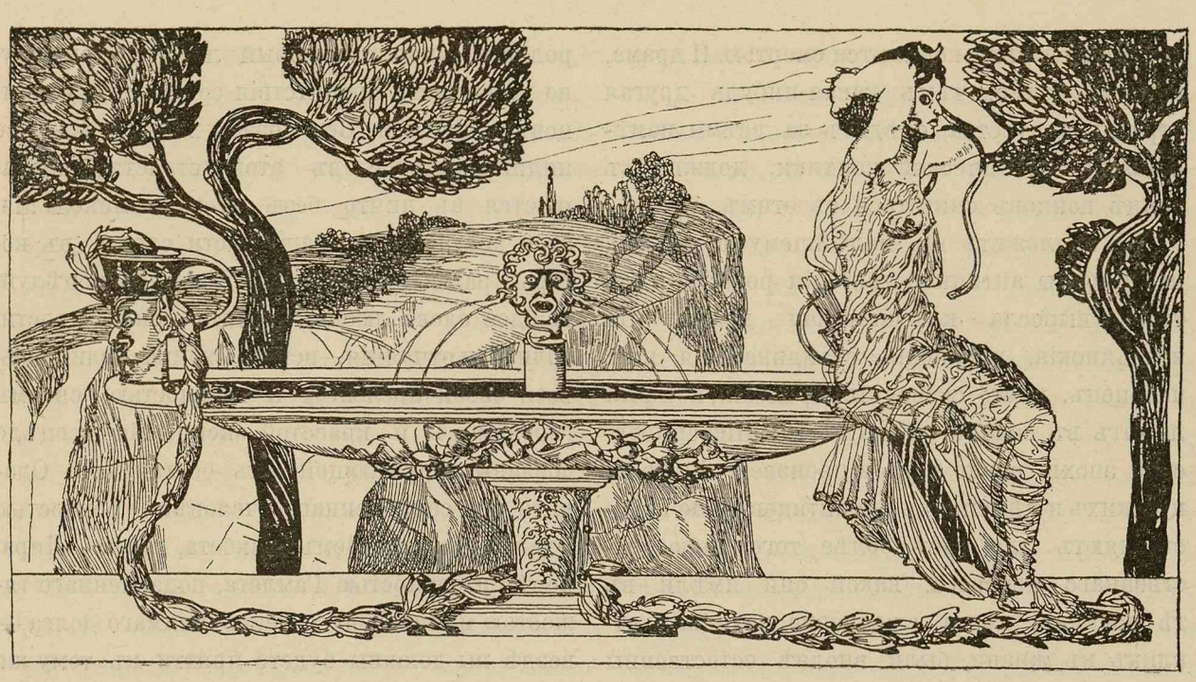

Современная драма.

Статья М. Метерлинка (перев. В. М.).

Говоря о современной драмѣ, я, конечно, буду имѣть въ виду лишь ту драму, которую мы находимъ въ дѣйствительно новыхъ и еще мало извѣданныхъ отрасляхъ драматической литературы. Правда, и въ обыкновенномъ театрѣ можно прослѣдить, понятно, еще очень слабое вліяніе этой новой драмы на обычныя, традиціонныя пьесы; но намъ незачѣмъ останавливаться надъ плетущимися сзади солдатами, разъ мы имѣемъ возможность ознакомиться съ передовыми застрѣльщиками.

Одно бросается на первый взглядъ въ глаза при изученіи современной драмы: все болѣе прогрессирующее ослабленіе и обѣднѣніе внѣшняго дѣйствія въ связи съ ясно намѣтившейся тенденціей глубже проникнуть въ человѣческую душу и дать больше мѣста моральнымъ проблемамъ.

Рука объ руку съ этимъ идетъ исканіе— пока еще ощупью — новой поэзіи, которая была-бы болѣе духовна и болѣе абстрактна, чѣмъ старая. Нельзя не признать, что на современной сценѣ мы видимъ гораздо меньше насильственныхъ дѣйствій и необычайныхъ событій, чѣмъ въ прежніе времена. Рѣже проливается кровь, менѣе обостряются страсти, нѣтъ напыщеннаго героизма, мужество не такъ дико и грубо.

Правда и теперь еще на сценѣ умираютъ, потому что и въ дѣйствительной жизни люди никогда не перестанутъ умирать; но смерть не служитъ уже неизбѣжной рамкой, необходимой цѣлью и завершеніемъ драмы, — по крайней мѣрѣ можно надѣяться, что скоро она не будетъ болѣе играть этой роли. Дѣло въ томъ, что вѣдь и въ нашей жизни,—которая, быть можетъ и ужасна, но какъ-то молчаливо и скрыто ужасна,—кризисы, которые мы переживаемъ, какъ-бы они ни были сильны,

все рѣже и рѣже кончаются смертью. И драма, которая болѣе, чѣмъ какая-нибудь другая отрасль искусства, слѣдитъ за всѣми измѣненіями человѣческой психики, должна въ концѣ концовъ считаться съ этимъ.

Не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію, что фабулы античной трагедіи рока, изъ которой выросла классическая драма, что итальянскія, испанскія, скандинавскія или, наконецъ, чисто сказочныя преданія, которыя лежатъ въ основѣ всѣхъ пьесъ Шекспировской эпохи, равно какъ и произведеній французскихъ и нѣмецкихъ романтиковъ—не представляютъ для насъ болѣе того непосредственнаго интереса, какой они имѣли въ тѣ времена, когда ежедневно находили откликъ въ жизни, были вполнѣ естественны или, по крайней мѣрѣ, находились въ связи съ условіями жизни, ощущеніями и нравами, не вполнѣ еще исчезнувшими изъ сознанія зрителей.

Но теперь эти фабулы не соотвѣтствуютъ уже глубокой, жизненной, современной дѣйствительности. Если въ наше время юноша полюбитъ дѣвушку, и любовь эта встрѣтитъ препятствія вродѣ тѣхъ, которыя стояли на пути Ромео, то можно съ увѣренностью сказать, что въ жизни его ничего не произойдетъ такого, что создаетъ поэтичность и величіе любви Ромео и Юліи. Онъ не живетъ уже въ опьяняющей и, такъ сказать, насыщенной страстью атмосферѣ аристократическаго міра; время уличныхъ схватокъ миновало, тайныхъ отравленій мы болѣе не встрѣчаемъ такъ-же, какъ и пышныхъ похоронъ, надъ любовниками не разстилается болѣе полная героизма ночь:—вѣдь потому она и была такой героической, такой благоуханной и опьяняющей, что на ней лежалъ отпечатокъ неминуемой геройской смерти. Лишите вы исторію Ромео и Юліи этой прекрасной обстановки—и вы получите обыкновенную любовную исторію несчастнаго благороднаго юноши, который любитъ дѣвушку, но встрѣчаетъ препятствія со стороны упрямцевъ-родителей. Вся поэзія, весь блескъ, все индивидуальное въ этой страсти превращается въ ничто безъ этого великолѣпія, этой знатности и трагичности среды, въ которой развивается драма. Каждый поцѣлуй, каждое слово любви, каждый крикъ ярости, боли или отчаянія—всѣмъ своимъ величіемъ, всей своей прелестью и нѣжностью, своимъ героизмомъ и красотой экспрессіи всецѣло обязаны окружающей ихъ обстановкѣ. Одарите вы современнаго человѣка ревностью Отелло, честолюбіемъ Макбета, горемъ Лира, нерѣшительностью Гамлета, подавленнаго тяжестью мучительнаго неисполнимаго долга,—вездѣ вы должны будете притти къ тому-же самому заключенію.

Подобная среда въ настоящее время немыслима. Трагедія современнаго Ромео, лишенная Шекспировскихъ атрибутовъ, свободно умѣстилась-бы на протяженіи одного акта. Я предвижу возраженіе, что современный поэтъ, желающій изобразить на сценѣ подобную юношескую любовь, имѣетъ неоспоримое право обратиться къ прошлымъ временамъ, чтобы оттуда позаимствовать среду, болѣе декоративную, болѣе богатую случайностями геройски-трагическаго характера.

