИЯ ВЪ РЕДАКЦІЮ

Д. К о к о в ц о в ъ. — Вѣчный потокъ. Вторая книга стиховъ. Спб. 1911. Ц. 1 р.

С. К о н с т а н т и н о в ъ. — Миниатюры. М. 1911. Ц. 1 р.

Д. С. М е р е ж к о в с к і й. — Полное собраніе сочиненій въ 15 томахъ, т. I — VI. Изд. Т-ва М. О. Вольфъ. Спб., 1911. Ц. по подпискѣ за 15 т. — 18 р.

Г а р р и Н у р у л л ѣ. — Его. Выпускъ первый Спб. 1911. Ц. 20 к.

Ю н о с т ь. — Сборникъ, издаваемый группой учениковъ Кобелякскаго Коммерч. Училища, Кобеляки. 1911. Ц. 25 к.

Издателя: С. К. Маковскій.
М. К. Ушковъ.

Редакторы: Сергѣй Маковскій.
Бар. Н. Н. Врангель.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

	стр.
Я. Тугендхолдъ —, Пейзажъ во французской живописи'	5
Кн. А. Шервашидзе —, Жоржъ Сѣра'	26
Тадеушь Налепицкій —, Вавель и Греція въ сценической идеологии Станислава Выспянского'	30
Максимиліанъ Волошинъ —, Клодель въ Китаѣ'	43
Антонъ Оссендовскій —, Современное творчество китайцевъ'	63

ХРОНИКА

Jean de Gourmont —, Пышная словесность Франціи'	70
Н. Гумилевъ —, Письма о русской поэзии'	75
А., Р. Е. —, Rossica'	78
Р. Е., S. T. —, Художественныя вѣсти съ Запада'	79
Книги, поступившія въ редакцію	79

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ:

ТРЕХЦВѢТНАЯ АВТОТИПИЯ:

Руссель — Мифологическій пейзажъ.

ФОТОТИПИЯ:

Сѣра — Купаніе.

АВТОТИПИИ:

Кл. Моцэ — Тополя, Лондонъ — Парламентъ вечеромъ; Сизлэ — Пейзажъ; Эд. Манэ — Марина, Сена въ Аржентейлѣ; Писарро — Деревенскій пейзажъ, Пастушка гусей; П. Синьякъ — Венеція; Ванъ-Риссельбергъ — Пляжъ; Фландрэнъ — Пейзажъ; Гогэнъ — Бретань, Пейзажъ на Таити; Кроссъ — Акварель; Мангэнъ — Отдыхъ; Ренуаръ — Прогулка; Ш. Герэнъ — Паркъ; П. Боннаръ — Садъ; Е. Вюйаръ — Садъ; А. Матиссъ — Мостъ Сенъ-Мишель; Маркэ — Наводненіе; Сезаннъ — Домъ въ горахъ, Мостъ; Пюи — Купаніе; О. Фріезъ — Пейзажъ; Фламинкъ — Пейзажъ; А. Дерэнъ — Мостъ; М. Дени — Материнство; Сѣра — Ярмарочное представленіе, Воскресное гуляніе въ Grande Jatte, Натурщица, Циркъ, Кабачекъ, Воскресный день въ Port-en-Bessin, Пароходъ Марія, Больница и маякъ въ Гонфлёрѣ, Берегъ, Берега Сены, Туалетъ, Модель, Портретъ матери художника.

Репродукціи исполнены фирмой Р. Голикъ и А. Вильборгъ.

РИСУНКИ ВЪ ТЕКСТѢ:

Синьякъ — Акварель — стр. 18; А. Лотъ — Портъ въ Бордо — стр. 21, Охота — стр. 29; Лакостъ — Деревня — стр. 23.

Виньетки — на стр. 25, 42, 69 — А. Лотъ.

Фронтисписъ съ гравюры Абрагама Боссэ.

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

ВТОРОЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

АПОЛЛОНЪ

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

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ.

(на журналъ 'Аполлонъ' вмѣстѣ съ 'Русской Художественной Лѣтописью'):

На годъ — 10 р. съ доставк. и пересылк., 9 р. безъ доставки; за границу — 12 р.

На 1/2 — 6 » » » » » 5 » » » » — 7 »

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

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

'Русская Художественная Лѣтопись' отдѣльно 4 р. въ годъ съ перес.

Иллюстрированные проспекты высылаются бесплатно.

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

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

Издатели: С. К. Маковскій.

Редакторы: Сергѣй Маковскій.

М. К. Ушковъ.