Разумѣется, онъ воленъ это сдѣлать, но вопросъ въ томъ, что-же изъ этого выйдетъ? А выйдетъ то, что чувства и страсти, которыя для своего проявленія и развитія нуждаются въ современной атмосферѣ,—потому что чувства и страсти современнаго поэта волей-неволей должны быть вполнѣ и исключительно современными,—вдругъ будутъ пересажены въ иной міръ, въ которомъ у нихъ окажутся перерѣзанными всѣ жизненныя нити. Они не пылаютъ вѣрой,—а имъ навязываютъ надежду на вознагражденіе и страхъ вѣчныхъ мукъ; въ своемъ горѣ они полагаются на комбинацію многихъ совершенно

новыхъ, чисто земныхъ силъ—опредѣленныхъ и ясныхъ,—и вдругъ они видятъ себя перенесенными въ такую эпоху, когда все рѣшается молитвою и мечомъ; они усвоили себѣ (быть можетъ, безсознательно) всѣ наши завоеванія въ области морали, — и вдругъ ихъ отбрасываютъ назадъ, въ такую среду, гдѣ малѣйшій жестъ связанъ съ предразсудками— смѣшными или грустными. Что-же имъ тамъ дѣлать? Неужели можно въ самомъ дѣлѣ надѣяться, что они тамъ могутъ ужиться?

Но не будемъ больше останавливаться на искусственныхъ по необходимости произведеніяхъ, возникающихъ изъ безплодныхъ попытокъ насильственно спаять прошлое съ настоящимъ. Обратимся къ той драмѣ, которая на самомъ дѣлѣ соотвѣтствуетъ нашей дѣйствительности, какъ греческая трагедія соотвѣтствовала дѣйствительности своей эпохи и драма возрожденія—своей. Она разыгрывается въ современномъ домѣ современными мужчинами и женщинами. Названія незримыхъ дѣйствующихъ лицъ, какими являются чувства и страсти, почти не измѣнились. Теперь, какъ и раньше, встрѣчаемъ мы любовь, ненависть, честолюбіе, зависть, жадность, ревность, чувство справедливости, вѣрность долгу, состраданіе, благочестіе, доброту, самоотверженіе, равнодушіе, себялюбіе, надменность, чванство и т. п. Но если имена и остались почти тѣ-же, то какъ-же измѣнились характерныя особенности, внѣшній видъ, сфера дѣйствія, вліяніе и незримые пути этихъ силъ! Ничего не осталось отъ ихъ прежняго оружія, отъ ихъ прежнихъ чудныхъ украшеній. Никогда или почти никогда не слышится крикъ, не проливаются кровь и видимыя слезы. Счастье и несчастье людей рѣшается въ тѣсной комнатѣ, у стола, у камина. Теперь любятъ, страдаютъ, причиняютъ страданія и умираютъ на небольшомъ клочкѣ земли, у себя въ уголкѣ; и рѣдкой случайностью надо считать, если подъ давленіемъ необычайнаго горя или особеннаго счастья распахнется на минуту дверь или окно. Нѣтъ болѣе красоты случая и внѣшнихъ условій, исчезла внѣшняя поэзія, а вѣдь если проникнуть поглубже въ суть вещей, то гдѣ вы найдете поэзію, которая всѣмъ своимъ очарованіемъ и упоительностью не была-бы обязана внѣшнимъ причинамъ? Наконецъ, не признается болѣе, что божественная воля можетъ по своему произволу затягивать или направлять событія; нѣтъ болѣе неумолимой судьбы, которая придаетъ незначительнымъ поступкамъ человѣка такой таинственно-трагическій или торжественный характеръ, окружаетъ ихъ ужасающимъ мракомъ, способнымъ облагородить людей вплоть до ихъ преступленія, до самыхъ презрѣнныхъ слабостей. Правда, у насъ еще остается страшное „Неизвѣстное“, но какъ только мы пытаемся опредѣлить его точнѣе, оно представляется намъ такимъ измѣнчивымъ, прихотливымъ, туманнымъ, произвольнымъ и спорнымъ, что крайне рискованно прибѣгать къ его помощи и крайне трудно воспользоваться имъ удачно для того, чтобы перенести всѣ тѣ жесты, слова и поступки людей, съ которыми мы ежедневно сталкиваемся, въ область таинственнаго. Такъ, были сдѣланы попытки замѣнить гигантскую загадку Провидѣнія или Рока — то проблематической и ужасной загадкой наслѣдственности, то грандіозной и недоказуемой загадкой справедливости и т. п. Но не трудно замѣтить, что эти молодыя, вновь народившіяся загадки кажутся намъ болѣе дряхлыми, непослѣдовательными, произвольными и неправдоподобными, чѣмъ тѣ, чье мѣсто онѣ горделиво заняли.

Гдѣ-же намъ теперь искать величіе и красоту, если нѣтъ ихъ болѣе ни въ поступкахъ, ни въ словахъ, утратившихъ свою чарующую образность. — Гдѣ-же, наконецъ,

найдемъ мы поэзію, когда почти невозможно обнаружить ее въ сферѣ непознаваемаго, которое, правда, всегда имѣется налицо, но сейчасъ-же улетучивается, лишь только ему хотятъ дать какое-нибудь названіе.

Мнѣ кажется, что современная драма, хотя и смутно, все-же уяснила себѣ эти вопросы. Не будучи въ состояніи выѣзжать на внѣшнихъ эффектахъ, лишенная, такимъ образомъ, своихъ наружныхъ украшеній, не рѣшаясь вмѣстѣ съ тѣмъ признать личнаго Бога или Рока, она избрала путь углубленія въ человѣческую душу и попыталась вознаградить себя за свои утраты въ области декоративности и внѣшности, выдвинувъ на первый планъ психологическія и моральныя проблемы. Она глубже проникла въ тайники человѣческаго сознанія; но здѣсь натолкнулась на своеобразныя и неожиданныя препятствія.

Мыслителю, моралисту, романисту, историку, даже лирическому поэту позволительно и не трудно проникнуть глубоко въ человѣческую душу. Но драматургъ не долженъ имѣть ничего общаго съ созерцательнымъ философомъ или бездѣятельнымъ наблюдателемъ всего происходящаго. Каковъ-бы ни былъ грядущій ходъ событій, какое-бы ни вообразили мы себѣ въ одинъ прекрасный день чудо,—верховнымъ закономъ, ненарушимымъ требованіемъ театра всегда будетъ дѣйствіе. Какъ только подымается занавѣсъ, тотчасъ-же вся жажда знанія, принесенная нами съ собой, какъ-бы мѣняетъ свой образъ, и мыслитель, моралистъ, мистикъ или психологъ, живущій въ насъ, уступаетъ мѣсто инстинктивному зрителю. Какъ ни странно это внутреннее превращеніе, во всякомъ случаѣ—оно безспорный фактъ, который очевидно находится въ связи съ вліяніемъ массы, потому что человѣческая душа безусловно обладаетъ способностью, правда, примитивною и врядъ-ли поддающеюся дальнѣйшему развитію, стаднаго мышленія, наслажденія и возбужденія. Поэтому всякое слово, которое не мѣняетъ ничего въ положеніи, не завершается какимъ-либо поступкомъ, не ведетъ къ рѣшительному конфликту и не ускоряетъ распутыванія узла, — какъ-бы удивительно глубоко и благородно оно ни было,— непремѣнно вызываетъ въ насъ тягостное ощущеніе.

Но откуда-же,—могутъ (меня) спросить,— беретъ свое начало въ человѣческомъ сознаніи понятіе о дѣйствіи? Въ своей первоначальной формѣ оно возникаетъ изъ конфликта между различными, противорѣчащими одна другой страстями. Но если стать на другую, высшую точку зрѣнія и внимательно разобраться въ этомъ вопросѣ, то дѣлается яснымъ, что уже на первой ступени развитія понятіе это возникаетъ исключительно изъ борьбы между страстью и нравственнымъ закономъ, между желаніемъ и долгомъ. Исходя изъ этихъ соображеній, современная драма и набросилась съ такой охотой на всѣ современныя моральныя проблемы, и можно сказать, что въ данное время она почти исключительно питается разработкой этихъ проблемъ.

Это движеніе началось съ драматическихъ произведеній Дюма-сына, который ввелъ въ драму простѣйшіе моральные конфликты и свои пьесы строилъ всецѣло на такихъ вопросахъ, которые никогда не могли-бы притти въ голову идеальному моралисту,—какого всегда слѣдуетъ предполагать присутствующимъ между зрителями: — слишкомъ ужъ напрашивался самъ собою отвѣтъ. Вопросы были поставлены въ такомъ духѣ: заслуживаетъ-ли прощенія невѣрная жена или невѣрный мужъ? Слѣдуетъ-ли мстить за невѣрность невѣрностью-же? Имѣетъ-ли незаконный сынъ права? Слѣдуетъ-ли предпочитать бракъ по любви браку по разсчету? Могутъ-ли родители препятствовать своимъ дѣтямъ вступить въ бракъ по любви? Допустимъ-ли раз-

водъ при существованіи ребенка? Что хуже—невѣрность жены или невѣрность мужа? и т. п. Впрочемъ, слѣдуетъ замѣтить, что весь французскій театръ нашего времени, равно какъ и большая часть иностранныхъ театровъ, рабски его копирующихъ, заняты исключительно вопросами такого характера и болѣе чѣмъ ненужными на нихъ отвѣтами.

Съ другой стороны, въ самыхъ послѣднихъ отпрыскахъ и вершинахъ современнаго сознанія, въ драмахъ Бьернсона, Гауптмана и особенно Ибсена, тенденція эта сама собою исчезаетъ: здѣсь кончается роль вспомогательныхъ источниковъ современной драмы. Въ сущности, чѣмъ глубже проникаешь въ человѣческое сознаніе, тѣмъ меньше оказывается тамъ конфликтовъ. А проникнуть очень глубоко въ сознаніе можно лишь подъ тѣмъ условіемъ, чтобы сознаніе это было очень ясно: потому что все равно, сдѣлаемъ-ли мы въ покрытой мракомъ душѣ десять или тысячу шаговъ въ глубь,—ничего неожиданнаго и новаго нельзя будетъ въ ней найти, такъ какъ повсюду царитъ та-же тьма. Напротивъ, страсти и желанія вполнѣ проясненнаго сознанія — безконечно болѣе непритязательны, миролюбивы и терпѣливы, безконечно болѣе благотворны, безличны и благородны, чѣмъ желанія и страсти сознанія обыкновеннаго. Потому и борьбы въ немъ меньше или по крайней мѣрѣ менѣе жестока борьба между этими страстями, которыя настолько-же выигрываютъ въ величіи и спокойствіи, насколько становятся возвышеннѣе и шире. Нѣтъ ничего болѣе дикаго, шумнаго и разрушительнаго, чѣмъ стѣсненный горный ручей, и ничего болѣе спокойнаго, тихаго и благодѣтельнаго, чѣмъ свободно разливающійся потокъ.

Притомъ-же такое проясненное сознаніе преклоняется предъ гораздо меньшимъ числомъ законовъ и признаетъ гораздо меньше обязанностей—вредныхъ или спорныхъ. Потому что всякая ложь и ошибка, каждый предразсудокъ, каждая условность и полуправда въ несовершенномъ сознаніи могутъ принять видъ обязанности и, при соотвѣтственныхъ условіяхъ, принимаютъ-таки этотъ видъ. Такъ, напримѣръ, честь—рыцарская или супружеская (подъ этой послѣдней я подразумѣваю честь мужа, поруганную проступкомъ жены), мщеніе, извѣстное болѣзненное чувство стыда или цѣломудрія, гордость, мелочность, благочестіе и тысячи подобныхъ иллюзій служили и теперь еще служатъ для большого числа ограниченныхъ умовъ источникомъ множества абсолютно - священныхъ, абсолютно - ненарушимыхъ обязанностей. И именно эти, такъ называемыя, обязанности играютъ роль исходной точки всѣхъ драмъ романтиковъ и большинства драмъ современности. Но трудно было-бы, имѣя дѣло съ такимъ сознаніемъ, въ которомъ царитъ здоровый и живой свѣтъ, навязать ему одну изъ тѣхъ мрачныхъ, безжалостныхъ и слѣпыхъ обязанностей, которыя съ желѣзною необходимостью влекутъ человѣка къ несчастью или смерти. Въ такомъ сознаніи нѣтъ мѣста „чести“, нѣтъ мстительности, нѣтъ условностей, требующихъ крови; нѣтъ тамъ предразсудковъ, заставляющихъ лить слезы, какъ нѣтъ и той справедливости, которая влечетъ за собой несчастье. Не правятъ тамъ боги, карающіе смертной казнью и нѣтъ любви, требующей смерти. И когда въ сознаніи мудреца всходитъ яркое солнце, которое—надѣемся—озаритъ когда-нибудь сознаніе всѣхъ людей, одна лишь обязанность остается для него: дѣлать какъ можно меньше зла и какъ можно больше добра и любить ближняго своего, какъ самого себя,—обязанность, изъ которой не можетъ возникнуть трагедія.

Разсмотримъ съ этой точки зрѣнія то, что происходитъ въ драмахъ Ибсена. Въ нихъ авторъ нерѣдко проникаетъ въ глубочайшіе тайники человѣческаго сознанія, и драма

остается возможной лишь оттого, что тайники эти онъ освѣщаетъ въ высокой мѣрѣ своеобразнымъ свѣтомъ, чѣмъ-то вродѣ того краснаго, мрачнаго, причудливаго и, я-бы сказалъ, безнадежнаго свѣта, который озаряетъ лишь необыкновенные фантомы. И въ самомъ дѣлѣ, почти всѣ обязанности, служащія движущей силой Ибсеновскихъ трагедій,—обязанности отчаявшихся и больныхъ людей, лежащія уже не по эту, а по ту сторону озареннаго здоровымъ свѣтомъ сознанія;—а обязанности, которыя находятся по ту сторону такого сознанія, подчасъ вплотную приближаются къ печальному и болѣзненному безумію.

Быть можетъ, я впаду въ противорѣчіе съ самимъ собой, если скажу, что это обстоятельство ничуть не уменьшитъ моего восхищенія предъ великимъ мастеромъ; если и безспорно, что Ибсенъ лишь весьма немногими примѣрами, предписаніями и положеніями, обогатилъ современную мораль, зато онъ—единственный, нашедшій новую поэзію и вынесшій ее на театральные подмостки, единственный, кому удалось внести въ свои пьесы такую красоту, которая, будучи, правда, слишкомъ мрачной и дикой, чтобы стать всеобщей и исчерпывающей, все-же не уступаетъ поэзіи, величію и красотѣ болѣе могучихъ драмъ древности и возрожденія.

Между тѣмъ всякій благомыслящій человѣкъ, живущій надеждой, что человѣческое сознаніе таитъ въ себѣ больше полезныхъ страстей, чѣмъ роковыхъ обязанностей, чувствуетъ надъ собой одинъ великій долгъ—милосердія и справедливости, долгъ, который оттѣснитъ всѣ другіе. И, быть можетъ, изъ борьбы этого долга съ нашимъ самолюбіемъ, равнодушіемъ и невѣдѣніемъ выростетъ истинная драма нашего столѣтія. Попытку создать эту драму мы видимъ у Гауптмана въ его „Die Weber“, у Бьернсона въ „Ueber Unsere Kraft“, Мирбо въ „Mauvais Bergers“, Кюреля въ „Repas de lion“; но, несмотря на всѣ эти весьма почтенныя попытки—никому это до сихъ поръ не удалось. Но разъ этотъ шагъ будетъ сдѣланъ—какъ въ дѣйствительной жизни, такъ и на сценѣ,—то тогда, быть можетъ, позволено будетъ говорить о новой драмѣ, драмѣ мира, счастья и красоты безъ слезъ.

Книги.

I.

Сочиненія Кальдерона. Переводъ съ испанскаго К. Д. Бальмонта. Выпускъ 1-й. Чистилище святого Патрика. Москва, 1900. Стр. CXLII+150. Цѣна 90 к.

Намъ давно нужна подлинная Испанія, въ познаніяхъ о которой мы слишкомъ долго удовлетворялись, поневолѣ, пышными фразами легкомысленныхъ туристовъ. Намъ звенѣли гитары и кастаньеты, улыбались крупныя звѣзды южной ночи и звѣздные взоры сквозь кружевныя покрывала.., но тайна народнаго духа, но то глубокое и вѣчное, что есть въ каждомъ народѣ и что не открывается сразу при бѣгломъ наблюденіи, такъ и оставалось тайной. Г. Бальмонтъ подводитъ насъ къ самымъ родникамъ испанскаго народнаго духа, къ святынѣ его Бого- и міропониманія.