Бар. Н. Н. Врангель.

СТАРЫЕ ГОДЫ

ЕЖЕМЕСЯЧНИКЪ ДЛЯ ЛЮБИТЕЛЕЙ ИСКУССТВА И СТАРИНЫ.

ПОДПИСКА НА 1911 ГОДЪ ПРЕКРАЩЕНА.

Въ пятомъ году изданія «Старые Годы» выходятъ при участіи слѣдующихъ сотрудниковъ:

В. С. Арсеньевъ, Александръ Н. Бенуа, О. Г. Беренштамъ, П. Я. Билибинъ, Wilhelm Bode, J. de Bosschère, П. П. Вейнеръ, Adolfo Venturi, L. Venturi, В. И. Веретенниковъ, В. А. Верещагинъ, бар. Н. Н. Врангель, Fierens Gevaert, Max Geisberg, В. Т. Георгиевскій, В. В. Голубевъ, Adolf Gottschewsky, Georg Gronau, Jean Guiffrey, Игорь Э. Грабаръ, Loÿs Deltail, Léon Déshairs, С. П. Дягилевъ, R. Kœchlin, Н. П. Кондаковъ, Е. Ф. Коршъ, Е. М. Кузьминъ, В. Я. Курбатовъ, Э. Э. Ленцъ, Э. К. фонъ-Лингартъ, Н. П. Лихачевъ, В. К. Лукомскій, Г. К. Лукомскій, Н. Е. Макаренко, Сергій Маковскій, Pierre Marcel, L. de Maeterlinck, П. П. Муратовъ, А. В. Орѣшниковъ, R. P. Pirling, Pol de Mont, Н. К. Рерихъ, Н. И. Романовъ, А. А. Ростиславовъ, Н. Ротштейнъ, Denis Roche, А. В. Селивановъ, П. П. Семеновъ-Тянь-Шанскій, П. К. Симои, Н. В. Соловьевъ, А. А. Спицынъ, Н. Г. Тарасовъ, С. Н. Тройницкій, А. А. Трубниковъ, В. К. Трутовскій, А. И. Успенскій, бар. А. Е. Фелькерзамъ, Max Friedländer, Pascal Forthuny, А. И. Шляпкинъ, Джемсъ А. Шмидтъ, В. А. Щавинскій, П. А. Фоминъ, П. Д. Эттингеръ, А. И. Яцимирскій и мн. др.

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 рублей, 1 апрѣля — 3 рубля и 1 іюля — 2 рубля.

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

ВЪ КОНТОРѢ РЕДАКЦИИ ИМѢЕТСЯ ВЪ ОГРАНИЧЕННОМЪ КОЛИЧЕСТВѢ:

Каталогъ старинныхъ произведеній искусствъ, хранящихся въ Императорской Академіи Художествъ. (Введеніе. Портреты зала Совѣта и Скульптура). Сост. бар. Н. Н. Врангель. Ц. 10 р.

Комплектовъ журнала за прошлые годы не имѣется.

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

Редакторъ - Издатель П. П. Вейнеръ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА БОЛЬШУЮ ЕЖЕДНЕВН. ПРОГРЕССИВН. БЕЗПАРТИЙН. ГАЗЕТУ

Ю Ж Н А Я . М Ы С Л Ъ

ПЕРВЫЙ НОМЕР ВЫЙДЕТЪ 1-го СЕНТЯБРЯ 1911 ГОДА.