Драма Кальдерона названа по имени святого Патрика. Но не въ апостолѣ зеленыхъ береговъ Эрина открывается національный смыслъ драмы. Ея истинный герой — испан-

скій разбойникъ, головорѣзъ и распутникъ Людовико Эніо, котораго только случайность морской бури сближаетъ съ Патрикомъ. Центръ драматическаго дѣйствія—въ преображеніи этого полу-звѣря въ страстнаго исповѣдника Христа, пробужденіе въ его совѣсти заглохшихъ родниковъ покаянія и смиренной вѣры. Это „драма покаянія“, „священное дѣйство“, какихъ есть нѣсколько у Кальдерона.

Переводъ г. Бальмонта оставляетъ впечатлѣніе внѣшней гладкости и внутренняго одушевленнаго чувства. Онъ могъ-бы, конечно, и не цитировать Пушкина, какъ дѣлаетъ это въ стихѣ „Меня влечетъ невѣдомая... тайна“ (настоящая цитата изъ „Русалки!“); вѣроятно, если-бы заглянуть въ испанскій подлинникъ, мы нашли-бы тамъ то-же, но въ нѣсколько иной формѣ. Но кто у насъ помнитъ Пушкина и кто въ состояніи справиться съ испанскимъ оригиналомъ?

Комическія сцены у Кальдерона простонародны и грубоваты, какъ и у Шекспира; напримѣръ, жена, застигнутая мужемъ au flagrant délit, говоритъ:

„Совсѣмъ тому не вѣрить, что увидалъ, а вѣрить лишь тому, что я скажу“,—буква въ букву наша народная пословица: „не вѣрь своимъ глазамъ, а вѣрь моимъ рѣчамъ“. Такъ, комедія женскихъ уловокъ и коварствъ вѣчно равна себѣ у всѣхъ народовъ и во всѣ времена.

Къ переводу приложены вступительныя статьи: г. Бальмонта, первоначально помѣщенная въ книжкахъ „Недѣли“, съ ясно опредѣляющимъ содержаніе заглавіемъ: „Отъ страстей—къ созерцанію“, и г. Руанэ. Послѣдняя съ рѣдкой эрудиціей прослѣживаетъ скитанія легенды о св. Патрикѣ черезъ вѣка и народы, начиная съ „Одиссеи“ Гомера и кончая обработками сказанія, ближайшими къ странѣ и эпохѣ Кальдерона.

Д. Шестаковъ.

II.

В. В. Розановъ. Природа и исторія. Сборникъ статей, изданіе П. Перцова. Стр. 258. СПБ. 1900. Цѣна 1 р.

Гёте мечталъ для себя о такомъ читателѣ, который всецѣло отдался-бы книгѣ, который за чтеніемъ забылъ-бы самого себя. Такихъ, и только такихъ читателей ждетъ и высокое дарованіе автора настоящаго сборника. В. В. Розановъ — очень одинокъ, одинокъ одиночествомъ большой литературной силы, которая растетъ и развивается по собственнымъ законамъ. Рѣзко-оригинальная мысль выражается у него рѣзкой оригинальностью слова, которая,—если ловить одни слова,—можетъ и смутить, и огорчить, и оттолкнуть отъ писателя. Нѣтъ ничего легче, какъ, выхватывая такія ярко и странно звучащія словечки, осмѣять Розанова, и этимъ „правомъ“ критики—широко пользовались и пользуются судьи „съ пристрастіемъ“; тѣ, однако, читатели, для которыхъ открылось то тайное и творческое, что есть въ Розановѣ, никогда не отступятъ отъ него: они знаютъ своего писателя и вѣрятъ ему. Они знаютъ, что та безстрашная искренность, съ которою выливается мысль писателя, есть искренность исканія, искренность правды. Они вѣрятъ, что высокій лирическій подъемъ, въ которомъ такъ часто они его застаютъ, есть признакъ избранника, огонекъ, который найдетъ и освѣтитъ настоящую дорогу. Пусть эта лирика есть, въ значительной мѣрѣ, лирика областей души, едва брезжущихъ предвкушеньемъ истины; читатель, разгадавшій Розанова, видитъ въ немъ то „мутное броженье“, изъ котораго творится „свѣтлое вино“. Мы не объяснимъ лучше тайны обаянія этого писателя, какъ сказавши, что въ его словѣ неизмѣнно „трепещутъ творческія силы“.

На явленія „природы и исторіи“ В. В. Розановъ смотритъ глазами мыслителя и поэта.

Ему нужно въ нихъ цѣлое, объединяющее пестроту и смѣняемость внѣшнихъ проявленій. Наука, обожающая одинъ фактъ, для него еще не прямая наука. Изъ механическаго нанизыванія этихъ фактовъ получаются очень стройныя и пріятныя на глазъ системы міропониманія,—но гдѣ въ нихъ мѣсто для живого человѣка, какъ мысли, чувства, порыва? Отсюда въ нашемъ писателѣ вражда,—еще болѣе, можетъ быть, жалость,—къ позитивизму, этому стремленію насильственно, какимъ-то тупымъ гипнозомъ „подавить въ человѣкѣ потребность переходить отъ знанія къ пониманію". Отсюда-же близость В. В. Розанова къ тѣмъ самостоятельнымъ мыслителямъ, которые чувствуютъ мертвенность „офиціальной" философіи и вырываются изъ ея путъ, чтобы сказать свое, хотя-бы „сектантское" и „хаотическое" слово.

Всѣ статьи сборника истинно замѣчательны. Но и изъ нихъ выдаются, по нашему мнѣнію (можетъ быть, и по личной симпатіи), „замѣтки объ исторіи", съ увлекательной густотой мысли вбирающія въ нѣсколько сжатыхъ страницъ все главное въ развитіи западнаго и нашего міра. Въ афоризмахъ о византійской исторіи, центръ коей сосредоточенъ не въ дворцовыхъ волненіяхъ, а въ пустынномъ безмолвіи отшельниковъ и отцовъ церквей, мы видимъ мысли—сѣмена, которыя, при вниманіи къ нимъ, могутъ оплодотворить новой жизнью русское міросозерцаніе и русскую науку.

Д. Шестаковъ.

III.

П. Д. Боборыкинъ. Европейскій романъ въ XIX столѣтіи. Романъ на Западѣ за двѣ трети вѣка. 609 страницъ; подробное оглавленіе; два алфавитныхъ указателя. — СПБ. 1900. Ц. 3 руб.

Боборыкинъ выступаетъ въ первый разъ открыто ученымъ изслѣдователемъ: до сихъ поръ онъ писалъ по преимуществу романы, разсказы и драмы. Романы и разсказы не имѣли успѣха: всѣ знаютъ, что въ нихъ никогда не было поэзіи, не всегда была живость, не всегда было и содержаніе. Какимъ „запросамъ" отвѣчала драматическая дѣятельность Боборыкина, надо судить по его послѣдней комедіи: ея дѣйствующія лица насмѣшливо упоминали черезъ каждыя десять словъ заглавіе самаго больного, горькаго, и можетъ быть самаго плодотворнаго явленія новой европейской мысли — столь чуждаго той театральной толпѣ, которая смѣялась, вѣроятно, одобряя своего сердцевѣдца... Къ сожалѣнію, представленное на сценѣ имѣетъ всегда больше вліянія, чѣмъ прочитанное, — Боборыкина-же и не всегда читаютъ...

Приступивъ къ литературному изслѣдованію, Боборыкинъ выбираетъ себѣ школу, конечно, не русскую и не какую-либо другую, а французскую. И въ ней-то полагаетъ онъ найти оправданіе своей примирительной позиціи между „чистымъ искусствомъ" довольно стараго времени и „общественной пользой" недавняго прошлаго, въ которомъ онъ выросъ, молокомъ котораго вскормленъ.

Художникъ творитъ; это не значитъ, что онъ свободно и вдохновенно выражаетъ то, что открывается его сознанію. Онъ, какъ явленіе, находится въ ряду другихъ явленій; онъ—часть; ихъ совокупность—цѣлое: итакъ, онъ зависитъ отъ ихъ вліяній, а не они — отъ его. Онъ живетъ въ такое-то время, тамъ-то, окруженъ такими-то людьми и условіями общежитія. Эти обстоятельства и обусловливаютъ его творческій умъ. Такъ является новое явленіе—художественное созданіе, новый предметъ научнаго изслѣдованія, научнаго сладострастія.

Этимъ отвѣтомъ Тэна научное содержаніе вопроса однако не было исчерпано. Такъ

создается, но какъ воздѣйствуетъ? Генекенъ спрашиваетъ прежде всего: что такое эстетическая эмоція, которая и является цѣлью искусства? чѣмъ она отличается отъ всякаго другого душевнаго возбужденія? Пассивностью и безрезультатностью. Она радуетъ, услаждаетъ, отнюдь не огорчаетъ, и главное, не возбуждаетъ непосредственно ни къ какому дѣйствію. Вотъ ея существо; „искусство для искусства"—должно быть поставлено на научную почву... Польза, но безполезная. Прекрасное возникаетъ, чтобы читателю было эстетически пріятно, т. е. просто пріятно — безъ дальнѣйшихъ послѣдствій.

На такой точкѣ зрѣнія стоитъ и художникъ. Вѣдь онъ сочиняетъ „*для того лишь*, чтобы его оцѣнили и похвалили — въ этомъ его первое желаніе!". (Тэнъ. Филос. Искусства). Чѣмъ больше будетъ эстетически наслаждаться читатель, зритель, тѣмъ лучше романъ, картина...

П. Д. Боборыкинъ чрезвычайно озабоченъ вопросомъ о читающей публикѣ, „къ счастію", уже поднятымъ въ наукѣ. Не всѣ читаютъ романы Флобера, не всѣ и Боборыкина. Кто-же читаетъ? или—точнѣе—у какихъ читателей можетъ надѣяться романистъ имѣть успѣхъ, кто „похвалитъ?". Тѣ, чья психическая организація соотвѣтствуетъ психической организаціи художника; итакъ, художникъ служитъ тѣмъ читателямъ, которые какъ-бы группируются вокругъ него подъ воздѣйствіемъ родственныхъ эстетическихъ эмоцій. „Избранное меньшинство", которымъ такъ дорожили слабосильные эстетики увядавшаго романтизма—получаетъ новое, позитивное признаніе, съ дополненіемъ: „наиболѣе развитое"—это научная точность!

Несправедливъ былъ старый принципъ, знаменуя посредственность умовъ, имъ дорожившихъ, не спасаетъ и новая постановка, знаменуя все то-же. Чѣмъ крупнѣе художественное дарованіе, чѣмъ геніальнѣе, чѣмъ ближе къ пророческому, чѣмъ, слѣдовательно, глубже и шире,—тѣмъ шире ищетъ оно сферы своего воздѣйствія,—всенароднаго, всемірнаго.

Я говорю—воздѣйствія *всенароднаго*, которое сопровождается любовью и славой народной—въ вѣкахъ. Генекенъ подвергаетъ отчетливой критикѣ самое понятіе народности и заключаетъ, что въ научномъ смыслѣ оно пусто. Боборыкинъ не слѣдуетъ откровенно за этимъ *точнымъ выводомъ*, но народъ, безъ сомнѣнія, для него также не существуетъ и—надо думать, не столько по Генекену, сколько по той ученой традиціи, которой держится наша русская литературная наука, побѣдившая славянофильскій идеализмъ въ вопросѣ о народности...

Критика положеній Тэна есть безспорно самое значительное, что внесено было Генекеномъ въ науку и требуетъ особеннаго вниманія эволюціониста; Боборыкинъ не останавливается на этомъ. Изъ всего, даннаго Генекеномъ, онъ извлекаетъ самое слабое—„читающую публику", „избранное меньшинство, наиболѣе развитое" и настойчиво вооружается противъ всякого субъективизма въ искусствѣ; онъ не отрицаетъ вовсе значенія личности (есть-же научная добросовѣстность), но отрицаетъ ея основное и высшее значенье. Онъ хочетъ оставаться въ границахъ точно выводимыхъ понятій и закономѣрности. Его прельщаютъ продолжатели Тэна, и онъ слѣдуетъ за ними. Я творю, да. Но самъ-ли по себѣ? А вліянія? Это опредѣлилъ еще Тэнъ, и Боборыкинъ подавленъ. Вліянія, вліянія, вліянія... Самъ по себѣ? А школа, литература предшественниковъ, которую я продолжаю? Вѣдь я, романистъ, только послѣднее или — точнѣе—промежуточное звено въ развитіи романа. Я не только создаю романъ, я участвую въ созданіи литературнаго *рода*. Какъ продолженье литературнаго рода—романъ создаю ужъ не я, а общія усилія поколѣнія романистовъ, и я средь нихъ и за ними. „Соби-

рательная психія". Это—научно.—Искусство есть порожденіе собирательной психіи—исповѣдуетъ Боборыкинъ—въ которой личность исчезаетъ въ служеніи общему дѣлу—„изящному воспроизведенію жизни", (въ окончательной цѣли—удовлетворенію читательскихъ „аппетитовъ", выражаясь высоко—„потребности души въ прекрасномъ"). Личность имѣетъ въ искусствѣ самыя умѣренныя (самыя эволюціонныя?) права. Субъективизмъ вреденъ для „художественнаго воспроизведенія жизни"; художникъ начинаетъ воспроизводить „реальную правду", но „авторское я вторгается" и „засариваетъ работу",—дѣйствительность снята невѣрно. Вспомнимъ романтиковъ—не устаетъ просить Боборыкинъ—ихъ вѣчную возню со своимъ *я*, ихъ „обсахариваніе своего собственнаго *я*", ихъ міровую скорбь, которой почему-то „посчастливилось" въ началѣ XIX вѣка, „ихъ мистическіе полеты въ надчувственную область до самыхъ крайнихъ эксцессовъ"... и т. п., и т. п. Конечно, Боборыкину надо вѣрить: субъективизмъ вреденъ для удовлетворенія эстетическихъ аппетитовъ читателя,—но Боборыкинъ беретъ и примѣры, и одинъ изъ нихъ слишкомъ краснорѣчивъ: это Флоберъ. Изслѣдователь утверждаетъ, что Флоберъ сталъ высшимъ напряженіемъ изящнаго воспроизведенія жизни—благодаря объективности въ Madame Bovary. Между тѣмъ всякій, кто глубоко прочувствовалъ этотъ романъ, хорошо знаетъ, что при всей объективности „изящнаго воспроизведенія жизни", Флоберъ является въ немъ писателемъ совершенно лирическимъ, субъективнымъ. И мы знаемъ еще, что такое былъ Флоберъ, будто-бы только и занятый тѣмъ, чтобы смастерить двѣ-три тысячи прекрасныхъ фразъ для услажденія избраннаго парижскаго или петербургскаго меньшинства; мы знаемъ, какимъ глубокимъ отрицаніемъ и безвѣріемъ былъ онъ отравленъ, какой тоской онъ томился — и какъ красота являлась ему единственной надеждой души, единственнымъ ея утѣшеніемъ. Потому-то каждая мастерская фраза въ Madame Bovary—при всемъ безпристрастіи и видимомъ безразличіи въ отношеніи къ изображенному предмету—звучитъ холодной и ожесточенной злобой на мѣщанскую пошлость обыденности и—болѣе того—чѣмъ „объективнѣе" выступаетъ поэтъ, тѣмъ читателю становится все страшнѣе отъ злобы, отъ этой ужасной душевной пустоты. Въ той-же мѣрѣ были субъективны и Бальзакъ, и всѣ великіе жанристы—и въ литературѣ, и въ живописи. Творческій духъ для своего выраженія беретъ разныя формы—и субъективныя, и объективныя, но самъ остается самимъ собой—субъективнымъ, индивидуальнымъ, личнымъ. Если искусство есть прежде всего воспроизведеніе природы и жизни, какъ онѣ являются нормальному большинству, то субъективныя формы вредны; если искусство есть прежде всего проявленіе человѣческаго духа — такимъ, какъ онъ дарованъ человѣку Богомъ, — субъективныя или объективныя формы избираются этимъ духомъ по его собственному вдохновенному разумѣнію. Дурное смѣшеніе этихъ формъ (свойственное, напр., Бальзаку)—конечно, отъ дурнаго разумѣнія того, кто ихъ неумѣло смѣшалъ, только „засариваетъ" хорошій эпическій разсказъ неумѣстными разсужденіями. Самъ-же по себѣ принципъ объективнаго воспроизведенія жизни не только не отрицаетъ перваго права и перваго значенія личности, но служитъ, какъ и все въ искусствѣ—ея средствомъ.—Но Боборыкинъ поставилъ себѣ идеалъ какого-то безличнаго и бездушнаго творчества, котораго не только не одушевляетъ „собирательная психія", а лишь сообщаетъ ему черты прямаго академизма. Въ самомъ дѣлѣ—эта *психія* есть въ данный творческій моментъ—индивудуальность художника, принявшая въ себя всѣ завѣты и всю выучку предшество-