Въ ЮЖНОЙ МЫСЛИ постоянное участие принимаютъ: Ашевскій Петръ (Москва), Архиповъ-Николай (Петербургъ), Брѣо В. П. (Москва), Борскій, В. П. (Ивинскій), Боцяновскій Вл. О. (Петербургъ), Бискъ А. А., Берлинъ П. А., Будилинъ В. Д., Брейтманъ (Кіевъ), Бронтманъ В. Г. (Екатеринославъ), Вугманъ Я. Р., Д-ръ Гителісъ Н. Я. (Gis), Дымовъ О. П. (Петербургъ), Завадскій В. В. (Мадридъ), Инберъ Н. О., Каменскій Анатолій (Петербургъ), Камышиниковъ Л. М., Крипскій М. М., Кугель П. Р. (Петербургъ), Коханскій С. В. (Кишиневъ), Лемпертъ К. Ф., Лернеръ Н. О. (Петербургъ), Листъ П. М. (шахматный отдѣлъ), Лившицъ Б. Л. (Аккерманъ), Линцеръ В. К. (Елисаветградъ), Лионель, Lolo (Мунштейнъ Л. Г.) (Москва), Любичъ Е. П., Макарь (псевд.) (Петербургъ), Муровъ, А. М., Муха П. Д. (Херсонъ), Новиковъ П. П. (Петербургъ), Озеровъ, проф. П. Х. (Москва), Переваловъ П. Д. (Кишиневъ), Петровъ Григорій, Петропавловскій С. П. (Ялта), Шильскій Петръ, Привъ Зиновій (Лондонъ), Подгугъ Н. П. (Петербургъ), Соколовскій Г. Л., Соляный П. М. (Ріегго Ріегго), Сосновъ Як. (Онкль Якакъ, Дядя Яша), Станкевичъ (Харьковъ), Семеновъ Евг. (Римъ), Тардовъ В. (Т. Ардовъ) (Москва) Троцкій П. М. (Берлинъ), Философовъ Д. В. (Петербургъ), Ходоровскій А. С., Чуковскій Корнѣй (Куоккала), Черновъ А. С. (Парижъ), Чириковъ Евгений, Шатуновскій Гр. В., Шатуновскій Е. Б. (Николаевъ), Шварцъ Ш., Оедоровъ А. М., Уточкинъ С. П., Эмбросъ Ю. Е. (авіація) и др.

Дополнительный списокъ сотрудниковъ будетъ объявленъ особо.

ХУДОЖНИКИ И КАРРИКАТУРИСТЫ ЮЖНОЙ МЫСЛИ: Дризо М. А. (Mad), Цалюкъ, Митницкій Л. Д., Трофимовскій (Атэ) (Москва).

ТЕЛЕГРАММЫ ЮЖНОЙ МЫСЛИ будутъ получаться изъ первоисточниковъ и изъ мѣстъ возникновения событій. ЮЖНАЯ МЫСЛЬ имѣетъ собственныхъ корреспондентовъ въ Петербургъ, Москвѣ, Кіевѣ, Харьковѣ, Варшавѣ и во всѣхъ городахъ Юга Россіи, а также въ Лондонѣ, Парижѣ, Вѣнѣ, Римѣ, Берлинѣ, Мадридѣ, Нью-Йоркѣ, Константинополѣ, Тегеранѣ и другихъ крупныхъ центрахъ міра.

ВЪ ЛИТЕРАТУРНОМЪ ОТДѢЛѢ ЮЖНОЙ МЫСЛИ примутъ участие лучшія силы современнаго отечественнаго и западнаго творчества.

Освѣщеніе вопросовъ МѢСТНОЙ ЖИЗНИ ЮЖНАЯ МЫСЛЬ придаетъ исключительное значеніе. Городъ и окранны, групповая и общественная жизнь, вопросы самоуправления и городского хозяйства будутъ освѣщены въ газетѣ въ формѣ статей, интервью, бесѣдъ, анкетъ, фельетоновъ на злобу-дня и т. д.

ВЪ ТОРГОВОМЪ ОТДѢЛѢ ЮЖНОЙ МЫСЛИ будутъ ежедневно помѣщаться телеграммы собственныхъ корреспондентовъ петербургской и заграничныхъ биржъ о фондовыхъ, хлѣбныхъ и друг. рынкахъ.

ЮЖНАЯ МЫСЛЬ будетъ постоянно знакомить читателя съ развитіемъ воздухоплаванія въ Россіи и заграничій, а также всѣми видами спорта.

ХУДОЖЕСТВЕННОМУ И ФОТОГРАФИЧЕСКОМУ воспроизведенію событій жизни ЮЖНАЯ МЫСЛЬ удѣляетъ особое вниманіе. Стремясь къ наибольшей быстротѣ и современности въ освѣщеніи событій иллюстраціями, ЮЖНАЯ МЫСЛЬ будетъ давать эти иллюстраціи не въ видѣ особаго приложенія, а въ самомъ текстѣ газеты въ возможно большемъ количествѣ ежедневно. Для этой цѣли въ распоряженіи редакціи ЮЖНОЙ МЫСЛИ имѣются собственные фотографы-корреспонденты.

ЦѢНА ОТДѢЛЬНАГО НОМЕРА ВЪ ОДЕССѢ 3 к., НА ГОРОДА 5 к.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА съ доставкой. ВЪ ОДЕССѢ на годъ 7 р., на 6 мѣс. 4 р., на 3 мѣс. 2 р., 25 к. на 1 мѣс. 80 к. НА ГОРОДА на годъ 9 р., на 6 мѣс. 5 р., на 3 мѣс. 3 р., на 1 мѣс. 1 р., ЗА ГРАНИЦУ на годъ 21 р., на 6 м. 11 р., на 3 м. 6 р., на 1 м. 2 р.