вавшихъ литературныхъ поколѣній. Положимъ, въ искусствѣ дѣйствительно слишкомъ важно значеніе хорошей школы—но это и все, что представляли собою для Флобера—Шатобріанъ или Бальзакъ. Между тѣмъ Боборыкину дѣло является въ такомъ видѣ—напримѣръ—въ отношеніи заслугъ Бальзака: „Бальзаковскій романъ... сдѣлалъ такія пріобрѣтенія, которыя *уже не позволяли* итти назадъ, вдаваться въ разные виды субъективнаго произвола“... „Принципъ точнаго изслѣдованія сдѣлался съ тѣхъ поръ (т. е. съ Бальзака) *обязательнымъ* для всякой литературной работы, претендующей на художественную правду“...—Послѣ Бальзака—Достоевскій и Толстой, „претендовавшіе на художественную правду“—въ высшей степени, пошли однако такими путями, которые были вполнѣ чужды духу и темпераменту французскаго мастера. Нельзя и помыслить, чтобы имъ было дѣло до „пріобрѣтеній Бальзаковскаго романа“ или чтобы Достоевскій, весь одинъ „субъективный произволъ“,—пошелъ *назадъ* въ эволюціи художественнаго романа! Что касается Толстовскаго романа, то мы знаемъ, что онъ „сдѣлалъ такія пріобрѣтенія“ независимо и—болѣе того—въ противоположеніе западному, которыя почти уничтожаютъ значеніе бальзаковскаго реализма.—У свободнаго творческаго духа нѣтъ *обязательствъ*, въ творчествѣ ему позволено все, какъ духу божественному—„до самыхъ крайнихъ эксцессовъ“. Правда, такіе пути открыты только избраннымъ, только отмѣченнымъ. Имъ дарованы и силы—не „выпрыгнуть“, но—скажемъ въ уваженіе къ предмету—подняться надъ своей эпохой. Для остальныхъ, безъ сомнѣнія, и „вліянія“, и академія, и невозможность „выпрыгнуть изъ своей эпохи, разорвать во всемъ связь съ идеями, стремленіями, вкусами и навыками своей генераціи“. Въ этомъ, конечно, все и дѣло. Позитивизмъ говоритъ: законъ эволюціи, вліянія эпохи и среды; эстетическая эмоція, читающая публика, одобреніе избраннаго, наиболѣе развитого меньшинства; пріобрѣтенія реальнаго романа, обязанность точно изслѣдовать, безличное творчество... Русскій романистъ, Боборыкинъ, вѣрный завѣтамъ своего времени, своего поколѣнія, покорно плетется страница за страницей (609 страницъ—первая половина труда)—по слѣдамъ французской позитивной науки, примѣняя всѣ ея эстетическіе уставы. Но французы, въ связи съ англичанами и нѣмцами, *создали* эволюціонизмъ; это ихъ порожденіе, въ немъ они и талантливы: талантливъ и Тэнъ, и Генекенъ, и Брюнетьеръ... Русскіе эволюціонисты роковымъ образомъ остаются ихъ покорными учениками, гордые лишь тѣмъ, что они такой-то выводъ сдѣлали на два года раньше французовъ въ книгѣ, изданной въ Полтавѣ или Черниговѣ и оставшейся никому неизвѣстной, кромѣ другого русскаго эволюціониста, черезъ десять лѣтъ приводящаго въ исполненіе то, что задумалъ, но, къ сожалѣнію, еще не осуществилъ „профессоръ Высшей Нормальной школы въ Парижѣ“.

Занявъ примирительную позицію въ отношеніи къ своимъ русскимъ учителямъ, Боборыкинъ не угнался и за западными. Если великіе мастера превышаютъ оцѣнку, назначенную методами Тэна или Брюнетьера, то Боборыкинъ оцѣниваетъ ихъ непристойно дешево.—Некрупная французская монета стала въ его рукахъ такой мелкой, что на нее не купишь даже его собственныхъ романовъ.

Вл. Бѣлкинъ

Художественная Хроника

В. Лейбль.

(† 4 декабря 1900 г.).

4-го декабря н. ст. умеръ въ Вюрцбургѣ Вильгельмъ Лейбль. Имя этого художника хорошо извѣстно не только въ Германіи, но и за ея предѣлами. Особенной славой пользуется онъ среди художниковъ, высоко цѣнящихъ его, какъ одного изъ самыхъ серьезныхъ и самыхъ тонкихъ живописцевъ. Это поклоненіе со стороны художниковъ объясняется тѣмъ, что Лейбль дѣйствительно живописецъ par excellence.

Обыкновенно имя его произносится на ряду съ именами Кнауса, Вотье и Дефреггера, но такое сопоставленіе не правильно. Оно имѣетъ смыслъ лишь въ томъ отношеніи, что Лейбль, подобно тремъ корифеямъ нѣмецкаго жанра, черпалъ свои сюжеты изъ народной жизни. Но этимъ и ограничивается сходство между ними. Въ то время, какъ Кнаусъ, Вотье и Дефреггеръ обращали главное вниманіе на „сюжетъ", на „анекдотъ", желая „разсказать", „позабавить", причемъ ихъ живопись, подчасъ очень хорошая, служила имъ лишь средствомъ для передачи задуманнаго „содержанія", Лейбль вполнѣ пренебрегалъ „разсказомъ", а предавался исключительно разрѣшенію чисто живописныхъ задачъ. Живопись была для него сама цѣлью, только ею онъ интересовался. Поэтому справедливѣе сравнивать его съ французскими представителями натурализма, каковы Курбе, отчасти Манэ, и вліяніе этихъ художниковъ на Лейбля, въ особенности перваго, съ которымъ умершій мастеръ имѣлъ возможность познакомиться въ Мюнхенѣ въ 1869 г., признается всѣми нѣмецкими художественными критиками. В. Лейбль, однако, не обладалъ пламеннымъ увлеченіемъ и широкимъ размахомъ Курбе. Живопись нѣмецкаго художника скромнѣе, трезвѣе, детальнѣе, миніатюрнѣе, но проникнута глубокимъ пониманіемъ и искренней любовью къ природѣ. Увлеченіе детальной живописью сближаетъ его отчасти съ англійскими прерафаэлитами, у которыхъ „подробность" была возведена въ своего рода культъ. Тонкость и деликатность кисти у Лейбля поразительны. Стоитъ лишь вспомнить его головы баварскихъ крестьянъ и крестьянокъ. Какая неуловимо-тонкая техника, какая чисто Гольбейновская гладкость безъ малѣйшей зализанности, какая изумительная сложность при кажущейся простотѣ! За эти чисто живописныя достоинства можно смѣло поставить Лейбля на одно изъ первыхъ мѣстъ среди лучшихъ современныхъ мастеровъ. Къ сожалѣнію, нельзя не отмѣтить нѣкоторой сухости въ произведеніяхъ этого художника, какую-то излишнюю трезвость, преувеличенную документальность, отсутствіе душевной теплоты, благодаря чему его вещи, лаская и поражая глазъ, мало говорятъ сердцу. Слишкомъ строгій, почти суровый реализмъ его совершенно заслонилъ чувство, которое лишь рѣдко проскальзываетъ въ его картинахъ, не

оставляя продолжительнаго впечатлѣнія. Но эти недостатки, свойственные всѣмъ художникамъ, не въ мѣру увлекающимся ремесломъ, отнюдь не умаляютъ достоинствъ Лейбля, какъ живописца von Gottes Gnaden, одареннаго изумительно острымъ зрѣніемъ и истинно художественнымъ чутьемъ. Его живопись — удивительная живопись, но, къ сожалѣнію, она — только живопись.

Въ заключеніе мы приведемъ нѣкоторыя біографическія данныя. Вильгельмъ Лейбль родился въ 1844 году въ Кельнѣ, гдѣ его отецъ занималъ мѣсто капельмейстера въ Кельнскомъ соборѣ. Свое художественное образованіе Лейбль началъ въ Мюнхенской Академіи, но вскорѣ послѣ поступленія покинулъ ее, не будучи въ состояніи переносить гнетъ академическаго обученія, и сталъ заниматься уже самостоятельно въ собственномъ ателье. Въ 1869 году Лейбль получилъ золотую медаль въ Парижѣ за выставленныя имъ двѣ картины „Портретъ г-жи Гедонъ“ и „Посѣщеніе ателье“. Вскорѣ послѣ этого Лейбль отправился въ Парижъ, куда его влекло его поклоненіе Курбе и французской реалистической школѣ. Вспыхнувшая вслѣдъ затѣмъ война заставила Лейбля вернуться на родину, которую онъ съ тѣхъ поръ не покидалъ. Тутъ онъ поселился не въ городѣ, а, подобно барбизонцамъ, избралъ своимъ мѣстопребываніемъ деревню, гдѣ въ сельской тишинѣ, окруженный излюбленными имъ баварскими крестьянами, онъ прожилъ до конца своихъ дней. Въ 1883 году на Мюнхенской Международной выставкѣ появилась картина Лейбля „Въ церкви“, имѣвшая огромный успѣхъ и создавшая своему автору прочную репутацію. Съ тѣхъ поръ успѣхъ его все увеличивался. Не только въ Германіи, но и заграницей стали его цѣнить по достоинству, въ особенности въ Англіи и Америкѣ, гдѣ его произведенія покупались во многія картинныя галлереи. Большинство его картинъ находятся въ частной собственности, въ музеяхъ ихъ почти не встрѣчаешь. Въ Петербургѣ вещи Лейбля, кажется, никогда не появлялись.

Русскій Художественный отдѣлъ на Всемірной выставкѣ.

Изъ статьи Леонса Бенедита *).

По праву франко-русскаго союза, Россія заняла почетное положеніе на Всемірной выставкѣ. Можетъ быть, со стороны правительства было-бы болѣе цѣлесообразно не становиться на политическую точку зрѣнія и выказать себя болѣе скупымъ въ предоставленіи мѣста русскому отдѣлу, тѣмъ болѣе, что предоставленныя Россіи залы, въ которыхъ нуждались столь многіе, были не всегда блестяще заполнены. Три залы, изъ которыхъ двѣ громадныя, были посвящены произведеніямъ русскихъ художниковъ (я не смѣю сказать русской школы). Въ сущности, только маленькая средняя зала можетъ представлять настоящій интересъ. Устроители выставки очень удачно сгруппировали въ ней все то, что наиболѣе достойнымъ образомъ представляетъ русское искусство. Въ ней всего восемнадцать полотенъ, но нѣкоторыя изъ нихъ очень высокаго уровня, и кажется, предсказываютъ этой великой націи въ области искусства такую будущность, которой никакъ нельзя было предполагать по предыдущимъ выставкамъ.

Рѣпинъ, Сѣровъ, Малявинъ, Коровинъ, Пастернакъ, Левитанъ, вотъ имена, которыя

*) Директоръ Люксембургскаго Музея въ Парижѣ, Л. Бенедитъ, напечаталъ въ ноябрьской книжкѣ „Gazette des Beaux-Arts“ первую половину статьи своей объ иностранной живописи на Парижской выставкѣ. Предполагая, что мнѣніе человѣка, столь близко стоящаго къ художественнымъ дѣламъ, не можетъ не интересовать русскую публику, мы приводимъ in extenso ту часть статьи Бенедита, которая касается Россіи.

забывчивая и невѣжественная публика больше не забудетъ.

Есть-ли въ русскомъ искусствѣ ясно обозначенное самобытное теченіе, рѣзко отличающееся отъ иностранныхъ школъ? Очевидно нѣтъ. Россія, со своей рѣдкой способностью ассимиляціи, подвержена, какъ и во многихъ другихъ областяхъ духовнаго творчества, иноземнымъ вліяніямъ. Сношенія съ французскимъ и нѣмецкимъ искусствомъ постоянны, но тѣмъ не менѣе, повидимому, и Россія стоитъ наканунѣ возможнаго развитія истинно національнаго искусства, во всякомъ случаѣ замѣтенъ большой прогрессъ относительно прошлаго, особенно благодаря работамъ небольшой группы выдающихся художниковъ.

Рѣпинъ—мощный портретистъ, понимающій жестъ и позу, обладающій мужественнымъ мастерствомъ. Онъ умѣло находитъ вѣрныя и скромныя гармоніи тоновъ, и тонко согласуетъ ихъ съ аксессуарами обстановки. Его портретъ Цезаря Кюи—отличается вышеуказаннымъ достоинствомъ.

Русскій композиторъ изображенъ въ тужуркѣ съ красными отворотами и бѣломъ жилетѣ, сидящимъ въ креслѣ-качалкѣ, въ непринужденной позѣ, съ видомъ человѣка, къ чему-то внимательно прислушивающагося. Вся фигура выдѣляется крайне рельефно, но отнюдь не назойливо, на скромномъ фонѣ комнаты. Тѣ-же качества видны въ поясномъ портретѣ, въ профиль, профессора Павлова, сидящаго облокотившись на столъ. Сильно, но безъ всякой грубости, написанное лицо, энергичное и въ то-же время задумчивое, рѣзко выступаетъ на блѣдномъ фонѣ. Наоборотъ, портретъ графа Толстого, изображеннаго сидящимъ, въ небрежной позѣ, на отоманкѣ, весь окутанъ теплой мглою, куда не проникаетъ лучъ свѣта, падающій лишь на бѣлую страницу раскрытой книги. Въ этомъ произведеніи чувствуется рука вполнѣ законченнаго мастера.

Портретъ Великаго Князя Павла Александровича, работы Сѣрова, носящій нѣсколько офиціальный характеръ, свидѣтельствуетъ о глубокомъ пониманіи художникомъ такого рода живописи. Но особенно замѣчателенъ Сѣровъ въ портретѣ г-жи Боткиной, изображенной на голубомъ японскомъ диванѣ въ желтомъ платьѣ изъ крепа и атласа, усыпанномъ розами. Это произведеніе отличается удивительной мягкостью и, въ то-же время, блескомъ. Въ прелестномъ портретѣ г-жи Мамонтовой тотъ-же художникъ представляетъ дѣвочку съ короткими волосами, сидящую за столомъ и собирающуюся отвѣдать лежащихъ передъ ней персиковъ. Нѣжный свѣтъ, идущій изъ сада, озаряетъ ея розовое платье и маленькое дѣтское личико, съ круглыми щечками, пухлыми губками и веселыми черными глазами.

Въ той-же залѣ, а также въ сосѣдней, находятся нѣсколько произведеній Малявина, художника, черпающаго свои сюжеты преимущественно изъ народной жизни. Его картины полны живости и увлеченія. Одна изъ нихъ изображаетъ мужика въ длинномъ армякѣ и въ рукавицахъ съ удивительно сильно вылѣпленнымъ лицомъ. Но особенно бросается въ глаза другая картина того-же художника, названная „Смѣхъ“. Въ ней нѣсколько бабъ въ ярко-красныхъ одѣяніяхъ, стоящія на первомъ планѣ, заливаются веселымъ смѣхомъ. Исполненіе этой вещи отличается безумной смѣлостью, мѣстами очень рискованной, но въ ней видна удивительная мощь истиннаго художника. Картина, изображающая деревенскую дѣвушку въ красномъ, на неопредѣленномъ фонѣ, исполнена съ большой скромностью. Если въ ней нѣкоторыя части и трактованы слишкомъ свободно, какъ широко написанная акварель, зато другія сдѣланы очень сильно, голова нарисована отлично и вылѣплена смѣло и увѣренно.

О дарованіи г. Коровина мы можемъ су-

В. Лейбль († 4 Декабря 1900 г.)
Этюдъ.

А. И. Вильборгъ, СПБ. Мѣщ. 2.