Разсрочка годовой подписной платы допускается на слѣдующихъ условіяхъ:

При подпискѣ: городскіе 3 — руб., черезъ 3 мѣс. — 2 руб., черезъ 6 мѣс. 2 руб., — иногородніе — 4 руб., черезъ 3 мѣс. — 3 руб., черезъ 6 мѣс. — 2 руб.

ГОДОВАЯ ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ СЪ 1-го ЧИСЛА КАЖДАГО МѢСЯЦА.

Приемъ подписки въ Главной Конторѣ: Одесса, Ланжероновская, 15. Телефонъ 48-74.

Редакторъ-Издатель Н. С. КСИДАСЪ.

С Ъ 1-го С Е Н Т Я Б Р Я 1911 Г О Д А

МОСКОВСКАЯ ГАЗЕТА

органъ безпартійной, прогрессивной печати **ВЫХОДИТЬ ЕЖЕДНЕВНО.**

МОСКОВСКАЯ ГАЗЕТА ставитъ своей главной задачей сообщать быстро и обо всемъ.

Для этого редакціей **МОСКОВСКОЙ ГАЗЕТЫ** организована обширная сеть собств. корреспондентовъ.

О всѣхъ событіяхъ изъ всѣхъ уголковъ міра читатели **МОСКОВСКОЙ ГАЗЕТЫ** будутъ знать по телефону въ тотъ же день.

Въ Петербургѣ **МОСКОВСКАЯ ГАЗЕТА** имѣетъ широко поставленное отдѣленіе редакціи, сносящееся съ Москвой по телефону.

Собственные корреспонденты въ Государственной Думѣ и Государственномъ Собраніи. Хроника политической и общественной жизни.

Кромѣ полноты и срочности свѣдѣній изъ всѣхъ областей общественно-политическаго дня, **МОСКОВСКАЯ ГАЗЕТА** обратитъ особое вниманіе на обслуживание Москвы.

Все, что совершилось въ Москвѣ вчера, всѣ событія, все, что служило злобой дня, темой разговоровъ — все найдетъ быстрый и литературно-обработанный откликъ на столбцахъ **МОСКОВСКОЙ ГАЗЕТЫ**.

Городское хозяйство. Общественно-культурные интересы. Судебная хроника и отчеты. Обывательская жизнь. Свѣтъ. Странички моды.

ЛИТЕРАТУРА И ЕЯ ПРЕДСТАВИТЕЛИ. КНИГА. ИСКУССТВО.

Въ связи съ общими вопросами литературы и искусства, которымъ будетъ уделено видное мѣсто, **МОСКОВСКАЯ ГАЗЕТА** уделитъ много вниманія отдѣламъ:

ТЕАТРЪ. Рецензій. Критическія статьи. Забѣтки. Хроника.

СПОРТЪ. Постоянные отчеты, статьи и забѣтки по всѣмъ видамъ спорта.

ЗЛОБОДНЕВНЫЕ ФЕЛЬЕТОНЫ.

Ежедневно. Въ стихахъ и прозѣ. Къ участию въ этомъ отдѣлѣ привлечены видные представители этого жанра.

Цѣня въ газетномъ рисункѣ его злободневность, редакція **МОСКОВСКОЙ ГАЗЕТЫ** организовала сеть **СОБСТВЕННЫХЪ ФОТОГРАФОВЪ И ХУДОЖНИКОВЪ.**

Кромѣ быстрой иллюстраціи событій, читатели **МОСКОВСКОЙ ГАЗЕТЫ** найдутъ на столбцахъ ея **ШАРЖИ И КАРИКАТУРЫ.**

Богато оборудованная собственная типографія обезпечиваетъ ранній выпускъ, своевременную доставку и срочность сообщеній, давая возможность использовать матеріаль до глубокой ночи.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: на годъ 8 р., — на полгода 4 р., — на 3 мѣсяца 2 р., — на 1 мѣсяць 75 к. Отдѣльн. номеръ 3 к. За границу вдвое.

ПЛАТА ЗА ОБЪЯВЛЕНІЯ со строки петита: впереди текста — 60 к., позади текста — 30 к., среди текста и сторон. сообщ. — 1 р. 25 к.

Адресъ редакціи и конторы: Москва, Петровка, д. № 17. Телефонъ 133-79.