дить только по одной маленькой картинѣ „Испанки“, выставленной здѣсь этимъ художникомъ. Эта вещь, однако, поражаетъ своею тонкостью, она прелестна по своимъ скромнымъ и мягкимъ тонамъ, и обличаетъ живую и остроумную наблюдательность художника. Такую-же тонкую и внимательную наблюдательность обнаруживаетъ г. Пастернакъ въ своей небольшой картинѣ „Наканунѣ экзаменовъ“, изображающей въ маленькой, тонко освѣщенной комнатѣ четырехъ студентовъ, усиленно готовящихся къ экзаменамъ *). Но особеннаго вниманія заслуживаетъ другая работа этого художника — серія рисунковъ, иллюстрирующихъ послѣднее произведеніе Толстого „Воскресеніе“. Маслова, подъ конвоемъ двухъ солдатъ, шествіе каторжниковъ, сходка крестьянъ—все это произведенія, отличающіяся простотой и выразительностью.

Грустная нота звучитъ въ картинахъ Левитана, вдумчиваго пейзажиста, полнаго трогательнаго чувства, вызывающаго печальныя настроенія. Его „Ночь“ съ длинными тѣнями, падающими отъ деревьевъ на дорогу, „Весна“ съ ея голубой водой и бѣлыми березами, и въ особенности его „Ранняя весна“, съ ея снѣгомъ, тающимъ на солнцѣ среди еще голыхъ деревьевъ и образующимъ голубые ручейки—свидѣтельствуютъ о глубокомъ проникновеніи въ природу.

Затѣмъ слѣдуетъ еще отмѣтить видъ Норвежскаго города, написаннаго въ зеленыхъ тонахъ, Ендогурова; ночной деревенскій видъ Стабровскаго; маленькія, тщательно исполненныя картинки Похитонова, картину „Les glorieux débris“ Гиршфельда, художника скорѣе французскаго, нежели русскаго; сценку Касаткина, изображающую коридоръ въ судѣ, немного ученическую и театральную, но не лишенную нѣкотораго чувства, и, наконецъ, многочисленныя, но мало значительныя произведенія В. Васнецова.

Въ другихъ частяхъ русскаго отдѣла заслуживаютъ вниманія нѣкоторыя вещи финляндцевъ и поляковъ.

*) Картина эта пріобрѣтена въ Люксембургскій Музей.

Ред.

Постановка Валькиріи.

Всѣ критики и даже самые строгіе нашли, что Валькирія у насъ поставлена великолѣпно; лучшаго, де, нельзя желать. Однако это не такъ. Правда, наша постановка не уступитъ ни Байрейтской, ни Вѣнской, ни Дрезденской (да она вся и исполнена въ Германіи), и оставляетъ за собой совсѣмъ лубочную Парижскую постановку, однако до идеала и ей очень далеко. Вообще, странная судьба постановокъ Вагнеровскихъ оперъ, судьба, обусловленная отчасти тѣмъ, что самъ Вагнеръ, не очень требовательный по отношенію къ „изображенію“ своихъ созданій, довольствовался рутинными эффектами и благословилъ тѣ постановки, которыя были созданы при его жизни присяжными декораторами. По смерти его, Козима, всегда очень ревностно охранявшая всѣ традиціи, завѣщанныя ей мужемъ, не позволяла ни на іоту мѣнять „Байрейтской“ постановки, а это вліяло и на всѣ остальныя сцены, раболѣпно взирающія на то, что творится тамъ, гдѣ теперь покоится одинъ лишь прахъ генія.

А вѣдь это безмѣрно жаль! Благодаря такому, казалось-бы, внѣшнему, глупому обстоятельству, какъ устарѣлость постановки, безсмертныя оперы Вагнера сами начинаютъ какъ-то старѣть. Всѣмъ намъ надоѣли эти развѣсистыя ели, эти безвкусно-романтичныя скалы, эти рогатыя каски, древніе германцы, средневѣковые замки, бѣлокурыя дамы, балаганные драконы, балаганные великаны, балаганныя русалки. Богъ съ ней совсѣмъ со всей этой нѣмецкой безвкусицей, совершенно одинаковаго калибра съ кар-

тинами Макарта и Геннеберга, съ фресками въ разныхъ патріотическихъ Ruhmeshall'ахъ и съ барельефами на всевозможныхъ Siegesdenkmal'ахъ.

Однако, развѣ это Вагнеръ? Насъ такъ долго угощали Вагнеромъ въ такомъ позорномъ travesti, что мы подъ конецъ повѣрили, что вся эта дрянь и Вагнеръ — вполнѣ адекватны, что одно немыслимо безъ другого. Часто приходится слышать намъ фразы: это правда, что въ Валькиріи trop de ferblanterie, но Wagner prête à la ferblanterie!

Такъ-ли это? Развѣ нѣтъ никакой разницы между бутафорской жестью и настоящимъ желѣзомъ. А вѣдь, все это именно дрянная, пошлая, театральная, мишурная жесть, тогда какъ самъ Вагнеръ—желѣзо, бронза, грандіозное и грозное явленіе. Наряду съ Макартомъ знаемъ-же мы Бёклина, въ нимфахъ котораго нѣтъ ничего слащаваго, макартовскаго, пошло-нѣмецкаго, такъ почему-же на сценѣ взамѣнъ эффектныхъ, но столь банальныхъ постановокъ, хотя-бы и утвержденныхъ самимъ Вагнеромъ, не допустить наконецъ истинно Вагнеровскаго, проникновеннаго, поэтичнаго исполненія Вагнеровскихъ оперъ.

Въ простомъ клавираусцугѣ, сцена Зигфрида съ дракономъ производитъ чудовищное впечатлѣніе; въ концертѣ, когда Зигмундъ во фракѣ и Зиглинда въ бальномъ платьѣ (и когда, слѣдовательно, совсѣмъ на нихъ не смотришь, такъ и знаешь, что не надо на нихъ смотрѣть) поютъ „Winterstürme", то сладостный трепетъ пронизываетъ тебя насквозь. Почему-же на сценѣ, когда Фафнеръ лѣзетъ изъ своей конуры, и сквозь рупоръ оретъ, точно шкиперъ, свой „Lass mich schlafen" — только хочется смѣяться, а при „любовномъ дуэтѣ" Зигмунда и Зиглинды, при видѣ этого чистенькаго тенора и этой изящной дамы въ простой бѣлой robe de ville, при видѣ глупѣйшей зелено-голубой лунной ночи позади — только злишься? Зачѣмъ, зачѣмъ вся эта профанація, профанація уже потому, что это рутина, эффектничанье, когда нужна поэзія, разлитая повсюду, и даже въ самомалѣйшихъ деталяхъ? Неужели такъ-таки и останется навѣки, что Нотунгъ въ стволѣ дуба будетъ горѣть точно иллюминація, что крошечная сѣверная хижина Гундинга будетъ изображена въ видѣ огромной хоромины, что Вотанъ и Валькирія будутъ гулять какими-то кирасирами, Фрика пріѣзжать на баранахъ изъ игрушечнаго магазина.

Публика весьма довольна „апоѳеозомъ" Валькиріи съ бенгальскимъ огнемъ, клубами и шипѣніемъ пара, вспышками дѣтской присыпки. Ничего не говорю: фейерверкъ изрядный. Но то-ли здѣсь нужно?

Это-ли требуется въ самомъ поэтичномъ моментѣ оперы, когда веселый, но плѣнный Логе сначала пронырливо выбирается изъ темныхъ нѣдръ земли, затѣмъ все веселѣе и веселѣе принимается гулять на поверхности и наконецъ окончательно торжествуетъ и возносится огромнымъ костромъ къ небу, покамѣстъ еще порабощенный Вотаномъ, но уже предвкушающій свою послѣднюю чудовищную побѣду. Совсѣмъ некстати весь этотъ реализмъ: настоящій дымъ, настоящій огонь— вся эта мистификація пожара на сценѣ.

Когда-же наконецъ та ересь, что на сценѣ нужно дѣлать какія-то trompe l'oeil дѣйствительности покинетъ театръ. Нуженъ *стиль*, нужно для единственно достойнаго театральнаго зрѣлища нашего времени — для трагедій Вагнера, выработать цѣлую строгую систему условной, но глубоко-поэтичной постановки, а не удовлетворяться нѣмецкой рутиной и совершенно неумѣстнымъ реализмомъ.

Вѣроятно, мой голосъ останется голосомъ въ пустынѣ. Кому теперь, послѣ того, что тупой реализмъ и грубая, но эффектная пошлость такъ заѣли насъ, особенно въ театрѣ,